

CARAVAGGIO

Judith et Holopherne

Par Nicola SPINOSA, ancien conservateur en chef du Musée de Capodimonte de Naples

Traduit depuis l'original en italien, à considérer comme seule version légale

Le 14 juin 1607, Caravage quittait Naples, où il se trouvait depuis le 6 octobre 1606, après avoir fui Rome pour avoir tué Ranuccio Tomassoni le 28 mai de la même année, à la suite d'une rixe due à une dette de jeu. Il s'arrêta quelque temps à Zagarola, Palestrina et Paliano, fiefs des Colonna, pour enfin s'installer à Naples puis à Malte (il y est mentionné depuis le 22 juillet) où il sera au service des Chevaliers de l'Ordre de saint Jean. Durant le premier séjour napolitain – il y serait retourné entre 1609 et 1610, après avoir fui Malte et s'être arrêté à Messine et Syracuse – le peintre avait réalisé, entre autres, *Les Sept Œuvres de Miséricorde* de l'église du Pio Monte, la *Flagellation* pour la chapelle Franchis de la basilique San Domenico Maggiore (exposée au Musée de Capodimonte) et, pour le vice-roi de Naples (1603 – 1610) Don Juan Alfonso Pimentel Enriquez, comte de Benavente, *Le Crucifiement de saint André* conservé au Cleveland Museum of Art.

Toutefois, avant son départ pour Malte, Caravage avait laissé en dépôt deux toiles – *La Madone du Rosaire* et *Judith et Holopherne* – (peut-être pour les mettre en vente), dans l'atelier napolitain de Louis Finson, peintre originaire de Bruges répertorié à Naples entre 1604 et 1605, ainsi que son associé Abraham Vinck, né à Anvers et présent dans la capitale méridionale entre 1598 et 1599. Ce dernier est reconnu dans certaines sources comme étant déjà à Rome « très ami » du Caravage. En effet, les deux toiles sont signalées pour la première fois comme des œuvres du peintre lombard dans une lettre datée du 15 septembre 1607 adressée à Vincenzo I Gonzaga, duc de Mantoue, par Ottavio Gentile, son agent à Naples. Dans cette lettre, les deux toiles – sans que soient précisés les sujets – sont répertoriées comme étant en possession d'un peintre flamand (dont le nom n'est pas

précisé) ; Gentile suggère qu'on peut les acheter respectivement 300 et 400 ducats. Quelques jours plus tard, soit le 27 septembre, le peintre flamand Frans Pourbus à Naples pour authentifier les tableaux du prince de Conca et adresse une missive au duc de Mantoue où il y conseille l'achat des toiles vues dans l'atelier de Finson et de Vinck : « J'ai vu ici deux tableaux splendides de la main de Michelangelo de Caravage : l'un, qui représente un rosaire, est destiné à un retable ; il mesure 18 palmes de côté et ils ne le donneraient pas à moins de 400 ducats ; pour l'autre, un tableau de dimensions moyennes, conçu pour un intérieur et représentant en demi figures un Holopherne et une Judith, ils ne le céderaient pas à moins de 300 ducats ». Les deux toiles sont à nouveau mentionnées dans le testament en date du 19 septembre 1617 rédigé par Finson à Amsterdam, où il s'était rendu après son séjour en Provence afin de rejoindre son ami et partenaire Abraham Vinck, qui y était déjà depuis quelque temps.

Dans le testament, le peintre franco-flamand léguait à Vinck tous ses biens, y compris deux tableaux dont ils étaient conjointement propriétaires depuis quelque temps : *La Madone du Rosaire*, que Finson avait lui-même copié, toile ensuite vendue en 1631 par le marchand Charles de Koninck, et la Judith. A la mort de Finson, suivie par celle de Vinck, *La Madone du Rosaire* fut mise en vente peu après 1619, par les héritiers de ce dernier et achetée pour 1800 florins par un comité de peintres et d'amateurs flamands – dont Peter Paul Rubens faisait partie – pour l'église des Dominicains d'Anvers. C'est plus tard en 1781 que l'empereur d'Autriche Joseph II de Habsbourg, en visite dans la ville, pu l'admirer. En 1786, elle fut offerte ou vendue à ce dernier, pour entrer, dans un premier temps, dans les collections impériales, puis dans celles du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Datée récemment du moment du premier séjour napolitain de Caravage, à partir de comparaisons stylistiques et grâce à l'identification possible du personnage agenouillé à gauche avec le vice-roi comte de Benavente (Denunzio 2009, pp. 175-194), la monumentale toile de *La Madone du Rosaire* se situe plutôt – comme l'a proposé Prohaska – (Prohaska Swoboda 2010, pp.71-84) parmi les compositions réalisées par Caravage peu avant sa fuite de Rome (pour la documentation d'archives sur les deux toiles laissées à Naples par le Caravage, voir en particulier Bodart (1970), pp.10-16, 50-56 et Macioce (2010), pp. 236 et 279). Il est probable qu'elle ait été ensuite transférée à Naples par le peintre lombard lui-même et laissée en dépôt dans l'atelier de Finson et de Vinck tout comme la Judith réalisée au même endroit au moment où le peintre exécute *Le Crucifiement de saint André* de Cleveland – avant son départ pour Malte, pour le comte de Benavente.

Malheureusement, alors même que les localisations successives de *La Madone du Rosaire* sont connues, à Naples en 1607, à Amsterdam en 1617, à Anvers après 1619 et à Vienne à partir de 1786, aucune trace ne restait de la Judith depuis le décès de Finson et de Vinck. Ces dernières années, toutefois, il a été proposé d'identifier comme une copie de ce dernier tableau la toile d'une collection privée napolitaine connue vers le milieu du XX^{ème} siècle et parvenue dans les collections de la banque Intesa Sanpaolo¹.

Tel est l'état des connaissances jusqu'en 2014, date à laquelle est apparue au Cabinet Eric Turquin à Paris une toile, une *Judith et Holopherne* – provenant d'une ancienne demeure à Toulouse – en tout point identique à la copie de la banque Intesa Sanpaolo. Elle diffère seulement par ses dimensions (144 x 173,5 cm par rapport aux 140 x 180 cm de la toile de Naples) et présente les mêmes solutions iconographiques et la même composition, ainsi qu'un assemblage identique de toiles « à trame large » de fabrication napolitaine. Ces deux toiles sont toutes deux unies par une couture qui court horizontalement à partir de la main gauche d'Holopherne et de la main droite de Judith. Au moment de la découverte, le tableau se présentait dans un état de conservation satisfaisant mais très sale avec d'infimes chutes de matière picturale et couvert de plusieurs couches de vernis abondamment oxydées ; il présentait sur le côté droit des traces superficielles d'eau, probablement de pluie et d'humidité. Après un premier nettoyage de la surface picturale, le tableau fut exposé en 2016 à la Pinacoteca di Brera à Milan pour une

¹ Longtemps considérée comme une œuvre d'un peintre caravagesque anonyme, cette Judith a depuis été attribuée à Finson entre 1607 et 1613 (années pendant lesquelles il gagne la Provence), ou au pseudo Maître des pèlerins d'Emmaüs de Pau (une toile de ce sujet appartient aux collections du Musée des Beaux-Arts de Pau, (voir Navarro, Naples (1991-1992), pp. 261-262 ; Bologna, Naples (2004), pp. 166-167). Par la suite, Giuseppe Porzio a suggéré une attribution, discutée, au napolitain Filippo Vitale dans sa période naturaliste au contact du Caravage (Porzio in Paris 2012, pp. 14-23). L'attribution à Finson de la Judith de la banque Intesa Sanpaolo a été récemment confirmée par Gianni Papi et Maria Cristina Terzaghi. Cependant, il faut prendre en considération les différences évidentes dans le rendu pictural qui apparaissent lorsque l'on compare la Judith et les œuvres du peintre de Bruges, comme par exemple la toile de 1611, Allégorie des quatre éléments, aujourd'hui à la Blaffer Foundation (Houston) et également avec ses copies connues – certaines signées et datées – d'après des originaux de Caravage (tel Le Crucifiement de saint André dont des copies se trouvent : au Musée des Beaux-Arts de Dijon par Finson - attribuée également à Vinck – et dans la collection Back-Vega à Vienne, cette dernière considérée de façon peu crédible comme étant une réplique de la propre main du peintre lombard). Tout comme la Madeleine en extase peinte par Caravage au moment de son second séjour napolitain et destinée à être offerte, en même temps que deux Saint Jean, au cardinal Scipione Borghèse et dont on connaît une copie signée au Musée des Beaux-Arts de Marseille et une autre signée et datée 1613, dans une collection privée à Saint-Rémy-de-Provence, ou encore la Résurrection du Christ de la chapelle Fenaroli à Sant'Anna dei Lombardi dont on peut considérer comme une copie, probablement avec des variantes, un tableau du peintre de Bruges (Aix-en-Provence, église Saint-Jean de Malte).

confrontation avec *Le Repas à Emmaüs* appartenant à ce musée – peinte par le Caravage à Paliano après la fuite de Rome –, avec la Judith et avec deux des innombrables copies jusqu'ici connues (celle signée par Finson du Musée des Beaux-Arts de Marseille et une autre d'une collection privée) de la *Madeleine en extase* perdue, réalisée, comme le soutient également Gianni Papi, durant le second séjour du peintre lombard à Naples.

En revoyant le tableau à l'occasion de sa confrontation à la Pinacoteca di Brera, il m'est apparu évident, tout comme la première fois que je l'ai vu au Cabinet Eric Turquin, que la Judith de Toulouse, pour des raisons de maîtrise picturale, était d'un niveau qualitativement supérieur à la version Intesa Sanpaolo, attribuée de manière contestable à Finson, mais aussi qu'elle différait en tout point des compositions qui étaient attribuées à ce dernier.

Ce qui permet de confirmer, à condition de n'être pas victime d'un quelconque préjugé, l'hypothèse déjà énoncée de sa probable identification avec l'original laissé par Caravage en 1607 dans l'atelier napolitain de Finson et de Vinck en même temps que *La Madone du Rosaire*, original réapparu en 1617 à Amsterdam et depuis perdu. Cette hypothèse avait déjà été avancée par certains chercheurs lorsque le tableau fut présenté pour la première fois au Cabinet Eric Turquin et trouve aujourd'hui une base plus solide grâce au nettoyage de la surface du tableau : une intervention qui a mis en évidence les très hautes qualités originelles du rendu pictural qui confirment les concordances stylistiques très poussées avec certaines compositions réalisées par Caravage à la fin du séjour romain (en particulier *La Mort de la Vierge* aujourd'hui au musée du Louvre et *La Madone du Rosaire* de Vienne), à Paliano lorsqu'il fut sous la protection des Colonna (*Le Repas d'Emmaüs* de la Pinacoteca di Brera) et à Naples entre 1606 et 1607 (notamment *Le Crucifiement de saint André* de Cleveland).

Qualités qui se retrouvent pleinement aujourd'hui dans la Judith de Toulouse avec son rendu pictural intense, aussi évident dans le traitement de l'événement tragique que dans le traitement des différents morceaux. Comme par exemple dans le rendu de la somptueuse étoffe rouge de la tente d'Holopherne, qui rappelle un rideau de théâtre (tout comme dans *La Mort de la Vierge* du Louvre et *La Madone du Rosaire* de Vienne) qui amplifie la toile en apparence et en vraisemblance. Le traitement savant du vêtement raffiné porté par Judith en est un autre exemple. Le rendu chromatique de l'humble vêtement d'Abra et du voile qu'elle porte sur les épaules fait écho aux deux toiles précédemment citées de la Pinacoteca di Brera et du Musée de Cleveland. Le récent nettoyage a permis de mettre en valeur aussi bien la poignée de l'épée finement décorée d'or avec laquelle Judith tranche définitivement la tête d'Holopherne, que

l'enchevêtrement savant, quasi inextricable, des mains d'Abra et de la main gauche de Judith, agrippée aux cheveux d'Holopherne.

De plus, grâce à ce récent nettoyage, d'autres éléments sont apparus qui permettent de considérer définitivement la Judith de Toulouse comme le tableau laissé par le peintre – sur le point de partir pour Malte – dans l'atelier napolitain de Finson et Vinck, avec *La Madone du Rosaire*. Il s'agit notamment de la découverte de repentirs qui étaient invisibles auparavant : ces repentirs s'observent dans le raccourcissement des doigts de la main gauche d'Holopherne, de celle Judith ainsi que de celle de la servante mais aussi dans le traitement de l'ourlet de la chemise recouvrant le sein de l'héroïne. A l'inverse, en ce qui concerne le traitement chromatique du drap blanc, sur lequel gît un Holopherne hurlant, l'on pouvait initialement croire qu'il s'agissait du résultat d'un nettoyage antérieur de la superficie originelle. Au contraire, il apparaît aujourd'hui qu'il s'agit du résultat d'une méthode picturale bien particulière utilisée par Caravage, que l'on retrouve également dans d'autres de ses toiles postérieures à sa fuite de Rome : *Le Couronnement d'épines* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, le *Saint Jérôme méditant* du Musée de Montserrat, le *Saint Jean Baptiste* du Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, dans *La Madone des pèlerins* de l'église Sant Agostino, *Le Repas d'Emmaüs* de la Pinacoteca di Brera, la *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* du Palacio Real de Madrid et *Le Crucifiement de saint André* du Cleveland Museum of Art.

On sait qu'en 1602, Caravage avait déjà peint à Rome pour le banquier génois Ottavio Costa, pour lequel il réalisa peu après le *Saint Jean-Baptiste* aujourd'hui à Kansas City, une *Judith et Holopherne* (épisode tiré du Livre de Judith (13, 1-10) et plusieurs fois représenté dans la peinture et la sculpture depuis le début du Quattrocento. Judith, une jeune et belle citoyenne de Béthulie devenue veuve, s'était proposée de tuer Holopherne, le général de l'armée assyrienne qui assiégeait la ville. Après avoir approché et séduit le général durant un festin qu'il lui avait offert dans sa tente et avec l'aide de la servante Abra, Judith, alors qu'Holopherne gisait ivre sur le lit, lui tranche la tête ; celle-ci est ensuite mise dans un sac et brandie triomphalement devant les Béthuliens. La Judith Costa, passée dans les collections des ancêtres de Vincenzo Coppi et entrée en 1971 dans celles de l'État italien grâce aux fonds de la Galleria Nazionale d'Arte Antica du Palazzo Barberini, diffère sensiblement tant par les choix iconographiques que par le rendu pictural de la toile retrouvée à Toulouse. Dans la version du Palazzo Barberini, Caravage a cherché à mettre en évidence la beauté de l'héroïne biblique en la revêtant d'une ample chemise blanche moulant son sein tout en l'exaltant, mais aussi en mettant en évidence son air

trionphant et dédaigneux contrastant ainsi avec un Holopherne hurlant, dans le dernier instant de sa vie. De cette manière, le peintre accentue le contraste avec l'aspect quasi grotesque de la vieille servante qui se trouve à côté, (qui était restée en dehors de la tente d'Holopherne selon le texte biblique), vue de profil, le nez marqué, la gorge proéminente et le visage sillonné par de profondes rides. En revanche, dans la toile de Toulouse – en opposition avec la solution choisie dans la version du Palazzo Barberini – la représentation de la mort violente d'Holopherne se trouve plongée dans une atmosphère aux tons sombres et austères, comme dans les tragédies shakespeariennes : la scène est fixée dans l'instant de tension physique et émotif maximal vécu par les trois protagonistes. Abra souffre d'un goitre tout comme la vieille femme qui apparaît en bas à gauche du *Crucifiement de saint André* du Musée de Cleveland. Surprise et effrayée, elle se tourne désormais vers une Judith fière qui a accompli avec détermination son acte violent. Judith porte une robe noire, référence à son veuvage. Bien qu'elle conserve son entière beauté, elle n'est plus aussi jeune que la Judith du Palazzo Barberini. Maintenant, elle se tourne vers nous et non plus vers Holopherne, comme pour nous rendre complices de son geste épouvantable et témoins de son acte héroïque. Quoi qu'il en soit, la scène entière diffère de la version du Palazzo Barberini, non seulement par les choix iconographiques et les solutions picturales mais aussi dans l'expression même de la condition humaine, de l'être et de l'existence qu'elle traduit. Éléments que le peintre lombard a distillé dans d'autres de ses compositions notamment à Malte, à Messine, à Syracuse et durant son bref second séjour napolitain, qu'il a progressivement muri depuis la réalisation à Rome de *La Mort de la Vierge* et *Le Repas à Emmaüs* à Paliano et qu'il pousse à son paroxysme d'abord à Naples ; en particulier avec la Flagellation aujourd'hui à Capodimonte, *Le Crucifiement de saint André* pour Benavente et avec cette Judith désormais « retrouvée » à Toulouse. A la lumière de ces remarques stylistiques, il est évident qu'il faut placer chronologiquement la Judith de Toulouse entre, d'un côté *Le Repas d'Emmaüs* de Brera, et de l'autre *Le Crucifiement de saint André* de Cleveland, datant d'avant le départ du peintre pour Malte. Lorsqu'il embarqua sur un des navires de Fabrizio Colonna en direction de La Valette, Caravage fut contraint de laisser *La Madone du Rosaire* et la Judith entre de « bonnes mains » dans l'atelier de ses deux amis Louis Finson et Abraham Vinck.

Éléments bibliographiques :

- D. Bodart, Louis Finson (Bruges, avant 1580 – Amsterdam, 1617), Bruxelles 1070.
- P. Leone de Castris in Il patrimonio artistico del Banco di Napoli, N. Spinosa, Naples 1984.
- F. Navarro in Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, catalogue d'exposition, F. Bologna, Naples 1991.
- F. Bologna, Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610), in Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610, catalogue d'exposition, N. Spinosa, Naples 2004.
- Denunzio, Per due committenti di Caravaggio a Napoli: Nicolò Radolovich e il viceré VIII conte-duca di Benavente (1603-1610), in Nápoles y España. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, colloque, J. L. Colomer, Madrid 2009.
- W. Prohaska – G. Swoboda, Caravaggio und der Internationale Caravaggismus, Cinisello Balsamo 2010.
- S. Macioce, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875. II edizione corretta, integrata e aggiornata, Rome 2010.
- G. Porzio, Filippo Vitale, La Cène à Emmaüs [ou les Pèlerins d'Emmaüs], in Regards croisés. Sur quatre tableaux caravagesque, R. Morselli e altri, Paris 2012.
- C. Terzaghi in Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio, catalogue d'exposition, G. Capitelli, A. E. Denunzio, G. Porzio, M. C. Terzaghi, Naples 2013.
- Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione. Dialogo a cura di Nicola Spinosa, catalogue d'exposition, J. M. Bradburne, Milan 2016