

# CARAVAGGIO

## Judith et Holopherne

Par Jean-Pierre CUZIN, ancien conservateur en chef du département des peintures  
du Musée du Louvre.

La redécouverte de Judith et Holopherne, un chef d'œuvre depuis longtemps disparu de Caravage (1571-1610) et recherché en vain, constitue un événement considérable et représente un apport décisif à la reconstruction de l'œuvre d'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art mondial. Caravage est en effet aujourd'hui presque un mythe, considéré grâce à sa vision révolutionnaire comme un des génies de la création picturale et devenu même, par son existence aventureuse nourrie d'épisodes violents, comme un véritable héros de roman.

Le sujet de notre tableau est tiré de l'Ancien Testament (Livre de Judith), un thème qui apparaît dès le Haut Moyen Age. Le tableau redécouvert à Toulouse montre dans un grand format en largeur, Judith, veuve de Béthulie, tranchant la tête du général Holopherne qui assiégeait la ville et qu'elle était parvenu à séduire. La scène se passe sous la tente d'Holopherne. Contrairement à ce qu'indique le texte biblique, la servante de Judith, Abra, est présente ; elle est au centre et prépare le sac où sera mise la tête d'Holopherne, alors que le texte dit qu'elle attend au dehors ; de la même façon, Judith porte la robe noire et le voile des veuves, alors qu'il est dit dans la Bible qu'elle s'est parée de ses plus beaux atours pour séduire le général.

L'historique ancien de la toile présentée ici peut être retracé avec une quasi-certitude grâce à plusieurs documents. Le 25 septembre 1607, le peintre flamand Frans Pourbus (1569-1622) écrit de Naples au duc de Mantoue Vincenzo Gonzaga, pour lequel il travaille, qu'il a vu proposé à vendre dans la ville deux tableaux de Caravage qu'il qualifie de « bellissimi », il Rosario, qui n'est autre que la monumentale Vierge du Rosaire aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne, et « un quadro mezzano da camera di mezze figure

et è un Oliferno con Giudita <sup>1</sup>», ce que l'on peut traduire ainsi : « un tableau de dimensions moyennes peint pour un intérieur montrant des figures à mi-corps où est représenté un Holopherne avec Judith ». Les prix demandés sont énormes. La Vierge du Rosaire est proposée pour le prix de 400 ducats, Judith et Holopherne pour celui, à peine inférieur, de 300 ducats. Rappelons qu'en avril de la même année le duc de Mantoue avait payé 280 ducats la célèbre Mort de la Vierge, aujourd'hui au musée du Louvre. Différents documents conduisent à penser que les deux toiles sont alors en vente dans l'atelier de deux peintres-marchands associés, alors présents à Naples, Louis Finson, dit souvent Ludovicus Finsonius (1580-1617), originaire de Bruges, et Abraham Vinck (1575-1619), originaire d'Anvers. On peut penser, sans certitude, que c'est Caravage lui-même qui leur avait confié les tableaux. Rappelons que dès le 15 septembre 1607 une lettre d'Ottavio Gentili adressée de Naples au duc de Mantoue, dont il était un des agents, faisait allusion aux deux tableaux de façon plus vague que Pourbus : « qualche cosa di buono di Michelangelo Caravaggio che a fatto qui che si venderanno » (quelques choses de bien que Michelangelo Caravaggio a fait ici et qui seront en vente), précisant donc qu'ils avaient été peints à Naples.

L'affaire ne se fait pas, puisque l'on va retrouver les deux tableaux dix ans plus tard à Amsterdam, dans le testament de Finson, en septembre 1617. Celui-ci les lègue à Vinck, qui les possédait déjà à moitié. La Vierge du Rosaire sera achetée par un groupe d'artistes mené par Rubens pour en faire don aux Dominicains d'Anvers<sup>2</sup>, puis parvient à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections de l'empereur Joseph II ; elle se trouve toujours depuis à Vienne. Le sort de Judith et Holopherne à ce moment est inconnu. Il peut s'agir du tableau que l'on trouve à Anvers en 1678 puis en 1689, ce qui pourrait signifier qu'il n'a pas quitté les Pays-Bas avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce ne sont ensuite que les évidences matérielles, toile de rentoilage et châssis, qui attestent qu'il se trouve en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du siècle suivant.

Judith et Holopherne ont-ils pu passer par Toulouse, peut-être avec d'autres tableaux de Caravage, au moment où Finson séjourne dans la ville en 1614 ? On retrouve la personnalité fascinante de Louis Finson, peintre et marchand dont le rôle est essentiellement dans la diffusion européenne du style de Caravage et du caravagisme en général, aussi bien grâce

---

<sup>1</sup> Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio : fonti e documenti 1532-1724*, Rome, U. Bozzi ed., 2003, pp. 230-231.

<sup>2</sup> Sebastian Schütze, *Caravage : l'œuvre complet*, Köln, Taschen, 2009, p. 269.

aux toiles de Merisi qu'il transportait avec lui que grâce à ses propres œuvres qui étaient souvent des copies de celles du maître<sup>3</sup>.

Le Sud-Ouest de la France joue un rôle important dans cette diffusion. Une lettre de l'aixoise Nicolas-Claude Fabri de Peiresc du 12 septembre 1614 à Merri de Vic signale le voyage de Finson de la Provence vers Paris passant par Montpellier, Toulouse et Bordeaux. Son séjour à Toulouse à l'automne 1614 paraît avoir été assez long, « certaines affaires » l'y appelant, séjour qu'une maladie l'obligea à prolonger. Bodart indique qu'il y peignit probablement une Annonciation<sup>4</sup>.

Un document découvert par l'historien de l'art Mickaël Szanto dans les archives municipales de Toulouse, daté de mars 1615, signale un lot de cent soixante peintures figurant dans une loterie itinérante organisée par Finson avec le Bruxellois Pierre de Brun (Peter de Bruyn), parmi lesquels figure un David et Goliath de Caravage (n°126, estimé 300 sols)<sup>5</sup>. Ces loteries étaient appelées des « blanques ».

Toulouse, rappelons-le, était au début du XVII<sup>e</sup> siècle un important foyer catholique, dans une région où les guerres de religion avaient apporté de nombreuses destructions et où le protestantisme avait conquis plus d'une ville. La Réforme catholique, dès 1590, sous l'impulsion du cardinal de Joyeuse, fit du diocèse de Toulouse pour tout un siècle un centre de renouveau catholique très structuré. Il pouvait sembler opportun d'y vendre des tableaux à sujets religieux.

---

<sup>3</sup> Voir la lettre de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc à Merri de Vic datée du 25 mai 1613 et citée par Didier Bodart, *Louis Finson*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970, p. 55.

<sup>4</sup> Voir la lettre de Peiresc à Merri de Vic datée du 12 septembre 1614. Citée par Didier Bodart, *op.cit.*, note 1 p. 27.

<sup>5</sup> Mickaël Szanto, « Les "merveilles" d'Anvers au royaume de France ou les loteries de tableaux de Pierre de Brun », in *Du baroque au classicisme : Rubens, Poussin et les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée Jacquemart-André, 24 septembre 2010-24 janvier 2011, Bruxelles, Paris, Fonds Mercator, Culturespaces, 2010, p. 54.

Il existe deux tableaux presque semblables montrant Judith et Holopherne. L'un est celui que nous présentons ici. L'autre appartient aux collections de la banque Intesa Sanpaolo à Naples (huile sur toile, 1,40 x 1,60 m). Il a fait l'objet d'une excellente et très complète publication en 2013 par Giovanna Capitello, Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio et Maria Cristina Terzaghi sous le titre Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprète de Caravaggio, qui prend clairement parti en y voyant une copie par Finson, exécutée à Naples, du tableau de Caravage qui était alors en sa possession, et ce avant bien sûr la réapparition du tableau de Toulouse. La comparaison des deux tableaux, réalisée à Milan à la Pinacoteca di Brera en 2016-2017, montre clairement que celui de la collection Intesa Sanpaolo est une copie très fidèle, mais sèche et appliquée, de celui de Toulouse, dans des dimensions rigoureusement semblables et réalisée comme l'original sur deux toiles de même nature cousues horizontalement au même niveau, comme si elle l'imitait jusque dans sa constitution physique. Cette copie paraît avoir été réalisée immédiatement après l'original, et peut-être au même moment, dans le même atelier.

Il est presque certain que cette copie est de Finson, même si aucun document ne l'atteste et si la fidélité même de la démarcation empêche d'y reconnaître la manière très particulière, avec des volumes durs et un peu luisants, du peintre de Bruges. Notons que Nicola Spinosa refuse l'attribution à Finson de cette copie, comme la refusait Ferdinando Bologna (2004).

Finson, grand admirateur de Caravage, est un copiste assidu de ses tableaux : il réalise au moins deux versions signées<sup>6</sup> de sa Madeleine – perdue- et une du Crucifiement de Saint André de Cleveland, et reprend de plus la partie supérieure des Œuvres de miséricorde du Pio Monte della Misericordia dans plusieurs de ses Annonciations. Il est assez logique qu'il ait copié la Judith et Holopherne qu'il possédait.

Voir dans le tableau de Toulouse une création originale de Finson apparaît impossible, comme l'a démontré sa confrontation en 2016-2017, à Milan, avec plusieurs toiles du Brugeois comme le Samson et Dalila du musée des Beaux-Arts de Marseille. Finson, beau peintre mais aux effets répétitifs, est très marqué par Caravage qu'il copie, nous l'avons dit, à plusieurs reprises ; ses volumes puissants ne cachent jamais une certaine raideur et sont traduits par des modelés métalliques assez systématiques. Il est incapable de l'originalité

---

<sup>6</sup> L'une au Musée des Beaux-Arts de Marseille, l'autre dans une collection privée.

d'invention, de l'intensité dramatique et de la virtuosité d'exécution, si variée d'un morceau à l'autre, de la Judith redécouverte à Toulouse.

Tout atteste que le tableau est bien celui que possédèrent Finson et Vinck, tout atteste qu'il est bien un original de Caravage peint par ce dernier au moment de son passage dans la ville entre septembre 1606 et juin 1607. La force dramatique, la violence et la tension de l'expression des visages, jointes à la beauté d'une exécution à la fois décidée, simple et variée, le coloris fort mais subtil, avec les rouges de la draperie, les ocres jaunes, les oppositions de noir et de blanc sont ceux de Caravage. La facture énergique, les très longs coups de pinceaux d'une seule venue comme les réserves de la préparation laissées pour traduire les ombres sont propres à sa technique. La somptueuse qualité des morceaux pris un à un, propre à l'artiste, est évidente grâce à l'état de conservation, rarissime dans les toiles de Caravage parvenues jusqu'à nous, qui permet d'apprécier dans sa vérité la matière picturale, avec un minimum d'usures. Les nombreux repentirs, c'est-à-dire les modifications de contours ou de détails en cours d'exécution, que montrent les radiographies, et dont certains sont visibles à l'œil nu, confirment à qui en douterait que l'on a bien affaire à une création originale. Mentionnons par exemple les variantes dans les mains d'Holopherne, dans le voile de Judith et dans son décolleté, dans les mains et le vêtement de la servante Abra, dans les doigts de la main levée d'Holopherne, dans de nombreux contours repris ou modifiés.

L'étude très complète du tableau conduite le 15 mars 2017 par Claudio Falcucci, responsable des études de laboratoire réalisées sur les toiles de Caravage et présentées à l'exposition de Milan, *Dentro Caravaggio*, en 2017-2018<sup>7</sup>, conduit à une concordance complète avec les œuvres du peintre dans sa première période napolitaine de 1606 à 1607 (préparation, étapes de l'exécution). La multiplicité des repentirs démontre à l'évidence qu'il s'agit d'une création originale. Les images radiographiques montrent que dans un premier temps le regard de Judith était dirigé vers Holopherne, et non vers le spectateur ce que confirme la restauration récente (voir le texte de Laurence Baron Callegari).

---

<sup>7</sup> Vingt tableaux de Caravage étaient présentés à l'exposition.

Claudio Falcucci, *"Come dipingevo il Caravaggio"? Forse così Dentro Caravaggio*, Milan, Palazzo reale, 29 septembre 2017- 28 janvier 2018, Milan, Skira, 2017, pp. 305-326.

Elle indique que le visage d'Abra a été repris et ses rides indiquées avec plus de force. Une nouvelle préparation claire ayant été apposée sur cette partie avant cette reprise, sans que le laps de temps entre la première exécution et cet ajout puisse être déterminé ; on peut en tirer argument pour une intervention de Caravage lui-même ou, immédiatement, d'un autre artiste.

Les documents montrent aussi que dans un premier temps les yeux d'Abra étaient plus grands, comme exorbités, et ont été retouchés ensuite pour parvenir à l'état actuel.

On remarque que dans la version de la banque Intesa Sanpaolo les yeux sont proches de ceux de l'état primitif de la version de Toulouse, ce qui plaiderait pour une exécution au même moment et dans le même atelier des deux œuvres, ou de reprises sur la toile originale immédiatement postérieures à la copie. On ne peut que remarquer par ailleurs les caractéristiques matérielles semblables des deux tableaux, avec de semblables dimensions et l'utilisation de deux toiles cousues horizontalement au même niveau.

Le visage d'Abra, avec ses rides alignées de façon insistante et qui paraissaient dures et systématiques avant l'allègement du vernis, au point de laisser soupçonner l'intervention d'une autre main, a retrouvé une nouvelle plénitude, avec des volumes bien construits dans la lumière, sans aucune discontinuité par rapport au reste du personnage. Cet allègement de vernis a clairement révélé la continuité du réseau de craquelures anciennes à travers les rides. Très en relief, ces rides étaient particulièrement encrassées accentuant un effet de lourdeur.

L'hypothèse d'école d'une retouche apportée par un autre peintre, peut-être Finson, auteur probable même si ce n'est pas l'opinion unanime, de la copie aujourd'hui à Naples, hypothèse énoncée avec précaution par Rosella Vodret et acceptée avec prudence par Keith Christiansen, ne semble pas tenable, les examens de laboratoire pas plus que le dévernissage ne montrant clairement deux temps d'exécution.

La question d'une « bottega aperta », un « atelier ouvert », que Caravage aurait occupé à Naples et dans lequel auraient pu travailler des peintres étrangers, et non seulement Finson et Abraham Vinck, a été posée par Nicola Spinosa, fervent défenseur et depuis la première heure, de l'attribution à Caravage de la Judith. Elle pourrait aider à comprendre certaines variantes apportées en cours d'exécution, entre l'original et la copie. Mais elle est si contraire à l'idée bien ancrée d'un Caravage solitaire, hostile à toute collaboration et qu'on imagine mal accepter l'intervention d'un autre sur ses œuvres, qu'on doit l'accueillir avec beaucoup

de réserves. Rappelons le prix énorme, 300 ducats, demandé pour le tableau en 1607 qui est bien celui d'un original entièrement de Caravage !

Quelle est la place du tableau dans l'œuvre de Caravage ? Il est quasi certain qu'il a été peint en 1606 ou 1607 à Naples. Rappelons que la lettre d'Ottavio Gentili au duc de Mantoue conduit à penser que, comme la Vierge du Rosaire, Judith et Holopherne a été peint à Naples. La force quasi sculpturale des volumes, l'effet de saillie devant le fond sombre, l'exécution décidée, à larges coups de pinceau, se retrouvent dans la grande Flagellation de l'église San Domenico Maggiore, aujourd'hui exposé au Museo di Capodimonte, la Crucifixion de saint André du musée de Cleveland et le Christ à la colonne du musée des Beaux-Arts de Rouen. La traduction des différents tissus, notamment celle des étoffes blanches, est étonnamment voisine de celle du drap du lit d'Holopherne.

Le tableau apparaît comme un écho de la fameuse Judith (vers 1597, mais cette date n'est pas certaine) identifiée par le restaurateur Pico Cellini et publiée par Roberto Longhi en 1951, venant de la collection Vincenzo Coppi, réalisée à Rome pour Ottavio Costa et aujourd'hui à la Galleria Nazionale d'Arte Antica au Palais Barberini. L'organisation d'ensemble s'en rapproche, avec les deux femmes placées à droite du lit, la servante qui était de profil tout à droite occupant maintenant le centre de la composition ; surtout l'attitude d'Holopherne apparaît très voisine, avec le corps arqué vers l'arrière, bras et main droits appuyés sur le lit, directement comparables. Ce qui constitue, par parenthèse, un bel argument pour assurer que la Judith de Toulouse est de Caravage : on sait que le tableau de la collection Costa était rigoureusement inaccessible, et il n'a pu inspirer immédiatement aucun "suiveur". Seul Caravage pouvait démarquer Caravage ! De la même façon le rideau rouge agité, celui de la tente du général, s'accorde dans les deux toiles aux mouvements des personnages, belle idée plastique développée superbement dans le deuxième tableau.

Mais comparer les deux toiles permet surtout de mettre l'accent sur leur complète opposition. D'un côté, dans la toile romaine, ampleur, large respiration, inspiration prise à la statuaire antique, notamment au Laocoon du Vatican, et à la grande Renaissance florentine et romaine pour la Judith, imposante et séductrice dans sa fine robe blanche qui met son corps en valeur. De l'autre côté tout n'est que tension, crispation et inquiétude, noirceur et cruauté. Ce que la toile romaine contenait d'élégance tendue, son insistance sur les rythmes curvilignes, fait place ici à une concentration nouvelle, avec comme résultat un tableau plus sombre, plus naturaliste, plus acerbe, marquant une étape plus avancée de l'art du peintre. La robe et le voile sombres de l'héroïne qui paraît surgir de l'extérieur, son regard terrible

et déterminé, et en même temps détourné - mais rappelons que les documents de laboratoire montrent que dans un premier temps, le regard était dirigé vers Holopherne ! -, différent en tout de ce que montre la toile romaine. Judith semble ici encouragée par la servante à commettre son acte : le dialogue muet entre les deux femmes très rapprochées constitue le centre dramatique de l'œuvre. L'héroïsme de Judith, qui en cet instant sauve son peuple, prend de ce fait un relief encore plus grand. Holopherne est représenté, lui, comme un personnage haïssable, l'envahisseur, sans foi ni loi, avec des ongles noirs les mains halées, et un corps blanc, celui d'un général. Le visage grimace de douleur et les yeux sont déjà révoltés. Ce poids naturaliste et cette insistance sur la force du glaive marquent l'évolution vers un souci de tension dramatique qui atteint un paroxysme presque insupportable. La crispation formelle des figures groupées, dans la partie centrale, avec les mains réunies autour de la tête tranchée, trouve un contrepoint dans les draperies, parmi les plus belles qu'ait peintes Caravage, qui développent en les amplifiant les grands rythmes de la composition : plis du drap blanc traité à larges coups de pinceau ménageant subtilement des nuances froides et chaudes, lourds drapés de la tenture rouge de la tente d'Holopherne, avec son grand nœud qui vient comme un écho au nœud des mains, dans leur mouvement terrible, au centre de la toile. On ne peut pas ne pas évoquer le saisissant rideau qui retombe à la partie supérieure de la Mort de la Vierge du musée du Louvre, dont l'ample rythme s'accorde à l'ensemble de la composition.

On ignore tout de l'éventuel commanditaire de la Judith. La Madone du Rosaire proposée à la vente en même temps qu'elle, a pu être apportée par Caravage à Rome : on est saisi par une facture très différente de l'un et l'autre tableaux, et par une « sagesse » plus grande de la toile aujourd'hui à Vienne. Il est quasiment certain pour des raisons de style, comme nous l'avons dit, que Judith et Holopherne ont été exécutés à Naples. On est frappé par l'exécution très particulière, fine et raffinée, avec l'emploi exceptionnel de l'or à la mixtion, de la garde de l'épée de l'héroïne : serait-ce une arme appartenant au commanditaire, que celui-ci aurait souhaité voir représentée par le peintre, en lui conférant, vu le thème, une signification toute particulière ?



L'attribution à Caravage de Judith et Holopherne a été très tôt soutenue par Nicola Spinosa (2016-2017, p. 21- 45). Elle est également soutenue par Keith Christiansen qui voit le tableau un peu plus tard. Ce dernier organise le colloque tenu au Museo di Brera à Milan le 6 février 2017 qui réunit de nombreux spécialistes de Caravage (voir son compte rendu, « Study day at Brera » <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2017/02/Study-Day-at-Brera-Keith-Christiansen-1.pdf> et son intervention dans La Gazette Drouot, vendredi 18 janvier 2019, p. 29). L'attribution est notamment défendue par Sergio Benedetti, aujourd'hui disparu, jugeant sur photographie, par David M. Stone, Catherine Puglisi, Wolfgang Prohaska (ancien directeur du Kunsthistorisches Museum de Vienne), Rossella Vodret et Claudio Falcucci (organiseurs de l'exposition Dentro Caravaggio au Palazzo Reale de Milan), Guillaume Kientz (conservateur des Peintures européennes au Kimbell Art Museum de Fort Worth), John Gash (Senior Lecturer et Chef du département d'Histoire de l'Art à l'Université d'Aberdeen). Ce dernier écrit : « Il y a tout lieu de croire que, sur le plan stylistique et technique, la Judith et Holopherne de Toulouse émane de l'esprit et du pinceau de Caravage, que c'est le tableau original enregistré comme étant à vendre à Naples en septembre 1607, et qui n'était connu auparavant que par la copie de la Banque Intesa di Sanpaolo. C'est un remaniement imaginatif de la précédente interprétation par Caravage du thème conservé au Palais Barberini, ajoutant de nouvelles perspectives psychologiques, de complexité spatiale et d'éclairage expressif dans un langage hyperréaliste qui frise le grotesque. Ceci soulève l'éventualité de collaborations ou d'achèvements restreints en atelier mais, tout compte fait, j'estime que de telles hypothèses sont inutiles et peu probables (27 janvier 2019) ».

Des voix discordantes se sont élevées au moment de l'apparition du tableau, notamment celle de Mina Gregori, illustre spécialiste de Caravage et responsable de maintes découvertes de premier plan concernant cet artiste, qui n'y reconnaît pas sa main. Elle avait pourtant, dans sa monographie de 1995 consacrée au peintre, publié la toile conservée à la banque Intesa Sanpaolo comme la copie du Caravage disparu (p. 152, fig. 61). Elle se demande aujourd'hui (voir l'article d'Eric Biétry-Rivierre, « Le mystère du "vrai faux" Caravage », Le Figaro, 10/01/2019), tout en continuant d'y voir une œuvre de la plus haute qualité, s'il ne pourrait pas s'agir d'une création d'Artemisia Gentileschi (1593-1652), ce dont la comparaison avec les œuvres de cette artiste, aux thèmes souvent cruels, ne nous convainc pas.

De façon toute aussi nette, Gianni Papi, dont les travaux dans le domaine du caravagisme depuis une vingtaine d'années ont tant apporté, refuse l'attribution à Caravage. Il voit dans le nouveau tableau l'œuvre de Finson au contact direct de Caravage copiant l'original disparu du maître ; l'exemplaire de la collection Intesa Sanpaolo serait pour lui une seconde copie par le même Finson peinte plus tard, moins proche de Caravage dans l'esprit et la technique. On ne peut que faire remarquer que les multiples repentirs et l'exceptionnelle énergie de l'exécution, dans la toile de Toulouse, ne plaident guère en faveur d'une copie. Par ailleurs, d'autres spécialistes comme Francesca Cappelletti et Maria Cristina Terzaghi ont refusé l'attribution du tableau de Toulouse à Caravage.

On rappellera simplement ici que chaque nouvelle découverte d'un tableau de Caravage a suscité maints débats, avec des oppositions parfois vives, avant que l'attribution ne soit acceptée de façon majoritaire sinon unanime. Nous donnons dans les pages qui suivent les plus notables contestations, qui se sont toutes concluent par un consensus.

## Caravage ou pas Caravage ? Quelques exemples :

Sans prétendre refaire ni poursuivre l'admirable livre d'André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage* (1959)<sup>8</sup>, il faut rappeler combien la reconstitution de l'œuvre de Caravage, jugé aujourd'hui l'un des plus grands peintres de l'histoire, a été ardue, difficile, nourrie de controverses, d'enthousiasmes et de déceptions. On ne citera que quelques cas, sans mentionner les " redécouvertes" qui n'ont pas été cautionnées par la majorité des historiens de l'art et par le marché de l'art.

*Le Christ à la colonne* du musée des Beaux-Arts de Rouen, acheté en 1955 comme un Mattia Preti (1613-1699), reconnu comme un original de Caravage en 1960 par Roberto Longhi qui avait précédemment cru autographe un tableau d'une collection privée de Lucques. Denis Mahon, jusqu'à sa mort en 2011, considérait comme l'original un tableau d'une collection privée suisse. Aujourd'hui considéré unanimement comme un chef d'œuvre de Caravage.

*Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* de la National Gallery de Londres, venant de France, identifié par Longhi, signalé en 1970 par Mahon à la National Gallery qui l'achète, non sans susciter de vives réticences de la part des responsables du musée dont le directeur Michael Levey qui le laissent longtemps en réserve ; aujourd'hui unanimement accepté.

*Le Chevalier de Malte* du Palazzo Pitti de Florence, donné à Caravage par Mina Gregori en 1970, alors qu'il était confiné dans les réserves du musée, attribution longtemps discutée et aujourd'hui largement acceptée.

*Le saint François en méditation* de la Pinacoteca Civica de Crémone, considéré d'abord comme une copie par Longhi, puis réhabilité par Mahon, Longhi lui-même, Mina Gregori et Keith Christiansen. Aujourd'hui très largement considéré comme un magnifique original.

---

<sup>8</sup> André Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage: psychologie des attributions et psychologie de l'art* (deuxième édition), Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 2010, avant-propos par Yves Bonnefoy. Préface et notes par Arnauld Brejon de Lavergnée. (Première édition : 1959).

*La conversion de Marie-Madeleine* du Detroit Institute of Arts, acquis en 1973 à l'initiative de Frederick J. Cummings, après un échec en vente publique en 1971 en partie dû à l'opposition de Michael Levey et dont l'autographie, soutenue par Mahon et Maurizio Marini, fut discutée. Malgré quelques avis divergents, l'attribution au maître est très largement acceptée.

*Le Reniement de saint Pierre* du Metropolitan Museum acquis en 1997, venant d'une collection suisse attribué à Caravage par Longhi et publié par Maurizio Marini en 1973. Considéré par tous aujourd'hui comme un admirable original tardif.

*Le martyre de saint André* du Cleveland Museum of Art, acquis en 1976, dont Alfonso Perez Sanchez refusait l'attribution à Caravage comme l'original commandé par le comte de Benavente. Aujourd'hui unanimement reconnu après la très complète publication d'Ann Tzeutschler Lurie et Denis Mahon en 1977<sup>9</sup>.

*L'Arrestation du Christ*, appartenant à une communauté religieuse et déposé à la National Gallery de Dublin, belle découverte de Sergio Benedetti en 1993, qui a détrôné la version, décidément une copie, conservée à Odessa. Unanimement accepté aujourd'hui.

*Les Tricheurs* du Kimbell Art Museum de Fort Worth, longtemps disparu, acheté à l'initiative d'Edmund P. Pillsbury, objet de nombreuses incrédulités avant que soit révélé le sceau Del Monte au revers de la toile d'origine. Une des œuvres essentielles de l'artiste.

*Le martyre de Sainte Ursule* de la collection Intesa Sanpaolo de Naples, acquis en 1973 comme un Mattia Preti, longtemps discuté, brillamment défendu par Mina Gregori et aujourd'hui admiré, malgré son état, comme une des dernières créations de Caravage.

---

<sup>9</sup> Ann Tzeutschler Lurie & Denis Mahon, « Caravaggio's Crucifixion of Saint Andrew from Valladolid », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 64, n°1, 1977, pp. 2-24.

### Chronologie d'une redécouverte :

-23 avril 2014 : découvert dans le grenier d'une propriété toulousaine par Maître Marc Labarbe, commissaire-priseur à Toulouse.

-29 avril 2014 : envoyé au Cabinet Turquin à Paris.

-30 avril 2014 : identifié par Julie Ducher et Stéphane Pinta, puis Eric Turquin, vite rejoints par Jean-Pierre Cuzin, comme l'original de Caravage dont la copie est le tableau de la banque Intesa Sanpaolo de Naples publié par Giovanna Capitelli, Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio et Maria Cristina Terzaghi (2013) et par Mina Gregori dans sa monographie de 1994.

-8 juillet 2014 : Mina Gregori voit le tableau ; ne croit pas à l'attribution à Caravage ; suggère de chercher autour de Finson.

-17 décembre 2014 : Nicola Spinosa est le premier à soutenir l'attribution à Caravage.

-22 décembre 2014 : radiographies du tableau réalisées à l'École vétérinaire de Maisons-Alfort.

- 9 janvier 2015 : Gianni Papi voit le tableau, qu'il considère comme une belle copie par Finson du Caravage disparu.

- 27 janvier 2015 : A New York, Keith Christiansen voit les documents photographiques qui lui sont apportés par Eric Turquin

- 4 mai 2015 : Keith Christiansen voit le tableau avec Nicola Spinosa.

-Fin juin 2015 : le tableau est montré aux responsables du musée du Louvre : Stéphane Loire, puis Sébastien Allard puis Jean-Luc Martinez.

-29 septembre 2015 - 21 octobre 2015 : le tableau est examiné au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) à la demande du département des Peintures du musée du Louvre.

-25 mars 2016 : Le certificat d'exportation est refusé par un arrêté de la ministre de la Culture et de la communication, Audrey Azoulay, « pour un tableau attribué possiblement à Michelangelo Merisi, dit le Caravage, Judith et Holopherne, huile sur toile 1600-1610, cette œuvre récemment redécouverte et d'une grande valeur artistique, qui pourrait être identifiée comme une composition disparue du Caravage, connue jusqu'à présent par des

éléments indirects, méritant d'être retenue sur le territoire comme un jalon très important du caravagisme, dont le parcours et l'attribution restent encore à approfondir ». La toile se trouve ainsi retenue pour trente mois sur le territoire national.

-12 avril 2016 : présentation du tableau à la presse au Cabinet Turquin.

-19 mai 2016 : David M. Stone et Sybille Ebert-Schifferer voient le tableau. Avis positif du premier, négatif de la seconde.

-9 juin 2016 : Rossella Vodret et Claudio Falcucci voient le tableau, et soutiennent l'attribution à Caravage.

-23 juin 2016 : Catherine Puglisi voit le tableau et approuve l'attribution à Caravage.

- 10 novembre 2016 - 5 février 2017, exposition Terzo Dialogo. Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione : grâce à l'action de James M. Bradburne, directeur de la Pinacoteca di Brera, la toile est exposée à la Brera, accompagnée de la version de la banque Intesa Sanpaolo, et peut alors être comparée au Repas d'Emmaüs appartenant aux collections du musée. Sont confrontées au tableau des toiles assurément de Finson, la copie de la Madeleine de Caravage et Samson et Dalila, deux toiles du musée des Beaux-Arts de Marseille, ainsi qu'une autre copie de la Madeleine de Caravage appartenant à une collection privée.

-6 février 2017 : rapport de Keith Christiansen, (Study day at Brera, consultable en ligne)

-15 mars 2017 : rapport de Claudio Falcucci.

-13 juin 2017 : journée d'étude au Louvre, Grande Galerie : réunion de spécialistes autour du tableau Judith et Holopherne de Toulouse, des trois tableaux de Caravage du musée du Louvre et de la Flagellation du Christ du musée des Beaux-Arts de Rouen (rencontre signalée par Didier Rykner dans un article du 13 juin 2017 sur [latribunedelart.com](http://latribunedelart.com)).

Caravage  
Judith et Holopherne  
H. 1,44 ; L. 1,735  
Toile

Peint sur deux toiles cousues horizontalement au niveau de la main levée d'Holopherne ;  
rentoilé en France entre 1790 et 1820, datation que l'on peut assigner à l'actuel châssis à  
clés en sapin, assurément français.

Provenance :

Proposé à la vente à Naples par Louis Finson en 1607 pour le prix de 300 ducats ; figure sur  
le testament de Finson à Amsterdam du 19 septembre 1617, où il revient à Abraham Vinck ;  
absent de l'inventaire après décès de ce dernier en 1619 à Anvers ; peut-être Anvers,  
collection du graveur Alexander Voet dès le 15 octobre 1678, puis mentionné dans son  
inventaire après décès le 18 février 1689<sup>10</sup> ; Toulouse, collection privée ; d'après la tradition  
familiale le tableau est à Toulouse depuis 1871, date de l'achat par la famille de la maison  
où il se trouvait toujours.

---

<sup>10</sup>Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, Bruxelles, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 2001, vol. 11, p. 531, p. 569. « Une *Judith* de Michiel Angelo da Caravasio » (sic).

Bibliographie du tableau perdu :

LEONE DE CASTRIS Pierluigi, in Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli, Catalogo delle opere, Naples, Edizione Banci di Napoli, 1984, pp. 36-38. (la copie de Naples comme copie du Caravage perdu par Louis Finson)

MARINI Maurizio, Caravaggio, Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus" : La tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, Rome, Italie, Newton Compton, 1987, pp. 59-63. (la copie de Naples comme copie du Caravage perdu)

GREGORI Mina, Caravaggio, Milan, Electa, « collection I maestri », n°1, 1994, p. 152, n°61 (ill.) : Giuditta decapita Oloferne, (copia), 1607 ; Caravage, traduit de l'italien par Odile Ménégaux, Paris, Gallimard, 1995, p. 152, n°61 (ill.) : Judith et Holopherne (copia), 1607, Naples, Raccolte del Banco di Napoli. (le tableau de la banque Intesa Sanpaolo, signalé comme copie du Caravage disparu)

PACELLI Vincenzo, L'ultimo Caravaggio : dalla Maddalena a mezza figura ai due san Giovanni (1606-1610), Todi, Ediert, 1994, p. 54, 58-59. (le tableau de la banque Intesa Sanpaolo, copie d'après Caravage)

PAPI Gianni, « Finson e altre congiunture di precoce naturalismo a Napoli », Paragone Arte, 52 (Ser. 3, 39), septembre 2001, p. 36, fig. 2. (le tableau de la banque Intesa Sanpaolo, copie d'après Caravage)

BOLOGNA Ferdinando, in Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610, catalogue d'exposition, Naples, Museo di Capodimonte, 23 octobre 2004 - 23 janvier 2005, Caravaggio : the final years, Londres, The National Gallery, 23 février-22 mai 2005, Naples, Electa Napoli, 2004, n°26, « Ignoto XVII secolo ». (signalé comme copie du Caravage perdu)

GRUBER Gerlinde, dans Caravaggio e l'Europa : il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, catalogue d'exposition, Milan, Palazzo Reale, 15 octobre 2005 - 5 février 2006, Vienne, Liechtenstein Museum, 5 mars-9 juillet 2006, Genève, Milan, Skira, 2005, pp. 404-405, N° VI.1. (la copie de Naples comme Finson d'après Caravage)



SCHÜTZE Sebastian, Caravage : l'œuvre complet, Köln, Taschen, 2009, p. 295, n°82 (ill. 82 p. 293). (la copie de Naples comme Finson, d'après Caravage)

CAPITELLI Giovanna (dir.), Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio, catalogue d'exposition, Naples, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 27 septembre - 8 décembre 2013, Naples, Arte'm, 2013.

Bibliographie sommaire de notre tableau :

BLUMENFELD Carole, « Un Caravage inédit retrouvé en France », Le Quotidien de l'Art, 4 avril 2016, n° 1036, p. 8.

GUILLON Francine, « L'authenticité du Caravage retrouvé prend corps », Le Journal des Arts, 12 avril 2016.

RYKNER Didier, « Le Judith et Holopherne enfin dévoilé », Latribunedelart.com, 12 avril 2016.

SAMUEL Henry, « French family stumbles on long lost €120m Caravaggio while mending leaky roof », The Telegraph, 12 avril 2016.

VITOLLO Espedito, « Trovato a Tolosa il quadro che Caravaggio dipinse a Napoli », Corriere del Mezzogiorno, 12 avril 2016.

BANHAM Marc, « Suspected \$135 million Caravaggio found in French loft », Private Art Investor, 13 avril 2016.

CARVAJAL Doreen, « Art Dealer says painting found in French attic is a Caravaggio », International New York Times, 13 avril 2016.

ESPOSITO Vincenzo, « Il Caravaggio napoletano ritrovato. Spinosa: "Sono stato tra i primi a vederlo, è sicuramente autentico" », Corriere del Mezzogiorno, 13 avril 2016. (Interview de Nicola Spinosa)

MANE KER Marion, « That Lost Caravaggio You've Heard About? Bendor Grosvenor Weighs In », Artmarketmonitor.com, 13 avril 2016.

BOUGLE Fabien, « Actualité. Trésor national médiatique », La Gazette Drouot, 22 avril 2016, pp. 22-25. (Interviews d'Eric Turquin, Julie Ducher et Stéphane Pinta)

LEOUFFRE Isabelle, « Immense découverte : le dernier des Caravage », Paris Match, 22 avril 2016, pp. 64-67.

BIETRY-RIVIERRE Eric, « Caravage : les lois de l'attribution », Le Figaro, 25 avril 2016, p. 32.

BROUSSARD Philippe, « Le mystère autour d'un tableau attribué au Caravage bientôt levé ? », M le Magazine du Monde, 1<sup>er</sup> novembre 2016.

SPINOSA Nicola, « Attorno a Caravaggio : una questione di attribuzione », Brera A Occhi Aperti. Terzo Dialogo. Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione, catalogue d'exposition, Milan, Pinacoteca di Brera, 7 novembre 2016 - 5 février 2017, Genève, Milan, Skira, 2016, pp. 21-45.

BLUMENFELD Carole, « Judith et Holopherne, une affaire pas encore tranchée » & « L'avis de Keith Christiansen », La Gazette Drouot, vendredi 18 janvier 2019, pp. 28-29.

