

Contempler la miséricorde : Caravage, Sept œuvres de miséricorde

Huile sur toile, 390 cm x 260 cm, 1606-1607
Église Pio Monte della Misericordia à Naples

Querelleur, hautain, inculte, 'la cervelle à l'envers' : aucune épithète se sembla jamais trop acéré, ou trop injurieuse, pour meurtrir son image, de son vivant ; mettre à mal sa mémoire, lorsqu'il fut mort. Sa gloire, bien que vilipendée, n'en était pas moins si grande que de son nom dérivait un adjectif. Lui devint une légende (1).

La naissance de l'œuvre

Connu pour son réalisme parfois brutal et l'emploi appuyé du clair-obscur, Caravage (1571-1610) connaît de son vivant une célébrité exceptionnelle. C'est avant tout le naturalisme vigoureusement novateur et ses incroyables inventions picturales qui gravèrent son nom dans les annales de l'histoire de l'art (2). Pendant ses années romaines, il est reconnu comme un artiste prestigieux et les commandes publiques et privées lui assurent des revenus confortables. Cependant, en 1606 une nouvelle phase de la vie de Caravage commence : la stabilité conquise à Rome n'est subitement plus qu'un souvenir. Bagarreux, susceptible et violent, Caravage connaît plusieurs séjours en prison et le 28 mai est consommé le meurtre de Ranuccio Tomassoni, dont il est reconnu coupable. Cette querelle sanglante mit un point final à une longue série de démêlés avec la justice romaine dans lesquels Caravage était impliqué depuis 1600.

Dans l'impossibilité de retourner à Rome, il s'éloigne et quitte l'État pontifical pour entrer dans le royaume de Naples. Il s'enfuit dans les propriétés des Colonna à Palestrina, Zagarolo et Paliano où sa protectrice de longue date, Costanza Sforza Colonna, semble l'avoir couvert. Les Colonna, une des familles les plus anciennes et les plus influentes de Rome, aplanirent la voie de Caravage à Naples à la fin de l'été 1606 et lui assurèrent quelques commandes (3). C'est à cette époque qu'il se voit confier la réalisation des Sept œuvres de miséricorde pour le maître-autel du Pio Monte della Misericordia. Alors que les confréries se concentraient souvent sur une seule des sept œuvres de miséricorde, par exemple soigner les malades, le Pio Monte della Misericordia visait à consacrer ses activités caritatives aux sept œuvres de miséricorde. Voilà certainement la raison de l'iconographie inhabituelle du tableau d'autel qui marie les sept œuvres dans une seule et même composition. L'œuvre fut très bien payée, témoignage de l'estime dont jouissait Caravage et de l'intérêt du Pio Monte pour l'art et la peinture en particulier. L'œuvre dépassa les attentes, au point qu'un document atteste que, lors d'une séance plénière du conseil du Pio Monte della Misericordia, les députés conseillers décrétèrent que la toile de Caravage « ne devait jamais être ôtée de l'autel de l'église », signe qu'elle était appréciée (4).

Sept œuvres de miséricorde dans un tableau unique

La tâche de représenter en peinture les sept œuvres de miséricorde corporelle que le Christ énumère à propos du Jugement Dernier (Matthieu, XXV, 34-36) était délicate :

« Venez, vous les bénis de mon Père, recevez en héritage le royaume préparé pour vous depuis la création du monde. Car j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif, et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger, et vous m'avez recueilli ; nu, vous m'avez vêtu, malade, vous m'avez visité ; emprisonné, vous êtes venus à moi. »

Le thème requiert sept scènes différentes dans un espace unique, et un double niveau de lecture qui permette de reconnaître Jésus-Christ dans le nécessaire. Caravage met à profit toutes les réflexions sur la représentation théâtrale et il parvient à représenter, en un, l'ensemble des œuvres de miséricorde corporelle, de sorte que le spectateur est totalement absorbé par la dimension spatiale et temporelle de la composition. L'œuvre atteste un niveau de maturité jamais atteint auparavant par sa capacité de synthèse et sa qualité scénique. Caravage représente les actions de charité comme des événements simultanés et les place tous au croisement d'une ruelle napolitaine. Le lieu quotidien confère à la peinture un sens de la réalité qui saisit le spectateur.

Caravage interprète avec justesse les paroles de Jésus dans l'Évangile lorsque les justes demandent :

« Seigneur, quand donc nous est-il arrivé de te voir affamé et de te nourrir, assoiffé et de te donner à boire ? Quand nous est-il arrivé de te voir étranger et de te recueillir, nu et de te vêtir ? Quand nous est-il arrivé de te voir malade ou en prison, et de venir à toi ? Chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces petits qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait ». (Matthieu, XXV, 37-39).

Ce « chaque fois », se situe à Naples, dans l'instant même que Caravage et ses interlocuteurs sont en train de vivre. La force du langage pictural rend universel ce quotidien que chacun peut reconnaître. Dans ce cadre réaliste et immédiat, Caravage réunit toutes les œuvres de miséricorde : « nourrir les affamés », « désaltérer les assoiffés », « recueillir les étrangers », « vêtir ceux qui sont nus », « soigner les malades », « visiter les prisonniers », « ensevelir les morts ». Chaque action est figurée par des gestes facilement reconnaissables, par des personnages plausibles afin de rendre présent le pérenne message chrétien et de montrer, dans les événements qui touchent chacun, la contemporanéité du Christ.

- En haut apparaît la Vierge de la miséricorde, son fils dans les bras, portée par deux anges qui, s'enlaçant, entrent dans l'espace pictural en effectuant un mouvement rotatif. Le Christ Juge est représenté enfant, tandis qu'il regarde les œuvres de miséricorde que les hommes accomplissent envers lui en les accomplissant entre eux. En représentant Jésus enfant, Caravage souligne l'abaissement du Verbe. Du reste, la représentation de Jésus enfant est ici liée à celle de la miséricorde ; il est aisé d'imaginer Jésus ayant besoin d'être nourri, soigné, vêtu, et l'identification d'un modèle de miséricorde dans la figure de Marie qui, la première, a couvert, nourri et recueilli Jésus, est également immédiate.

- En haut de la toile à gauche, à côté du groupe des anges qui renferment dans leur vol Marie et Jésus, l'œuvre « désaltérer les assoiffés » est représentée par l'épisode vétérotestamentaire de Samson qui boit dans une mâchoire d'âne.

- Devant lui, les œuvres « recueillir les étrangers » et « nourrir les affamés » sont rendues par un aubergiste qui accueille et assiste un voyageur vêtu de l'habit du pèlerin, celui de saint Jacques de Compostelle. Les pèlerins étaient, en effet, reconnaissables à leurs vêtements et ils jouissaient encore d'une considération particulière en tant que voyageurs vers un lieu saint.

- L'œuvre « vêtir ceux qui sont nus » est illustrée par la figure de saint Martin qui partage son manteau avec un pauvre assis par terre. Pour cette figure, Caravage se tourne vers la statuaire antique, en prenant comme modèle Galaté mourant (Ier siècle av. J.-C.), copie romaine en marbre d'un groupe de bronze de Pergame, ici représenté de dos.

Galaté mourant, copie romaine en marbre d'un original grec perdu, Ier s. av. J.-C., Musée du Capitole, Rome

- En descendant plus bas, à droite, l'œuvre « visiter les prisonniers » et « soigner les malades » est rendue par la figure mythologique de Péro qui visite et allaite son père, Cimon. Scène célèbre symbolisant la charité romaine, elle fut utilisée par de nombreux peintres au XVIIe et XVIIIe siècles. Donner le sein à son père exprime la miséricorde et le dévouement ; c'est une victoire sur soi-même et sur la transgression de la loi qui interdit tout contact charnel entre un père et sa propre fille. La transgression est ainsi sanctifiée par l'amour.

- Derrière eux, l'œuvre « ensevelir les défunts » est évoquée par le cadavre dont on entrevoit les pieds et qui est conduit au tombeau par un fossoyeur et un clerc.

- A travers cette œuvre magistrale, Caravage touche à la fois, à la mythologie, à l'Ancien Testament, aux vies de saints mais aussi à la quotidienneté. Et c'est là où réside tout son génie. Grâce à la représentation d'une union entre le passé et le présent, il parvient à rendre toujours « contemporaine » cette image picturale, au point d'impliquer le spectateur dans le déroulement de la scène elle-même. La notoriété des lieux dans lesquels les événements surviennent et les personnages vêtus à la mode de l'époque renforcent ce processus d'identification et de participation (5). L'importance universelle, directe, de la miséricorde, valable jusqu'à l'époque présente est ainsi illustrée de manière impressionnante et rend actuel le message du Christ (6).

Notes :

1. Agnès LACAU ST GUILY, *Caravage, au nom de la mère*, Éditions Mame, Belgique, 1994.

2. Gilles LAMBERT, *Caravage*, Cologne, Taschen, 2000.

3. Rodolphe PAPA, *Caravage*, Imprimerie nationale Éditions, Paris, 2009, p 202.

4. *Ibid.* p. 203

5. Rodolphe PAPA, *Caravage*, Imprimerie nationale Éditions, Paris, 2009, p. 214

6. Gilles LAMBERT, *Caravage*, Taschen, Cologne, 2000.

Bibliographie

Agnès LACAU ST GUILY, *Caravage, au nom de la mère*, Éditions Mame, Belgique, 1994.

Gilles LAMBERT, *Caravage*, Taschen, Cologne, 2000.

Rodolfo PAPA, *Caravage*, Imprimerie nationale Éditions, Paris, 2009.

Sebastian SCHUTZE, *Caravage, l'œuvre complet*, Taschen, 2009.

