

Judith décapitant Holopherne

Huile sur toile
144x173, 5 cm

Par Nicolas SPINOSA

Le tableau illustre un épisode très connu de l'Ancien Testament (Judith 13,4-8). Source d'inspiration du Moyen Âge à nos jours, son iconographie est variée: il a été traité en peinture comme en sculpture et aussi dans quelques secteurs des arts appliqués, en particulier la miniature.

Nabuchodonosor (605-562 av. J.-C.), roi des Assyriens originaire de Babylone, en guerre contre les Mèdes, envoie son général en chef, Holopherne, mener campagne contre les Israélites. Celui-ci assiège avec succès Béthulie, en Judée. Après plus de trente jours, vaincus par la soif et la faim, ses habitants songent à se rendre. L'ayant appris, Judith, jeune veuve fortunée et d'une grande beauté, endeuillée et recluse chez elle depuis la mort de son mari, plus de trois ans auparavant, se propose au Conseil des Sages pour aller tuer le général assyrien et venger la ville. Parée de bijoux précieux et vêtue de noir, elle se présente à lui accompagnée de sa vieille servante, Abba. Feignant de vouloir trahir son peuple, elle lui apporte des présents. Holopherne, séduit par la beauté de Judith, après lui avoir offert un riche festin, l'invite dans sa tente, avec l'intention de la posséder. Mais Judith alors que le général, ivre, est étendu sur son lit, empoigne l'épée pendue à un mât de la tente et, ayant empoigné sa chevelure, lui coupe la tête. Près d'elle, sa servante a dans les mains un sac pour y mettre la tête coupée et la rapporter triomphalement aux habitants de Béthulie.

Le tableau que l'on examine ici, inédit et resté dans une collection privée toulousaine depuis le milieu du XIX^e siècle, représente le moment crucial et le plus dramatique du meurtre du général assyrien. La scène se déroule en pleine nuit sous la haute tente d'Holopherne, faite d'un grand drap d'un rouge intense, somptueusement noué en haut à gauche et rabattu à droite sur un piquet ou un tronc d'arbre coupé. Judith, très belle, est presque de profil. Encore vêtue de deuil, elle porte une chemise blanche finement brodée aux poignets et ses cheveux sont couverts d'un long voile noir. Elle saisit Holopherne par les cheveux et achève de lui couper la tête d'un second coup d'épée, comme il est précisé dans la Bible. En même temps elle regarde au loin, comme pour interpeller son peuple ou des spectateurs qui seraient témoins de l'exécution, affirmant avec détermination la valeur de son geste, acte extrême et nécessaire pour anéantir toute forme d'oppression, d'injustice ou de violence. Holopherne est étendu sur le lit, la bouche ouverte et les yeux écarquillés. De sa gorge tranchée jaillissent des flots de sang. Entre la vie et la mort, surpris d'être agressé par une femme plus que par la douleur ou la certitude de sa mort prochaine, il laisse échapper un cri. Abba, servante et complice de Judith, le visage marqué de profondes rides, tient un sac et regarde Judith, stupéfaite de la témérité, du courage et de la détermination de sa maîtresse plus encore que des conséquences de son geste.

La représentation de la décapitation d'Holopherne est fidèle au texte biblique, à quelques détails près. Abba, par exemple, est à côté de Judith alors que l'Ancien Testament dit qu'elle est restée en dehors de la tente. De même, Judith porte une somptueuse robe de satin noir, signe de son veuvage, alors que selon la Bible, elle quitte ses habits de deuil et se présente à Holopherne habillée avec

élégance et parée de bijoux précieux pour le séduire. Enfin l'arme employée pour décapiter Holopherne n'est pas un long cimenterre, mais une épée dont la garde et la lame sont damasquinés de motifs dorés.

On connaît une autre version du tableau, un peu plus grande (140x180 cm) et avec des différences minimales dans l'iconographie ou la composition. Entrée dans les collections de la Banque de Naples à une époque indéterminée, sans doute au début du XX^e siècle, elle provient d'une grande collection privée napolitaine. Elle est exposée aujourd'hui au Palais Zevallos, anciennement appelé Carafa di Stigliano, toujours à Naples, avec d'autres toiles venant de différents instituts bancaires et passées dans les collections Intesa Sanpaolo. Longtemps considérée comme une œuvre anonyme de l'école du Caravage, elle a récemment été attribuée soit au peintre franco-flamand Louis Finson, né à Bruges et présent à Naples de 1604/1605 à 1612¹, soit au Maître des pèlerins d'Emmaüs de Pau². Giuseppe Porzio a suggéré une attribution, discutée, au napolitain Filippo Vitale dans sa période naturaliste au contact du Caravage, au milieu de la deuxième décennie du XVII^e siècle³.

Au-delà de ces diverses propositions d'attribution, il est important de rappeler que *Judith décapitant Holopherne* de la collection Intesa Sanpaolo a toujours été considérée par la critique comme une copie fidèle d'un original perdu du Caravage, documenté à Naples en 1607. Si c'est exact, il convient de la mettre en relation avec le tableau de même sujet étudié ici pour la première fois⁴.

En ce qui concerne le tableau du Caravage *Judith coupant la tête d'Holopherne*, disparu jusqu'à ce jour, on admet, mais sans preuves irréfutables, que la version du Palais Zevallos en est une copie fidèle. Le tableau du Caravage, nous l'avons déjà dit, se trouvait à Naples en 1607, signalé avec une *Vierge du rosaire* du même peintre par des sources anciennes et par des documents d'archives comme appartenant à un artiste flamand inconnu (aujourd'hui *La Vierge du rosaire* est reconnue par tous comme le tableau du Kunsthistorisches Museum de Vienne). Ottavio Gentile, agent à Naples pour Vincenzo Gonzaga, duc de Mantoue, dans une lettre qu'il lui adresse le 15 septembre 1607 dit qu'il est possible acheter les deux tableaux respectivement avec 300 et 400 ducats. Quant à l'identification du peintre flamand qui possédait les deux tableaux du Caravage il a été suggéré les

¹ P. Leone de CASTRIS in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Naples 1984, p. 36-39; *Giuditta decapita Oloferne, Louis Finson, interprete di Caravaggio*, exposition: Naples, Palazzo Zevallos, 2013, catalogue par Giovanna CAPITELLI, Antonio E. DENUNZIO, Giuseppe PORZIO et Maria Cristina TERZAGHI, qui reprend la bibliographie antérieure et étudie les rapports entre Finson et Caravage à Naples.

² F. BOLOGNA in *Caravaggio. L'ultimo tempo (1606-1610)*, exposition: Naples, Musée de Capodimonte, 2004, catalogue dirigé par N. SPINOSA, p. 166-167.

³ Giuseppe PORZIO : *Filippo Vitale, la Cène à Emmaüs (ou les Pèlerins d'Emmaüs)* in *Regards croisés sur quatre tableaux caravagesques*, dirigé par R. MORSELLI et autres, Paris, 2012, p. 14-23.

⁴ Ce tableau du Caravage disparu semble dériver de façon certaine d'un tableau qui fait partie d'une collection privée romaine. Il présente, par rapport aux deux versions du Palais Zevallos et celle dont on parle ici, de nombreuses et importantes variantes dans l'iconographie et la composition. Cette autre version a été attribuée soit à Finson, soit au Maître de Saint-Silvestre (Gianni Papi a proposé de l'identifier comme le frison Martin Faber, qui a travaillé quelque temps à Naples et en Provence avec le peintre franco-flamand), soit à un maître napolitain (N. SPINOSA in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, exposition: Naples, 2009, t. I, p. 74-75; M. C. TERZAGHI in Naples, Palazzo Zevallos, 2013, op. cit., p. 36, fig. 4; G. Papi, *Ancora su Martin Faber*, in *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti sul Caravaggio e l'ambiente Caravaggesco*, Naples 2014, p. 165, fig. 4).

Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco, Napoli 2014, p. 165, fig. 4).

noms de Finson ou d'Abraham Vinck, son ami et associé avec lequel il partageait l'atelier napolitain. Originaire d'Anvers, Vinck vivait à Naples depuis 1598/1599. Frans Pourbus, peintre d'origine flamande également, alors qu'il se trouvait à Naples pour authentifier les tableaux du prince Conca a vu les deux tableaux le 27 septembre de la même année 1607, probablement dans l'atelier de Finson et Vinck⁵.

Les deux tableaux du Caravage sont ensuite signalés dans le testament que Finson rédige le 19 septembre 1617 alors qu'il s'est établi à Amsterdam avec Vinck, après un séjour de travail en Provence. Par ce testament Louis Finson fait hériter Vinck de tous ses biens, y compris *Judith coupant la tête d'Holopherne* et *la Vierge du rosaire* du Caravage qui se trouvaient à Naples en 1607⁶.

Pour résumer: la *Judith décapitant Holopherne* du Palais Zevallos a pu être identifiée par la critique comme une copie de l'original disparu du Caravage et reconnue récemment comme une œuvre de Finson sur la base de sources documentaires sûres et les considérations suivantes:

- le tableau du Caravage a été vu en 1607 à Naples, avec la *Vierge du rosaire*, par Pourbus dans l'atelier partagé par Finson et Vinck;
- Finson et Vinck avaient probablement connu Caravage à Rome, avant son arrivée à Naples au début de l'année 1606; Vinck est en effet mentionné dans les anciens documents comme "un ami très proche" du Caravage;
- Caravage, arrivé dans la capitale du vice-royaume espagnol après un séjour à Palestrina et à Zagarolo, renforce ses liens avec Finson et Vinck en rejoignant l'atelier napolitain de ces deux artistes avec lesquels il collabore. Il est assurément suffisamment en confiance pour leur confier ses deux tableaux *Judith coupant la tête d' Holopherne* et *la Vierge du rosaire* avant de partir pour Malte en juillet 1607 peut-être en vue d'une vente éventuelle;
- les deux tableaux signalés par Ottavio Gentili dans sa lettre du 17 septembre 1607 au duc de Mantoue, puis à Naples par Pourbus dix jours après, sont à nouveau cités en 1617 dans le testament rédigé par Finson à Amsterdam en faveur de son ami et associé Abraham Vinck;
- Finson a pu être identifié comme l'auteur de la copie de la *Judith coupant la tête d' Holopherne* exposée au Palais Zevallos. On sait avec certitude qu'il a plusieurs fois copié, alors qu'il était à Naples ou en Provence, des tableaux peints par le Caravage après sa fuite de Rome. Citons en particulier *La Madeleine en extase* peinte par le Caravage entre Palestrina et Zagarolo, avant son arrivée à Naples. Non localisée de façon certaine à ce jour, elle est connue par plusieurs copies (deux d'attribution sûre à Finson : une au Musée de Beaux-arts de Marseille, signée, et l'autre dans une collection privée à Saint-Rémy de Provence, signée et datée 1613; une du peintre hollandais Wibrandt de Geest, beau-frère de Rembrandt, signée et datée 1620, dans une collection privée de Barcelone⁷; d'autres dans des collections romaines et d'autres encore dans des collections italiennes et étrangères, toutes anonymes, avec quelques variantes, comme l'ajout d'une croix en haut à gauche ou d'un crâne en bas à droite, et de diverses qualités dont quelques-unes plus que modestes). Citons encore *Saint. André sur la croix*, réalisé par le maître lombard pendant son premier séjour napolitain pour le

⁵ Sur ce point, on renvoie, y compris pour la bibliographie antérieure, à S. MACIOCE : *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari (1513-1875). II edizione corretta, integrata e aggiornata*, Rome 2010, n. 815 et 816, p. 236.

⁶ S. MACIOCE, 2010, op. cit., n. 966, p. 279, y compris pour la bibliographie antérieure.

⁷ A. BREJON de LAVERGNEE in Naples 2004, op. cit., n. 25a-25b, p. 164-165.

vice-roi, le comte de Bénavent, et aujourd'hui au Museum of Art de Cleveland (Ohio), dont une copie au Musée des Beaux-arts de Dijon, est donnée soit à Finson, soit à Vinck⁸. Une autre toile, qui appartient à une collection privée suisse, récemment restaurée à Naples dans l'atelier de Bruno Arciprete (pour l'auteur de ces lignes, c'est une copie anonyme de l'original du Caravage aujourd'hui à Cleveland et non une réplique autographe par celui-ci, comme l'a écrit Gianni Papi au propriétaire); la *Résurrection du Christ* peinte par le Caravage pendant son deuxième séjour à Naples pour la chapelle Fenaroli dans l'église Sainte-Anne-des-Lombards, détruite ou disparue au début du XIX^e siècle, dont on connaît des copies tardives avec des variantes par Andrea Vaccaro et par Luca Giordano, et aussi une autre copie, avec des variantes également, peinte par Finson, signée et datée 1610, conservée dans l'église Saint-Jean- de- Malte à Aix-en-Provence.

Les réserves exprimées par l'auteur quant à l'attribution à Finson de la copie du tableau perdu du Caravage, conservée dans la collection Intesa Sanpaolo au Palais Zevallos, découlent d'un examen scrupuleux d'autres œuvres d'attribution certaine peintes à Naples ou juste après. Parmi celles-ci, ajoutons aux deux *Marie-Madeleine en extase* déjà mentionnées *Les quatre éléments* peints en 1611, passés à Genève chez Robert Smeets, ou encore *L'Annonciation* de 1612 commandée pour l'église napolitaine de saint-Thomas-d'Aquin, détruite, et déposée au Musée du Capodimonte à Naples. Ces comparaisons mettent en évidence des différences, en particulier dans le traitement pictural et dans la force des expressions des différentes images.

Dans tous les cas, à défaut d'une attribution certaine, il faut au moins considérer *Judith coupant la tête d'Holopherne* de la collection Intesa Sanpaolo comme une copie de l'original du Caravage réalisée par Finson ou par le Maître de l'Emmaüs de Pau ou, plus probablement, un contemporain du Caravage encore anonyme, peut-être napolitain. Ce qui importe ici, c'est de souligner que la réalisation de l'œuvre de la collection du Palais Zevallos est d'une qualité inférieure à celle que nous étudions ici, tant au niveau de la touche que de la traduction des sentiments et des émotions des trois personnages bibliques «immortalisés» dans un moment de tension physique et psychique maximale.

Et surtout, compte tenu des différences de qualité observées entre les deux compositions identiques de *Judith décapitant Holopherne*, il faut déterminer d'une part si nous sommes en présence de deux copies de deux mains différentes de l'original perdu du Caravage vu à Naples en 1607 et présent à Amsterdam en 1617, et aussi si les particularités stylistiques de la toile étudiée ici autorisent à la considérer comme une œuvre du maître lombard lui-même. Ensuite nous verrons s'il peut s'agir de la *Judith coupant la tête d'Holopherne* présente à Naples et à Amsterdam, considérée comme disparue jusqu'à ce jour et traditionnellement mise en relation avec l'œuvre de la collection du Palais Zevallos. Dans ce cas, la seule conclusion plausible serait de reconnaître dans la toile de la collection Intesa Sanpaolo non plus la copie d'un original perdu du Caravage, identifiable avec la *Judith décapitant Holopherne* déposée par lui à Naples dans l'atelier de Finson et Vinck avant de se rendre à Malte, mais une réplique fidèle (peu importe ici qu'elle soit de Finson ou d'un autre) de cette œuvre inédite étudiée ici pour la première fois.

Un examen et une analyse approfondie et détaillée de cette peinture doivent aider dans un premier temps à déterminer si le tableau peut être attribué avec une certitude suffisante au Caravage et dans

⁸M.C.TERZAGHI in Naples 2013, op.cit., pp. 29-30, 38-39.

un deuxième temps si l'on peut y reconnaître l'œuvre du maître lombard mentionnée à Naples en 1607, puis à Amsterdam en 1617 et considérée comme perdue jusqu'à aujourd'hui.

On ne peut aborder la toile sans évaluer son état de conservation actuel. Dans son ensemble, la peinture nous a été livrée dans un état que l'on peut décrire comme bon avec une surface peinte partiellement obscurcie par une ou plusieurs couches de vernis anciens qui, au fil du temps, se sont oxydés, modifiant la lecture des couleurs d'origine et avec quelques petits manques dans des zones secondaires. Le long du bord droit de la toile, une altération limitée de la couleur d'origine ou, plus probablement, de la seule couche de vernis oxydé est due à l'exposition de cette zone à la pluie ou à d'autres sources d'humidité. Il s'agit cependant d'une altération de surface qu'une intervention conservatoire prudente peut certainement éliminer.

L'intervention la plus importante concerne la toile d'origine. La peinture a été rentoilée, sans doute à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle. Comme celle de la copie du Palais Zevallos, la toile d'origine est faite de deux bandes de tailles différentes, à la trame grossière, cousues horizontalement au niveau de la main gauche d'Holopherne et de la main droite de Judith. Assembler des toiles de différentes tailles en les cousant soigneusement les unes aux autres était un procédé courant que l'on retrouve dans d'autres peintures du Caravage et chez d'autres peintres des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous avons constaté que les deux toiles utilisées, d'une part pour la copie du Palais Zevallos et d'autre part pour la composition que nous analysons ici, sont toutes deux à trame grossière, comme celles d'autres tableaux du grand centre de production napolitain au XVII^e siècle. Cela ne prouve nullement qu'ils aient été peints à Naples par des artistes de cette école. On sait que la toile dite « napolitaine » n'a pas été utilisée uniquement à Naples ou dans ses alentours. Largement exportée, elle était facilement disponible hors de sa zone de production et les peintres actifs dans toute la moitié Sud de la péninsule italienne pouvaient facilement s'en procurer.

Il y a, en tout cas, dans la composition du tableau *Judith décapitant Holopherne* que nous analysons, quelques zones présentant ce qui peut apparaître comme des faiblesses d'exécution. Les plus évidentes sont les rides du visage d'Abba, étroites et anormalement régulières et parallèles. Les coups de pinceau marquent, avec une régularité peu naturelle, le visage de la vieille femme. La main droite de Judith empoignant l'épée, faible aussi, manque de naturel. Elle est complètement obscurcie par l'ombre, d'une manière invraisemblable. Il y a aussi les mains de Judith qui se distinguent mal de celles d'Abba. En fait, un examen plus précis montre que les rides qui creusent le visage d'Abba sont peintes comme celles, par exemple, du visage de la femme âgée de l'aubergiste dans la version des *Pélerins d'Emmaüs* peinte par le Caravage à Zagarolo et exposée à la Pinacothèque de Brera à Milan, ou de celles de la vieille femme tourmentée au pied de la croix de Saint-André dans la toile conservée au Musée de Cleveland, mais elles sont tracées avec plus de régularité⁹. La femme au pied de la croix de Saint-André souffre d'un goître, comme Abba dans le tableau de *Judith*. Si l'on peut supposer que la faible qualité de la main droite de Judith est certainement due à une ancienne restauration maladroite, les mains de Judith et celles de sa vieille servante, qui donnent une impression de confusion déroutante se révèlent être, avec la tête inclinée et en partie tranchée d'Holopherne criant entre la vie et la mort, quasiment le point central de l'œuvre. Ce choix, hautement significatif,

⁹ Selon le restaurateur Bruno Arciprete, les traits originaux aurait pu être rehaussés lors d'une restauration antérieure, ce qui peut être vérifié par une stratigraphie.

N.B Depuis cet avis, l'œuvre a été vue par deux restaurateurs qui ont confirmé le caractère autographe de cette partie.

montre l'intention de l'artiste qui veut représenter l'histoire brusquement figée à son point le plus dramatique, au paroxysme de la tension physique, mentale et visuelle.

Il faut encore noter que, sur l'ensemble de la surface de la peinture examinée, on ne voit aucune trace d'incisions qui esquisseraient des formes et des profils sur la préparation, alors qu'elles sont visibles dans d'autres œuvres du Caravage, en particulier celles de sa jeunesse (incisions qui cependant ne sont pas l'exclusivité du maître lombard à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle). Les critiques ont récemment accordé une valeur importante à de telles traces, les considérant à chaque fois, pas toujours à juste titre, comme une preuve d'authenticité des compositions étudiées, situées à différents moments de l'activité du peintre.

Des radiographies réalisées sur toute la surface de la peinture ont révélé, à la fois la vitesse extraordinaire avec laquelle le peintre a réalisé chaque détail et la présence de quelques repentirs : la modification par rapport au projet initial, par exemple, de la position des doigts de la main droite d'Holopherne; quelques modifications du profil de son bras gauche et de sa position, coincé par le drap et supportant le poids du torse puissant, tandis qu'Holopherne se tourne vers la droite. La coiffure de Judith a varié : une mèche s'échappe du voile noir tendu de manière régulière sur son front alors qu'elle avait les cheveux bouclés dans la version précédente. Enfin, quoiqu'il ne s'agisse pas d'un véritable repentir mais plutôt d'une modification probablement décidée en cours de travail, un pan du voile noir de Judith recouvre la tunique d'Abba, peinte en brun en-dessous.

Avant de passer à l'analyse stylistique du tableau afin de déterminer si nous sommes ici en présence d'une copie de la *Judith décapitant Holopherne* du Caravage vue à Naples en 1607 et signalée à Amsterdam en 1617 (ce qui est déjà le cas du tableau du Palais Zevallos), ou s'il s'agit de l'original finalement retrouvé, rappelons, pour comparer correctement les deux versions, que le maître lombard a peint un autre tableau, connu depuis longtemps, du même sujet biblique, presque certainement entre 1599 et 1600.

Il s'agit de la toile (145x195 cm) peinte peu avant le cycle de trois épisodes de la vie de Saint Matthieu pour la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français, pour le banquier d'origine gênoise Ottavio Costa, qui compte parmi les plus grands commanditaires et admirateurs du peintre lombard à Rome. Cette première version de *Judith décapitant Holopherne* a été publiée en 1951, après un long silence. Alors dans la collection romaine de Vincenzo Coppi elle est entrée en 1971 dans les collections de la Galerie Nationale d'Art Antique au Palais Barberini à Rome. Cette version relativement précoce de la décapitation d'Holopherne en représente aussi le moment le plus dramatique, le point d'orgue de la tension physique et émotionnelle mais, par rapport aux deux versions, celle du Palais Zevallos et celle que nous étudions, on note des différences significatives, non seulement dans les choix d'iconographie et de composition, mais aussi dans la forme, les expressions et les solutions picturales retenues.

Dans la composition peinte pour Ottavio Costa, le Caravage souligne et exalte la jeunesse de Judith. La séduisante beauté de ses traits contraste avec l'aspect presque grotesque de sa vieille et humble servante, vue de profil, le nez crochu, la gorge proéminente et le visage marqué par de profondes rides. En outre, comme dans la description du passage de l'Ancien Testament, Judith porte, manifestement pour séduire Holopherne, une large et fine chemise blanche, qui colle à sa poitrine dont elle souligne la fermeté et la générosité, ainsi qu'une ample jupe en tissu damassé, retenue par une chaîne finement nouée sur le devant à hauteur de la poitrine. Ses cheveux auburn, habilement relevés sur la nuque et séparés par une raie médiane, ne sont pas couverts d'un voile noir, tandis que

son beau visage arrondi, est mis en valeur par des bijoux raffinés tels que les précieuses perles en gouttes d'eau portées en boucles d'oreille.

Dans les deux versions de *Judith décapitant Holopherne*, celle du Palais Zevallos et celle que nous étudions, mises en relation avec la version vue à Naples en 1607 et qui était à Amsterdam en 1617, Judith est plus âgée et d'une beauté physique assurément plus mature que dans la toile de la collection Vincenzo Coppi. Elle est toujours vêtue de sa robe noire de veuvage, de satin précieux et d'une somptueuse élégance. Plus chastement, celle-ci ne découvre que la partie haute d'une généreuse poitrine dont le sein pointe légèrement sous la chemise blanche.

En outre, sur la toile du Palais Barberini Judith a des attitudes, gestes et expressions différentes: tandis qu'elle lui coupe la tête avec un long cimeterre (exactement comme l'indique le texte biblique), elle fixe Holopherne avec sévérité. Consciente de la mission qu'elle s'est donnée pour sauver son peuple, elle le regarde, presque indignée. Pour autant, elle ne cache pas une certaine réticence ou répulsion pour le geste brutal et violent qu'elle accomplit. Toujours proche d'elle, à sa gauche, avec un tissu dans les mains pour cacher la tête coupée d'Holopherne, Abba, sa vieille et fidèle servante, fixe la scène. Complice et complaisante, son regard est sombre, plein de haine et d'un vif ressentiment à l'égard du général arrogant et haï qui a essayé de posséder sa maîtresse et d'anéantir son peuple. Ce dernier, dans la version de la collection Vincenzo Coppi, se débat sur le lit dans une position presque identique à celle observée dans les deux versions, celle du Palais Zevallos et celle que nous étudions, criant, suspendu entre la vie et la mort, la bouche crispée et les yeux grand ouverts. Le mouvement de ce visage exprime clairement les sentiments suscités, non seulement par l'action violente, rapide et inattendue de Judith et ses conséquences, mais aussi par la douleur atroce et surtout la prise de conscience d'une fin imminente et certaine. Dans les deux versions, celle de Naples et celle étudiée ici, l'irruption de la violence soudaine et imprévue, l'insoutenable douleur physique et la conscience de la mort proche, se manifestent avec un réalisme aigu, dans une réaction incontrôlée de hurlement et de fureur enragée.

Il ne faut pas sous-estimer d'autres différences par rapport au tableau de *Judith décapitant Holopherne* de la collection Vincenzo Coppi comme la description de la tente d'Holopherne, lieu du crime odieux commis par l'héroïne biblique. Le peintre lui donne réalité et vérité, accentuant, comme sur la scène d'un drame, l'atmosphère sombre qui entoure l'événement tragique. Il utilise le rayon de lumière venant de la gauche pour exacerber les ombres denses et presque impénétrables, figeant les gestes, attitudes et expressions dans leur tension maximale. Un cadrage serré rapproche les trois protagonistes de ce terrible événement et le rideau rouge, volumineux, est une mise en scène d'une grande efficacité visuelle. Il est attaché dans le coin en haut à gauche avec un nœud somptueux (presque comme dans *La mort de la Vierge* du Musée du Louvre) et retombe à droite sur un poteau ou une branche noueuse. Judith n'est plus représentée avec la même intention que dans le tableau de la collection Vincenzo Coppi, dans lequel elle dévisage, presque avec dégoût, la tête d'Holopherne. Ici elle le décapite en se tournant vers l'extérieur de la toile, ce qui agrandit l'espace de l'ensemble de la composition, bien que la toile soit plus petite et oblige l'observateur à se faire participant et témoin de l'événement dramatique. Cette disposition est plus ou moins la même que celle que le Caravage avait déjà adoptée pour *La Déposition de Croix* de la Pinacothèque Vaticane dans laquelle Joseph d'Arimathie, soutenant le corps du Christ mort, se tourne vers nous et nous fait participer directement à ce triste et douloureux épisode.

La composition de la *Judith décapitant Holopherne* étudiée ici (qui est, à mon avis, à rapprocher du tableau laissé par le Caravage à Naples dans l'atelier de Finson et Vinck que la critique a toujours considéré comme le prototype du tableau du Palais Zevallos) diffère donc dans son ensemble de la peinture de même sujet peinte pour Ottavio Costa, non seulement par son iconographie mais aussi par sa composition car les trois personnages du tableau Costa sont placés presque à la même hauteur, à la manière d'un ancien haut-relief gréco-romain, selon un procédé courant au XVI^e siècle. Les jeux d'ombres et de lumières découpent les formes et définissent matières et volumes différemment. Différent aussi est le choix judicieux de couleurs toujours savamment accordées, appliquées en larges traits. On voit surtout une évolution dans le traitement des états d'âme, sentiments et émotions. Ces différences, en particulier celles d'ordre pictural, révèlent dans deux versions, celle du Palais Zevallos et celle qui fait l'objet de notre analyse, une intention autre que celle de la *Judith* de Costa. Le Caravage prend conscience de la portée, tant sur le plan humain que sur le plan moral, du crime odieux commis par l'héroïne biblique. Il le relie étroitement à ce qu'il vit: un changement et une prise de conscience profonde de l'acte criminel, résultat de son expérience d'homme et de peintre; et, surtout, fruit d'une connaissance murie et approfondie de l'existence de chaque être et de son devenir, souvent douloureux et inéluctable.

Cela signifie également, comme nous l'avons déjà dit, que la *Judith décapitant Holopherne* que nous étudions est certainement postérieure à la version Coppi du Palais Barberini. Une représentation des faits dans la crudité de leur réalité et sans fioriture, une focalisation sur quelques éléments visuels mettent davantage en exergue l'action des protagonistes, non seulement par rapport à la version Costa, mais aussi par rapport à d'autres peintures du Caravage datées, ou pouvant être situées après ses peintures pour Saint-Louis-des-Français et juste avant sa fuite précipitée de Rome au début de 1606.

Nous avons déterminé que le Caravage, comme nous le pensions, a illustré au moins deux fois, à deux périodes de sa vie, le crime odieux commis par Judith dans un geste héroïque "pour l'amour de son pays", adoptant des solutions iconographiques et des compositions différentes. Il faut encore se demander si le tableau qui était à Naples en 1607 et à Amsterdam en 1617 peut être l'original peint par le maître lombard, ou bien s'il en est une copie comme la version exposée au Palais Zevallos.

Il est immédiatement évident que le dit tableau, par la qualité des solutions mises en œuvre décrites précédemment (c'est à dire la rapidité de son exécution en quelques «coups de pinceau» essentiels et décisifs, l'intensité de couleurs denses qui confèrent à la scène sa force visuelle), ne peut en aucun cas le situer parmi d'autres copies connues d'après des œuvres du maître lombard. La rapidité et la fluidité, qui ne se trouvent pas dans la copie de *Judith décapitant Holopherne* du Palais Zevallos, associées à une combinaison de clairs-obscurs propres au Caravage, contribuent à donner vérité et réalité à la scène, au drap de lin blanc du lit d'Holopherne et à rendre évidente la vigueur de ses mains, de ses bras et de son torse, dont la tension physique et émotionnelle est maximale. Le rictus féroce, expression malveillante d'une impuissante colère, n'apparaît pas dans la version de Coppi. Une savante combinaison de clairs-obscurs définit aussi les mains d'Abba, serrées pour tenir le sac, ainsi que les plis du manteau, enveloppant sa tête et ses épaules, rendant encore plus évidentes les protubérances de son goitre. En quelques touches rapides de couleur, l'artiste place les mèches de cheveux auburn sur le front de Judith, les bords de sa chemise blanche, finement brodée aux poignets, ou le drapé des manches larges de sa somptueuse robe de satin noir aux reflets argentés.

La vivacité d'un trait précis et la riche gamme chromatique sont similaires à celles de nombreux tableaux du Caravage peints à Rome après 1600/1602 ou pendant son premier séjour à Naples: par exemple, de ses années romaines, le *Couronnement d'épines* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, *Saint Jérôme écrivant* du Musée de Montserrat, *Saint Jean-Baptiste* du Musée Nelson-Atkins à Kansas City ou la *Madone des pèlerins* pour l'église Saint-Augustin à Rome; ou, de ses années à Zagaralo et à Naples, après sa fuite de Rome, *Les pèlerins d'Emmaüs* de la Pinacothèque de Brera, la *Salomé tenant la tête de Jean-Baptiste* du Palais-Royal à Madrid, le *Saint-André en croix* du Musée de Cleveland. Le rapprochement de *Judith décapitant Holopherne* avec ces deux derniers tableaux est significatif. La même femme au goitre, que le Caravage a utilisée, avec des expressions différentes, pour la figure d'Abba dans *Judith*, a servi de modèle à l'épouse âgée de l'hôte des *Pèlerins d'Emmaüs* de la Pinacothèque de Brera à Milan et à la vieille femme présente dans le *Saint André en croix* du Musée de Cleveland. C'est encore ce modèle qui a servi pour la vieille femme qui assiste, bouleversée, à la décapitation brutale de Jean Baptiste dans le tableau cathédrale de La Valette à Malte.

À la lumière de ces remarques stylistiques et compte-tenu des rapprochements faits entre la version inédite de *Judith décapitant Holopherne* et d'autres œuvres sûres du Caravage peintes juste avant ou juste après sa fuite de Rome, après avoir vérifié la qualité exceptionnelle de l'œuvre, en particulier par comparaison avec la copie du Palais Zevallos, la seule conclusion à laquelle on puisse arriver est qu'il faut reconnaître dans la toile en question un véritable original du maître lombard, presque certainement identifiable, même si nous n'avons aucune preuve tangible et irréfutable, avec la *Judith décapitant Holopherne* que le Caravage, sur le point de partir pour Malte, laissa à Naples, dans l'atelier de Finson et Vinck, avec *Notre-Dame du Rosaire* maintenant à Vienne. Si l'on admet cette hypothèse, il est presque certain que la copie de la collection Intesa Sanpaolo a été réalisée alors que la peinture du Caravage était encore à Naples, dans l'atelier partagé par le peintre franco-flamand avec son ami et associé Abraham Vinck, avant de réapparaître en 1617 à Amsterdam. Peu importe ici qu'elle ait été réalisée par Finson ou un autre, l'auteur a été jusqu'à reproduire la technique de fabrication du support en assemblant deux toiles de tailles et de textures différentes par une couture horizontale (peut-être pour faire passer la copie pour l'original et le vendre en tant que tel ?).

L'étude stylistique permet d'identifier l'œuvre dont nous parlons comme étant l'original du Caravage que l'on pensait jusqu'alors perdu. Elle met également en évidence des solutions de composition et des choix picturaux qui la situent à quelques années de la peinture de même sujet peinte par Ottavio Costa et la rapprochent de quelques œuvres célèbres du grand maître lombard peintes vers 1605-1606, avant son départ de Rome, en particulier le *saint Jean-Baptiste* dans la version du Musée de Kansas City, *Notre- Dame- de- Lorette* ou *Notre- Dame-des-pèlerins* dans l'église Saint--Augustin à Rome et la *Cène à Emmaüs* maintenant à la Pinacothèque de Brera.

Il en résulte que cette *Judith* se place finalement chronologiquement entre 1605 et 1606, ni avant, ni après. Elle forme ainsi, avec d'autres peintures de la même époque, un témoignage extraordinaire d'une phase très délicate du Caravage prenant conscience de réalités humaines et naturelles. C'est aussi un témoignage évident du profond questionnement sur l'être et l'existence qu'il connaît juste après des événements douloureux. La peinture reste son seul outil efficace pour affronter, à tâtons, la condition éternelle de l'homme placé inéluctablement dans une insécurité constante, face à de continuelles difficultés, à des douleurs diffuses et à une mort certaine.

Il y a de grandes chances que la *Judith* dont il est question, faite à Rome presque en même temps que la *Vierge au rosaire* maintenant à Vienne, ait été emportée à Naples immédiatement après la fuite de Rome et déposée dans l'atelier de Finson et Vinck avec la *Vierge en extase* puis ait ensuite été copiée à plusieurs reprises par le peintre franco-flamand et plus tard par d'autres.

Naples, le 3 Juin, 2015

Nicola Spinosa