



Exposition Caravage à Rome

au Musée Jacquemart-André

(du 21-09-2018 au 28-01-2019)

(Ci-dessous vous trouverez l'intégralité -sauf oubli ou erreur- des œuvres présentées lors de cette exposition.).

Extrait du dossier de presse

UN ARTISTE HORS DU COMMUN AU CŒUR DE LA SCÈNE ARTISTIQUE ROMAINE

Né en 1571, Michelangelo Merisi, dit Caravage, va révolutionner la peinture italienne du XVII^e siècle par son usage novateur du clair-obscur. L'exposition sera consacrée à la carrière romaine de Caravage et au milieu artistique dans lequel il a évolué : comme les études les plus récentes l'ont montré, le peintre entretenait des relations étroites avec les cercles intellectuels romains de l'époque. L'exposition s'intéressera ainsi aux rapports de Caravage avec les collectionneurs et les artistes, mais aussi avec les poètes et les érudits de son temps. Il s'agira tout d'abord d'évoquer la vie à Rome au début du XVII^e siècle en montrant l'activité des grands ateliers dans lesquels Caravage fait ses premières armes.

UNE EXPOSITION ÉVÉNEMENT

L'exposition présentera des œuvres provenant des plus grands musées italiens, tels que la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma - Palazzo Barberini, la Galleria Borghese et les Musei Capitolini de Rome, ainsi que de la Pinacoteca di Brera de Milan, les Musei di Strada Nuova de Gênes, le Museo Civico Ala Ponzone de Crémone, sans oublier le prestigieux prêt **du Joueur de Luth (1595-1596)** du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

Sur les dix originaux de Caravage réunis, sept n'ont jamais été exposés en France auparavant : **Le Souper à Emmaüs** (1605-1606) de Milan, le **Ecce Homo** de Gênes et le **Saint François en méditation** (vers 1606) de Crémone. Pour la première fois dans une exposition, les deux versions de la **Madeleine pénitente** de collection particulière, très rarement montrées au public, et peintes pendant la fuite de Caravage, seront toutes deux mises en regard au musée Jacquemart-André.

Le dialogue entre ces chefs-d'œuvre de Caravage et celles de ses contemporains permettra de retracer la carrière romaine de l'artiste, de 1592 jusqu'à sa fuite en 1606.

CARAVAGE, EN QUELQUES DATES

1571 : Michelangelo Merisi naît le 29 septembre à Milan. Son père travaille pour François Ier Sforza, marquis de Caravage, petit bourg à quelques kilomètres de la ville.

1576 -1577 : À la suite d'une terrible épidémie de peste, la famille se réfugie à Caravaggio.

1584 : De retour à Milan, Michelangelo est engagé dans l'atelier d'un des peintres de renom de la ville, Simone Peterzano, qu'il quittera après quatre ans, en 1588.

1590 : Mort de Lucia Aratori, mère de l'artiste.

1592 : Après avoir renoncé à toutes les propriétés immobilières qui lui revenaient en héritage, Caravage s'établit définitivement à Rome.

Le pape Clément VIII est élu le 30 janvier.

1593 - 1594 : Caravage entre dans l'atelier de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, où on lui confie la tâche de peindre des fleurs et des fruits dans de plus vastes compositions. L'artiste réalise ses premières œuvres connues, des tableaux de petit format où il présente des scènes de la vie quotidienne. À ces années remontent également ses premières amitiés – notamment avec l'architecte Onorio Longhi ou le peintre sicilien Mario Minniti – comme ses inimitiés, dans le milieu artistique.

1595 : Caravage commence à être remarqué par la noblesse romaine qui gravite autour de la papauté. Des collectionneurs tels que le Cardinal Francesco Maria Del Monte, le marquis Giustniani, Otavio Costa ou Giulio Mancini lui passent commande pour des œuvres devenues célèbres, comme la *Judith décapitant Holopherne* de la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, ou le *Joueur de Luth* de l'Ermitage.

1599 - 1600 : Le peintre reçoit sa première grande commande publique, les tableaux latéraux de la chapelle Contarelli pour l'église Saint-Louis-des-Français à Rome,



une *Vocation de Saint Mathieu*



et un *Martyre de Saint Mathieu*, suivis en 1602 par le



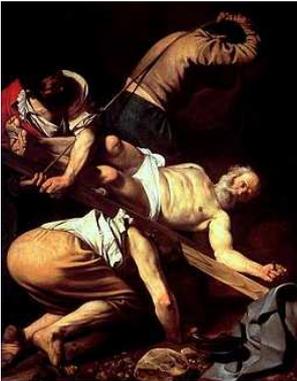
Saint Mathieu et l'Ange.

Commencent aussi les premiers ennuis judiciaires. Déjà connu par la police pour bagarres, injures et tapage nocturne, il est l'objet d'une plainte pour agression.

1601 - 1602 : Caravage reçoit une deuxième commande tout aussi prestigieuse pour la chapelle de Tiberio Cerasi, trésorier pontifical, dans l'église de Santa Maria del Popolo,



la *Conversion de saint Paul*



et le *Crucifiement de saint Pierre*.

Il est désormais plus célèbre pour sa peinture religieuse que pour ses œuvres profanes. Le style de bon nombre d'autres artistes présents à Rome ressent de son influence.

1603 : Giovanni Baglione porte plainte contre Caravage, Orazio Gentleschi et Onorio Longhi, les soupçonnant d'être les auteurs d'un poème satyrique injurieux à son égard. Condamné à la prison, Caravage est libéré grâce à l'intervention de l'ambassadeur du roi de France.

1604 : Caravage enchaîne les ennuis judiciaires. Il est arrêté plusieurs fois sous l'inculpation de port d'arme illégal et injures. Pourtant c'est le moment où sa célébrité est sans doute à son apogée, avec la réalisation de



la *Madone des Pèlerins* pour l'église Saint-Augustin et



la *Mise au Tombeau* de Santa Maria in Vallicella (aujourd'hui à la Pinacoteca Vaticana).

1605 : À la suite d'une énième bagarre, Caravage quitte Rome et s'installe à Gênes pendant quelques semaines. Entre 1603 et 1605, il est arrêté ou retenu par la police à cinq reprises.

1606 : Le soir du 28 mai, une brouille entre bandes armées dégénère en violent affrontement, Caravage porte un coup d'épée à la cuisse de Ranuccio Tomassoni, qui meurt exsangue. Lui même blessé, il prend la fuite et se réfugie dans le Latium chez les Colonna. Il est reconnu coupable du meurtre et condamné par contumace à la mort par décapitation. Entre septembre et octobre il se rend à Naples, où son succès immédiat vient confirmer sa notoriété.

1607 : Malgré les nombreuses commandes, à l'été de cette année Caravage décide de quitter la ville pour gagner l'île de Malte, où il débarque le 12 juillet. Son intention est de travailler pour les chevaliers.

1608 : Caravage retrouve à Malte un milieu plus restreint mais raffiné, avec des commanditaires issus de familles aristocratiques. Après une année de noviciat, le 14 juillet 1608 il est fait chevalier de l'ordre des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem. Mais à peine quelques mois plus tard, il est emprisonné et radié de l'ordre (sans doute à cause d'un différend avec un autre chevalier). Il réussit à s'évader, à s'enfuir sur une barque et à se réfugier à Syracuse où l'accueille son ami Minnit.

1609 : Jusqu'au mois de septembre, Caravage vit et travaille en Sicile, entre Syracuse, Messine et Palerme. En octobre il regagne Naples où, peu de temps après son arrivée, il est blessé au visage lors d'une rixe.

1610 : Caravage embarque en direction de Rome, dans l'espoir d'obtenir la grâce du pape. Lors d'une escale à Palo Laziale, sur les côtes du Latium, il est arrêté et jeté en prison pendant deux jours. Le bateau qui transporte ses biens et ses derniers tableaux quitte le port sans lui. Une fois libéré, le peintre essaie de rejoindre Rome par ses moyens, mais il meurt en chemin, à Porto Ercole, le 18 juillet, peut-être à cause de la malaria, à l'âge de trente-huit ans

LISTE DES CARAVAGE EXPOSÉS

Pour la première fois à Paris, 10 originaux de Caravage sont réunis au sein du musée Jacquemart-André :

- Judith décapitant Holopherne (1508) - Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini, Rome
- Le Joueur de luth (1595-1596) – Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
- Le Jeune Saint Jean-Baptiste au bélier (1602) - Musei Capitolini, Rome
- Saint François en méditation (vers 1606) - Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona
- Saint Jérôme (1605-1606) - Galleria Borghese, Rome
- Ecce Homo - Musei di Strada Nuova, Genova
- Le Souper à Emmaüs (1605-1606) - Pinacoteca di Brera, Milan
- Saint François - Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini, Rome
- Madeleine en extase dite "Madeleine Klain" - collection particulière, Rome
- Madeleine (1606) - collection particulière

SECTION 1 - LE THÉÂTRE DES TÊTES COUPÉES

Le thème de Judith décapitant Holopherne eut un grand succès dans la Rome de la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, au point de devenir quasiment un test pour la *pitura dal naturale* (d'après nature), imitée par tant de contemporains de Caravage. À l'origine de cette vogue, le tableau peint par le peintre lombard pour le banquier génois Otavio Costa, l'un de ses commanditaires plus importants.

Chef-d'œuvre incontestable de la peinture, il révèle le talent de Caravage sur la scène romaine de la fin du Cinquecento. Reprenant un sujet biblique abordé par le théâtre, le peintre met en scène un drame observé de près, en gros plan. Holopherne, penché vers l'avant, saisit les draps dans un dernier geste désespéré alors qu'il succombe. La jeune et courageuse veuve qui lui coupe la tête semble à peine perturbée par le spectacle du sang et de son trépas. À ses côtés, une vieille servante pose un regard impitoyable sur la scène. Caravage oppose la jeune et la vieille femme, la beauté de la jeunesse et les signes du temps, dans un contraste destiné à perdurer dans des contextes différents.

Orazio Gentileschi propose différentes interprétations du sujet, en privilégiant parfois, plutôt que le moment de la décapitation, celui de la fuite de Judith en compagnie de la servante, dans une atmosphère correspondant à la suspension de l'action après le drame.

Carlo Saraceni, le peintre vénitien présent aux côtés de Caravage et d'Orazio Gentileschi dès les premières années du XVII^e siècle, invente quant à lui une iconographie qui rencontrera un vif succès. La belle Judith, le visage caressé par le clair-obscur et le regard tourné vers le spectateur, met la tête d'Holopherne dans le sac pendant que la servante en tient le bord.

La représentation raffinée de *David et Goliath* du Cavalier d'Arpin, protagoniste de la peinture romaine de la fin du Cinquecento et artiste dont Caravage fut l'apprenti et le collaborateur pendant quelques mois, adopte un langage lyrique et raffiné. Elle appartenait à la collection de Pietro Aldobrandini, cardinal et neveu de Clément VIII, le pape sous le règne duquel (1592-1605) se déroula quasiment tout le séjour romain de Caravage.

On doit à Orazio Borgianni, absent de Rome entre la fin du XVI^e siècle et le début du suivant, attiré tant par le nouveau naturalisme caravagesque que par la grande tradition de la Renaissance, quelques représentations de la Sainte Famille caractérisées par un ténébrisme qui emplit les visages d'ombres noires et qui effiloche les contours des figures. Son *David et Goliath* remonte sans doute à l'époque des grands retables réalisés par le peintre entre 1608 et 1610-1612.

Les rapports entre Caravage et Borgianni n'étaient pas sereins et ce dernier ne s'adressait pas aux mêmes commanditaires. Comme lui, d'autres peintres ont dû voir les œuvres publiques de Caravage ou ont eu l'occasion d'approcher certaines de ses œuvres conservées dans des collections privées au cours de leurs séjours à Rome, notamment durant la première décennie du siècle.

	<p>Michelangelo Merisi, dit Caravage Judith décapitant Holopherne 1598, huile sur toile, 145x195 cm Gallerie Nazionali di Arte Antca di Roma. Palazzo Barberini, Rome</p>
--	---



détail

Judith décapitant Holoferne

Une mise en scène théâtrale

Ayant appartenu au banquier génois Ottavio Costa – actif à Rome dès 1579 et interlocuteur de premier plan dans la gestion des finances ecclésiastiques – la *Judith* est mentionnée dans le testament de ce dernier, rédigé en 1632. Le tableau y est décrit comme « [u]n grand tableau avec l'image de Judith fait par Michelangelo Caravaggio, avec son cadre et du taffetas devant ». Cas unique dans sa collection, le banquier avait donc recouvert la *Judith* avec un drap de soie précieuse réservée aux œuvres les plus précieuses.

La toile est un chef-d'œuvre. Elle achèvera de révéler le talent du jeune Caravage sur la scène romaine de la fin du Cinquecento. Portant sur un sujet tiré de l'histoire biblique, souvent traité par le théâtre du *xvii^e* siècle, elle met en scène un drame dans lequel Holoferne s'agrippe au drap en un ultime geste désespéré, tandis qu'il succombe, la tête tranchée par la jeune et courageuse veuve, à peine troublée par le spectacle du sang et du trépas.

Le modèle aurait été Fillide, courtisane d'origine siennoise arrivée à Rome avec sa mère et son frère, vite tombée sous la coupe de Ranuccio Tomassoni, futur adversaire de Caravage en cette fâcheuse nuit de mai 1606. Selon certains spécialistes, elle posa pour Caravage en Judith, en sainte Catherine et en Marie-Madeleine.

À côté d'elle, une servante au regard impitoyable fixe la scène, soulignant le contraste entre la fleur de l'âge et la vieillesse, entre la beauté de la jeunesse et les marques du temps, sujet souvent repris, y compris dans des contextes différents. Le visage de la servante, une prouesse de réalisme, révèle le rapport complexe qu'entretient Caravage avec la représentation « d'après nature » : les rides profondes de son front rappellent les prototypes hellénistiques de la Vieille Femme livrée.



Orazio Borgianni

1574-1616

David et Goliath

Vers 1606-1610

Huile sur toile

Madrid, Real Academia

de Bellas Artes de San Fernando



Orazio Gentileschi

1563-1639

Judith et la servante

Vers 1621

Huile sur toile

Cité du Vatican, Pinacoteca Vaticana

104



Tant Orazio Gentileschi que sa fille Artemisia firent différentes interprétations de cet épisode biblique, lui donnant parfois une atmosphère d'action suspendue après le drame. C'est le cas pour le tableau présenté ici. La toile montre Judith et la servante Abra saisies au moment de leur fuite, après le meurtre du tyran, le général assyrien Holopherne. Abra se retourne dans un mouvement de crainte, comme si elle venait d'entendre un bruit, tandis que Judith lève les yeux vers le ciel, à la recherche de l'aide divine. On a pu rapprocher cette représentation peu commune de l'épisode biblique d'un drame sacré, la *Judit* de Federico Della Valle, composé vers 1600, que le peintre connaissait peut-être, puisque le poète fréquentait la cour de Turin où Gentileschi fut de passage en 1624.



Carlo Saraceni

1585-1625

Judith avec la tête d'Holopherne

1618, d'après une première

version datée de 1610

Huile sur toile

Florence, Fondazione di Studi

di Storia dell'Arte Roberto Longhi



Giuseppe Cesari
dit le Cavalier d'Arpin
1588-1640

David avec la tête de Goliath

Vers 1598
Huile sur toile
Gian Enzo Speroni

103



Sur un fond sombre et homogène, où se distingue à peine une tenture vert-bleu aux teintes changeantes, émerge la figure du jeune David, ses boucles blondes encadrant un visage encore juvénile à la peau diaphane, marqué par l'exploit qu'il vient d'accomplir. Cette œuvre remarquable a sans doute été exécutée durant le voyage du Cavalier d'Arpin dans le Nord de l'Italie, en 1598. La composition du tableau s'inspire de certains exemples vénitiens du XVI^e siècle et de Giorgione en particulier, que le peintre aurait pu étudier à l'occasion de ce séjour. Mais l'influence de Caravage est présente aussi : le Cavalier avait hébergé le peintre lombard dans son atelier pendant quelques mois en 1597. Il est probable qu'il ait alors saisi la force et la nouveauté de sa peinture et l'ait assimilée en partie, peut-être pour satisfaire les exigences de ses principaux acheteurs.

SECTION 2 - MUSIQUE ET NATURE MORTE

Le Joueur de Luth de Caravage était accroché dans la grande salle des tableaux anciens dans le palais du marquis Vincenzo Giustiniani, le commanditaire le plus important de Caravage et l'une des grandes personnalités intellectuelles du XVII^e siècle européen.

Dans l'inventaire réalisé à sa mort en 1638, le tableau est décrit comme « la demi-figure d'un jeune homme jouant du luth, avec plusieurs fruits, fleurs et livres de musique ».

Malgré la sophistication des effets associés à la représentation des éléments naturels, la musique est le thème principal de l'œuvre : le jeune homme, avec son regard languide et sa chemise entrouverte, joue du luth et entonne un madrigal amoureux. C'est un hommage aussi à la musique du luth, un instrument plus raffiné que le théorbe, mais abandonné, justement à cause de « la grande difficulté rencontrée pour savoir bien jouer du luth ».

Ce tableau est à l'origine d'une tradition de peintures représentant de jeunes chanteurs à l'attitude plus ou moins mélancolique, occupés à chanter leurs peines de cœur, comme les bergers de la poésie antique.

C'est justement dans ce contexte que s'insère *La douleur d'Aminte*, chef-d'œuvre de Bartolomeo Cavarozzi, peintre de l'entourage de Crescenzi, un noble passionné de peinture qui possédait même dans son palais une académie dans laquelle on étudiait dal naturale. Il est également l'auteur d'une autre superbe peinture de cette section, *La Nature morte à la corbeille de fruits*, redécouverte depuis peu et certainement inspirée par la célèbre Corbeille de fruits de Caravage. La représentation isolée de la corbeille en fait une pièce inestimable dans le domaine de la nature morte, encore appelée, à l'époque, quadro da fermo, c'est-à-dire « tableau immobile », un talent de Caravage reconnu dès son séjour dans l'atelier du Cavalier d'Arpin. En raison de sa beauté, le tableau fut apprécié et exposé dans la Pinacoteca Ambrosiana de Milan au cours du XVII^e siècle.

La section est complétée par une œuvre qui traite différemment la musique dans la *pittura dal naturale*, en transposant l'exécution d'instruments musicaux et de partitions dans le domaine de la musique sacrée. La présence du tableau d'Antveduto Gramatca est d'autant plus significative qu'il s'agit d'un autre contemporain de Caravage qui, comme Carlo Saraceni et Orazio Gentileschi, avait déjà construit sa propre personnalité et sa carrière quand il rencontra le peintre plus jeune et qui inséra dans son style des éléments caravagesques qui ont assurément rendu son langage plus actuel.



détail

Le Joueur de luth

Musique et nature morte

Vincenzo Guatini et Francesco Maria Dei Monte, parmi les plus importants commanditaires de Caravage, étaient non seulement mélomanes, mais aussi collectionneurs d'instruments de musique. Ils organisaient des concerts dans leurs palais, appréciaient et accueillaient les chanteurs les plus réputés de l'époque.

Caravage a peint *Le Joueur de luth* pour Guatini. Dans l'inventaire de ses biens, le tableau est décrit comme «une demi-figure d'un jeune homme jouant du luth, avec différents fruits, fleurs et livres de musique».

Le sujet principal est la musique, et le luth en particulier, instrument raffiné, mais vite tombé en désuétude. Grâce à la lecture de la partition, le morceau a été identifié avec un madrigal de Jacques Arcadelt, compositeur du XVI^e siècle originaire de Liège.

Le musicien porte une simple chemise de toile blanche à l'échancrure profonde et aux manches très larges, drapée sur les épaules, un tissu recouvrant en partie le pli de son bras droit. Il est coiffé d'une perruque bouffante, retenue par un bandeau dont l'extrémité pend au-dessus de son épaule gauche. Un rayon de lumière, qui tombe en diagonale vers la droite, éclaire le personnage et lui donne du volume, tout en laissant le reste de la scène dans la pénombre. Acquis pour la galerie des tableaux de l'Ermitage quelques années avant 1852, le tableau a fait l'objet d'une restauration qui s'est achevée en décembre 2017. C'est la première fois qu'il est présenté depuis, dans le cadre d'une exposition temporaire.

Michelangelo Merisi, dit Caravage

Le Joueur de luth

1595-1596

huile sur toile, 94 x 119 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

© The State Hermitage Museum /



Bartolomeo Cavarozzi

La Douleur d'Aminte,

vers 1605-1610

huile sur toile

82,5 x 106,5 cm

Collection particulière, courtesy

Marco Voena



Antiveduto Gramatica,
Sainte Cécile et deux anges musiciens, vers 1615,
huile sur toile, 91 x 120 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne, Picture Gallery
© KHM-Museumsverband



Artemisia Gentileschi
1593-1654
Sainte Cécile
Vers 1620
Huile sur toile
Rome, Galleria Spada

La Sainte Cécile

Un thème privilégié au XVII^{ème} siècle

La scène à demi-figures représentant des musiciens jouant ou chantant, déjà largement diffusée dans le nord de l'Italie au cours du XVI^{ème} siècle, rencontre à Rome un remarquable succès grâce aux œuvres que Caravage exécute sur ce thème pour le cardinal Del Monte. L'iconographie de sainte Cécile, protectrice des musiciens, varie sensiblement au cours des siècles. Dans le célèbre retable de Raphaël conservé à Bologne, la martyre est encore vouée tout entière à une musique « céleste », qu'elle seule a le privilège d'entendre. Au début du XVII^{ème} siècle, la sainte se transforme peu à peu en une véritable interprète. À présent elle joue des instruments de musique ou chante, comme dans les tableaux qui nous intéressent ici.

Sainte Cécile devient ainsi un sujet de prédilection pour les peintres et pour Antiveduto Gramatica en particulier. Contemporain de Caravage et personnalité déjà affirmée lorsqu'il rencontre son jeune collègue, il introduit dans son style des éléments caravagesques qui modernisent son langage.

Dans le tableau d'Artemisia Gentileschi, la sainte est représentée en pied, de trois quarts, les yeux levés, enveloppée dans un somptueux vêtement jaune. Elle joue du luth, ravie en extase. La toile représente la *passio* de la sainte demeurée fidèle à son vœu chrétien et qui élève son chant vers le ciel.

L'attribution de l'œuvre à la célèbre romaine ne fait aucun doute, tant la typologie du personnage féminin et de son visage, le moelleux de la matière picturale, le chromatisme du vêtement et le rendu de la chevelure sont caractéristiques de son style.



Giovanni Baglione

1566/1568-1643

*L'Amour sacré terrassant
l'Amour profane*

1602

Huile sur toile

Rome, Gallerie Nazionali d'Arte
Antica in Palazzo Barberini

L'Amour sacré terrassant l'Amour profane

L'Amour sacré terrassant l'Amour profane, réalisé pour le cardinal Benedetto Giustiniani, avait valu à Giovanni Baglione une récompense, une chaîne en or, même si, comme l'admet le peintre lui-même dans son autobiographie, sa toile avait moins plu que *l'Amour vainqueur* de Caravage, œuvre des mêmes années, peinte pour le frère du cardinal, Vincenzo.

Dans cette scène, signée et datée de 1602, la proximité de Baglione avec les premières œuvres de Caravage se traduit par le traitement de la lumière et le parti pris « naturaliste » qui caractérise la composition du premier plan. Celle-ci est dominée à la fois par le corps étendu de l'Amour profane et par la figure monstrueuse de Lucifer qui émerge de la pénombre, que certains ont identifié comme étant un portrait de Caravage. L'extrême minutie du rendu des objets va dans le même sens.

Cependant, l'œuvre reste liée au maniérisme tardif et, notamment, la posture de l'Amour sacré et sa gestuelle légèrement apprêtées. Le soin apporté aux détails, tend aussi au style décoratif. S'éloignent ainsi du modèle caravagesque les boucles délicates de la figure de l'ange ainsi que le rendu de l'armure, dans une esthétique assez éloignée de la tragique véhémence du langage propre à Caravage.

Sur le plan iconographique, Baglione entre en revanche en dialogue avec la longue suite d'interprétations qu'a suscitées le thème de l'archange Michel terrassant le démon, dont l'œuvre de Raphaël du Louvre est l'exemple le plus illustre.

Cette peinture, qui projette Baglione sur la scène romaine, va lui attirer le mépris et l'agacement de Caravage. En effet, il avait non seulement imité ouvertement son style, mais il fragilisait aussi la place privilégiée de son rival dans le circuit fermé de certains commanditaires comme les frères Giustiniani.



Bartolomeo Cavarozzi

1587-1625

*Nature morte
à la corbeille de fruits*

Vers 1614-1620

Huile sur toile

Vaduz, Fondation Palatine



détail



détail

SECTION 3 - PEINDRE D'APRÈS UN MODÈLE VIVANT

Le Jeune Saint Jean-Baptiste au béliet des Musei Capitolini constitue un témoignage essentiel pour définir le concept de la peinture des saints d'après nature.

Son iconographie est inhabituelle : il est représenté jeune et souriant, dans la même pose que l'un des nus peints par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, entourant un béliet de son bras. Dès le début du XVII^e siècle, la nouveauté d'une telle image a entraîné des identifications avec des sujets anciens et des interprétations allégoriques. Le tableau eut beaucoup de succès et fut imité à maintes reprises car l'image de saint Jean dans le désert offrait aux peintres de l'époque l'opportunité d'appliquer l'étude du nu masculin à un sujet sacré.

Le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, récemment attribué à Bartolomeo Manfredi, est un excellent exemple de cet exercice. L'artiste montre ici l'étude du modèle d'après nature, un jeune homme au corps bien fait. Pour son tableau *Amour sacré et Amour profane*, signé et daté de 1602, Giovanni Baglione reçut comme récompense de la part du cardinal Benedetto Giustiniani une chaîne en or. *Amour*, vêtu d'une armure élaborée, montre une épaule et une jambe nues. Dans les traits du diable démasqué et puni aux pieds de la majestueuse figure triomphante, le peintre a esquissé une figure familière aux spectateurs modernes, un probable portrait de Caravage.

Ces affaires personnelles brûlantes ont sans doute contribué à étoffer certains récits du Baglione biographe, y compris quand il n'était pas concerné personnellement. Elles montrent bien à quel point les haines, les rivalités et les commentaires des confrères pouvaient compter et combien les peintres en craignaient les conséquences pour leur réputation.



détail

Michelangelo Merisi, dit Caravage
Le Jeune Saint Jean-Baptiste au bélier, 1602
huile sur toile, 129 x 94 cm
Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina, Rome –
Archivio

Fotografco dei Musei Capitolini
© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Le jeune Saint-Jean Baptiste au bélier Peindre d'après nature

Le *Saint Jean-Baptiste* de la Pinacoteca Capitolina appartenait à Ciriaco Mattei, noble romain, collectionneur passionné d'antiquités, qui s'initia à la peinture de Caravage à partir de 1601. Le tableau est mentionné dans l'inventaire de ses biens, en 1616, comme «Un tableau de saint Jean-Baptiste avec son agneau de la main de Caravage avec cadre à arabesques dorées».

Légereté apparente et force intime se mêlent dans cette œuvre. Le jeune homme au sourire éclatant est assis, voire presque allongé – dans la pose d'un des *ignudi* peints par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine – sur une peau de bête posée sur un manteau rouge, un linge blanc à côté de lui, le bras autour du cou d'un bélier. À droite, on distingue un *verbescum* luxuriant et, un peu plus haut, un pied de vigne.

Dans ce tableau, Caravage expose ses réflexions sur les modèles artistiques du xvi^e siècle, la transposition en images du sentiment religieux et l'expérience de la nature. L'œuvre sort des limites de la simple représentation religieuse, pour s'affirmer comme une synthèse de la rédemption opérée par le Christ, évoquée à travers la figure du Baptiste. Ceci explique la présence du bélier – symbole du sacrifice d'Isaac – à la place de l'agneau, attribut habituel de saint Jean-Baptiste.

Dès les premières décennies du xvii^e siècle, la nouveauté de l'iconographie l'a fait identifier avec des sujets de l'antiquité et des interprétations allégoriques. Le thème de saint Jean-Baptiste au désert permettra aux peintres contemporains d'expérimenter l'étude du nu masculin appliqué à un thème sacré.

Ce phénomène est brillamment illustré par le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, récemment attribué à Bartolomeo Manfredi, l'un des premiers copistes mais aussi interprètes originaux de la période romaine de Caravage, qui propose ici une étude d'après un modèle vivant, un jeune homme athlétique.

Bartolomeo Manfredi (attribué à)
Saint Jean-Baptiste tenant un mouton - 1613-1615
H. : 1,48 m. ; L. : 1,14 m.
Paris Musée du Louvre

Il existe au moins cinq autres versions de la même composition. Anciennement attribué à Caravage (1571 - 1610), ce tableau a également été donné à Carlo Bonone (1569 - 1632), à Guido Cagnacci (1601 - 1681), à Carlo Saraceni (1585 - 1620) et à Bartolomeo Manfredi. C'est l'attribution à ce dernier qui paraît actuellement la plus convaincante.



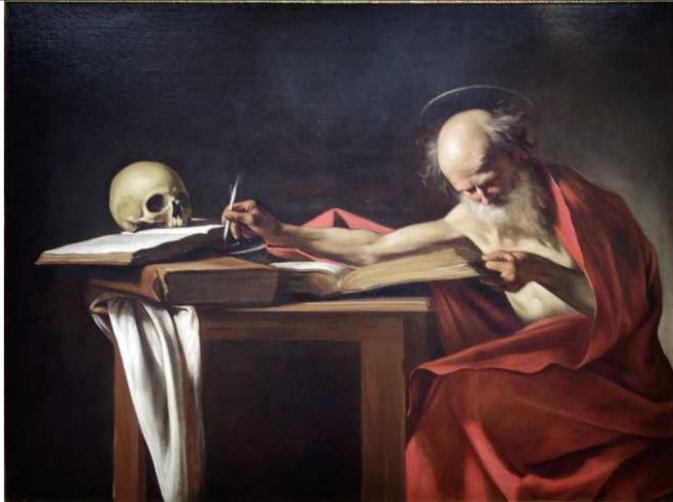
SECTION 4 - LES CONTEMPORAINS

Durant le procès intenté par Giovanni Baglione contre Caravage en 1603, on demande à ce dernier de citer les peintres contemporains qu'il apprécie et qu'il considère comme des « hommes de valeur ». Cette liste précieuse est l'un des rares témoignages directs de ce qu'un peintre aussi controversé, qualifié de « naturaliste » à la moitié du siècle, pense de la peinture de son époque, même si Caravage ici mélange sans aucun doute ses idées sur l'art à une exigence plus pressante : se défendre contre les accusations. Il ne s'agit pas d'un extrait d'un traité artistique, mais d'une déposition devant le juge.

Caravage cite les peintres les plus influents de la scène romaine, avec lesquels il pouvait tout à fait avoir été en contact. Il avait probablement rompu avec le Cavalier d'Arpin depuis longtemps, mais ce peintre faisait vraiment autorité dans la Rome de Clément VIII. Federico Zuccari représentait la culture artistique de la fin du Cinquecento et était un peintre intellectuel et académique ; Roncalli réalisait des fresques appréciées et allait avoir, d'ici peu, de violentes altercations avec le Cavalier d'Arpin. Pour ce qui est d'Annibal Carrache, le problème des rapports avec Caravage se pose dès 1595 environ ; la confrontation directe se produit au début du siècle dans la chapelle Cerasi. Pendant quasiment tout le siècle, les peintres se prononcent sur cette cohabitation, qui ne sera considérée comme un affrontement que par certains et surtout plus tard.

Si les œuvres des peintres cités par Caravage sont présentes tout au long du parcours de l'exposition, on peut voir ici deux exemples significatifs de ce débat. *L'Adoration des Bergers* d'Annibal Carrache appartient à sa période romaine et montre sa relation avec la tradition de la Renaissance, que le grand peintre de Bologne a maintenue tout au long de sa vie ; la *Résurrection* du Christ de Baglione est une esquisse de l'œuvre de l'église du Gesù de Rome, qui lui aura valu les libelles sarcastiques de Caravage et de ses amis pour lesquels il leur intente le célèbre procès.

Michelangelo Merisi, dit Caravage
Saint Jérôme, 1605-1606
huile sur toile, 116 x 153 cm



Galleria Borghese, Rome
 © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e
 del Turismo - Galleria Borghese

Saint Jérôme est en train d'écrire : sa nudité à peine dissimulée par le drap rouge qui rappelle sa dignité de cardinal, sa longue barbe blanche, sa tête ridée et le crâne posé sur les livres sur lesquels il travaille, autant d'éléments qui montrent le vieil ermite occupé à traduire la Vulgate de l'hébreu et du grec en latin. Caravage ne le représente pas en pénitent accompagné d'un lion, son attribut conventionnel, mais en vieillard érudit, absorbé par son activité intellectuelle, les doigts tachés d'encre, la plume à la main et les livres ouverts. Ceux-ci sont surmontés d'un crâne afin d'évoquer sa réflexion sur l'existence humaine parallèlement à son étude des Saintes Écritures. Œuvre de la dernière époque romaine, le *Saint Jérôme écrivant* se caractérise par sa composition épurée et l'intensité de l'image : la gamme de couleurs est très réduite et l'éclairage souligne les traits expressifs du saint, mettant en évidence une technique toujours plus hâtive et rapide, autant d'aspects fondateurs de la peinture caravagesque.



Annibal Carrache

1560-1609

L'Adoration des bergers

Vers 1597-1598

Huile sur toile

Orléans, Musée des Beaux-Arts



Giovanni Baglione,
La Résurrection du Christ, 1601-1603, huile sur
toile, 86 x 57 cm
Donation Jean Neger, 1964, Musée du Louvre,
Paris © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Mathieu Rabeau



Francesco Boneri,
dit Cecco del Caravaggio
1588-1620

Saint Laurent

Avant 1616

Huile sur toile

Rome, église Santa Maria in Vallicella
(Patrimoine Fondo Edifici di Culto)

Des lettres et des socaux entourent saint Laurent. Brûlé dans les premiers siècles du christianisme, le saint est assis en prière, vêtu de la robe pourpre des diacres, appuyé sur un gril et des bûches, instruments de son martyre.

La représentation d'après nature, particulièrement convaincante dans les mains croisées sur lesquelles le saint pose sa joue, le rendu des tissus et la facture de la nature morte au tout premier plan, dénote une influence lombarde.

La branche de palmier, le coin du livre et le médaillon semblent sortir de la surface de la toile, close et délimitée par le parapet. La présence physique et la pose de la figure, ainsi que la disposition des objets, renvoient au *Saint François en méditation* de Caravage, exposé dans cette même salle.

SECTION 5 - IMAGES DE LA MÉDITATION

Les disciples de Caravage étaient Bartolomeo Manfredi, Jusepe de Ribera, Francesco (dit Cecco) del Caravaggio, et en moindre mesure le Spadarino et Saraceni, auxquels on peut ajouter Orazio Borgianni, Orazio Gentleschi, Antveduto Gramatca et Giovanni Baglione.

Tous ces peintres sont présents dans l'exposition et certains dans cette section, avec des œuvres significatives ; ils témoignent d'une expérimentation commune sur le thème de la figure isolée, la capacité de bien représenter un personnage unique, l'une des spécialités de Caravage et des peintres qui l'admiraient.

La figure de saint Jérôme permet à Caravage d'associer le thème de la méditation à une réflexion sur la vieillesse.

Le chef-d'œuvre conservé aujourd'hui à la Galleria Borghese est généralement daté de 1605, mais on ignore encore les circonstances de sa commande. Il fait partie des tableaux essentiels pour comprendre le style de la maturité de Caravage, dont l'influence a été déterminante pour le caravagisme, notamment dans les premières œuvres de Ribera.

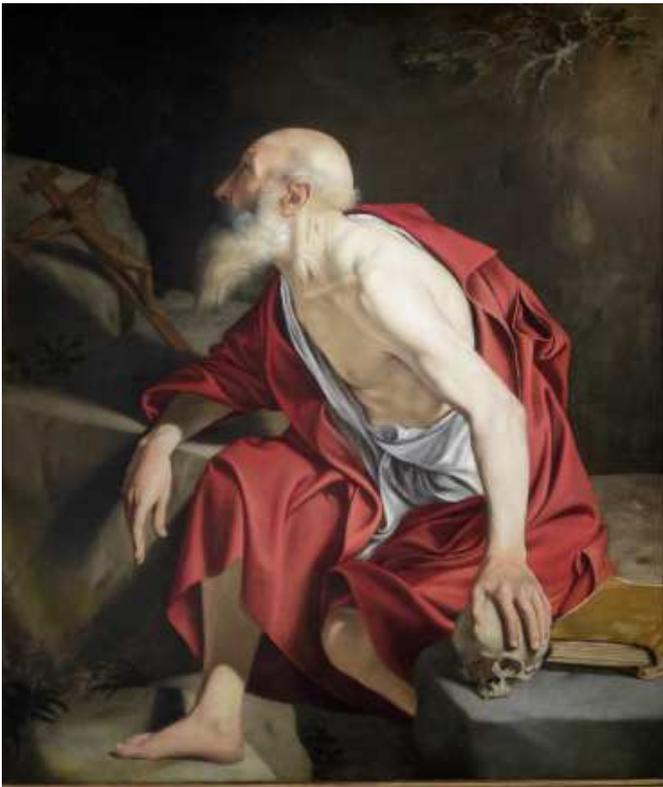
La lumière souligne minutieusement les rides et les plis que le temps a imprimés dans les chairs. Et grâce à la synthèse extrême de la composition, elle confère une aura majestueuse à l'intense travail d'écriture du saint dont la figure est équilibrée par la présence du crâne à l'autre extrémité du tableau. Doté d'une longue barbe blanche, le saint apparaît également dans l'œuvre d'Orazio Gentleschi, pièce maîtresse de la *pitura dal naturale* où la vieillesse est étudiée à partir d'un modèle vivant, un pèlerin septuagénaire qui avait posé pour l'artiste autour de 1611.

Le Saint François en méditation est représenté à genoux, un crâne posé à ses pieds. Cette vision de la méditation eut beaucoup de succès et fut beaucoup diffusée dans la deuxième moitié du Cinquecento. Des lettres, des sceaux et la grille du martyr entourent le saint Laurent de Cecco del Caravaggio. Le saint est représenté avec l'habit pourpre des diacres. Assis, il se consacre à la prière et s'appuie sur une grille et un tas de bois, les instruments de son martyre. Par sa demi-figure placée derrière une balustrade sur laquelle sont présentés différents objets, la composition a été rapprochée du style adopté par Caravage dans ses peintures de jeunesse. La définition du visage et des mains par les contrastes nets du clair-obscur est, quant à elle, issue de la période de maturité de Caravage, adoptée par le peintre après la chapelle Contarelli. La fidélité à la nature révèle son origine lombarde, surtout dans la représentation de la nature morte au premier plan : la branche de palmier, le coin du livre et le médaillon dépassent presque le cadre du tableau, délimité par la balustrade.



Michelangelo Merisi, dit Caravage
 Saint François en méditation, vers 1606
 huile sur toile, 128 x 90 cm
 Museo Civico Ala Ponzzone, Crémone
 © Museo Civico "Ala Ponzzone" - Cremona, Italy

Caravage présente saint François dans la contemplation. Le style est dépouillé, toute vanité disparaissant face à l'austérité du crâne et à l'intensité de la foi en un Dieu mort sur la croix. La force de cette œuvre s'explique probablement par l'identification de Caravage à la figure du saint, avec qui il semble partager et expérimenter les abîmes de la mortification spirituelle et de la solitude existentielle. Ces thèmes traversent et assombrissent en effet la vie du peintre après le meurtre de Tomassoni et sa propre fuite. Caravage a peut-être offert ou dédié l'œuvre au gouverneur de Rome, Monseigneur Benedetto Ala, crémonais de naissance, dans la période difficile qui a suivi son départ précipité de la ville, dans l'espoir que ce dernier intercède auprès du pape pour lui obtenir sa grâce.



détail

Orazio Gentileschi

1563-1639

Saint Jérôme

Vers 1611

Huile sur toile

Turin, Palazzo Madama

Museo Civico d'Arte Antica

Saint Jérôme est représenté en prière au désert devant le crucifix, la main posée sur un crâne, symbole de la vanité de la vie humaine. À côté de lui, le volume de la Vulgate, la Bible latine qu'il a traduite. Le saint est enveloppé d'un flamboyant manteau rouge, qui contraste avec les accords chromatiques assourdis, gris et marron, du décor qui l'entoure. La vieillesse du personnage est étudiée à partir d'un modèle vivant, le pèlerin sicilien Pietro Mollì qui en a témoigné lors du procès intenté par Orazio Gentileschi au peintre Agostino Tassi, accusé de viol à l'encontre de sa fille Artemisia. Mollì raconte avoir été le modèle pour un Saint Jérôme qu'Orazio était alors en train de peindre. Il ajoute : « Il me demanda de me dévêtir jusqu'à la ceinture pour faire un saint Jérôme à ma ressemblance. » La description physique de Mollì, qui avait 73 ans à l'époque, comme nous l'apprennent d'autres témoignages, correspond parfaitement à cette image.

SECTION 6 - QUELQUES VISAGES À ROME AU DÉBUT DU SIÈCLE

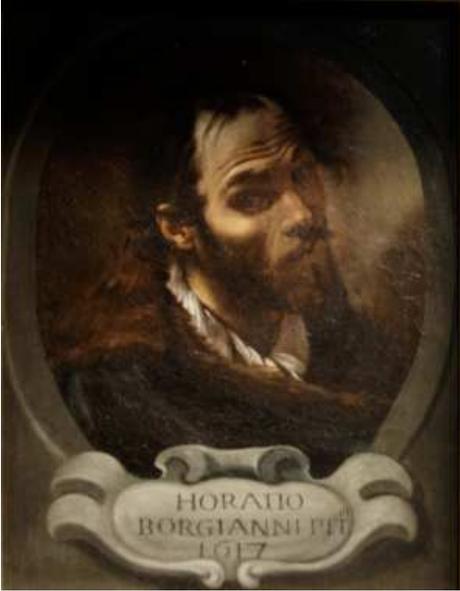
L'Accademia di San Luca a été fondée officiellement à Rome en 1593. Son premier directeur – appelé prince, le « prince » – est Federico Zuccari, peintre maniériste et auteur d'un traité sur l'art de la peinture. La gestation de l'Académie avait été fort complexe et avait duré pendant toute la deuxième moitié du Cinquecento.

Les premiers statuts n'avaient été approuvés qu'en 1607 et les architectes admis aux côtés des peintres et des sculpteurs seulement en 1634. Caravage ne mit sans doute jamais les pieds à l'Académie, mais celle-ci dut prendre l'habitude, dès ses premières décennies d'existence, de réunir les autoportraits ou les portraits des membres et des peintres qui avaient joué un rôle important dans la vie artistique de la ville.

En 1624, les images d'artistes réunies auprès de l'Académie étaient déjà au nombre de 53. Une liste de portraits d'« académiciens décédés » dressée en 1617 compte, en plus des portraits de Carlo Saraceni et d'Orazio Borgianni, celui de Caravage.

Son portrait, que nous présentons ici, reprend les traits du peintre tel que nous les connaissons d'après les descriptions littéraires, les autoportraits présents dans ses peintures (du Martyre de saint Mathieu de

la chapelle Contarelli à l'Arrestation du Christ réalisée pour Ciriaco Mattei et aujourd'hui conservée à Dublin) et, surtout, le dessin d'Ottavio Leoni. Au cours de sa longue carrière de portraitiste, ce dernier a immortalisé les visages de Rome au XVIIe siècle, des artistes aux amis en passant par les grands protagonistes de la vie de la cité.

	<p>Copiste anonyme d'après Ottavio Leoni <i>Portrait de Caravage</i> Après 1620 Huile sur toile Rome, Accademia Nazionale di San Luca</p> <p>Giovanni Baglione 1588-1643 <i>Autoportrait</i> 1619-171 Huile sur toile Rome, Accademia Nazionale di San Luca</p>
	<p>Orazio Borgianni 1574-1616 <i>Autoportrait</i> Vers 1600-1605 Huile sur toile Rome, Accademia Nazionale di San Luca</p>

SECTION 7 - LA PASSION DU CHRIST, UN THÈME CARAVAGESQUE

L'évocation de la période romaine de Caravage serait incomplète sans le thème des rivalités artistiques, récemment abordées par des études approfondies et documentées. L'un des événements les plus importants est sans nul doute ce « concours » qui, vers 1605, aurait opposé Caravage aux peintres Cigoli et Passignano dans la réalisation d'un *Ecce Homo* pour « monseigneur Massimi », qui aurait été gagné par Cigoli. Le thème du « concours » illustre le contexte artistique romain des toutes premières années du XVIIe siècle, tout en proposant une observation attentive des deux œuvres qui en étaient au cœur.

Ces tableaux sont complétés par la superbe toile de Bartolomeo Manfredi provenant de la Galleria degli Ufzi de Florence, qui appartenait déjà aux Médicis au XVII^e siècle. Seule Rome l'emporte sur Florence pour ce qui est du nombre d'œuvres caravagesques collectionnées pendant les premières années du siècle, témoignage de la diffusion du goût de la peinture naturaliste au sein de la cour. Bartolomeo Manfredi, l'un des tout premiers protagonistes, a su interpréter des sujets dramatiques comme celui de la Passion du Christ avec le nouveau langage ténébriste inventé à Rome par Caravage.

Deux autres chefs-d'œuvre complètent cette section. Le Pensionnaire del Saraceni, peintre peut-être français et encore anonyme, a dû voir personnellement l'un des tableaux de Caravage, *Marthe et Marie-Madeleine*, car il reprend le profil de Marthe la bouche entrouverte, et son geste péremptoire envers sa sœur, pour la servante du Reniement de saint Pierre (Rome, Pinacoteca Vaticana). Jusepe de Ribera, un artiste que les sources désignent comme une des plus importantes personnalités de l'époque après le départ de Caravage, traite le même épisode de manière complètement différente. Il situe l'action à l'intérieur d'une taverne, avec des personnages que nous retrouverons par la suite dans le répertoire des peintres caravagesques, comme le soldat barbu portant une armure étincelante dans l'ombre.



détail

CARAVAGE

1571-1610

Ecce Homo

1605 (?)

Huile sur toile

Gênes, Musei di Strada Nuova

Palazzo Bianco

115



Selon l'Évangile de Jean, le procureur romain de Judée, Ponce Pilate, présenta le Christ au jugement du peuple par ces mots : « *Ecce Homo* » (Voici l'homme). Pour imaginer cet épisode de la Passion, Caravage choisit une composition à mi-corps qui s'inspire des modèles de la Renaissance lombarde. Le rôle qu'il confie à Pilate est en revanche tout à fait inédit puisque ce dernier se tourne ouvertement vers le spectateur pour l'impliquer dans la responsabilité du verdict. La lumière atteint le Christ et donne à sa chair toute sa substance, dans un éclat résolument symbolique, tandis que Pilate est laissé dans la pénombre. C'est là que s'opère la transformation d'une simple image de dévotion en tableau moral d'un théâtre sacré.



Pensionante del Saraceni

Actif vers 1615-1620

Le Reniement de saint Pierre

1610-1620

Huile sur toile

Cité du Vatican, Musei Vaticani



Ludovico Cardi dit Cigoli
Ecce homo, 1607
Florence



détail



Bartolomeo Manfredi

1582-1622

Le Couronnement d'épines

Vers 1618

Huile sur toile

Florence, Gallerie degli Uffizi



José de Ribera

1591-1652

Le Reniement de saint Pierre

Vers 1615-1616

Huile sur toile

Rome, Gallerie Nazionali

d'Arte Antica in Palazzo Corsini

116



José de Ribera était à Rome dès 1606. Les sources contemporaines le décrivent comme une personnalité éminente immédiatement après le départ de Caravage. Puissant interprète du naturalisme caravagesque et de la peinture d'après nature, l'Espagnol reçut d'importantes commandes d'œuvres originales et ambitieuses.

Son *Renement de saint Pierre* est situé dans l'atmosphère confinée d'une auberge, parmi des personnages qui deviendront récurrents dans le répertoire des peintres caravagesques, comme le soldat barbu à l'armure luisant dans l'obscurité. Ce tableau, « l'une des œuvres les plus extraordinaires de la période romaine de Ribera », aura en effet une grande influence sur des artistes tels que Manfredi, Valentin ou encore Tournier.

SECTION 8 - LE TEMPS DE LA FUITE

De nombreux documents d'archives mis au jour récemment ont contribué à reconstituer le meurtre sanglant de Ranuccio Tomassoni, que Caravage connaissait depuis plusieurs années. Les deux hommes partageaient des amitiés, des fréquentations et une certaine tendance à répondre violemment en cas d'outrage. Ranuccio et ses frères se déplaçaient armés en ville et étaient souvent impliqués dans des désordres avec les gardes du pape. Les principaux éléments décrivant le meurtre se rejoignent. Le 28 mai 1606, on célèbre le premier anniversaire de l'élection de Paul V. Le soir, près de la basilique San Lorenzo in Lucina, Caravage et Ranuccio Tomassoni en viennent aux mains, Ranuccio tombe au sol, est blessé à la cuisse par un coup d'épée et meurt « à peine confessé ». Le peintre ensanglanté s'enfuit et ne donne plus aucune nouvelle. Seulement plus tard on découvrira qu'il a fui vers le sud accompagné de ses amis de toujours, immédiatement protégé par le cardinal Del Monte et la famille Colonna.

Un tableau nous parle de ces mois de fuite et d'isolement. C'est *Le Souper à Emmaüs*, aujourd'hui conservé à la Pinacoteca di Brera. Selon Giulio Mancini, l'œuvre est envoyée à Rome pour y être vendue et est achetée par Otavio Costa, déjà propriétaire de la *Judith décapitant Holopherne*. L'œuvre passe ensuite dans la collection du marquis Costanzo Patrizi où elle est vue par Giovan Pietro Bellori, qui la décrit en 1672. Cette œuvre marque une étape fondamentale dans l'évolution du style de Caravage ; les personnages sont de plus en plus isolés et sont entourés de ténèbres, dont ils ne ressortent que par quelques rares touches de lumière.

Le Souper à Emmaüs a probablement été réalisé en même temps qu'une *Madeleine en extase*, tableau qui a sans doute rencontré un succès immédiat, mais dont le parcours reste difficile à établir. La figure de la sainte présente certains aspects formels de la période tardive de Caravage. Entre septembre et octobre 1606, Caravage arrive à Naples où il réalisera d'autres chefs-d'œuvre, mais qu'il devra aussi fuir, pour Malte, pour la Sicile, toujours victime de violences qu'il semble provoquer. Bien

qu'il ait été gracié, il ne reviendra jamais à Rome, la ville où il avait forgé son style, ses amitiés durables et sa gloire de peintre.



Michelangelo Merisi,
dit Caravage,
Le Souper à Emmaüs
1605-1606
huile sur toile
141 x 175 cm
Pinacoteca di Brera, Milan
© Pinacoteca di Brera

Le Souper à Emmaüs

Le *Souper à Emmaüs* conservé à la Pinacoteca di Brera, évoque les mois de fuite et d'isolement de Caravage après l'assassinat de Tomassoni. Dans la biographie du peintre qu'il a écrite, Giulio Mancini affirme que le tableau est envoyé à Rome pour y être vendu et qu'il y est acheté par Ottavio Costa, le propriétaire de la *Judith et Holopherne*. La toile rejoint ensuite la collection du marquis Costanzo Patrizi. Par rapport à une précédente version peinte par Caravage en 1601 et aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres, une atmosphère plus paisible, plus méditative, imprègne le tableau de Milan. Les tons sont atténués et presque limités à la gamme des terres, tandis que les figures sont regroupées vers la droite, laissant dans l'obscurité de l'auberge l'autre moitié de la scène. Les gestes sont aussi plus contenus : à la bénédiction du pain par le Christ répondent les bras un peu écartés, mais pas grands ouverts, du disciple de gauche, dont le peintre ne nous montre pas le visage, et les mains agrippées à la table de celui qui lui fait face. Les objets sont encore plus simplifiés : dans cette version de la scène où les disciples reconnaissent pour la première fois le Christ ressuscité, Caravage veut certainement mettre l'accent sur l'humilité et la pauvreté du monde des premiers chrétiens.

Le tableau marque une étape essentielle du tournant qui s'amorce dans l'art de Caravage. L'approfondissement des ombres et une extrême concentration de la construction de l'image étaient déjà présents dans des œuvres antérieures, mais dans le *Souper à Emmaüs* de Milan, les personnages sont encore plus isolés, dans un lieu indéfini et enveloppés dans les ténèbres, que seules quelques touches de lumière font ressortir. C'est à partir de ce moment que la peinture de Caravage commence à adopter une vision qui, par l'utilisation de la peinture d'après nature, aspire à la représentation d'une pure vérité émotionnelle et spirituelle.



CARAVAGE

1571-1610

Madeleine en extase
dite « *Madeleine Klain* »

1606 (?)

Huile sur toile

Collection particulière



A une période de sa vie où il fuit Rome et sa police, le Caravage, peintre maudit, a réalisé deux tableaux quasi identiques. Elles sont pour la première fois exposées ensemble au Musée Jacquemard-André à Paris, l'occasion d'enfin percer le mystère ?

« Il y a, à Paris, dans l'expo sur le Caravage deux toiles représentant la même *Madeleine en extase*. Sont-elles toutes deux de la main du maître ? La première, la « Madeleine Klain » a été authentifiée par le spécialiste Roberto Longhi en 1935. L'autre, découverte en 2015, reconnue en 2016 par une autre experte, Mina Grigori. Si le musée ne prend pas partie, il reste un mystère autour de la version originale. Qui plus est, Le Caravage, de son vrai nom Michelangelo Merisi, ne signait pas ses toiles... La datation de ces deux tableaux est encore également discutée. » *issu de Télérama*