

# Caravage

*Michelangelo Merisi dit Le Caravage*  
1571-1610



Laurent  
Bolard

Fayard



# Caravage

*Michelangelo Merisi dit Le Caravage*  
1571-1610

Laurent  
Bolard

Fayard

---

# Table des Matières

[Page de Titre](#)

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[Introduction](#)

## [PREMIÈRE PARTIE - 1571-1592](#)

[CHAPITRE PREMIER - Caravage avant Caravage](#)

[CHAPITRE II - Une enfance milanaise](#)

[CHAPITRE III - Les années d'apprentissage de Michelangelo Merisi](#)

## [DEUXIÈME PARTIE - 1592-1606](#)

[CHAPITRE IV - Rome : Les années difficiles](#)

[CHAPITRE V - Au service du cardinal Del Monte](#)

[CHAPITRE VI - « Il était sombre de peau... »](#)

[CHAPITRE VII - En route pour la gloire](#)

[CHAPITRE VIII - « Le Peintre des peintres »](#)

[CHAPITRE IX - Au sommet de la Fortune](#)

## [TROISIÈME PARTIE - 1606-1610](#)

[CHAPITRE X - L'exil à Naples](#)

[CHAPITRE XI - À Malte](#)

[CHAPITRE XII - La Sicile](#)

[CHAPITRE XIII - Les dernières années](#)

[Notes](#)

[Liste chronologique des œuvres de Caravage](#)







---

## Introduction

Michelangelo Merisi, dit Le Caravage ou Caravages incarne, de nos jours encore, bien plus qu'un peintre : une légende. Une légende qui a pris corps de son vivant, que le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle a généreusement amplifiée et de laquelle notre époque, si friande d'anecdotes et de scandales, a largement extrait vaines supputations et considérations erronées. Il suffit de parcourir certains livres récents<sup>1</sup> ou de consulter certains sites sur Internet pour s'en convaincre sans peine. Cependant notre image bien sombre de l'artiste – quoique réhabilitée au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle –, dont la vie agitée comme le génie novateur avaient déjà frappé ses contemporains, toujours aussi prompts à en blâmer les excès qu'à en vanter les qualités, nous a été en grande partie léguée par l'âge romantique. Caravage en effet appartient à un lieu – l'Italie du centre et du sud pour l'essentiel – et à une époque – le crépuscule de la Renaissance et l'aube du Baroque – où le Romantisme a cru pouvoir trouver ce qu'il cherchait avec tant d'ardeur, à savoir le miroir de ses angoisses et de ses aspirations : Radcliffe ou Hoffmann, Shelley ou Stendhal par exemple, nous ont laissé de cette période une image de ténèbres, de fanatisme et de passions. Il faut reconnaître qu'ils ont pu puiser dans un vivier d'individus hors du commun, nourris par la tragédie de leur destin. Songeons à des personnalités aussi diverses que Béatrice Cenci, Giordano Bruno ou Carlo Gesualdo da Venosa. Songeons à Caravage.

La vie de ce dernier constitue pourtant, bel et bien, un *exemplum*. Mais contrairement à ce que la légende noire héritée du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle aurait souhaité faire croire, elle ne fut pas celle d'un peintre maudit, en dépit des drames qu'il vécut. De son vivant, il était appelé très fameux, ou illustrissime, voire le « peintre des peintres », et sa renommée, qui tôt s'étendit à toute la péninsule, fit de lui le plus célèbre peintre de son temps, ce dont témoignèrent d'une certaine manière la qualité et la fidélité de ses mécènes. Très vite, alors qu'il ne vécut que trente-neuf ans, il fut l'un des artistes les plus copiés : le caravagisme, les caravagesques constituent des réalités que l'histoire de la peinture ne saurait éluder. Glorieux, donc ; mais dans le même temps infréquentable, tant il fut mêlé à de sombres histoires où s'entremêlent les injures, les menaces, les coups, les rixes, jusqu'au meurtre qui devait, à terme, précipiter sa fin. Tous ses contemporains le dirent, l'écrivirent, le proclamèrent. À un tel point que beaucoup ne retiennent de l'homme que ce seul aspect, pour le plaquer sans vergogne sur l'ensemble de son art.

Pourtant, au Louvre devant la *Mort de la Vierge*, à la National Gallery de Londres devant le *Repas à Emmaüs*, à Saint Louis-des-Français à Rome devant la *Vocation de saint Matthieu*, à Naples devant les *Sept Œuvres de Miséricorde*, à la cathédrale de La Valette devant la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, ou à Messine face à l'*Adoration des bergers*, cette peinture, au-delà de sa réputation, est chargée d'une telle puissance émotionnelle qu'elle se révèle, à chaque fois, une découverte poignante, un bouleversement.

Illustre, Caravage, par sa vie et par son art, reste cependant singulièrement mystérieux. Cette nuit, qui – hormis quelques exceptions pour la plupart situées au début de sa carrière – baigne ses peintures, a également imprégné son existence. Chez cet artiste tellement connu maintes zones d'ombre demeurent, maintes questions se posent. Sa peinture comme sa carrière et sa vie soulèvent en effet de nombreuses énigmes, amenant les spécialistes eux-mêmes, au premier rang desquels les historiens d'art, à se diviser, chacun défendant ses propres thèses avec rigueur, parfois avec âpreté,



mais rarement en faisant l'unanimité.

Ce livre n'a bien évidemment pas pour but de les réconcilier, ni de trancher. Il souhaite, plus modestement, proposer une biographie, une *vie*, comme on disait à cette époque, de l'artiste. Car curieusement, il n'existe en français que fort peu d'ouvrages consacrés à l'existence si originale dans son caractère aventureux sinon chaotique, de Caravage, les meilleurs – et les plus honnêtes – étant généralement les livres d'histoire de l'art dont la plupart sont des traductions de l'anglais et surtout de l'italien. Une biographie qui s'explique et se justifie d'autant plus que chaque année ou presque, apporte, souvent à partir d'archives encore inexploitées, son lot de révélations ou simplement d'informations.

Pour approcher l'artiste nous disposons, au-delà de ses peintures, de sources écrites variées mais souvent contradictoires, partisans ou ambiguës. La plus précieuse, la plus immédiate aussi, reste sans doute ses quatre anciens biographes. Tous furent rarement prolixes. Parmi eux, Giovan Pietro Bellori est sans conteste le plus complet, parfois le plus précis<sup>2</sup>. Mais il n'est pas toujours fiable. S'il ne put rencontrer Caravage, étant né trois ans après sa mort, on suppose généralement qu'il eut l'occasion d'interroger des témoins qui l'avaient connu. Par ailleurs, parce que Bellori est souvent considéré comme le chantre de l'art classique, dont il était un fervent partisan – il se posait ainsi en grand admirateur de Nicolas Poussin – Caravage représente tout ce qu'il détestait en matière de peinture. Sans aller jusqu'à parler de malveillance ou de malhonnêteté, son jugement apparaît biaisé, nous aurons largement l'occasion de le constater. Jugement artistique, certes, mais parce qu'à l'époque et selon les théories « classiques » l'art révélait l'artiste, ce jugement s'étend aussi à l'homme Caravage. Pourtant, il est amusant de remarquer que parfois, presque malgré lui, Bellori laisse échapper des propos très flatteurs sur ce peintre, reconnaissant volontiers ses qualités et son succès.

Giulio Mancini, qui fut l'ami de Caravage en dépit de leurs différences sociales, est peut-être moins précieux, dans la mesure où il ne lui consacre que peu de pages<sup>3</sup>. Appartenant à la bonne société romaine, il lui arrive aussi volontiers de prendre ses distances par rapport à un homme dont il réproouve implicitement les mœurs aussi douteuses, tout en reconnaissant son esprit novateur.

Quant à Giovanni Baglione, peintre lui-même, il était, à son corps défendant, l'ennemi juré de Caravage, qui abominait son art et les tendances qu'il incarnait. Les relations entre ces deux hommes qui se connaissaient bien furent tendues, allant jusqu'à les opposer en justice. En dépit d'une relative objectivité qu'il convient de souligner, les quelques pages des *Vies* que Baglione consacre à Caravage<sup>4</sup> sont empreintes d'une certaine rancœur et doivent, comme celles de Bellori mais pour des raisons différentes, être utilisées avec précaution. Tout comme doivent l'être celles, bien plus longues, que lui consacre son dernier grand biographe<sup>5</sup>, Francesco Susinno, le moins connu, le plus singulier<sup>6</sup>, mais aussi le moins fiable. Ayant vécu un siècle après notre homme, cet écrivain messinois ne s'est intéressé qu'à la carrière sicilienne de Caravage. En outre il s'est montré volontiers enclin à la malveillance. En effet, se plaçant dans la lignée de Bellori, qu'il se contente parfois de recopier, il apparaît comme un thuriféraire de l'art classique. Et son esprit de clocher (de « campanile » comme on dit en Italie) l'amène à des partis pris qui visent avant tout à redorer la gloire des peintres de l'île, et surtout de sa ville. Nonobstant ces réserves, le texte de Susinno se révèle précieux car il porte sur une période relativement obscure de la carrière de l'artiste, et ses remarques peuvent involontairement se révéler riches d'enseignements.

L'autre source fondamentale est bien évidemment constituée par les documents d'archives. Nombreux, variés, dispersés, ils ont heureusement pour la plupart fait l'objet de publications de



qualité dans divers ouvrages, dont le très beau livre de Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti*<sup>7</sup>. Bien évidemment, d'autres documents dorment encore dans les archives, attendant une *invention* toujours possible, comme ce fut récemment le cas – et par le plus grand des hasards – pour l'acte de baptême de Caravage, pièce maîtresse tant recherchée... Étant donné la vie errante du peintre, ils se trouvent éparpillés en maints endroits : pour ne citer que les plus importants, les archives communales de Caravaggio, celles de l'État de Milan et de ses différentes paroisses, celles de Rome et celles du Vatican, les archives de Naples, celles de l'Ordre de Malte et, en Sicile, de Syracuse, Messine, et Palerme. Sans oublier les archives familiales des grands noms de l'Italie d'alors, en particulier des nombreux mécènes de l'artiste, et les documents de police et de justice, en particulier à Rome.

La bibliographie, abondante, est cependant rarement redondante. Caravage en effet, peintre célèbre et fascinant, a fait l'objet de quantité d'études en histoire de l'art qui, loin de se répéter, ont permis d'enrichir notre connaissance et de porter sur sa personnalité, ainsi que sur son œuvre, un regard neuf. Nous les avons largement mises à contribution, laissant volontairement en suspens les attributions les plus problématiques et les interprétations les plus douteuses. Mais sans pour autant esquiver ou négliger les questions qui, quatre siècles après la mort de l'artiste, font toujours débat, prouvant si besoin est combien il demeure d'actualité. Et c'est là, parmi bien d'autres aspects, toute sa grandeur.

---

# PREMIÈRE PARTIE

1571-1592

---

# CHAPITRE PREMIER

## Caravage avant Caravage

Le 14 janvier 1571, à Caravaggio, le marquis Francesco Sforza figurait comme témoin du mariage de Lucia *Aratori* et Fermo *Merisi*, les parents de Caravage, aux côtés d'un membre de la noble famille Secco d'Aragona, Marco Antonio, et du notaire Antonio Gennari. La cérémonie se déroulait dans l'église Santi Pietro e Paolo consacrée, depuis le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, à San Giovanni-Battista, près de la Porta Folcera<sup>8</sup>. Les deux familles étaient originaires de Caravaggio où elles étaient particulièrement bien implantées, même si Fermo Merisi habitait et travaillait alors à Milan.

Les *Aratori* prétendaient à la noblesse, prétention justifiée selon Maurizio Calvesi<sup>9</sup> puisque Gabriele, le grand oncle de Lucia, se faisait appeler Gabriel de Aratoribus (comme son père dans l'acte de mariage). Or de même qu'en France, le « de » ne signifiait pas pour autant l'appartenance à la noblesse, la particule étant couramment employée à Caravaggio<sup>10</sup>. Cependant, cette famille jouissait dans la ville d'une position sociale relativement élevée, et possédait du bien dans le bourg et ses environs. Leur demeure était une spacieuse maison sise dans le quartier de la Porta Folcera, au sud-est de la ville, où Lucia était née vers 1550. Son père, Giovan Giacomo exerçait le métier d'arpenteur (*agrimensore*) ce qui, étant donné le niveau d'instruction requis, notamment en mathématiques, lui valait une certaine considération et le mettait en contact avec les maçons et architectes de Caravaggio. De plus, membre du Conseil de la Commune, et mentionné comme son trésorier, il fut aussi son procureur dans différents litiges et se fit élire à plusieurs reprises administrateur-président de l'école et de l'hôpital du sanctuaire de la Vierge. Toutes ces fonctions l'amènèrent à fréquenter régulièrement le marquis de Caravaggio – Sforza – et, après la mort de celui-ci, sa veuve Costanza. De ces fréquents contacts induisant une communauté d'intérêts, Giacomo Berra conclut avec raison, contrairement à la majorité des historiens, qu'en se présentant comme témoin aux noces de Fermo et Lucia, le marquis tenait surtout à honorer, en soulignant les liens qui les unissaient, Giovan Giacomo, le père de Lucia<sup>11</sup>. Liens renforcés par le fait que la tante maternelle de Caravage, Margherita Aratori, était la nourrice des enfants de Costanza et Francesco Sforza, nourrice affectionnée comme l'indiquent plusieurs lettres qu'elle échangea avec la marquise<sup>12</sup>.

De leur côté les *Merisi* étaient particulièrement bien implantés dans le bourg. Le nom de Merisi (ou Merisio) y était si courant qu'il rendait nécessaire l'utilisation d'un surnom pour distinguer les différentes familles entre elles : le leur était *Quacchiato*, terme dialectal de la région de Caravaggio dérivant de *quatà*, lequel signifie couvrir<sup>13</sup>, allusion probable au métier qu'exerçaient de nombreux membres de la famille. Le grand-père paternel de Caravage, Bernardino<sup>14</sup>, tenait une boutique de vente de vin, au rez-de-chaussée d'une modeste maison à deux niveaux, achetée en 1573, dans le quartier de la Porta Seriola<sup>15</sup>. Il possédait dans la campagne de Caravaggio une cinquantaine de perches (soit trois hectares) et un petit pécule en liras impériales<sup>16</sup>. Il avait été marié deux fois : de son premier mariage il avait eu deux fils, Giovan Giacomo et Fermo, le père de Caravage, et du second une fille, Caterina, et trois fils, Ludovico, qui devint prêtre, Francesco et Bartolomeo, qui

exercèrent la profession de maçon-architecte. Quant au père de Caravage, Fermo, né vers 1539, à la position sociale probablement plus affirmée, il occupait auprès de Francesco Sforza une fonction difficile à saisir. Les sources manuscrites l'appellent (tout comme son grand-père Fermo), *mastro*, ou *magister*, ce qui sous-entend un quelconque métier artisanal (« maître »)<sup>17</sup>. Les contemporains eux-mêmes ne s'accordent pas à ce sujet. Pour Mancini, Fermo était tout à la fois majordome et architecte du marquis<sup>18</sup>. Selon Bellori, il était maçon, terme suffisamment vague à l'époque pour recouvrir différents statuts<sup>19</sup>. Pour Baglione, il était architecte<sup>20</sup> et enfin pour Susinno, qui démarque Bellori, il possédait une fortune moyenne et était maçon<sup>21</sup>. L'hypothèse d'un homme obscur, simple ouvrier sur les chantiers du prince, doit être écartée. Architecte étant également un terme alors fluctuant, et faute de connaître une œuvre signée de lui (qui le qualifierait d'architecte au sens où nous l'entendons aujourd'hui), la plupart des critiques et historiens s'accordent à faire du père de Caravage un intendant des bâtiments du marquis. Mais comme les Aratori, les Merisi n'appartenaient pas à la noblesse. Les historiens qui assurent le contraire se fondent sur l'existence d'un blason portant l'inscription « Merisi » ajoutée à la main dans l'« Armorial Cremosano » de 1673. Ce blason, qui porte dans le champ inférieur une grande main sur fond or tenant une gerbe de cinq épis de riz et non de blé (riz : « Me-riso »)<sup>22</sup> et dans le champ supérieur une grande aigle éployée, se confond avec celui figurant sur la bannière du quartier de la Porta Seriola. Il ne saurait en aucun cas confirmer la noblesse des Merisi, d'autant que l'aigle est signe de noblesse impériale, loin de la situation réelle des Merisi et que si ceux-ci avaient été nobles, Caravage n'aurait évidemment pas omis de le mentionner lorsqu'il fut reçu chevalier de Malte<sup>23</sup>.

Contrairement à son père, Fermo Merisi vivait et travaillait à Milan où, en janvier 1563, il épousa Maddalena Vacchi, fille d'un maçon (ou d'un fabricant d'épées) originaire de Caravaggio, qui lui donna deux filles, Caterina, baptisée le 1<sup>er</sup> novembre 1563<sup>24</sup> et probablement décédée début août 1567<sup>25</sup>, et Margherita, née le 2 décembre 1565<sup>26</sup>. Deux semaines plus tard, Maddalena mourut vraisemblablement des suites de l'accouchement<sup>27</sup>. En 1571, après son mariage avec Lucia Aratori, Fermo retourna à Milan où il loua à un certain Gabriele Varola deux chambres avec un attique.

Caravage était donc un fils de bonne famille : certes pas de la noblesse, mais issu d'un milieu bourgeois provincial plutôt aisé : moyenne bourgeoisie du côté des Merisi à travers le commerce (Bernardino, le grand-père) et, au minimum, l'artisanat (Fermo, le père, ainsi que les deux oncles) ; bourgeoisie de rang du côté des Aratori, impliquant, par leur intermédiaire mais aussi, peut-être, par celui de Fermo, des relations avec les milieux de la cour, et privilégiées avec le marquis Sforza et sa femme. Nous sommes en tout cas bien loin d'une certaine imagerie romantique qui misait sur l'obscurité des origines de l'artiste pour mieux en faire ressortir le génie révolutionnaire. Imagerie transmise essentiellement par Bellori qui, en parlant de l'humilité de la condition du père, se révèle « conforme à [son] optique qui oppose toujours noblesse et réalité, idéalisme et naturalisme<sup>28</sup> ».

\*\*\*

Caravaggio – Caravage –, où s'enracine la famille de notre artiste, est une petite cité prospère d'Italie du Nord peuplée d'environ quatorze mille habitants et située à vingt-cinq kilomètres au sud de Bergame, dont elle dépend administrativement, et à une quarantaine de kilomètres à l'est de Milan, dans la direction de Brescia<sup>29</sup>. Au cœur de cette Lombardie septentrionale où depuis



toujours, agriculture, finances et industrie ayant trouvé leur équilibre au sein des activités humaines, l'aisance sinon la richesse semblent régner. La ville s'étend dans un paysage de plaine, celle du Pô, marqué depuis toujours par le labeur de l'homme : les densités de population y sont très fortes, les cités et les bourgs nombreux, et les campagnes ponctuées de grosses exploitations agricoles, souvent anciennes. Un paysage terriblement plat, organisé selon la rigoureuse géométrie des champs, dépourvu d'arbres hormis quelques alignements en bordure de parcelles, dont les frondaisons esquissent avec les clochers et les coupoles les seules verticales rythmant le regard ; un paysage où l'eau est partout présente, – rivières (l'Adda au sud-ouest, le Serio à l'est), résurgences, sources ou canaux, brouillards et brumes ; un paysage enfin où la silhouette parfois enneigée des Alpes, vers le nord, constitue comme un appel vers d'autres horizons<sup>30</sup>.

Quoique généralement ignorée par les guides de tourisme sinon incidemment – et à tort – comme lieu de naissance de l'artiste, la ville de Caravaggio n'est pas dépourvue d'attraits, au moins monumentaux. La Porta Nuova, l'église paroissiale romane Santi Fermo e Rustico (les saints patrons de la ville), avec son campanile renaissant et ses fresques de la chapelle du Saint-Sacrement achevées, en 1571, par Bernardino Campi ; l'église et le couvent franciscains San Bernardino, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les églises Santa Elisabetta et San Giovanni-Battista, ou l'ancien monastère des cisterciens. Et puis nombre de palais, à commencer par celui des anciens marquis, siège de la municipalité<sup>31</sup>. Mais sa renommée, Caravaggio la doit surtout à son sanctuaire marial, Nostra Signora di Caravaggio, également appelé Santa Maria del Fonte, qui se dresse à l'écart de la ville, à deux kilomètres au sud-ouest, sur la route du couvent San Bernardino et dont l'énorme coupole s'impose dans les plâtitudes lombardes<sup>32</sup>.

Au dernier tiers du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, Caravaggio tirait l'essentiel de sa richesse du sanctuaire devenu très tôt un lieu de pèlerinage et source de profits commerciaux de tous ordres, de l'artisanat remarquablement florissant, en particulier dans les métiers du bâtiment, et de l'agriculture. La prospérité de celle-ci s'expliquait d'une part par la relative proximité du très gros marché de Milan, et d'autre part, dans cette opulente plaine lombarde, par des cultures spécialisées parmi lesquelles le mûrier, dont la production, initiée au siècle précédent, allait alimenter la prestigieuse industrie de la soie milanaise.

La ville alors appartenait en fief à la famille des Sforza dont une branche, issue du célèbre Ludovic le More, portait le titre de marquis de Caravaggio<sup>33</sup>. Francesco Sforza (1401-1466), homme déterminé et ambitieux, excellent chef de guerre, fut le véritable fondateur de la dynastie. Après une existence tumultueuse, son mariage avec Bianca-Maria, la fille illégitime du dernier duc de Milan Filippo Maria Visconti, lui permit, par les armes, de parvenir à la tête de cet État prospère, en dépit de ses origines modestes<sup>34</sup>. Le 19 mai 1525, la terre de Caravaggio était érigée en fief avec le titre de marquisat par le duc Francesco II<sup>35</sup>. Situé dans le diocèse de Crémone mais à la limite de celui de Bergame, sur la frontière avec la République de Venise, Caravaggio n'était pas un fief quelconque : un document du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle n'affirmait-il pas en effet que « Caravaggio est la clef de la Geradadda [la région dont il fait partie] et la Geradadda l'une des clefs de Milan<sup>36</sup> » ? C'est Francesco I Sforza di Caravaggio (1550-1583) qui témoigna au mariage des parents du peintre.

Les marquis de Caravaggio possédaient un palais à Milan, près de la cathédrale<sup>37</sup>, où ils ne venaient guère, préférant le louer et résider dans leur palais de Caravaggio<sup>38</sup>. Pour paraphraser Machiavel, les Sforza, politiquement, n'étaient plus que de simples particuliers : la réalité du pouvoir, désormais, appartenait aux Espagnols. Cependant, il leur fallait *tenir leur rang*, le mariage demeurant la solution la plus sûre. Les politiques matrimoniales, à un niveau socialement élevé

comme celui des Sforza, affermissaient un lignage en l'ancrant dans la durée, surtout lorsque celle-ci – c'était justement le cas – faisait défaut, et en l'intégrant par un système d'alliances judicieux dans d'autres lignages qui possédaient un pouvoir et un prestige équivalent sinon supérieur<sup>39</sup>. Les Sforza et donc les marquis de Caravaggio avaient beau être de récente noblesse, leur famille n'en avait pas moins régné sur l'un des États les plus considérables d'Italie, objet de toutes les convoitises étrangères. Non sans habileté, ils avaient tissé des liens et conclu des alliances avec maintes grandes familles dans et hors de la péninsule<sup>40</sup>.

Costanza Colonna, en épousant en 1568 Francesco I Sforza marquis de Caravaggio, alors âgé de dix-sept ans quand elle-même n'en avait que treize, permettait à son père Marcantonio, qui avait arrangé ce mariage, de conclure une alliance avec l'un des grands noms de l'Italie ; en outre, cela offrait l'opportunité de consolider les relations de sa famille avec la couronne d'Espagne. Quant au Sforza, il nouait un lien avec l'une des plus prestigieuses familles romaines, qui possédait du bien dans le royaume de Naples, autre possession espagnole, mais aussi l'une des plus anciennes de la péninsule.

La puissance des Colonna leur permit aisément de briller, dans les lettres<sup>41</sup> et surtout dans les armes. Cinq des plus grands condottiere du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle furent des Colonna, au premier rang desquels Marcantonio (1535-1584), père de Costanza. En juin 1570, le pape Pie V le nommait Capitaine général de la flotte pour la guerre contre le Turc<sup>42</sup>. Un an plus tard, il était l'un des vainqueurs de Lépante... Ses ambitions cependant ne s'arrêtèrent pas à sa carrière de condottiere : en 1577, grâce à ses appuis espagnols – y compris milanais – il était nommé par Philippe II d'Espagne vice-roi de Sicile<sup>43</sup>.

Des Sforza aux Colonna, se dessine ainsi tout un réseau de liens familiaux, de type féodal, qui apporteront constamment un précieux et fidèle soutien à Caravage. Tout comme apparaît, en filigrane des fiefs, la géographie des errances de l'artiste, de Milan à Rome puis à Naples et en Sicile.

---

## CHAPITRE II

### Une enfance milanaise

Michelangelo Merisi naquit le 29 septembre 1571 à Milan, probablement dans la paroisse de Santa Maria alla Passerella où ses parents résidaient.

Longtemps, la date et le lieu de naissance de l'artiste constituèrent une énigme, sans doute l'une des plus irritantes de l'histoire de la peinture, en raison de l'absence de documents. L'année majoritairement retenue fut souvent 1573, sur la base d'une épigraphe figurant dans les *Inscriptions et Éloges* du jurisconsulte et ami du peintre, Marzio Milesi<sup>44</sup>, affirmant que Michel-Ange Merisi de Caravage, « chevalier hiérosolomytain » et « insigne émule de la nature » avait vécu trente six années, neuf mois et vingt jours, tout en précisant qu'il était mort le 16 juillet 1610<sup>45</sup>. Le calcul, simple, permettait de fixer la date de naissance de l'artiste fin septembre 1573. Mais en 1973, alors que l'on s'apprêtait à fêter le quatrième centenaire de la naissance de l'artiste, l'historienne Mia Cinotti retrouva dans les registres de l'église milanaise de Santa Maria alla Passerella, l'acte de baptême du frère cadet de l'artiste, Giovanni Battista, daté du 21 novembre 1572<sup>46</sup>. En tenant compte de l'intervalle intergénéral, soit un an minimum, et de la date du mariage des parents, le 14 janvier 1571, la naissance de Michel-Ange, l'aîné, ne pouvait donc que se situer autour de la fin du mois de septembre 1571 – neuf mois environ après le mariage. L'année de naissance établie, restait à déterminer le jour. Pour la plupart des critiques modernes celui-ci était certainement le 29 septembre, en raison d'une double coïncidence. D'abord parce qu'il correspond à la fête de Saint Michel Archange et qu'il était courant alors de donner à son enfant le nom du saint figurant ce jour au calendrier. Ensuite parce que trois jours plus tôt avait eu lieu la bataille de Lépante<sup>47</sup>, dans laquelle beaucoup virent le triomphe des forces du Bien, emmenées par l'archange saint Michel, sur celles du Mal incarnées par le démon qu'il terrasse. Ou si l'on préfère, le triomphe des chrétiens – conduits notamment par Marcantonio Colonna, père de Costanza, marquise de Caravaggio – sur les Turcs, les Infidèles.

Le lieu de naissance soulevait davantage de difficultés, même s'il semblait se réduire à une simple alternative : Caravaggio ou Milan. A priori, la première des deux cités semblait l'élue. De son vivant en effet, l'artiste était réputé originaire de cette ville dont il portait le nom, ce que ses biographes anciens assuraient sans hésiter. Selon Mancini : « Il était né à Caravaggio de très honorables citoyens » ; Baglione : « Michelangelo est né à Caravaggio en Lombardie » ; Bellori : « Il redoubla par sa naissance la gloire de Caravaggio, noble citadelle de Lombardie »<sup>48</sup>. Caravage lui-même l'affirmait. Ainsi lorsqu'il fut reçu chevalier de Malte, le 14 juillet 1608, le document qui le consacrait mentionnait qu'il était né dans le bourg lombard de Caravaggio. Le débat semblait donc clos. Néanmoins, aucun acte de naissance ou de baptême de l'artiste ne figurait dans les archives de Caravaggio entre 1569 et 1585. Aussi certains critiques, de plus en plus nombreux, penchaient plutôt pour une naissance milanaise, ce qui s'accordait mieux avec le domicile des parents. Comble de malchance, tous les registres de baptême de la paroisse de Santa Maria alla Passerella entre juin 1567 et le 20 octobre 1571 avaient disparu.

Or, le 14 février 2007, l'érudit Vittorio Piri, en effectuant des recherches dans les Archives historiques du diocèse de Milan, retrouva par hasard le précieux acte de baptême<sup>49</sup>. Celui-ci était inscrit dans les registres de la paroisse familiale voisine de Santa Maria alla Passerella, Santo Stefano in Brolo, sur l'actuelle piazza Santo Stefano, au sud-est de la cathédrale. L'acte dit : « Aujourd'hui le 30 fut baptisé Michel-Ange, fils du signor Fermo Merisi et de la signora Lucia Aratori. Parrain, le signor Francesco Sessa<sup>50</sup> ». Le registre indiquant le 30 septembre 1571, la naissance avait donc dû avoir lieu la veille, soit le 29 septembre, fête de la saint Michel Archange.

Les Merisi habitaient alors paroisse de Passerella, dans le vieux Milan, un petit appartement où Fermo avait peut-être son atelier. Après Michelangelo, Lucia Aratori donna naissance à Giovanni Battista, le 20 novembre 1572, puis à Caterina, le 11 novembre 1574<sup>51</sup> et enfin, vers 1575-1577, à Giovan Pietro, plus tard baptisé, en hommage à son père décédé, Giovan Fermo. Lorsque la famille se fut agrandie, elle déménagea non loin de là, dans un appartement nettement plus grand – deux jeunes serviteurs logeaient avec eux –, situé Corso dei Servi (actuel Corso Vittorio-Emanuele), près du monastère des Servites remplacé en 1836 par la basilique San Carlo. Il jouxtait la maison de Canobbio qu'avait habitée Fermo Vacchi, le premier beau-père de Fermo, et où ce dernier avait peut-être lui-même habité durant son précédent mariage<sup>52</sup>.

On ne sait rien sur la petite enfance de Caravage ni sur sa famille durant cette période milanaise. Sans doute ces années se déroulèrent-elles entre Milan et Caravaggio, au gré des liens familiaux et des relations des Merisi avec Francesco Sforza et Costanza Colonna mais aussi avec les Borromée et les Carafa. Les documents sont en effet quasi inexistantes et les anciens biographes restent quant à eux totalement muets.

\*\*\*

Au cœur des principales voies de commerce de l'Europe médiévale et « renaissante », campé dans cette riche plaine lombarde qui développe son réseau hydrographique serré au pied des Alpes, le duché de Milan (environ une large moitié ouest de l'actuelle région de Lombardie) apparaissait au XVI<sup>e</sup> siècle comme l'un des États les plus prospères du continent, à l'économie florissante et diversifiée<sup>53</sup>.

Son activité manufacturière faisait alors de Milan l'une des villes les plus industrielles d'Europe, à travers une spécialité, celle du luxe, pourvoyeuse de métaux précieux. Grâce à son industrie textile, Milan « inondait l'Europe de ses tissus de soie et de ses brocards d'or » et d'argent, qui en 1606 encore, faisaient travailler dans la ville 3000 métiers, tandis que la laine produite dans la capitale lombarde, de grande qualité, restait l'une des plus recherchées à travers le continent<sup>54</sup>. L'industrie métallurgique florissait également, avec le travail du bronze et du fer, éparpillé dans tous les bourgs de la plaine, et notamment spécialisé dans la fabrication d'armes et d'armures. À ces différentes productions, s'ajoutaient certaines spécialisations, comme le cuir à Milan, la céramique à Lodi, le papier et le savon à Pavie et Crémone<sup>55</sup>. L'originalité de cette industrie venait du fait qu'elle était avant tout destinée à l'exportation.

L'économie milanaise reposait sur un subtil équilibre entre industrie et agriculture. Dans cette région où dominait la grande propriété qui exploitait largement une main d'œuvre salariée abondante, notamment féminine, outre les cultures fourragères, on produisait d'abord les céréales,



blé et riz, mais également des cultures industrielles tel le lin et, dans une mesure moindre, la vigne et les arbres fruitiers. La qualité et la modernité de cette production ont pu faire parler à son propos de « révolution agricole »<sup>56</sup>.

La prospérité économique du Milanais s'appuyait sur de profondes inégalités sociales. Les structures agricoles profitaient aux nobles, grands propriétaires fonciers laïcs ou ecclésiastiques, ainsi qu'aux marchands, entrepreneurs et banquiers qui rêvaient de s'agréger à la noblesse, ce mouvement d'ascension sociale se révélant plus aisé à Milan qu'ailleurs. On assistait donc à une aristocratisation des couches supérieures dans lesquelles le patriciat occupait la position la plus élevée, phagocytant de surcroît les charges les plus hautes et les plus lucratives<sup>57</sup>. Comme dans la Vénétie voisine, l'idéal de cette aristocratie résidait dans un mode de vie de type seigneurial et dans une civilisation des villas<sup>58</sup>.

Depuis la perte de son indépendance et la Constitution promulguée par Charles-Quint en 1541, le duché de Milan était de fait doté d'un pouvoir bicéphale. L'empereur, puis le roi d'Espagne, y était représenté par un gouverneur qui, à l'intérieur des frontières du duché, exerçait l'autorité suprême. Nommé par le souverain, il était presque toujours choisi parmi la grande aristocratie de la péninsule ibérique, et remplissait des fonctions civiles et militaires. Il était secondé par un grand chancelier et un conseil secret formé des principaux ministres, des chefs militaires et d'autres personnalités qu'il choisissait lui-même – la présence espagnole se limitant à l'armée et à une poignée de hauts fonctionnaires. La Constitution promulguée en 1541 « était en réalité l'œuvre d'une commission formée de gardiens jaloux de la tradition juridique lombarde<sup>59</sup> » ; aussi, à côté du gouverneur, avait-elle ménagé une forme de contre-pouvoir, incarné par le Sénat, tribunal suprême de l'État composé de quatorze membres et d'un Président, toujours italiens. Reflet de la crispation sociale, la situation politique évoluait peu à peu, le pouvoir se cristallisant sur l'aristocratie : ainsi, en 1594, la représentation des marchands se vit fortement réduite à l'intérieur des organes du gouvernement<sup>60</sup>.

Face à cette puissance politique se dressa dans la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, la figure tutélaire et emblématique de Charles Borromée, cardinal et archevêque de Milan depuis 1564, canonisé le 1<sup>er</sup> novembre 1610 par Paul V<sup>61</sup>, incarnant l'autorité juridique et morale. De multiples conflits en effet opposèrent sous son épiscopat autorités politiques et religieuses. Ainsi, tandis que le pouvoir civil arrêta à plusieurs reprises des collaborateurs du cardinal celui-ci, sans hésiter, répliquait par l'excommunication. L'une des phases les plus aiguës de ces conflits dressa le gouverneur Luis de Requesens y Zuniga contre le cardinal<sup>62</sup>.

C'est dans ce contexte politico-religieux plutôt tendu qu'éclata la peste de 1576-1577, surnommée peste de San Carlo, à l'occasion de laquelle le cardinal put donner toute la mesure de sa personne, de ses convictions et de sa foi. À partir de 1575, dans les campagnes proches de la ville, elle commença à rôder, en provenance du Trentin puis de Vérone et Mantoue, véhiculée dans toute l'Italie du Nord par les pèlerins de retour de Rome. Suffisamment alarmante en tout cas pour que le gouverneur, Antonio de Guzman, marquis d'Ayamonte, lors des dernières célébrations du Jubilé, tonnât contre les rassemblements de masse, pourvoyeurs d'épidémie. Les premiers cas, en ville, se déclarèrent lors de l'entrée solennelle de Don Juan d'Autriche, demi-frère de Philippe II et vainqueur des Turcs à Lépante aux côtés de Marcantonio Colonna. Il n'en fallut pas davantage pour que le héros de la lutte contre les Infidèles fasse aussitôt demi-tour et quitte Milan, bientôt suivi par le gouverneur<sup>63</sup>, qui se réfugia à Vigevano, puis à Gambolò. À son tour il fut imité par les grandes familles de l'aristocratie qui, sans se rendre compte qu'en procédant ainsi elles ne faisaient que propager l'épidémie, allèrent trouver refuge dans leurs villas de la campagne, comme elles

procédaient ordinairement en cas de danger.

Face à cette épidémie qui fit 17 000 victimes à Milan avant de s'éteindre peu à peu au début de 1577, les autorités civiles montrèrent vite leurs limites. Il en alla autrement de Charles Borromée dont le comportement fut, à plus d'un titre, édifiant, et donna lieu à une débauche de peintures et de récits hagiographiques jouant naturellement sur la coïncidence entre le mal et l'action du futur saint<sup>64</sup>, et s'opposant aux récits plus précis et complets, certainement plus proches de la réalité, des laïcs, notamment médecins<sup>65</sup>. L'exemplarité de Borromée n'était pas pour autant dépourvue d'ambiguïté. À côté de mesures énergiques – et en définitive couronnées de succès – générées par son dévouement et sa charité, il utilisa la peste à des fins de propagande pour illustrer ses idées sur le Salut et la foi et ses convictions sur la toute puissance divine, ainsi que pour se conforter dans sa volonté de transformer Milan en une *sancta città* : messes au coin des rues sur des autels improvisés, les rassemblements dans les églises étant interdits, images de piété embellissant les rues, processions de pénitents dont il prenait lui-même la tête. Fidèle à sa dévotion pour la Passion du Christ, il le rejoignait ainsi dans son abnégation proche du martyr. Sa propre vision de la peste, qu'il fit publier en 1579<sup>66</sup>, est sans équivoque. L'irruption de la maladie est mise en parallèle avec l'entrée profane et païenne de Don Juan d'Autriche, et dans l'esprit du cardinal, « le mal physique s'identifie avec le mal moral »<sup>67</sup> ; et en une vision apocalyptique, il déclare que seule reste la mort, « dans un terrifiant désert, plein de poison, plein de morts, plein de tombes »<sup>68</sup>.

\*\*\*

Tandis que la redoutable épidémie sévissait, la famille Merisi résidait toujours à Milan. Cependant, Giovan Pietro et Michelangelo, probablement par mesure de sécurité, avaient été envoyés à Caravaggio, où le reste de la famille finit par les rejoindre. À tort puisque le 20 octobre 1577 Bernardino, le grand-père de l'artiste, mourait de la peste, précédant de quelques heures Fermo, le père de Michelangelo. La peste, qui s'était éteinte à Milan, faisait encore rage à Caravaggio et dans la plupart des bourgs et des villages en raison de ces déplacements incessants de la ville vers la campagne qui favorisaient la transmission de la maladie.

Lucia, qui habitait alors la maison de Bernardino, ayant été nommée tutrice et curatrice de ses quatre enfants, se retrouva seule pour les élever. Son beau-père et son époux, en raison de la soudaineté de leur disparition, étaient morts intestats. Désormais privée de soutien, Lucia revendiqua au nom de ses enfants leur part de l'héritage, et nomma à cet effet procureur spécial son beau-frère Giovanni Baschi, le mari de sa sœur Margherita. À ce titre, le 7 juin 1578, il voulut prendre possession de la maison de Bernardino au nom de Lucia<sup>69</sup>. Mais le prêtre Ludovico, le frère de Fermo, refusa. S'ensuivit un procès pour l'héritage opposant Lucia à ses trois beaux-frères, Ludovico, Francesco, qui devait mourir en 1588, et Bartolomeo qui décéda peu après<sup>70</sup>. À l'issue du procès et de négociations au cours desquelles Lucia reçut le soutien de son père Giovan Giacomo, un accord fut trouvé et le partage s'effectua le 21 janvier 1579<sup>71</sup>. Lucia obtint le quart de l'héritage de son beau-père Bernardino, c'est-à-dire la part de son époux Fermo, ainsi que la dot de sa belle-mère Caterina Tadino. Si la maison de Bernardino lui échappa au profit de ses beaux-frères, la contraignant à aller s'installer à Porta Folcera dans celle de son père, elle reçut une pièce de terre avec jardin à la Porta Prata, différentes terres aux environs de Caravaggio<sup>72</sup>, et les meubles de la

maison de son beau-père. Le solde des dettes de Bernardino et de Fermo – soit 1 737 livres impériales – était reporté sur ses beaux-frères dont l'un, Francesco, accepta de s'occuper de Margherita, la demi-sœur de l'artiste<sup>73</sup>.

Le 7 mars 1583, le frère cadet de Caravage, Giovan Battista, alors âgé de onze ans, reçut les ordres sacrés, autrement dit la tonsure, dans le diocèse de Crémone, afin de devenir prêtre<sup>74</sup>.

Nous ignorons tout en revanche de l'enfance de Michelangelo durant ces années qui courent de la mort de son père – 1577 – à la signature de son contrat d'apprentissage – 1584. Vraisemblablement il alla à l'école ou suivit les cours d'un « artis grammaticae professor<sup>75</sup> » : conformément aux recommandations du concile de Trente, l'enseignement occupait une place essentielle dans le dispositif missionnaire du cardinal Borromée qui avait introduit à Caravaggio, pour les jours de fête, une école de la doctrine chrétienne à laquelle participait Costanza Colonna que des liens profonds unissaient au cardinal depuis son mariage. Le niveau social des familles Merisi et surtout Aratori, renforcé par leurs relations avec les marquis de Caravaggio, rendent plus que plausible le passage du jeune Michelangelo à l'école, d'autant que les inventaires de ses biens à Rome confirmeront qu'il savait lire et écrire. Enfin son grand-père, Giovan Giacomo Aratori, par sa profession, put également lui apprendre à compter, voire le former au dessin technique<sup>76</sup>. Peut-être suivit-il aussi des leçons de catéchisme, comme cela se pratiquait couramment depuis l'installation de Charles Borromée à Milan ; la présence dans la famille d'un oncle prêtre (Ludovico) et d'un frère, Giovan Battista, s'appêtant à le devenir, impliquait un contexte familial sinon de ferveur religieuse, du moins de réelle piété, chose par ailleurs commune dans cette Italie de la Contre-Réforme.

Michelangelo travailla-t-il pendant cette période ? Oui, répond sans hésiter Bellori : « Tous deux [Polidoro da Caravaggio et Michelangelo], dans leur jeunesse, exercèrent le métier de maçon, et subirent, sur les chantiers, les désagréments de la chaux ; plus tard, Michele, travaillant à Milan avec son père, maçon lui aussi, se trouva préparer les colles pour des peintres qui peignaient à fresque<sup>77</sup> ». « Jeunesse », le mot est vague ; mais puisque le biographe, peu après, évoque les années d'apprentissage de l'artiste, cela signifie que ce travail se situe avant 1584. Cependant, Bellori se trompe. En 1577, lorsque son père mourut, Caravage avait six ans ; il pouvait donc difficilement œuvrer sur des chantiers, d'autant que ce travail se plaçait avant la préparation des colles. Le texte de Bellori relève par ailleurs d'une rhétorique particulière à ce genre littéraire qu'est la biographie à l'âge classique : la comparaison entre deux artistes – en l'occurrence Polidoro Caldara et Caravage –, s'inspirant en effet directement des *Vies* de Vasari et, au-delà, plus traditionnellement, des *Vies parallèles* de Plutarque. Enfin ce récit lui permettait de confirmer sa thèse sur la pauvreté et l'humilité des origines de notre peintre. Mais comme le souligne G. Berra<sup>78</sup>, tout n'est pas non plus à rejeter chez Bellori qui, le fait est peu connu, avait déjà écrit, dès 1645, une première biographie de Caravage<sup>79</sup>. Ce dernier a donc pu travailler sur des chantiers, non pas avec son père puisqu'il était décédé, mais avec l'un ou l'autre de ses oncles, Francesco le maçon ou Bartolomeo Merisi « l'entrepreneur ». Il est aussi possible qu'ils aient tenu à ce que Michelangelo reprenne la profession paternelle, comme c'était alors fréquemment le cas. Au moment de la destruction du vieux sanctuaire de la Vierge de Caravaggio, un appel d'offre avait été lancé pour sa reconstruction, que Bartolomeo, en association avec Fermo Degani, avait emporté<sup>80</sup>. À partir de 1575, ils dirigèrent donc un énorme chantier où travaillèrent d'autres Merisi, pas nécessairement de la même famille ; parmi eux, se trouvait peut-être le jeune Michelangelo. En outre, à partir du 9 septembre 1580, Ludovico, le troisième oncle de l'artiste, fut choisi pour être l'un des chapelains chargés de dire la

messe pour le compte de l'école de ce même sanctuaire, à raison d'un salaire annuel de 500 livres impériales<sup>81</sup>.

---

Reste une dernière interrogation relative à ces années : comment le goût de peindre vint au jeune Caravage ? S'il faut en croire Bellori, son premier contact avec la peinture aurait été la préparation des colles pour les fresquistes, besogne qui, par le contact avec les œuvres, aurait pu éveiller en lui une sensibilité à l'art. Rien cependant ne permet d'étayer cette assertion, ni de l'infirmier. Plus simplement, cet attrait aurait pu lui venir de la contemplation, hors de tout travail, de tableaux ou de fresques. Il n'en manquait pas à Caravaggio, surtout en ces temps de Contre-Réforme, à commencer par les peintures de Bernardino Campi dans la chapelle du Saint Sacrement de l'église paroissiale, ou les fresques relatant le cycle de la Passion de Fermo Stella, exécutées autour de 1500 sur la clôture coupant la nef de l'église franciscaine San Bernardino. Selon Baglione, Caravage dut aller à Milan pour trouver un *bon maître*<sup>82</sup>, ce qui sous-entend qu'il n'y en avait pas à Caravaggio où, il est vrai, les possibilités d'apprendre semblaient rares. Le bourg pourtant se targuait de posséder sa propre tradition artistique qui remontait à Polidoro Caldara, justement nommé Polidoro da Caravaggio (v. 1490/1500-1543 ?) lequel, par une troublante coïncidence qui sonne comme une préfiguration du destin de son illustre compatriote, fit carrière à Rome, Naples, puis en Sicile, précisément à Messine, où il aurait péri assassiné<sup>83</sup>. Cet artiste anticlassique, proche du maniérisme, reste dans la peinture du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle italien un cas isolé, influencé, dans le sud de la péninsule, par l'art hispano-flamand<sup>84</sup>.

Mais c'est finalement vers Milan que se tourna la famille du jeune Michelangelo.



---

## CHAPITRE III

### Les années d'apprentissage de Michelangelo Merisi

Le 6 avril 1584, Caravage entra pour quatre ans en apprentissage dans l'atelier milanais du peintre Simone Peterzano.

S'il ne manquait pas de peintres à Milan, Peterzano pouvait présenter l'avantage d'être une connaissance de la famille Merisi, car il avait habité paroisse San Babila, non loin de Santa Maria alla Passerella. Par ailleurs, il avait aussi fréquenté le grand-père de Caravage, Giovan Giacomo Aratori qui, en 1572, était arpenteur de Violante Bentivoglio, la grand-mère du marquis Francesco Sforza. Or, la même année, Peterzano peignait à fresque dans le Monastero Maggiore, à San Maurizio, mausolée des Bentivoglio<sup>85</sup>. De plus, Simone Peterzano était un peintre renommé et dans ce choix qui témoigne d'un probable réseau d'influences serré, l'architecte Pellegrino Tibaldi ou le peintre Bernardino Campi purent jouer un rôle important d'intermédiaires, pour complaire, au-delà des Merisi et des Aratori, à la famille Sforza<sup>86</sup>.

Toujours est-il que le contrat fut signé, en présence de témoins, dans la maison où le maître, alors âgé de cinquante ans, habitait avec sa femme Angelica, âgée de trente-cinq ans, Porta Orientale, paroisse de San Giorgio al Pozzo Bianco, au Corpus Domini<sup>87</sup>. À cette date, Caravage logeait déjà depuis quelque temps chez Peterzano, procédé relativement courant qui permettait de vérifier les motivations réelles du futur apprenti. Le contrat<sup>88</sup> stipulait que le peintre devait héberger Michelangelo, l'instruire en son art avec tous les moyens nécessaires dont il disposait, de telle manière qu'à la fin de ces quatre années d'apprentissage, le jeune homme puisse s'établir comme artiste indépendant. En échange de son inscription, de son entretien et de son apprentissage, Caravage – c'est-à-dire, en fait, sa mère, et au-delà, son grand-père maternel – devait verser « 10 écus [d'or] à la signature de l'acte, 2 écus entre le 6 octobre 1584 (échéance des six premiers mois), 12 écus en avril et encore 12 en octobre 1585 et ainsi chaque année jusqu'au terme du contrat, en avril 1588<sup>89</sup> ». Ces chiffres étaient certes élevés, Lucia Aratori ayant au total dépensé pour son fils 96 écus d'or, équivalant à 606 liras impériales. Mais le jeune Michelangelo, vivant loin de chez lui, était hébergé et nourri par son maître qui devait également se charger de lui acheter ses vêtements et de son hygiène. Il était précisé que le jeune homme ne devait en aucun cas lui servir de domestique. Devant l'importance des sommes à régler, l'artiste et sa mère avaient deux garants, deux fourreurs aisés vivant à Milan mais originaires de Caravaggio, Battista Baschi et son fils Bartolomeo, ce dernier étant le cousin de ce Giovanni Baschi qui avait épousé, le 16 janvier 1575, Margherita Aratori, la sœur de Lucia<sup>90</sup>. En cas de violation du contrat, chaque partie s'engageait à payer à l'autre cent écus d'or.

Sans la figure illustre de son élève, Simone Peterzano serait vraisemblablement tombé dans l'oubli. Cette sorte d'injustice – car c'en est une – est courante dans le monde de la création artistique où l'élève qui surpasse son maître lui fait inmanquablement de l'ombre (songeons, pour

les plus célèbres, à Vinci et Verrochio, à Raphaël et Pérugin), ombre que la postérité se charge volontiers d'épaissir, précipitant parfois le maître dans les souterrains de l'Histoire lorsque le contraste entre l'œuvre des deux protagonistes est trop grand – ce qui est évidemment le cas pour Caravage et Peterzano. Rendons justice à ce dernier qui, s'il ne fut certes ni Verrochio, ni Pérugin, ne se résuma pas non plus à ce peintre médiocre dont une certaine tradition a tenté d'accréditer l'image afin, bien sûr, de mieux faire ressortir le génie de son élève. Né à Bergame, Simone Peterzano (1534-v.1596)<sup>91</sup> suivit à Venise l'enseignement de Titien, gage de succès dont l'artiste avait conscience puisqu'il signait ses œuvres « Peterzano, élève de Titien ». On sait peu de choses sur sa carrière précédant son installation à Milan, où il logea paroisse de San Babila avant de déménager pour celle, voisine, de San Giorgio al Pozzo Bianco. Dans la capitale lombarde, il parvint à se tailler une réputation de fresquiste et de peintre de retables. Il devait principalement cette renommée au cardinal Borromée, à l'ombre duquel il travailla, épousant fidèlement les prescriptions de l'archevêque relatives aux nouvelles formes de peinture religieuse que le concile de Trente avait initiées. Il fut ainsi actif à la chartreuse de San Garegnano où le saint aimait à se retirer pour ses exercices spirituels et qu'il décora de fresques entre 1578 et 1582 et à Pavie, la ville du cardinal. Il s'illustra aussi dans les églises milanaises que celui-ci fonda, comme San Fedele où on lui doit une Mise au Tombeau<sup>92</sup>, dans la cathédrale où il réalisa le retable de Sant'Ambrogio, ainsi qu'à San Barnaba et Santa Maria della Passione où il collabora avec Ambrogio Figino (1548-1608)<sup>93</sup>. À Milan, Peterzano fut avec Figino et Giovanni Paolo Lomazzo, l'un des principaux représentants du « michelangélisme », ainsi que le montrent les personnages monumentaux de ses fresques, aux corps musclés et aux poses en spirale (telle la *Sibylle de Perse* de San Garegnano). Proche du maniérisme, avec des éléments réalistes typiques du style lombard, il évolua ensuite « vers un style dévot à la fois direct et prosaïque, notamment dans le traitement de ses retables<sup>94</sup> », style qui relève de ce que l'on appelle communément le maniérisme tardif, marqué par l'atmosphère post-tridentine. Comme la plupart des artistes lombards, Peterzano utilisait des recueils d'estampes inspirés de Raphaël et de Michel-Ange. Ses peintures, aux thèmes essentiellement religieux où se glissent parfois, sous l'influence des artistes nordiques, quelques natures mortes, étaient minutieusement préparées par des séries de dessins<sup>95</sup>.

Michelangelo demeura donc, de 1584 à 1588, dans la maison de Peterzano. Une maison que G. Berra imagine ainsi : une ou plusieurs pièces au rez-de-chaussée ouvrant directement sur la rue, un magasin en sous-sol, une cour avec un puits commun à tous les habitants des alentours, et des services pour l'hygiène également en commun<sup>96</sup>. Le jeune apprenti, qui vivait loin du domicile maternel, était sans doute en relation avec Lucia par l'intermédiaire de son oncle Ludovico qui, après avoir habité dans la paroisse de San Paolo in Compito, logeait désormais à San Babila<sup>97</sup>, près de l'atelier de Peterzano. Afin d'aider son fils aîné pour lequel elle semble avoir éprouvé une profonde affection, Lucia n'hésita pas à financer ses dépenses, ce qui, à l'époque et pour une famille privée du soutien paternel, était courageux. Il faut dire que si l'apprentissage de Michelangelo lui coûtait cher, ses trois autres enfants n'entraînaient que peu de frais, Giovan Battista étant entré dans les ordres, Giovan Fermo étant encore trop jeune, et Caterina n'ayant besoin d'argent que pour sa future dot. Par ailleurs, au cours de l'année 1585, Lucia reçut divers petits héritages qui permirent pour un temps de combler ses dettes car elle ne pouvait plus compter sur son père, mort le 25 août 1584. Aussi dut-elle se résoudre à vendre quelques pièces de terre pour se procurer des liquidités. Mais, étant tutrice de ses enfants, elle ne pouvait vendre l'un de leurs biens sans en avoir l'autorisation, par lettre patente, du roi Philippe II. Elle l'obtint rapidement au début de l'année 1585<sup>98</sup> et, dès le 15 mars, vendit à Francesco Baruffi le terrain de la via

Calvenzano pour un peu plus de 290 livres impériales, ceci peu avant l'échéance – le 6 avril – du contrat<sup>99</sup>.

Durant l'apprentissage de Michelangelo, son maître Peterzano se rendit à Rome. Contrairement à ce qu'avait autrefois supposé M. Calvesi<sup>100</sup>, son élève ne l'accompagna pas. Un tel voyage, étant donné la jeunesse de notre artiste, aurait nécessité l'accord de sa mère, dont nous n'avons aucune trace<sup>101</sup>, pas plus que d'une quelconque présence de Caravage dans la Ville Éternelle. Au cours de ces années, il dut certainement étudier les théories picturales de son temps : G. Berra<sup>102</sup> fait ainsi remarquer que le traité de Giovanni Paolo Lomazzo, qui venait d'être publié, devait se trouver dans l'atelier du maître, ne serait-ce que parce que le théoricien était un proche de Peterzano. Michelangelo consulta peut-être aussi le traité de Lodovico Dolce, que le maître avait pu rencontrer à Venise lorsqu'il y étudiait<sup>103</sup> et dont il possédait probablement le livre dans son atelier. L'un et l'autre de ces traités incarnaient, de manière apparemment contradictoire, l'art et les convictions de Peterzano : celui de Lomazzo la tendance maniériste caractéristique de l'Italie du Nord, spécialement lombarde, et le michelangélisme ; celui de Dolce une certaine forme d'antimaniérisme, proche néanmoins de la rigueur exigée par l'Église au moment du concile de Trente, et manifestée par le décret conciliaire relatif aux images sacrées, celui-là même que Borromée s'efforcera d'appliquer dans son diocèse<sup>104</sup>. Le jeune Michelangelo étudia certainement ce que lui enseignait son maître, même si par la suite il devait en prendre résolument le contrepied. C'est ainsi qu'il apprit le dessin, pratique à la base de tout enseignement artistique : un dessin précis, minutieux, inlassablement répété et qui s'effectuait aussi bien à partir de recueils d'estampes qu'à partir de modèles, ces derniers permettant ce que l'on appelait l'étude d'après nature. Il apprit également la technique de la peinture à l'huile et celle de la peinture à fresque, celle-ci sans doute de manière théorique car pendant les années d'apprentissage de Caravage, ni Peterzano ni son atelier ne réalisèrent aucune fresque<sup>105</sup>. Michelangelo exécuta lui-même quelques peintures, au moins des portraits ; c'est en tout cas ce qu'affirme Bellori : « Il se perfectionna dans le métier durant quatre ou cinq ans en peignant des portraits<sup>106</sup> ». Aucun cependant ne nous est parvenu. Il pratiqua aussi les différents courants de l'école de peinture lombarde telle qu'elle s'était développée à Milan et dans les centres voisins.

À l'époque de l'apprentissage de Caravage, cette peinture possédait une tradition solidement ancrée qui plongeait ses racines dans l'art de Léonard de Vinci, du Brescian Vincenzo Foppa et, au-delà, des artistes d'Europe du Nord. À partir de ces différentes sources, les trois principaux centres artistiques lombards de Milan, Brescia (bien que rattaché à la Sérénissime) et Crémone élaborèrent une peinture marquée par un goût prononcé pour le naturalisme et l'attention portée aux objets, pour le luminisme – c'est-à-dire une lumière naturelle engendrant de puissants contrastes d'ombre et de lumière –, et pour l'intensité de l'expression humaine. Au sein de ces caractères vigoureusement marqués, s'y ajouta dans un premier temps le maniérisme d'origine romano-émilienne, puis dans un second temps se surimposèrent les tendances dévotes enfantées par la Contre-Réforme. Autant d'éléments qui se retrouvent souvent dans la peinture de Caravage, certes magnifiés par le génie de l'artiste, mais qui soulignent sa dette vis-à-vis du milieu artistique de sa jeunesse, où quatre peintres se distinguent, dans lesquels on aime à reconnaître les précurseurs de Michelangelo<sup>107</sup> : les Brescians Giovanni Gerolamo Savoldo (v. 1480-v. 1548) et Alessandro Bonvicino dit Il Moretto (v. 1498-1554), et les Crémonais Antonio (1523-1587) et Vincenzo Campi (1530/35-1591). Caravage connaissait certainement l'œuvre de G. G. Savoldo malgré sa carrière vénitienne, puisque quatre de ses peintures étaient alors exposées à l'Hôtel de la Monnaie de

Milan<sup>108</sup>. En dépit de son long séjour dans la cité de la lagune, il sut s'affranchir du milieu ambiant – au-delà de ses affinités avec Giorgione et Titien – pour chercher une voie plus personnelle à travers de remarquables portraits (*Portrait de Bernardi di Salla* et *Portrait d'homme en armure*, au Louvre, *Portrait de femme en sainte Marguerite*, Rome, Pinacothèque Capitoline) et surtout à travers ses recherches luministes où dominant, dans une atmosphère de grande douceur, des éclairages nocturnes et des effets de lumière démultipliée (*Saint Mathieu et l'Ange* au Metropolitan Museum) qui peuvent parfois apparaître comme des anticipations de la peinture nordique du Siècle d'Or. Cette peinture nordique dont on trouve comme un écho dans ses robustes figures de paysans, ou dans ses *Adoration des bergers*, comme celle de la National Gallery de Washington, avec ses effets de nocturnes<sup>109</sup>. Tout autre est l'art d'Alessandro Moretto<sup>110</sup>. Le même Vasari, dans ses jugements sommaires sur la peinture lombarde, qu'il ne connaît guère et qui ne l'intéresse que médiocrement, évoque cependant volontiers son « talent », et insiste sur la qualité du rendu de ses tissus et de ses têtes<sup>111</sup>, comme on peut en effet le constater dans la robe de la *Sainte Justine avec un donateur* de Vienne. Contrairement à Savoldo, Moretto demeura toujours à Brescia, mais sa renommée s'étendit à toute la Vénétie. D'abord proche de Vincenzo Foppa dont il hérita le goût pour une atmosphère baignée d'une douce lumière, il évolua ensuite vers un solide classicisme. Mais Moretto influença le jeune Michelangelo par la puissance de certains de ses personnages campés dans un abrupt premier plan, comme son *Saint Luc* du Duomo Vecchio de Brescia, et par ses procédés naturalistes. Ainsi en est-il du *Repas chez Simon* (Brescia, Santa Maria in Calchera), décrit par C. Puglisi : « intérieur sombre, arrière-plan dépouillé, rai de lumière oblique entrant par la droite, tuniques "bibliques" du Christ et de Simon, habits contemporains de Marie-Madeleine et des deux serviteurs, et quelques natures mortes, réalistes, d'objets simples posés sur une table<sup>112</sup> ».

Bien avant son apprentissage, Caravage avait dû voir les peintures exécutées par Bernardino Campi dans la chapelle du Saint Sacrement de l'église paroissiale de Caravaggio. Les œuvres des deux frères, Antonio et Vincenzo Campi<sup>113</sup>, qu'il découvrit quelques années après, eurent un tout autre impact sur son art. L'aîné, Antonio<sup>114</sup>, réalisa des peintures caractéristiques du luminisme lombard, mais dont il accentua les effets dramatiques par des contrastes plus vigoureux d'ombre et de lumière (*Sainte Catherine visitée dans sa prison*, Milan, San Angelo, *Martyre de saint Laurent*, Milan, San Paolo) et par certains détails « véristes » issus du maniérisme nordique, comme dans le *Saint Jérôme* et le *Christ cloué sur la Croix* du Prado, et le *Saint Sébastien* du Castello Sforzesco. Quant à Vincenzo, il était l'un des maîtres lombards de la peinture de genre, sous l'emprise des maîtres du Nord, en particulier de Pieter Aertsen. On lui doit de vigoureuses compositions à personnages et natures mortes – fruits, poissons, etc. – dans la plus pure tradition flamande, dont on trouvera un écho plus tard, mais avec un art plus éclatant, dans les œuvres de jeunesse de Michelangelo. L'intérêt artistique des deux frères réside dans la synthèse qu'ils opèrent entre les principaux caractères de la peinture lombarde, à mi-chemin du luminisme et du réalisme, dont Caravage se souviendra, comme il se souviendra de l'atmosphère d'intense piété de cette peinture, engendrée par la forte personnalité de Charles Borromée et, au-delà, par la Contre-Réforme.

\*\*\*

Peu après la fin de l'apprentissage de Michelangelo, le 7 juin 1588, son jeune frère Giovan Fermo mourait à Caravaggio. Sa mère Lucia Aratori s'éteignit à son tour le 29 novembre 1590<sup>115</sup>. Ces

---

sample content of Caravage

- [The Evolution of Adam: What the Bible Does and Doesn't Say about Human Origins pdf, azw \(kindle\)](#)
- **read online Outlaw**
- [download online Empty Mansions: The Mysterious Life of Huguette Clark and the Spending of a Great American Fortune pdf, azw \(kindle\)](#)
- [click Kushiel's Chosen \(Kushiel's Universe, Book 2; Kushiel's Legacy, Book 2; Phädre's Trilogy, Book 2\)](#)
  
- <http://paulczajak.com/?library/Shadow-Scale--Seraphina-Series--Book-2-.pdf>
- <http://wind-in-herleshausen.de/?freebooks/Outlaw.pdf>
- <http://rodrigocaporal.com/library/Politics-Out-of-History-.pdf>
- <http://academialanguagebar.com/?ebooks/Kushiel-s-Chosen--Kushiel-s-Universe--Book-2--Kushiel-s-Legacy--Book-2--Ph--dre-s-Trilogy--Book-2-.pdf>