

Exposition RIBERA

Ténèbres et lumière

au Musée du Petit Palais

(du 05-11-2024 au 23-02-2025)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)hors video

Le Petit Palais présente la première rétrospective française jamais consacrée à Jusepe de Ribera (1591-1652), l'héritier terrible du Caravage, celui que ses contemporains considéraient comme « plus sombre et plus féroce » encore que le grand maître italien. D'origine espagnole, il fit toute sa carrière en Italie, à Rome puis à Naples.

Pour Ribera, toute peinture – qu'il s'agisse d'un mendiant, d'un philosophe ou d'une Pietà – procède de la réalité, qu'il transpose dans son propre langage. La gestuelle est théâtrale, les coloris noirs ou flamboyants, le réalisme cru et le clairobscur dramatique. Avec une même acuité, il traduit la dignité du quotidien aussi bien que des scènes de torture bouleversantes. Ce ténébrisme extrême lui valut au XIXe siècle une immense notoriété, de Baudelaire à Manet.

Avec plus d'une centaine de peintures, dessins et estampes venus du monde entier, l'exposition retrace pour la première fois l'ensemble de la carrière de Ribera : les intenses années romaines, redécouvertes depuis peu, et l'ambitieuse période napolitaine, à l'origine d'une ascension fulgurante. Il en ressort une évidence : Ribera s'impose comme l'un des interprètes les plus précoces et les plus audacieux de la révolution caravagesque, et au-delà comme l'un des principaux artistes de l'âge baroque.

Le parcours de l'exposition suit le fil de la carrière de Ribera au cœur de l'Italie du Caravage, tout en explorant son originalité, son audace, ses motifs récurrents et ses métamorphoses.

La première partie de l'exposition aborde les débuts de Ribera à Rome. Le peintre, surnommé « Lo Spagnoletto [le petit Espagnol] », arrive dans la cité papale vers 1605-1606, la même année que le départ du Caravage pour Naples. Les deux artistes se sont-ils rencontrés ? Personne ne peut l'affirmer mais l'influence du Caravage sur Ribera, ainsi que sur toute une génération de peintres présents à Rome à ce moment-là est décisive. Ribera élabore les fondements de sa peinture : l'usage du modèle vivant, un clair-obscur dramatique, une gestuelle théâtrale, un réalisme cru. Ce nouveau vocabulaire, ô combien radical, se retrouve dans sa série des *Cinq sens*, représentée dans l'exposition par l'*Allégorie du goût* (Wadsworth Atheneum, Hartford) et l'*Allégorie de l'odorat* (Collection Abello, Madrid), mais également dans les *Apostolados*, série d'apôtres devenue l'un des sujets de prédilection du peintre. L'exposition revient également sur l'histoire de la réattribution du tableau du *Jugement de Salomon* (Galerie Borghèse) par l'historien de l'art Gianni Papi en 2002. Cette enquête a bouleversé la compréhension de la production romaine de Ribera, en l'enrichissant d'une soixantaine d'œuvres magistrales, dont *Le Christ parmi les docteurs* (musées de Langres) ou encore *Le Reniement de saint Pierre* (Galerie Corsini). À la fin de son séjour romain, Ribera s'impose comme l'un des caravagesques les plus recherchés par l'élite du monde de l'art.

En 1616, l'artiste quitte Rome pour s'installer à Naples, alors territoire espagnol. Sa carrière est fulgurante. Marié à la fille de l'un des peintres les plus importants de la ville, soutenu par le pouvoir

en place, Ribera règne pendant près de quarante ans sur la scène artistique napolitaine et multiplie les commandes prestigieuses. Les séries qu'il conçoit pour la Collégiale d'Osuna près de Séville ou pour l'église de la Trinità delle Monache à Naples sont à l'origine de véritables chefs-d'œuvre comme le *Saint Jérôme et l'Ange du Jugement dernier* (Museo di Capodimonte). Artiste hors pair par sa capacité à retranscrire une réalité presque tactile des individus, des chairs ou des objets, Ribera restitue la splendeur des humbles avec une acuité bouleversante. *Un Mendiant* en haillons (Galerie Borghèse), une *Vieille usurière* (Musée du Prado) ou un enfant *Pied-bot* (Louvre) gagnent leurs lettres de noblesse. Son intérêt pour les personnes en marge de la société se mêle à son goût pour l'étrange et donne naissance à des images inédites, comme *Le portrait de Magdalena Venturi*, la célèbre *Femme à la barbe* (Musée du Prado).

Au cœur du parcours napolitain, le visiteur peut également découvrir ses talents de dessinateur et de graveur – une singularité au sein de la galaxie caravagesque – avec un cabinet d'arts graphiques réunissant des prêts exceptionnels du Metropolitan Museum of Art, du British Museum ou de la Collection Colomer. Son œuvre gravé, d'une grande virtuosité, est quant à lui présenté grâce au fonds Dutuit du Petit Palais.

Son goût pour un réalisme radical se traduit également dans sa volonté de peindre le pathos de manière naturelle et sans artifice. Il insiste sur la vérité des corps et des chairs, même lorsqu'il représente le Christ mourant dans trois *Pietà* réunies ici pour la première fois : les deux *Lamentation sur le corps du Christ* de la National Gallery de Londres et du Musée Thyssen et *La Mise au tombeau* du musée du Louvre. Au côté de ses compositions religieuses, Ribera réinvente les mythes antiques, où s'illustre son attrait pour le grotesque et la provocation. Sa palette s'éclaircit à la fin de sa carrière et laisse apparaître des ciels bleu turquoise, des couleurs flamboyantes et des drapés irisés, dignes de Titien, comme dans *l'Apollon et Marsyas* (Museo di Capodimonte) et *Vénus et Adonis* (Palais Corsini). L'exposition se termine sur une dernière salle spectaculaire consacrée à des scènes de martyres et d'écorchés, qui firent aussi la réputation de Ribera. Véritable théâtre des passions, ses compositions extrêmes, aux noirs profonds, prennent à témoin le spectateur. L'héritier terrible du Caravage, « plus sombre et plus féroce » que le maître, démontre qu'il n'est pas un simple interprète mais l'un des plus grands artistes de l'âge baroque, aux inventions fulgurantes, audacieux et virtuose.

COMMISSARIAT

Annick Lemoine, conservatrice générale, directrice du Petit Palais.
Maïté Metz, conservatrice des peintures et arts graphiques anciens du Petit Palais

Le Petit Palais rend hommage, pour la première fois en France, au grand peintre espagnol Jusepe de Ribera (1591-1652). Né à Jativà, près de Valence, Ribera quitte l'Espagne jeune, pour ne jamais y revenir. Vers 1605- 1606 – il est alors âgé de quinze ans à peine-, il s'installe à Rome, où il côtoie l'œuvre de Caravage, et peut-être l'artiste lui-même. Cette rencontre le marque à jamais. Adeptes pionniers du caravagisme, il contribue activement à son renouveau. En 1616, Ribera s'établit définitivement à Naples, alors possession espagnole. Sa carrière est fulgurante. Recherché par les vice-rois qui gouvernent la ville, l'aristocratie locale et les ordres religieux, il multiplie les commandes prestigieuses, à Naples et en Espagne.

Aux yeux de ses contemporains, Ribera est « plus sombre et plus féroce » encore que Caravage ! Pour lui, toute peinture – qu'il s'agisse d'un Mendiant, d'un philosophe ou d'une Pietà – procède de la réalité, qu'il transpose dans son propre langage. La gestuelle est théâtrale, les coloris noirs ou flamboyants, le réalisme cru et le clair-obscur dramatique. Avec une même acuité, il traduit la dignité du quotidien aussi bien que des scènes de torture bouleversantes. Ce ténébrisme extrême lui valut au XIXe siècle une immense notoriété, de Baudelaire à Manet.

Avec plus d'une centaine de peintures, dessins et estampes venus du monde entier, l'exposition retrace pour la première fois l'ensemble de la carrière de Ribera : les années romaines, reconstituées depuis peu, et l'ambitieuse période napolitaine. Il en ressort une évidence. Ribera, l'héritier terrible du Caravage,

s'impose comme l'un des interprètes les plus précoces, les plus audacieux et les plus extrêmes de la révolution caravagesque, et au-delà comme l'un des plus grands maitres de l'âge baroque.

<p>17 février Baptême de Jusepe de Ribera à Játiva, près de Valence, en Espagne 17 February Baptism of Jusepe de Ribera in Játiva, close to Valencia, Spain</p> <p>1591</p>  <p><small>La Circoncisione. Attributed to Jusepe de Ribera. 1591. Oil on canvas. Museo de Bellas Artes, Valencia, Spain. (Source: Wikimedia Commons)</small></p>	<p>Arrivée de Ribera à Rome Ribera arrives in Rome</p> <p>1605-1606</p>  <p><small>Ensemble des plans de l'église de San Luigi dei Francesi, Rome, dessiné par Giovanni Battista Piranesi.</small></p>	<p>Ribera peint le Jugement de Salomon Ribera paints The Judgement of Solomon</p> <p>1609-1610</p>  <p><small>Ribera, Jugement de Salomon (The Judgement of Solomon), 1609-10. Oil on canvas, Galleria Borghese, Rome.</small></p>	
<p>1598-1621 Règne de Philippe III d'Espagne Reign of Philip III of Spain</p>	<p>1599-1600 Décor de la chapelle Contarelli à l'église Saint-Louis-des-Français par le Caravage Decoration of the Contarelli Chapel at the Church of San Luigi dei Francesi by Caravaggio</p>	<p>1605-1621 Pontificat de Paul V Pontificate of Paul V</p>	<p>1606 Le Caravage fuit Caravaggio flees</p>

<p>Ribera séjourne quelques mois à Parme à l'initiative de Ranuccio Farnese. Il peint le <i>Saint Martin partageant son manteau</i> pour l'église San Prospero (tableau perdu) Ribera stays in Parma for several months upon the invitation of Ranuccio Farnese. He paints <i>Saint Martin Sharing his Cloak with a Beggar</i> for the Church of San Prospero (this painting has been lost)</p> <p>1611</p>  <p><small>Copie d'après Ribera, <i>Saint Martin partageant son manteau</i> (Saint Martin Sharing his Cloak with a Beggar). Peinture (oil on canvas), Musée des Beaux-Arts de Paris.</small></p>	<p>Ribera est mentionné comme appartenant à l'Académie de Saint-Luc Ribera is mentioned as belonging to the Accademia di San Luca, Rome</p> <p>1613</p>  <p><small>Detail d'après Ribera, <i>Saint Pierre et saint Paul</i> (Saint Peter and Paul), 1613-14. Oil on canvas, Musée des Beaux-Arts de Paris.</small></p>	<p>Pedro Cosida, diplomate espagnol, commande à Ribera la série des <i>Cinq Sens</i> Pedro Cosida, a Spanish diplomat, commissions the <i>Five Senses</i> series from Ribera</p> <p>1615-1616</p>  <p><small>Muscoli, <i>Le Anesthésie de saint Pierre</i> (The Anesthetizing of Saint Peter), 1615-16. Bronze, Musée des Beaux-Arts de Paris.</small></p>	<p>1616 Départ de Ribera pour Naples. Mariage avec Caterina Azzolino, fille du peintre Bernardino Azzolino Ribera leaves for Naples. Marries Caterina Azzolino, daughter of the painter Bernardino Azzolino</p>  <p><small>Ribera, <i>Anesthésie de saint Pierre</i> (Anesthetizing of Saint Peter), 1615-16. Bronze, Musée des Beaux-Arts de Paris.</small></p>
<p>Rome</p>	<p>1615 Présence à Rome des artistes caravagesques Dirck Van Baburen, Orazio Borgianni, Valentin</p>	<p>1618-1648 Guerre de Trente Ans Thirty Years' War</p>	

29 janvier

Ribera retourne à Rome pour recevoir la croix de l'ordre du Saint-Esprit

29 January

Ribera returns to Rome to receive the Cross of the Order of Christ

1626



Tommaso Ghisolfi, Veduta della Piazza del Campidoglio (The Piazza del Campidoglio of Rome), 17^e moitié du 17^e siècle

Ribera peint la série des *Furies*, qui rejoint le palais du Buen Retiro à Madrid
Ribera paints the series called *Furies*, housed at the Palacio del Buen Retiro in Madrid

1632



Ribera, *Furies* (Furie), sans modèle, Museo Nacional del Prado

Ribera peint *Apollon et Marsyas*
Ribera paints *Apollo and Marsyas*

1637



Ribera, *Apollon et Marsyas* (Apollo and Marsyas), sans modèle, musée de Capodimonte

Ribera peint *Saint Janvier sortant indemne de la fournaise* pour la chapelle San Gennaro du Duomo de Naples
Ribera paints *Saint Januarius Emerges Unscathed from the Furnace* for the San Gennaro Chapel in Naples Duomo

1647



Ribera, *Saint Janvier sortant indemne de la fournaise* (Saint Januarius Emerges Unscathed from the Furnace), 1647, Naples, Duomo, chapelle San Gennaro

1621-1665
Règne de Philippe IV d'Espagne
Reign of Philip IV of Spain

1623-1644
Pontificat d'Urbain VIII
Pontificate of Urban VIII

1633
Condamnation de Galilée
par le Saint-Office
Condemnation of Galileo
by the Holy Office

Ribera participe au décor de la Certosa di San Martino à Naples
Ribera participates in the decoration of the Certosa di San Martino (Charterhouse of St Martin), Naples

1637-1651



Ribera, *Communion des apôtres* (Communion of the Apostles), 1651, Naples, Certosa e Museo Nazionale di San Martino

Ribera peint son dernier tableau, *Le Miracle de saint Donat d'Arezzo*
Ribera paints his last work, *The Miracle of Saint Donatus*
2 septembre
Mort de Ribera à Naples
2 September
Ribera dies in Naples

1652



Ribera, *Le Miracle de saint Donat d'Arezzo* (The Miracle of Saint Donatus), 1652, Amiens, musée de Picardie

RIBERA À ROME. SE NOURRIR DU CARAVAGE

Les témoignages sur les débuts espagnols de Ribera font défaut. Il s'installe à Rome, alors capitale européenne des arts, vers 1605-1606, pour y demeurer une dizaine d'années. Au cœur du quartier des artistes, non loin du Panthéon, le jeune Ribera, que l'on surnomme « Lo Spagnoletto » (le petit Espagnol), mène une vie de bohème, extravagante et dissolue.

Différents grands courants artistiques dominent alors la scène romaine. Ribera opte d'emblée pour la voie révolutionnaire du Caravage (1571–1610), qui bouleverse les canons établis, en rejetant le seul principe du « beau idéal », pour promouvoir une peinture « d'après nature ». Les deux hommes se sont peut-être côtoyés à Rome, avant la fuite de Caravage pour Naples, en mai 1606.

Caravagesque de la première heure, Ribera reprend les fondements de la leçon du maître, qu'il exacerbe : un réalisme prégnant, un usage provocateur du modèle vivant, un clair-obscur dramatique et des cadrages à mi-corps, dont il accentue la frontalité. Avec une âpreté accrue, il réinterprète les nouveaux sujets caravagesques, inspirés de l'univers des bas-fonds. Ainsi, Ribera fait-il l'honneur d'un portrait à un simple *Mendiant*. Dans une même veine transgressive, dominée par un puissant naturalisme, il renouvelle la représentation des *Cinq sens* ou l'iconographie des hommes illustres.



JUSEPE DE RIBERA

Démocrate

Democritus

Vers 1615-1616

Huile sur toile

Collection particulière



JUSEPE DE RIBERA

Démocrate

Democritus

Vers 1615-1616

Huile sur toile

Collection particulière

Un vieil homme au visage creusé par les rides adresse au spectateur un large sourire. Il incarne Démocrate, philosophe présocratique connu pour son attitude ironique à l'égard de la condition humaine, symbolisée ici par la sphère armillaire, dont il a pris parti de rire. Il est souvent le pendant d'Héraclite, généralement représenté en pleurs, en signe d'affliction face à la misère du monde. La touche, plus fluide et moins impétueuse que celle du *Mendiant* « Borghèse », situe notre *Démocrate* vers la fin du séjour romain de Ribera.



JUSEPE DE RIBERA

Allégorie de l'odorat
Allegory of Smell

Vers 1615-1616

Huile sur toile

Madrid, Collection Abelló

La série des *Cinq Sens* aurait été commandée par Pedro Cosida, représentant commercial du roi d'Espagne à Rome. Avec originalité, Ribera traite l'allégorie à l'image d'une scène de genre tirée du quotidien dans une veine des plus naturalistes. L'odorat est personnifié par un gueux portant un chapeau informe, au visage creusé et à la barbe fournie, vêtu de guenilles. Ribera suggère l'odeur puissante qui se dégage de l'oignon coupé par la larme coulant au coin de l'œil du modèle. Un autre oignon, entier, une tête d'ail et un brin de fleur d'oranger sont disposés négligemment sur la table au premier plan.



D'APRÈS GUIDO RENI

Tête de vieillard [Sénèque ?]
Head of an Old Man [Seneca?]

1600-1603

Terre cuite

Rome, VIVE - Vittoriano e Palazzo Venezia

Guido Reni a réalisé des esquisses et un buste en terre cuite en prenant pour modèle un manutentionnaire rencontré sur les rives du Tibre, au port de Ripa. On sait que Reni l'admirait pour sa ressemblance avec une sculpture antique que l'on pensait être celle du philosophe Sénèque. Le buste a été amplement reproduit et devient rapidement un accessoire d'atelier qui inspirera largement les artistes, dont Ribera. Deux orientations sont à l'œuvre dans cette sculpture: celle du modèle offert par l'antique et celle de la pratique d'après le modèle vivant.

UN PHILOSOPHE

Gardez en mémoire le visage de ce vieillard chauve. Vous le retrouverez dans bien des œuvres romaines de Ribera. Sa tête ronde, sa peau ridée, ses oreilles décollées, son nez busqué permettent de le reconnaître au premier regard. Ribera semble fasciné par cette physionomie presque caricaturale, car il lui fait jouer de nombreux rôles. La sculpture présentée au centre de la salle a peut-être inspiré Ribera pour ce personnage. Néanmoins, il n'est pas impossible que l'artiste ait été en contact avec le modèle lui-même.



JUSEPE DE RIBERA

Allégorie du goût
Allegory of Taste

Vers 1615-1616

Huile sur toile

Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art
The Ella Group Sumner and Mary Catlin Sumner
Collection Fund



JUSEPE DE RIBERA

Un philosophe
A Philosopher

Vers 1612-1615

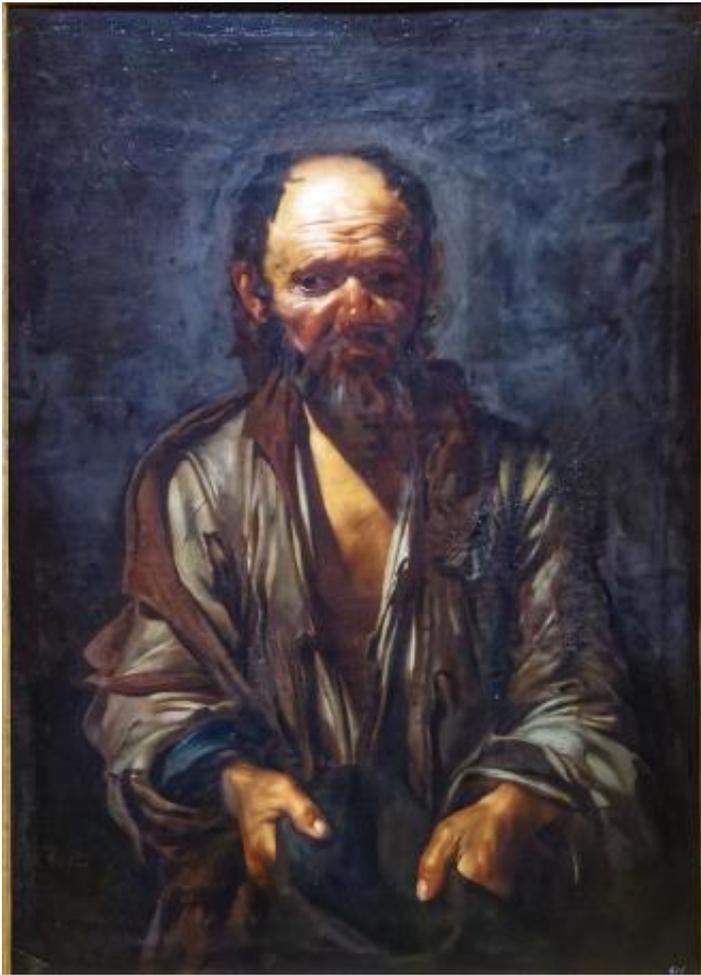
Huile sur toile

Londres, collection particulière,
Courtesy of Adam Williams Fine Art

Réapparu à Paris en 2020, ce portrait énergique de vieillard est un ajout récent au catalogue de la période romaine de Ribera. Le visage buriné, la peau extrêmement ridée, ce vieillard présente une physionomie bonhomme, arborant un large sourire un brin narquois. Le béret orné d'une plume constitue une touche d'élégance qui contraste sur le vêtement modeste, formé de tissus rapiécés.

Assis derrière une table, il tient dans ses mains une liasse de feuilles sur lesquelles sont dessinées des figures géométriques. Incarne-t-il un célèbre mathématicien des temps anciens? Certains ont voulu y voir Archimède, Euclide, Pythagore ou Apollonios de Perga.





JUSEPE DE RIBERA

Un mendiant

A Beggar

Vers 1612-1613

Huile sur toile

Rome, Galleria Borghese

Avec son regard direct, ses mains rougeaudes qui nous tendent un béret pour demander l'aumône, ce mendiant en haillons incarne les personnages humbles que Ribera sait si bien mettre en lumière. Le traitement frontal d'une figure à mi-corps au plus près du spectateur, les larges coups de pinceau et les forts accents lumineux sont caractéristiques des premières productions romaines de l'artiste. L'œuvre, présente dans les collections Borghèse dès le début du XVII^e, est révolutionnaire: jamais auparavant on n'avait porté une telle attention sincère à une figure du peuple. Ce marginal, peut-être croisé dans les rues de Rome, saisit profondément par la vérité de son dépouillement.

TROUVER SA VOIE, TROUVER SA PLACE

Le jeune Ribera travaille d'abord à la journée, pour le marché de l'art, comme tout novice arrivé à Rome à l'orée du XVII^e siècle. Il force l'admiration de ses contemporains par sa rapidité d'exécution. En deux jours, il brosse un saint, et en cinq, une grande composition. À cette virtuosité technique, il associe une prédilection pour la série et se fait notamment connaître pour ses *Apostolados*. Ces cycles, très en vogue en Espagne, présentent le Christ et les douze apôtres, de manière isolée. Les deux *Apostolados* exécutés par Ribera à Rome, à quelques années d'intervalle, permettent de mesurer l'évolution fulgurante de l'artiste. Peints « d'après nature », ce sont de véritables « portraits » de saints, incarnés par les modèles privilégiés du peintre, choisis dans son environnement quotidien. La seconde série, aux figures magnétiques, est à la fois plus abstraite, plus dramatique et plus individualisée. Elle annonce le Ribera à venir et nous livre les clefs de son succès. Elle est le fruit d'une commande majeure de Pedro Cosida, un compatriote du peintre et agent du roi d'Espagne à Rome.

Avec le soutien de la communauté espagnole, « Lo Spagnoletto » accède rapidement au cercle des plus grands collectionneurs de la ville, parmi lesquels le marquis Vincenzo Giustiniani, le cardinal Scipione Borghese et le duc Mario Farnese, qu'il accompagne à Parme en 1611. En une dizaine d'années, Ribera trouve sa voie et se fait un nom dans la plus importante capitale artistique.



Christ bénissant
Christ Blessing

Rennes, musée des Beaux-Arts,
dépôt de l'église de Nivillac, classé au titre
des monuments historiques le 2 avril 1982



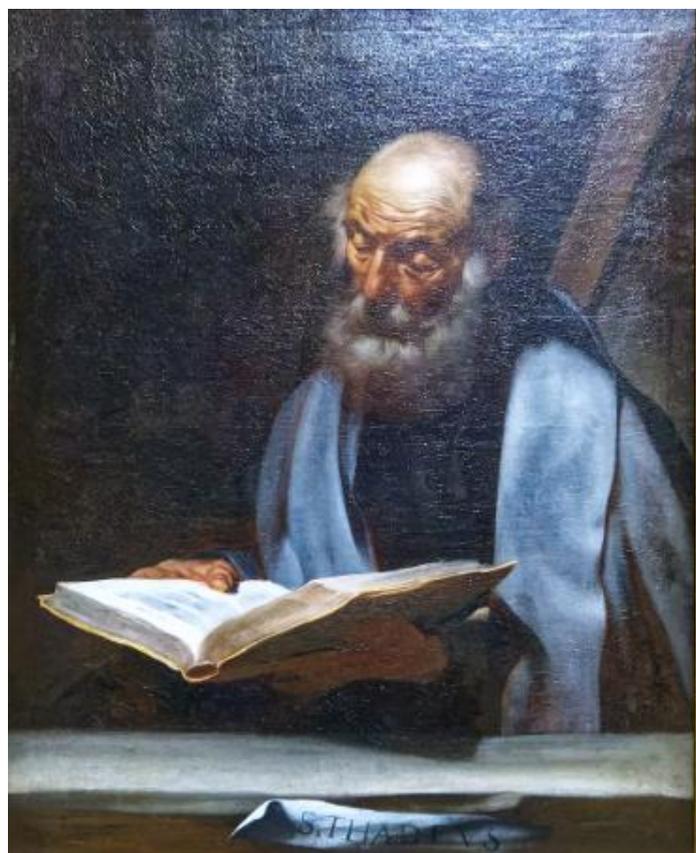
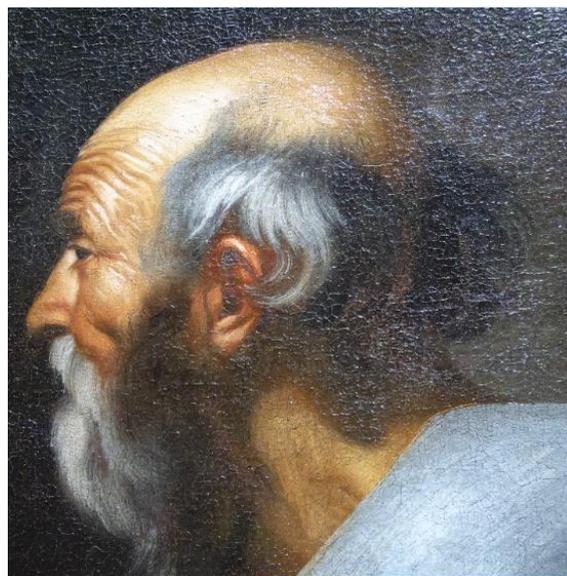
Saint Thomas
Saint Thomas

Budapest, Szépművészeti Múzeum /
Museum of Fine Arts



Saint Matthieu
Saint Matthew

Rennes, musée des Beaux-Arts



Saint Jude Thaddée
Saint Jude Thaddeus

Rennes, musée des Beaux-Arts





JUSEPE DE RIBERA

Saint Jude Thaddée [?]

Saint Jude Thaddaeus [?]

Vers 1613

Huile sur toile

Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi



JUSEPE DE RIBERA

Saint Barthélemy

Saint Bartholomew

Vers 1613

Huile sur toile

Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Il s'agit du deuxième *Apostolado* connu de Ribera, dit « Cosida », du nom de son commanditaire, Pedro Cosida, agent du roi d'Espagne à Rome et collectionneur. Les figures à mi-jambes, d'un format légèrement agrandi par rapport au premier *Apostolado*, se détachent d'un fond uni, traversé d'un violent rai de lumière en diagonale, à la manière du Caravage. Les têtes, aux physionomies très individualisées, sont ceintes d'une auréole dorée. Les lourds manteaux aux plis amples animent les figures et enveloppent leur présence sculpturale. Ribera construit un véritable dispositif scénique autour de ces effigies à la monumentalité inédite.

Reconnaissez-vous ce personnage chauve au visage rond et ridé? Ribera donne ici à l'un de ses modèles de prédilection le rôle de l'apôtre Barthélemy, condamné à être écorché vif. Le saint est identifiable à ses attributs: le couteau, instrument de son supplice, dans la main droite, et sa dépouille dans la gauche. Observez bien cette dépouille et remarquez le visage hirsute qui ne ressemble étrangement pas à celui du chauve. L'artiste entend-il signifier quelque chose par ce détail?



JUSEPE DE RIBERA

Saint Thomas
Saint Thomas

Vers 1613

Huile sur toile

Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi



JUSEPE DE RIBERA

Saint Pierre et saint Paul
Saints Peter and Paul

Vers 1616-1617

Signé en bas au centre, sur le bloc de pierre:

JOSEPHUS RIBERA. HISPANUS VALENTINUS CIVITATIS

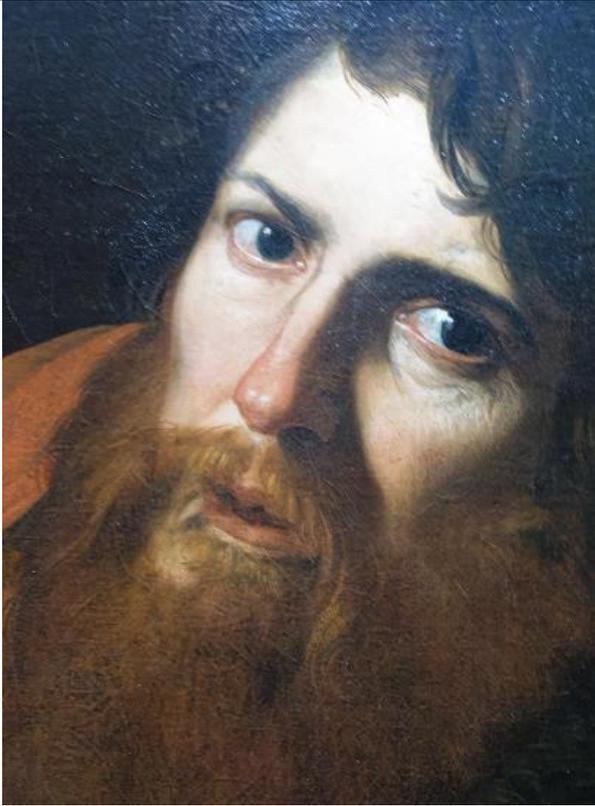
SETABIS ACA/DEMICUS ROMANUS

Huile sur toile

Strasbourg, musée des Beaux-Arts

Les deux apôtres sont ici saisis en pleine discussion animée autour des écrits présents sur le grand rouleau qui les sépare. La main de saint Paul tendue vers l'arrière et tenant une épée fait écho au bloc de pierre saillant vers l'avant en partie basse. Ribera insuffle un mouvement nouveau à ces deux figures, prises dans un véritable dialogue. Les coloris chatoyants, la virtuosité de la nature morte au livre ouvert au premier plan et l'interpellation du regard par saint Paul rendent vivant ce débat théologique.

Observez la composition. Ne remarquez-vous pas quelque chose d'étrange au centre de la toile entre les deux saints? Cela ressemble au visage d'un enfant, la tête en bas, qui n'a pas sa place dans la composition. Cette tête fantomatique indique que Ribera s'est resservi d'une toile sur laquelle il avait déjà esquissé une autre œuvre. Avec le temps et l'altération des couches picturales, cette composition sous-jacente est réapparue.



JUSEPE DE RIBERA

Saint guerrier

Warrior Saint

Vers 1614-1615

Huile sur toile

Montauban, musée Ingres Bourdelle

Ce saint guerrier dont l'identification est incertaine apparaît comme le portrait vivant d'un homme au visage marqué par la fatigue. L'œuvre révèle l'habitude qu'avait Ribera de travailler d'après nature. Surgissant d'un fond sombre, le visage et les mains sont mis en valeur par les beaux effets de contraste entre la couleur noire et la doublure rouge de la cape. Ribera donne vie à la peinture religieuse, par la proximité de modèles tirés de son quotidien. Derrière le saint se dévoile un authentique portrait.

RIBERA DÉCOUVERT

Notre connaissance du jeune Ribera, avant son installation à Naples, s'est longtemps limitée à quelques rares mentions biographiques et à un nombre d'œuvres très réduit. Le « Ribera romain » a été redécouvert en 2002, lorsque les tableaux rassemblés sous le nom de convention de « Maître du Jugement de Salomon », d'après la toile éponyme (présentée ici), ont été identifiés comme étant de Ribera. Ce mystérieux peintre anonyme, l'un des caravagesques les plus intrigants de la scène romaine, n'était donc pas un artiste français, comme on l'a longtemps cru, mais bien Ribera, le jeune prodige espagnol. Soudainement, le corpus de Ribera s'est enrichi d'une soixantaine d'œuvres, qui témoignent d'un changement d'envergure radical – de format, d'ambition et de destination.

Dans le sillage de Caravage, Ribera renouvelle la représentation de l'histoire sainte. Il l'interprète « d'après nature », avec une rare intensité, associée à une profonde humanité. À ce titre, *Le Reniement de saint Pierre* prend la forme d'un drame contemporain qui se déroule au cœur d'une taverne, sous les yeux du spectateur, lui-même pris à partie. Ribera invente ainsi un prototype voué à un immense succès. Ces compositions monumentales, en frise, à l'avant-garde du caravagisme, sont alors présentées dans les plus beaux palais de Rome, dont celui du cardinal Scipione Borghese, l'heureux propriétaire du fameux *Jugement de Salomon*.



JUSEPE DE RIBERA

Jésus parmi les docteurs
Jesus Christ Among the Doctors

Vers 1612-1613

Huile sur toile

Langres, musées de Langres

L'œuvre est destinée au collectionneur Vincenzo Giustiniani, qui commande aux jeunes peintres romains les plus talentueux sujets de grands formats tirés du Nouveau Testament.

L'artiste s'attelle à un format monumental, une composition complexe, où les personnages sont animés, voire agités, autour du Christ juvénile. Néanmoins, on ne peut se départir d'une impression de collage, liée à l'élaboration particulière du tableau, où chaque modèle est venu poser successivement.

Vous reconnaîtrez sûrement certains personnages, modèles fétiches de Ribera. Mais observez bien le centre de la scène. L'enchevêtrement des figures nous fait perdre le fil. Si vous cherchez à relier chaque main à son propriétaire, vous en trouverez peut-être une de trop. L'artiste s'est-il lui-même embrouillé dans sa composition ?



JUSEPE DE RIBERA

Le Couronnement d'épines
The Crowning with Thorns

Vers 1611-1612

Huile sur toile

Amsterdam, Rob Smeets Gallery

De nombreuses scènes de couronnement d'épines peintes par des artistes caravagesques s'inspirent d'une célèbre version du Caravage (Kunsthistorisches Museum, Vienne). Ribera s'approprie ce prototype et le réinvente. Parmi les bourreaux figurent le fameux modèle chauve – encore lui! – ainsi qu'un jeune homme grimaçant qui, le pouce placé entre l'index et le majeur, effectue le geste injurieux de la « fica ». Cette mimique, chargée d'une évidente connotation sexuelle, renvoie à l'univers des bas-fonds de la Rome baroque, dont Ribera était sans nul doute familier.



LE CARAVAGE

Le Couronnement d'épines
The Crowning with Thorns

Vers 1602-1603

Huile sur toile

Vienne, Kunsthistorisches Museum



JUSEPE DE RIBERA

Deux philosophes
[Anaxagore et Lacydès ?]

Two Philosophers

[Anaxagoras and Lacydès ?]

Vers 1612-1613

Huile sur toile

Saint-Omer, musée Sandelin

Les deux personnages dialoguent à travers une gestuelle éloquente, très accentuée, qui les rapproche presque de la pantomime. L'identification des deux protagonistes demeure incertaine : les noms d'Anaxagore et de Lacydès inscrits sur les livres associés à chacune des figures pourraient désigner les deux philosophes, qui ne vécurent cependant pas à la même époque. Ribera ancre pourtant ces deux sages dans une même temporalité, en une scène qui semble prise sur le vif. Les mains puissantes, les visages ridés et barbus ainsi que les feuilles des volumes présentés sur la table sont des morceaux de bravoure réalistes.



Vous retrouvez ici l'homme chauve, tapi dans la pénombre, de face, dans une position identique à celle qu'il adopte dans le tableau où il incarne saint Barthélemy (tableau présenté dans la salle précédente). La figure de profil à droite correspond elle aussi parfaitement au *Saint Thomas* de la même série. Voyez comment Ribera récupère certains motifs d'une composition à une autre dans un effet de copier-coller qui apparaît ici de manière évidente.

JUSEPE DE RIBERA

Le Jugement de Salomon *The Judgement of Solomon*

Vers 1609-1610

Huile sur toile
Rome, Galleria Borghese

La scène est tirée d'un épisode de l'Ancien Testament au cours duquel le roi Salomon est pris à partie par deux femmes se réclamant chacune être la mère d'un nouveau-né. Après avoir proposé de couper l'enfant en deux pour satisfaire chacune, le roi reconnaît la vraie mère en celle qui préfère se séparer de son bébé plutôt que de le tuer. La mise en scène est particulièrement théâtrale: le décor est fermé à gauche par un pilier, à droite par une figure de profil. La lumière éclairant violemment la scène par la gauche met en valeur la rhétorique de la gestuelle attachée à chaque acteur.



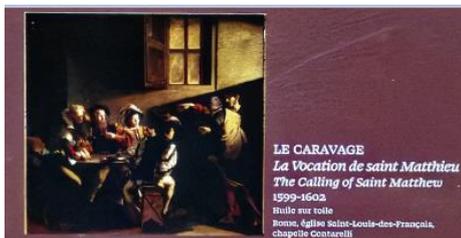
JUSEPE DE RIBERA

Le Reniement de saint Pierre *The Denial of Saint Peter*

Vers 1615-1616

Huile sur toile
Rome, Gallerie Nazionali d'Arte Antica,
Galleria Corsini

Après la Crucifixion, saint Pierre, reconnu comme l'un des disciples de Jésus, nie publiquement son allégeance. Ribera reprend dans son tableau les éléments emblématiques de la composition de *La Vocation de saint Matthieu* du Caravage: la figure centrale assise de dos au premier plan, créant un effet de profondeur spatiale, et les deux gestes de désignation qui, dans la toile de Ribera, deviennent des gestes de dénonciation convergeant vers saint Pierre. La scène religieuse est tirée d'un quotidien des plus prosaïques évoquant les bas-fonds de Rome.



LE CARAVAGE
La Vocation de saint Matthieu
The Calling of Saint Matthew
1599-1602
Huile sur toile
Rome, Église Saint-Jouli-des-Français,
chapelle Costarelli



JUSEPE DE RIBERA

La Délivrance de saint Pierre
Saint Peter Released from Prison

Vers 1613-1614

Huile sur toile

Rome, Galleria Borghese

L'épisode de saint Pierre emprisonné à Jérusalem et délivré par un ange dénouant ses liens a connu un certain succès en peinture au début du XVII^e siècle. Dans cette version, dont le format vertical suggère un tableau d'autel pour une église, Ribera cite et réinvente certains éléments des célèbres grandes commandes du Caravage, comme le *Saint Matthieu et l'ange*. On retrouve notamment le motif de l'ange adolescent qui, enveloppé d'un drapé déployé en spirale, se jette vers le bas de la composition.



RIBERA ET NAPLES. LE TEMPS DE LA GLOIRE (1616-1652)

Ribera s'installe à Naples en 1616, où il se marie avec la fille du peintre Bernardino Azzolino, déjà bien établi dans la ville. Cette alliance l'introduit auprès d'une clientèle d'aristocrates locaux et d'ordres religieux, nombreux dans la cité. Il se confronte à nouveau aux inventions du Caravage, disparu quelques années plus tôt. Les chefs-d'œuvre napolitains de ce maître du clair-obscur se retrouvent en écho dans ses propres œuvres. Dès lors, Ribera s'impose comme le nouveau chef de file du naturalisme napolitain.

En ce début du XVII^e siècle, Naples est une véritable ville-monde, l'une des trois plus importantes capitales d'Europe, animée d'un singulier bouillonnement. C'est également une possession espagnole, gouvernée par des vice-rois qui se succèdent rapidement. Très vite apprécié par ces serviteurs de la monarchie, Ribera se voit assuré d'une protection officielle et acquiert un statut de peintre de cour. Son rayonnement hors d'Italie, et notamment en Espagne, est fulgurant. Les grandes commandes abondent : une série de saints pour la collégiale d'Osuna, des portraits de philosophes ou d'humbles, des scènes mythologiques d'ampleur, le retable de la chapelle San Gennaro, le prestigieux décor de la certosa di San Martino. Ribera dessine et grave également avec brio. Son style âpre des débuts romains évolue

vers plus de lyrisme et un plus grand colorisme. L'artiste s'attelle à de nombreux registres et retravaille ses obsessions sans relâche.



JUSEPE DE RIBERA
Saint André
Saint Andrew
 Vers 1616-1618
 Huile sur toile
 Naples, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini

Comme pour ses autres figures de saints ou de philosophes, ce saint André en prière, à mi-corps, pourrait être issu d'un *Apostolado*. Le martyr de saint André crucifié sur la croix faisait l'objet d'une dévotion particulière dans le sud de l'Italie. Ribera aurait ainsi pu avoir connaissance de la *Crucifixion de saint André* commandée au Caravage à Naples en 1607 (Cleveland Museum of Art). Ribera atteint ici un degré supplémentaire dans la subtilité chromatique des tons ocre, le clair-obscur qui modèle les volumes et le rendu anatomique de cette figure.

Appréciez le tour de force que représente le rendu anatomique du corps émacié de saint André. Les poils de la barbe et les cheveux sont traités par touches nerveuses au moyen d'un pinceau très fin, les veines saillantes et les plis de la peau sont précisément marqués. Ribera va jusqu'à signifier le détail des ongles noircis, tandis que les rides du visage sont incisées avec la pointe du pinceau dans l'épaisse couche picturale.

Ribera à Naples

Ribera in Naples

<p>Ribera arrive à Naples Ribera arrives in Naples 1610-1611 Mariage avec Costanza Anselmi, la fille du peintre du palais Borbonico Anselmi 1611-1612 Maries Caterina Anselmi, daughter of the painter Borbonico Anselmi</p> <p>1616-1617 Ribera peint les tableaux pour la collégiale d'Orsini, fils de sévère, un Espagnol Ribera executes paintings for the Collegiate Church of Orsini, son of Severe in Spain</p> <p>1616</p>	<p>Période d'intense production d'estampes Period of intense production of prints</p> <p>1626 Rome et Rome pour recevoir la croix de l'Ordre du Saint-Esprit Rome to Rome to receive the Cross of the Order of Christ</p> <p>1621-1628</p>	<p>Ribera rencontre Vibiaque à Naples Ribera meets Vibiaque in Naples</p> <p>Le duc d'Alcalá commande la <i>Jeune vierge et une série de «philosophes-marchands»</i> The Duke of Alcalá commissions <i>The Secured Lady</i> and a series of <i>"philosophical beggars"</i></p> <p>1630</p>	<p>Chantier de décor de la chapelle San Genesaro du Duc de Naples; participation de Donatello, de Landriano, Stanetti et Ribera Decorative work on the San Genesaro Chapel of Naples Duomo with the participation of Donatello, Landriano, Stanetti, and Ribera</p> <p>1630-1646</p>	<p>Ribera peint deux <i>Paganes</i> Ribera paints two <i>Leda's</i></p> <p>1639</p>	<p>Ribera peint le <i>Mariage mystique de sainte Catherine</i> Ribera paints <i>The Mystic Marriage of Saint Catherine</i></p> <p>1648</p>	<p>Ribera participe au décor de la Chiesa di San Martino Ribera participates in the decoration of the Chiesa di San Martino, Naples</p> <p>1638-1651</p>
---	---	---	---	--	---	---

Événements historiques et politiques

1600-1607 et 1619-1620
Nouveaux du Caravage à Naples
1600-1607 and 1619-1620
Caravaggio stays in Naples

1628-1629
Vice-royauté du duc d'Orsini
Viceroyalty of the Duke of Orsini

1629-1631
Vice-royauté du duc d'Alcalá
Viceroyalty of the Duke of Alcalá

1630-1632
Premier séjour d'Artemisia Gentileschi à Naples
Artemisia Gentileschi's first stay in Naples

1631
Éruption du Vésuve
Eruption of Vesuvius

1631-1637
Vice-royauté du comte de Montorio
Viceroyalty of the Count of Montorio

1637-1644
Vice-royauté du duc Medina les Torres
Viceroyalty of Duke Medina les Torres

1641-1652
Second séjour d'Artemisia Gentileschi à Naples
Artemisia Gentileschi's second stay in Naples

1647
Événement de Masaniello, réprimé dans le sang par Don Juan d'Autriche
Masaniello revolt, bloodily suppressed by Don Juan of Austria



JUSEPE DE RIBERA

*Saint Jérôme et l'ange
du Jugement dernier*

Saint Jerome and the Angel of Judgement

1626

Signé et daté en bas à droite: *Josephus de Ribera / Hispanus Valentin / Setaben [...] Partenope F. 1626*

Huile sur toile

Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte

Exécuté pour le maître-autel de l'église de la Trinità delle Monache, ce tableau constitue le couronnement de la maturité de Ribera à Naples. Alors qu'il était occupé à écrire, saint Jérôme est surpris en entendant



LE CARAVAGE

Les Sept Œuvres de Miséricorde
The Seven Works of Mercy

1607

Huile sur toile

Naples, église Pio Monte della Misericordia



JUSEPE DE RIBERA

Saint André
Saint Andrew

Vers 1616-1618

Huile sur toile

Naples, Biblioteca e Complesso
monumentale dei Girolamini

Comme pour ses autres figures de saints ou de philosophes, ce saint André en prière, à mi-corps, pourrait être issu d'un *Apostolado*. Le martyr de saint André crucifié sur la croix faisait l'objet d'une dévotion particulière dans le sud de l'Italie. Ribera aurait ainsi pu avoir connaissance de la *Crucifixion de saint André* commandée au Caravage à Naples en 1607 (Cleveland Museum of Art). Ribera atteint ici un degré supplémentaire dans la subtilité chromatique des tons ocre, le clair-obscur qui modèle les volumes et le rendu anatomique de cette figure.



Appréciez le tour de force que représente le rendu anatomique du corps émacié de saint André. Les poils de la barbe et les cheveux sont traités par touches nerveuses au moyen d'un pinceau très fin, les veines saillantes et les plis de la peau sont précisément marqués. Ribera va jusqu'à signifier le détail des ongles noircis, tandis que les rides du visage sont incisées avec la pointe du pinceau dans l'épaisse couche picturale.



JUSEPE DE RIBERA

Le Couronnement d'épines
The Crowning with Thorns

Vers 1620

Huile sur toile

Séville, Fundación Casa de Alba

Ribera propose une version verticale du sujet, où le beau corps musculeux du Christ, ramassé, ployant sous les atteintes des bourreaux, s'offre dans toute sa vulnérabilité. Le réalisme des chairs et des expressions, la lumière aux forts contrastes, le déploiement artificiel de la cape rouge accentuent le caractère théâtral de la scène. Le regard sévère, par en dessous, que lance le Christ interpelle le spectateur et invite le fidèle à méditer sur les raisons de sa souffrance.





JUSEPE DE RIBERA

David tenant la tête de Goliath
David with the Head of Goliath

Vers 1620-1630

Huile sur toile

Madrid, Collection Colomer

L'épisode biblique de David et Goliath connaît un grand succès chez Le Caravage et, dans son sillage, auprès des peintres caravagesques actifs à Rome. Ribera traite le sujet à plusieurs reprises. Dans cette version, il renforce les éléments dramatiques en dépeignant David sous les traits d'un gamin des rues au physique nerveux et en grossissant démesurément la tête du géant Goliath. Le ténébrisme qui fait surgir cette scène improbable de la pénombre accentue l'héroïsation de David, en teintant sa victoire d'une forme d'effroi.



LE CARAVAGE

David tenant la tête de Goliath
David with the Head of Goliath

1606-1607 ou 1609-1610

Huile sur toile

Rome, Galerie Borghese

LA SPLENDEUR DES HUMBLÉS

Ribera est le génial inventeur d'une typologie nouvelle : il représente les plus grands penseurs en indigents vêtus de haillons qui s'imposent au spectateur, provocants et superbes. Son message est radical. Il s'inscrit dans un contexte intellectuel et spirituel qui prône la relation entre la richesse intérieure et la pauvreté extérieure. Les séries de portraits de philosophes à mi-corps, fondés sur le travail d'après le modèle vivant, lui permettent d'explorer une grande variété d'expressions. L'artiste se concentre davantage sur la vérité psychologique de l'homme que sur l'identification précise du personnage. Sans être dénuées d'une certaine dérision, ces figures, entre le noble et le prosaïque, revendiquent et proclament une dignité de la pauvreté. Elles captivent par leur présence silencieuse. Si ces philosophes nous interrogent sur les grands sujets existentiels, ils nous invitent en retour à l'introspection. C'est le cas de la série de philosophes mendiants que le duc d'Alcalá commande à Ribera dans les années 1630, qui revisite, dans le registre profane, les cycles de saints réunis pour ses *Apostolados* de la période romaine. Les sujets, criants de vérité, surgissent puissamment de la pénombre, entourés de morceaux de nature morte virtuose. L'extraordinaire « portrait de famille » que brosse Ribera de la « femme à barbe » et son mari, pour le même duc d'Alcalá, constitue quant à lui un chef-d'œuvre d'humanité.



JUSEPE DE RIBERA

Héraclite

Heraclitus

Vers 1630-1632

Huile sur toile

Valence, Museo de Bellas Artes

JUSEPE DE RIBERA

Pythagore

Pythagoras

Vers 1630-1632

Signé : *Joseph de Ribera / esp*

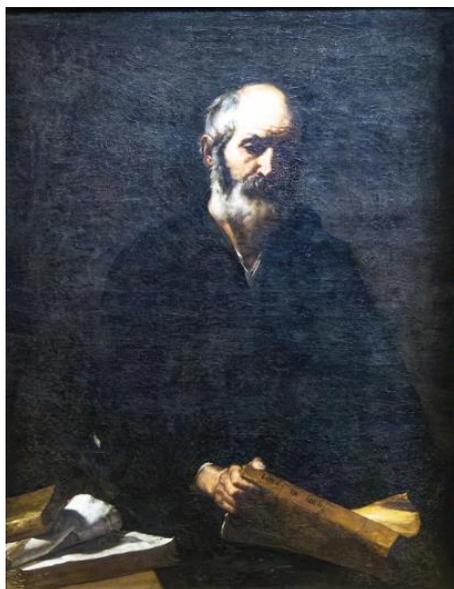
Huile sur toile

Valence, Museo de Bellas Artes



L'identification de Pythagore est liée à l'inscription présente sur la tranche du livre fermé posé sur la table : « ...tia numerorum », qui fait référence à la science des nombres qui occupa le philosophe et mathématicien.

Héraclite est quant à lui reconnaissable aux larmes qui coulent le long de ses joues et constituent le signe du philosophe pessimiste. Par leur format et leur composition, les deux tableaux sont à rapprocher de la série des philosophes-mendiants que le duc d'Alcalá, alors vice-roi de Naples, commande à Ribera dans les années 1630.



JUSEPE DE RIBERA

Platon

Plato

1630

Signé et daté en bas à gauche sur la tranche du livre :

Jusepe de Ribera / español / F. 1630

Inscription sur la tranche du livre : *LIBER DE YDEIS*

Huile sur toile

Amiens, musée de Picardie

Ce vieillard chauve tient un ouvrage portant le titre *Liber de ideis*, le livre des idées, en référence à la doctrine de Platon. Seuls le front et les mains, sièges de la pensée et de l'écriture, surgissent de la pénombre et sont ainsi mis en valeur de manière significative par rapport à la noirceur radicale de l'ensemble. Ribera met son traitement pictural au service d'une idée : la grandeur d'âme du penseur prime sur les apparences.



JUSEPE DE RIBERA

Maddalena Ventura et son mari
[« La Femme à barbe »]

Magdalena Ventura and her Husband
[“The Bearded Lady”]

1631

Inscription sur les blocs de pierre à droite : *EN MAGNV[M] NATVRA / MIRACVLVM [...] IOSEPHVS DE RIBERA HISPANVS CHRISTI CRVCE INSIGNITVS SVI TEMPORIS ALTER APELLES IVSSV FERDINANDI II DVCIS, III DE ALCALÁ NEAPOLI PROREGIS ADVIVVM MIRE DEPINXIT*

Huile sur toile

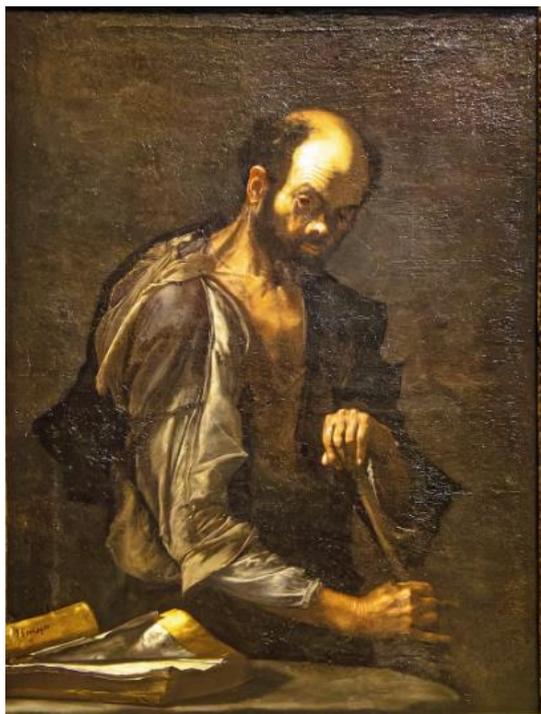
Fundación Casa Ducal de Medinaceli
(en dépôt au Museo Nacional del Prado)

Quel tableau étrange que cette femme à barbe donnant le sein à un nourrisson, se présentant face à nous, accompagnée de son mari, derrière elle !

En 1631, Ribera est appelé au palais royal par le duc d'Alcalá pour témoigner par une œuvre d'un prodige de la nature. L'événement est explicitement retranscrit par l'inscription présente sur les blocs de pierre à droite : l'artiste a peint « d'après le modèle vivant » (*AD / VIVVM MIRE DEPINXIT*) le portrait de Maddalena Ventura, une femme de 52 ans originaire des Abruzzes qui, après avoir donné naissance à trois enfants, à l'âge de 37 ans, se vit pousser une barbe épaisse, sans doute du fait de dérèglements hormonaux.

Le peintre tient à attester ce prodige de la nature (*EN MAGNV[M] NATVRA MIRACVLVM*, précise l'inscription), qui devait constituer un phénomène tel qu'il était digne d'être consigné par le plus célèbre peintre de Naples à ce moment. Ribera date (16 février 1631) et signe son œuvre, en se comparant lui-même à Apelle, peintre le plus illustre de l'Antiquité.

Ribera nous offre un portrait de famille résolument non conventionnel, en rupture radicale avec l'art du portrait de cour en son temps. Le spectateur ne peut qu'être frappé par cette image frontale mettant l'accent sur le contraste entre la longue barbe noire et le sein blanc gonflé de lait sorti du corsage pour nourrir l'enfant. Néanmoins, la grande humanité, voire la noblesse, des figures l'emporte sur l'incongruité de la représentation.



JUSEPE DE RIBERA

Dioscoride (ex Ésope)

Dioscorides (ex Aesop)

Vers 1630

Inscription sur la tranche du livre : *Hisopo*

Huile sur toile

Collection particulière

Bien que la physionomie de ce personnage évoque la laideur proverbiale de Socrate, le mot « Hisopo », lisible sur le livre, l'assimile traditionnellement à Ésope, le fabuliste grec. On pourrait aussi y lire le nom d'une plante, l'hysope, dont le botaniste grec Dioscoride louait les vertus médicinales. Le tableau pourrait avoir fait partie de la série des quatre philosophes mendians commandée par le duc d'Alcalá, vice-roi de Naples de 1629 à 1631, où une figure est décrite comme étant d'une grande laideur, avec « les yeux de travers ».

MAGNIFIER LE QUOTIDIEN

Tout au long de sa carrière, à Rome ou à Naples, Ribera s'intéresse aux marges de la société. À Naples, alors qu'il s'impose comme le peintre officiel des vice-rois espagnols et multiplie les commandes religieuses majeures, Ribera demeure le grand portraitiste de la plèbe napolitaine. Avec ses figures de gitanes, de duègnes ou de garçons des rues, les célèbres *scugnizzi*, il nous plonge dans un répertoire truculent, proche de l'univers picaresque de la littérature espagnole, comme du théâtre et de la chanson populaires de l'époque. Qu'il prête les traits réalistes de tout ce petit peuple napolitain à des allégories (*Jeune fille au tambourin*, *Une vieille usurière*) ou érige le portrait d'un malheureux infirme en valeureux spadassin (*Le Pied-bot*), il excelle à tirer de la misère du quotidien une forme de merveilleux.



JUSEPE DE RIBERA

Une vieille usurière

The Old Usurer

1638

Signé et daté, en bas à gauche :

Jusepe de Ribera español / F. 1638

Huile sur toile

Madrid, Museo Nacional del Prado

Le profil d'une vieille femme, au visage flétri et au regard noir, ressort ici fortement sur un fond sombre. L'effet de clair-obscur, le sujet et la manière de traiter sans concession les sévices du temps s'inscrivent dans la tradition caravagesque. Toute l'attention du personnage est retenue par la balance qui lui sert à effectuer une pesée. On a voulu voir dans ce personnage à la rudesse palpable une usurière, voire une allégorie du péché d'avarice.



JUSEPE DE RIBERA

Le Pied-bot
The Club-Footed Boy

1642

Signé et daté, en bas à droite, sur le sol:

Jusepe de Ribera Español / F. 1642

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Ce tableau représente un jeune infirme pieds nus et pauvrement vêtu. Ribera donne au sujet une noblesse inédite en isolant la figure sur une toile au format de portrait d'apparat. Le jeune homme à l'expression joyeuse est décrit avec une attention très grande à la réalité de sa condition et aux particularités de son handicap.

L'inscription sur la feuille explicite son intention:

«Donne-moi l'aumône pour l'amour de Dieu».

L'œuvre invite ainsi le spectateur à la charité, une des trois principales vertus chrétiennes.



JUSEPE DE RIBERA

Jeune fille au tambourin
Girl with a Tambourine

1637

Signé et daté, à droite: Jusepe de Ribera / español F. 1637

Huile sur toile

Collection particulière

La bouche entrouverte figée dans un rictus expressif, cette jeune femme semble accompagner une ritournelle au son de son tambourin. Cette musicienne, aux allures de femme du peuple napolitaine, incarnait probablement l'ouïe dans un cycle de peintures consacré aux cinq sens. Ribera revient ici sur un thème développé une vingtaine d'années plus tôt, à Rome. Si le charme et la jeunesse du modèle contrastent avec les œuvres du début de sa carrière, l'attention au réel reste inchangé. L'artiste semble même explorer plus en profondeur l'humanité du personnage.

DESSINATEUR FANTASQUE

Ribera est un dessinateur et un graveur virtuose. Son trait vigoureux témoigne d'une fascination pour l'expressivité des physionomies et d'une recherche incessante du mouvement dans les corps. Ce pan de son activité constitue une rareté au sein des principaux interprètes du caravagisme. Il montre comment Ribera se renouvelle et ne cesse d'inventer. À l'aise dans tout type de technique, il manie la sanguine, la plume et l'encre avec brio et révèle une grande variété de styles, du plus schématique, pour une rapide exécution des grandes lignes d'un projet, au plus abouti, pour des compositions au caractère hautement pictural. L'originalité des dessins de Ribera réside dans le fait qu'ils ne sont généralement pas pensés comme préparatoires à ses peintures. En majorité, le dessin constitue pour lui un laboratoire d'expérimentation où il laisse libre cours à son imagination et explore quelques-unes de ses obsessions personnelles. Ce corpus rare, encore méconnu, témoigne à la fois d'un goût prononcé pour le burlesque, la caricature et la fantaisie, et d'une réflexion plus sombre qui annonce Goya.



JUSEPE DE RIBERA

Une chauve-souris et deux oreilles
Studies of Two Ears and of a Bat

Vers 1620-1623

Inscription de la main de Ribera: *FVLGET SEMPER VIRTVS*
Sanguine et lavis rouge au pinceau

New York, The Metropolitan Museum of Art

Ce dessin très abouti combine des éléments a priori disparates: deux oreilles et une chauve-souris perchée au-dessus d'une devise en latin signifiant «la vertu brille éternellement». La rigueur de la composition incite à penser qu'il ne s'agit pas là d'une feuille d'exercice, mais d'une association délibérée porteuse de sens. La chauve-souris, emblème de la ville de Valence, pourrait renvoyer à Ribera lui-même, et les oreilles aux racontars. L'image, qui ne se laisse pas aisément déchiffrer, peut ainsi être interprétée comme une allusion à la jalousie éveillée par la célébrité de l'artiste.



JUSEPE DE RIBERA

Tête de guerrier
Head of a Warrior

Vers 1610-1615

Sanguine

Madrid, Museo Nacional del Prado



JUSEPE DE RIBERA

Tête de satyre

Head of a Satyr

Vers 1620-1625

Sanguine sur papier vergé

New York, The Metropolitan Museum of Art



JUSEPE DE RIBERA

Tête de profil avec un voile

Side Profile with Veil

1620-1630

Sanguine avec une touche de lavis rouge

Madrid, Collection Colomer



JUSEPE DE RIBERA

Tête grotesque

Large Grotesque Head

1622

Inscription: *JR a hispanus*

Eau-forte et burin

Londres, British Museum



JUSEPE DE RIBERA
*Homme encapuchonné
 avec goitre*
Hooded Man with Goitre
 Vers 1624-1626
 Encre brune à la plume
 Madrid, Collection Colomer



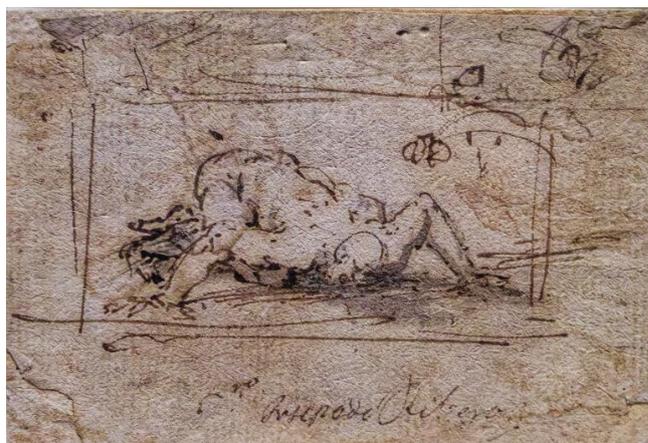
JUSEPE DE RIBERA
*Tête grotesque avec
 goitre et oreilles pointues*
*Grotesque Head, Man
 with Goitre and Pointed Ears*
 Vers 1620-1625
 Sanguine
 Cambridge, The Syndics of the Fitzwilliam
 Museum, University of Cambridge



JUSEPE DE RIBERA
*Saint Jean soutenant
 le corps du Christ*
*Saint John Holding the Body
 of the Dead Christ*
 1637
 Encre brune à la plume et lavis brun
 Rome, Istituto Centrale per la Grafica



JUSEPE DE RIBERA
*Le Christ frappé
 par un bourreau*
Christ Beaten by a Tormentor
 Vers 1624-1626
 Sanguine
 Londres, British Museum



JUSEPE DE RIBERA
Étude pour David et Goliath
Study for David and Goliath
 Vers 1624
 Encre brune à la plume et lavis
 Madrid, Collection Colomer



JUSEPE DE RIBERA
*Achille parmi les filles
 de Lycomède*
*Achilles Among the Daughters
 of Lycomedes*
 Vers 1637-1640
 Encre brune bicolore à la plume, traces
 de sanguine et de crayon noir,
 lavis gris-brun au pinceau
 Haarlem, Teylers Museum



JUSEPE DE RIBERA

*Homme enveloppé dans
une tunique avec, sur
la tête, un petit homme
assis portant un étendard*

*Man Wearing a Large Cloak and
a Small Naked Man on His Head*

Vers 1637-1640

Encre et lavis

New York, The Metropolitan Museum of Art



JUSEPE DE RIBERA

*Gitane avec ustensiles
de cuisine, deux enfants
et un chien*

*A Gypsy Woman Carrying a Child
and Kitchen Utensils, Followed
by a Boy and a Dog*

Vers 1640-1649

Encre brune à la plume et au pinceau

Madrid, Collection Abelló

GRAVEUR VIRTUOSE

La production gravée de Ribera est aussi brève et réduite en nombre qu'elle est remarquable en qualité. Le corpus qui lui est attribué est constitué de dix-huit eaux-fortes et reste circonscrit à une dizaine d'années de création, depuis son installation napolitaine en 1616 jusqu'à 1630. Une seule œuvre est plus tardive : le Portrait équestre de *Don Juan d'Autriche* (1648). Après une interruption de près de vingt ans, Ribera se met au service du pouvoir en commémorant l'arrivée triomphale à Naples du fils illégitime de Philippe IV venu mater la révolte de Masaniello, qui pour quelques jours, en juillet 1647, avait renversé

l'autorité espagnole. S'il consacre peu de temps à ce médium en comparaison de son investissement pictural, la gravure reste un extraordinaire instrument lui permettant d'étendre son influence et d'asseoir sa renommée en Europe et dans le temps.

Ribera grave à l'eau-forte, un procédé de taille douce où la plaque de cuivre est recouverte d'un vernis puis plongée dans un bain d'acide, mordant plus ou moins profondément le dessin incisé à la pointe. Progressivement, Ribera maîtrise de mieux en mieux sa technique, notamment les clair-obscurs par le biais de hachures plus ou moins resserrées. Le point d'orgue est *Le Silène ivre*, au large spectre d'effets de texture, qui diffère de la composition peinte, preuve que Ribera ne cesse de remettre son œuvre sur le métier.



JUSEPE DE RIBERA

Le Silène ivre
Drunken Silenus

1628

Signé et daté en bas à droite,
sur le bloc de pierre :

Joseph. Ribera Hisp. Valenti. /
Setaben F. Partenope 1628

Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

Saint Jérôme lisant
Saint Jerome Reading

1624

Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

*Portrait équestre
de Don Juan d'Autriche*
*Equestrian Portrait
of Don Juan of Austria*

1648

Inscription en haut :

El S^{mo} S^r Don Juan de Austria

Signé et daté en bas à gauche :

Jusepe de Rivera f. / 1648 Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

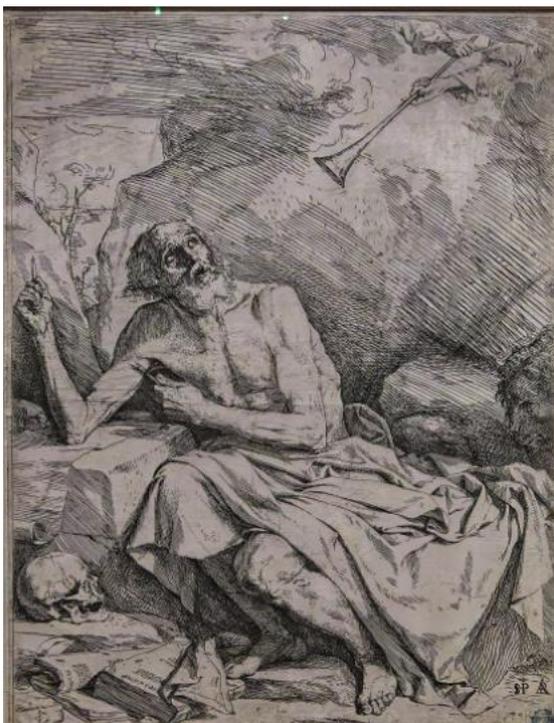
*Le Martyre
de saint Barthélemy*
*The Martyrdom
of Saint Bartholomew*

1624

Inscriptions en bas au centre : *Dedico mis
obras y estampa al Serenis^{mo} Principe
Philiberto mi Señor / en Napoles año 1624*

Signé en bas à droite : *Jusepe de Rivera Español*
Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

*Saint Jérôme et l'ange
du Jugement dernier*
*Saint Jerome and the Angel
of Judgment*

1621

Signé en bas à droite : monogramme
Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

JUSEPE DE RIBERA

*Saint Jérôme et l'ange
du Jugement dernier*
*Saint Jerome and the Angel
of Judgment*

1621

Signé en bas à droite : monogramme
Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

Saint Pierre pénitent
The Repentance of Saint Peter

1621

Eau-forte et burin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

JUSEPE DE RIBERA

Le Poète
The Poet

1620-1621

Eau-forte

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



JUSEPE DE RIBERA

*Études de nez
et de bouches*
Studies of Noses and Mouths

1622

Signé en bas au centre:

Joseph. Ribera español

Eau-forte

Londres, British Museum



JUSEPE DE RIBERA

Études d'yeux
Studies of Eyes

1622

Signé en bas: *Joseph Ribera español*



Études d'oreilles
Studies of Ears

1622

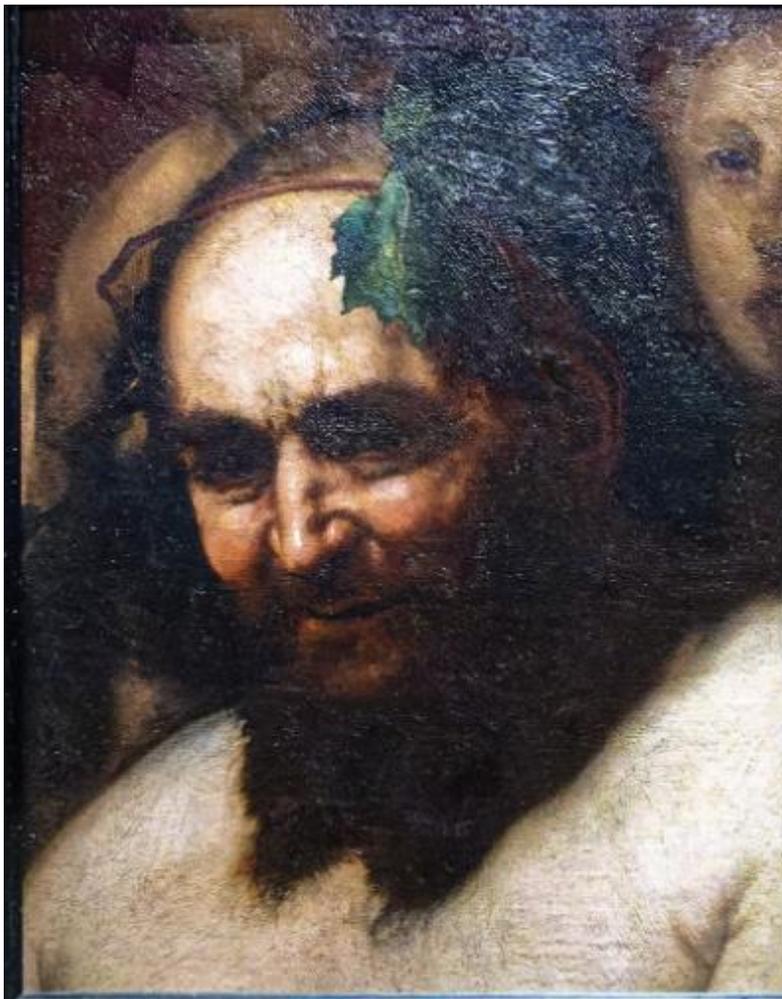
Signé et daté: monogramme, 1622

Eau-forte

Londres, British Museum

RÉINVENTER LA FABLE ANTIQUE

Les années 1630 constituent une période prodigieuse pour Ribera, durant laquelle il reçoit tous les honneurs (en 1626, il est décoré de la croix de l'ordre du Saint-Esprit à Rome) et jouit d'une position dominante sur la scène artistique napolitaine. Il conçoit ses plus beaux chefs-d'œuvre profanes : des compositions ambitieuses et spectaculaires, inspirées de la fable antique, mais réinventées avec truculence et lyrisme. De ses références érudites, Ribera tire un profit inédit, entre reprise et détournement. Son goût pour la provocation, le grotesque, la dérision, mais également le drame humain, transparait. *Le Silène ivre* n'offre-t-il pas une variation particulièrement iconoclaste de *Vénus allongée* ? A-t-on jamais vu de bel Apollon aussi sadique ? L'artiste, au sommet de son art, ose tout et a l'audace superbe. Véritable théâtre des passions, sa peinture déploie un caractère sensoriel remarquable, visuel et tactile, voire sonore. Tout est maîtrisé dans le traitement et les effets de texture : le corps, souffrant ou repu, les plis de chair, les poils, les étoffes... Une grâce nouvelle et une gamme chromatique enrichie de bleus électriques, de rouges écarlates, de pourpres cramoisis révèlent une inspiration vénitienne et flamande. Son spectaculaire *Vénus et Adonis* nous plonge enfin dans une atmosphère apaisée et une douce poésie, malgré le drame évoqué.



JUSEPE DE RIBERA

Tête de Silène
[fragment du *Triomphe de Bacchus*]

Head of Silenus
[fragment from *The Triumph of Bacchus*]

1635

Huile sur toile

Jaime Eguiguren - Art & Antiques

Ce fragment appartient, avec deux autres morceaux conservés au musée du Prado, à une toile de Ribera, disparue, représentant le triomphe de Bacchus. La peinture s'inspirait elle-même d'un célèbre bas-relief hellénistique montrant la visite de Bacchus à Icaros.



JUSEPE DE RIBERA
Tête de Bacchus
et *Figure de femme*
[fragments du
Triomphe de Bacchus]
Head of Bacchus and
Figure of a Woman
[fragments from *The*
Triumph of Bacchus]
1636
Huile sur toile
Madrid, Museo Nacional del Prado



JUSEPE DE RIBERA

Vénus et Adonis

Venus and Adonis

1637

Signé et daté en bas à droite :

Jusepe de ribera, español, Valenciano / F. 1637

Huile sur toile

Rome, Gallerie Nazionali d'Arte Antica,
Galleria Corsini

Adonis, beau jeune homme aimé de Vénus, a été blessé à la chasse par un sanglier. La déesse, alertée par ses gémissements, vole – littéralement – au secours de son amant mourant. Celui-ci repose paisiblement, comme endormi, sur un beau drapé d'un rouge écarlate, symbole de son sang qui se métamorphosera en anémone. Les effets des plis d'étoffe aux coloris électriques et le ciel tourmenté à l'arrière-plan sont caractéristiques du tournant coloriste de Ribera autour des années 1640.



JUSEPE DE RIBERA

Apollon et Marsyas

Apollo and Marsyas

1637

Signé et daté en bas à droite sur le bloc de pierre :

Jusepe de Ribera, español, Valenciano / F. 1637

Huile sur toile

Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte

Le satyre Marsyas, qui avait eu l'impudence de défier Apollon, dieu de la musique, lors d'un concours musical, est atrocement puni par ce dernier, qui l'écorche vif. Accroché à un arbre, la tête en bas, le supplicé nous interpelle, hurlant de douleur. La souffrance extrême exprimée par le visage déformé de Marsyas s'oppose à la sérénité d'Apollon, qui observe, impassible, sa victime. Le geste terrifiant du bourreau plongeant sa main dans la plaie béante contraste avec la beauté du drapé mauve irisé flottant autour de lui. À l'arrière-plan, les satyres assistent

LE SILÈNE IVRE

Observez ce tableau au travers de ses détails. Remarquez par exemple au premier plan sur la droite, posés au sol, le bâton de berger, la tortue et le coquillage : ce sont les attributs du dieu Pan. Mais remarquez surtout sur la gauche, le serpent, symbole de l'envie, déchirant le morceau de papier sur lequel Ribera a inscrit son nom, son origine et son statut d'académicien. Par ce motif, l'artiste souligne que sa position sur le devant de la scène napolitaine suscite jalousies et convoitises.



JUSEPE DE RIBERA

Le Silène ivre *Drunken Silenus*

1626

Signé et daté en bas à gauche sur le parchemin :
Josephus de Ribera, Hispanus, Valentin / et academicus Romanus faciebat / partenope [...] 1626

Huile sur toile

Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte

Ce tableau est exceptionnel dans l'œuvre de Ribera en raison de son sujet mythologique. Au centre de la composition, Silène, satyre ventripotent, lascivement étendu sur le sol et entièrement nu est représenté se faisant servir une coupe de vin. Conformément à la tradition, il est associé à l'âne, dont il a fait sa monture, et aux cortèges de faunes et de satyres qui accompagnent habituellement Bacchus, dieu du vin, dont il est le père adoptif. Dans l'assemblée, on distingue derrière lui le dieu Pan, avec ses cornes et ses pattes de bouc, qui le couronne de vigne. Au premier abord, la scène semble burlesque et parodique, mais un visage méditatif en haut à droite souligne le caractère paradoxal de Silène, connu pour abuser de la boisson, mais également pour détenir les secrets de la sagesse.



DE NAPLES À L'ESPAGNE

Après avoir porté la représentation de la figure isolée à son comble et réinventé le mythe avec impertinence, Ribera s'attelle à de nouveaux sujets, pour lesquels il propose une approche originale. Son étonnant *Combat de femmes* aborde un thème inédit dans une perspective monumentale singulière. Au-delà de son habileté dans le traitement du paysage comme arrière-fond, le peintre livre dans ses deux tableaux de paysages autonomes une méditation sur la nature, où les vibrations de lumière argentée nimbent d'une douceur bucolique une campagne idéalisée.

Ces ensembles, atypiques dans la production de l'artiste, témoignent de l'importance de l'envoi vers l'Espagne d'une grande partie de ses œuvres. Qu'il s'agisse de commandes destinées aux villes d'origine des vice-rois (Osuna, Salamanque) ou au décor des palais madrilènes du roi Philippe IV (Alcázar ou Buen Retiro), Ribera crée pour l'Espagne sans jamais retourner dans sa patrie de naissance.



JUSEPE DE RIBERA

Paysage avec bergers
Landscape with Shepherds

1639

Huile sur toile

Salamanque, Fundación Casa de Alba



JUSEPE DE RIBERA

Paysage avec bergers
Landscape with Shepherds

1639

Huile sur toile

Salamanque, Fundación Casa de Alba



JUSEPE DE RIBERA

Combat de femmes
[Gladiatrices?]

Women in Combat

[Gladiators?]

1636

Signé et daté en bas à droite:

Jusepe de Ribera Valenciano / F. 1636

Huile sur toile

Madrid, Museo Nacional del Prado

Deux femmes luttent dans un duel acharné à l'épée et au bouclier. L'une d'elles, ayant pris le dessus sur son adversaire, est sur le point de lui porter le coup de grâce, sous le regard d'une assistance masculine relativement impassible. C'est l'un des tableaux les plus énigmatiques de Ribera. Vraisemblablement destinée à Philippe IV, par l'intermédiaire de son vice-roi le comte de Monterrey, l'œuvre devait rejoindre le décor du palais du Buen Retiro à Madrid, sur le thème des jeux du cirque. Il s'agirait donc très probablement d'une scène de gladiatrices au combat, une iconographie rarissime dans l'histoire de l'art.

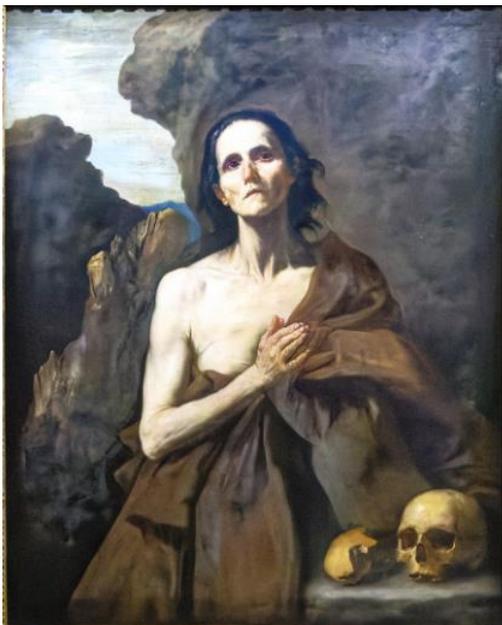


CONVAINCRE PAR LE VRAI ET L'ÉMOTION

En cette première moitié du XVII^e siècle, les préconisations de l'Église catholique, énoncées au concile de Trente (1545-1563), sont appliquées aux arts. En opposition au développement de la réforme protestante, la Contre-Réforme catholique réaffirme la place des images dans le culte et leur capacité à éveiller la dévotion des fidèles par l'émotion. Dans cet esprit, qu'il interprète à l'aune de la foi espagnole et de la ferveur populaire napolitaine, Ribera cherche à convaincre par le vrai et l'émotion. Il relève le défi de peindre l'expression des passions « au naturel » et s'attache à traduire l'expression de la douleur, l'introspection psychologique ou encore la beauté du corps mort du Christ. Il insiste sur la vérité des individus, présentés au plus près du spectateur, tout comme sur la sincérité des expressions. Il joue enfin de la puissance évocatrice des rares couleurs qui vibrent au cœur des ténèbres.

La représentation des ermites et des pénitents occupe une part importante dans son œuvre. Les déclinaisons de saint Jérôme, qu'il peint plus de quarante fois tout au long de sa carrière, soulignent la sincère dévotion du personnage, plutôt que sa dignité d'érudit. *Sainte Marie l'Égyptienne* impressionne par la radicalité de son dépouillement ascétique.

Ribera traduit l'extase religieuse aussi bien que la vision céleste ou le miracle divin, mais toujours dans une perspective réaliste. Ses œuvres de dévotion interpellent avec efficacité le fidèle : elles émeuvent, suscitent l'empathie, permettent de s'identifier à des figures saintes proches, modestes, humaines.



JUSEPE DE RIBERA

Sainte Marie l'Égyptienne
Saint Mary of Egypt

1641

Signé et daté en bas à gauche sur le bloc de pierre :

Jusepe de Ribera español / F. 1641

Huile sur toile

Montpellier, musée Fabre

Marie l'Égyptienne est une sainte dont la vie est assez semblable à celle de Marie Madeleine : cette prostituée d'Alexandrie se convertit et vit en ermite dans le désert de Palestine pendant quarante-sept ans, en se nourrissant seulement d'un peu de pain. Doloriste et poignante, la représentation de Marie l'Égyptienne, le corps décharné, le visage marqué par les ans et les privations, est d'une radicalité extrême.



JUSEPE DE RIBERA

Madeleine pénitente
Penitent Magdalene

1641

Signé et daté en bas : *Jusepe de Ribera, español [...] f 1641*
Huile sur toile

Madrid, Museo Nacional del Prado

Le tableau appartient à un cycle de quatre toiles illustrant quatre ermites. Représentée gracieuse et séduisante pour évoquer son ancienne vie de courtisane, Marie Madeleine est reconnaissable à ses attributs : le vase d'onguent ainsi que sa belle chevelure, avec laquelle elle aurait essuyé les pieds du Christ après les avoir parfumés. Un crâne, discrètement placé dans l'ombre à droite, est le support de sa méditation. Le beau manteau rouge, et ses effets moirés, ainsi que le paysage lumineux révèlent l'intérêt de Ribera pour les maîtres vénitiens de la couleur, tels que Titien et Véronèse.



JUSEPE DE RIBERA

L'Adoration des bergers
The Adoration of the Shepherds

1650

Signé et daté en bas à droite sur le bloc de pierre :
Jusepe de Ribera español / Accademico Romano / F. 1650
Huile sur toile

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Le tableau met en scène la Sainte Famille à la naissance de Jésus, recevant la visite des bergers, prévenus du prodige par un ange, comme on le voit à l'arrière-plan. De part et d'autre de la scène, ces derniers présentent leurs hommages et leurs offrandes à l'enfant juste né. Cette *Adoration des bergers*, datée de 1650, compte parmi les œuvres tardives de l'artiste, mort en 1652. Ribera y reste attaché à une représentation très naturaliste des choses, mais témoigne aussi d'un intérêt pour une luminosité et un chromatisme plus chatoyants qui doivent beaucoup à la peinture vénitienne.

Observez la vieille femme en haut à droite, à l'extrémité de la diagonale autour de laquelle s'organise la composition. Son regard nous prend à témoin. Il s'agit d'une figure dite « d'admoniteur », qui apostrophe le spectateur et l'invite à participer à la scène. Protagoniste discrète, souvent placée en retrait, elle nous fait entrer dans la représentation. Ribera utilise régulièrement ce procédé, assez répandu dans la peinture de cette époque.



JUSEPE DE RIBERA

Le Miracle de saint Donat d'Arezzo
The Miracle of Saint Donatus

1652

Signé et daté en bas à droite, sur la marche de l'autel:
Joseph de Ribera espanol [...] in Napoles ano 1652
Huile sur toile

Amiens, musée de Picardie

Daté de l'année de la mort de Ribera, ce tableau serait son dernier. Il représente le miracle de saint Donat, deuxième évêque d'Arezzo au IV^e siècle. Alors que des païens venaient de détruire le calice en cristal avec lequel il célébrait la messe, le saint s'apprête à en réunir miraculeusement les fragments qu'il tient dans ses mains, entouré de deux assistants au visage stupéfait. À l'arrière-plan, à droite, trois fidèles expriment surprise et révérence.



JUSEPE DE RIBERA

Saint Jérôme
Saint Jerome

1634

Signé et daté en bas à gauche sur le bloc de pierre:
Jusepe de Ribera F. 1634
Huile sur toile

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



JUSEPE DE RIBERA

Saint Jérôme
Saint Jerome

1643

Signé et daté en bas à gauche, sur le crâne:
Jusepe de Rib / no / F / 1643

Lille, Palais des Beaux-Arts



JUSEPE DE RIBERA

Saint Antoine de Padoue
Saint Anthony of Padua

1636

Signé et daté à droite, sur le bois de la table:
Jusepe de Ribera / F. 1636

Huile sur toile

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando

Saint Antoine de Padoue, en habit franciscain, est représenté au moment où, priant dans sa cellule, il a une vision de l'Enfant Jésus apparaissant entre ses bras. Il s'agenouille devant la puissance de cette apparition, les bras ouverts et le visage porté vers l'enfant potelé qui s'élève dans une gloire auréolée de chérubins. La lumière dorée, quasiment surnaturelle, qui nimbe cette scène d'extase enveloppe l'austérité du lieu très précisément retranscrit. Mobilier et pavement au sol sont aussi détaillés que la robe de bure rapiécée du saint.





JUSEPE DE RIBERA

Tête de saint Jean-Baptiste
Head of Saint John the Baptist

1646

Signé et daté en bas sur le bloc de pierre:

Jusepe de Ribera español / F. 1646

Huile sur toile

Naples, Museo Civico Gaetano Filangieri

PEINDRE LE PATHOS

La Lamentation est le sujet de plusieurs tableaux de Ribera, depuis le premier témoignage d'un tableau peint à Rome jusqu'à l'une de ses dernières œuvres, réalisée dans les années 1650. Le peintre fait évoluer le type traditionnel de la *Pietà*, ou *Vierge de douleur*, un motif où la mère du Christ, éplorée, seule ou entourée, tient sur ses genoux son fils mort. Ribera concentre la désolation autour du corps du Christ en autant de variations dotées d'une grande charge émotionnelle propre à inspirer la dévotion. Le sujet est particulièrement apprécié de l'art de la Contre-Réforme, qui promeut la Passion du Christ et les modèles susceptibles de susciter l'empathie.

Pour la première fois sont réunies ici trois versions de Ribera provenant de la National Gallery de Londres, du musée du Louvre et du musée ThyssenBornemisza de Madrid. Leur confrontation permet de comprendre combien l'artiste nourrit ses motifs en les renouvelant.



JUSEPE DE RIBERA

Lamentation sur le Christ mort
The Lamentation over the Dead Christ

Vers 1620-1623

Huile sur toile

Londres, The National Gallery

Le thème de la lamentation met en scène un moment de recueillement autour du corps du Christ tout juste décroché de sa croix. S'y retrouvent éplorées les trois personnes les plus proches de Jésus: sa mère, la Vierge Marie au centre dans son manteau bleu, Marie Madeleine, à la chevelure flamboyante, et saint Jean, le disciple bien-aimé, sur la droite. Magnifiée par le drap d'un blanc éclatant, la lividité du cadavre, virant déjà par endroits au gris-bleu, illumine la composition sur fond sombre. L'œuvre, qui s'inscrit dans les premières années du séjour napolitain, est, a priori, la première représentation de ce sujet réalisée par Ribera.



JUSEPE DE RIBERA

Lamentation sur le Christ mort
The Lamentation over the Dead Christ

1633

Signé et daté en bas à droite sur le bloc de pierre:

Jusepe de Ribera español/1633

Huile sur toile

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Regardez bien au cœur des plis du drap à l'aplomb de l'épaule du Christ, juste à gauche de la signature: un œil sévère semble nous fixer! S'agit-il de l'œil du diable, qui s'insinue dans des méandres insoupçonnés? De l'œil de l'artiste, qui vient compléter malicieusement sa signature?



JUSEPE DE RIBERA

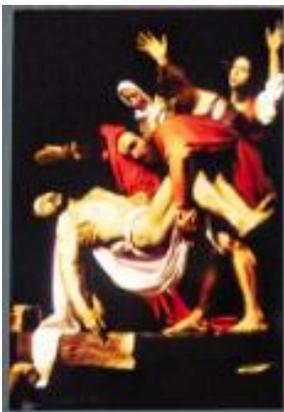
La Mise au tombeau
Deposition of Christ

Vers 1616-1624

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Ce tableau de Ribera doit beaucoup à la version du Caravage dans l'abandon réaliste du corps du Christ, inerte, les bras ballants. Moins grandiloquente que celle du Caravage, la composition horizontale de Ribera est resserrée sur la figure du Christ et les protagonistes penchés sur lui: de gauche à droite, Joseph d'Arimatee, la Vierge, saint Jean, Nicodème. La recherche d'un effet tridimensionnel par l'avancée de l'angle de la pierre tombale, le linceul recouvrant en partie le bord inférieur et le bras du Christ pendant vers l'avant, semble faire écho en peinture aux mises en scène particulièrement poignantes de groupes sculptés grandeur nature que l'on trouve en Italie ou en Espagne.



LE CARAVAGE

La Mise au tombeau
The Entombment of Christ

1602-1604

Huile sur toile

Rome, Pinacothèque des musées du Vatican



LE SPECTACLE DE LA VIOLENCE

La représentation de la violence est au cœur de la production de Ribera. Ses compositions de martyres chrétiens scandent l'ensemble de sa carrière napolitaine. Cadrages audacieux, asymétrie des constructions, grandes diagonales, mouvements de foule, gestuelle éloquente prennent directement à partie le spectateur pour mieux l'inviter à participer aux souffrances exposées. Ces scènes de torture se nourrissent de mises à mort bien réelles, orchestrées sur les places publiques par l'Inquisition, et dont Ribera a été le témoin. Au sein de ces tableaux spectaculaires domine la représentation de la chair : une chair vieillie, mise à nu, ensanglantée, arrachée, où s'exprime toute la virtuosité du pinceau de Ribera.

Le Martyre de saint Barthélemy offre à Ribera un motif terrifiant de corps souffrant, disloqué et meurtri. L'artiste décline le sujet en autant de variations, depuis la première commande pour le duc d'Osuna en 1616, jusqu'à la dernière version de 1644. Il révèle une forme de fascination pour le mélange de sensations, entre attraction et répulsion, que convoque la scène d'écorchement. Le spectacle du supplice et l'exploit pictural fusionnent en un condensé d'épouvante magistral.

L'artiste peint également saint André ou saint Sébastien, souffrant tous deux dans leur chair, mais avec une atténuation de l'horreur dans la mise en scène de leur martyre. Un de ses derniers tableaux, le *Saint Sébastien* pour la certosa di San Martino en 1651, tend vers un apaisement érotisé du sujet. C'est ce Ribera extrême que retiendront les artistes et écrivains français du XIXe siècle. Théophile Gautier s'exclamait ainsi : « C'est une furie du pinceau, une sauvagerie de touche, une ébriété de sang dont on a pas idée »



JUSEPE DE RIBERA

Scène de torture

Torture Scene

Vers 1637-1640

Encre brune à la plume avec lavis

Haarlem, Teylers Museum



JUSEPE DE RIBERA

Étude pour Apollon et Marsyas

Study for Apollo and Marsyas

Vers 1637

Encre brune à la plume

Rome, Istituto Centrale per la Grafica

Ce dessin à la plume est préparatoire à la peinture d'*Apollon et Marsyas*, datée de 1637, exposée dans une autre salle du parcours.

En allant à l'essentiel, Ribera y esquisse rapidement le contour des formes de petits traits vibrants et entrecoupés. Si la composition générale est déjà posée dans son ensemble, Ribera n'a pas encore trouvé le ressort le plus dramatique de son tableau : la tête de Marsyas renversée vers le spectateur. En observant ce dessin synthétique, on comprend mieux le rôle structurel que joue dans la construction de l'image le grand drapé flottant autour d'Apollon.



JUSEPE DE RIBERA

Scène d'Inquisition

Inquisition Scene

Vers 1627-1630

Encre brune à la plume

Cambridge, The Syndics of the Fitzwilliam Museum,
University of Cambridge

Les dessins de scènes de torture auxquelles Ribera a réellement assisté sont de rapides esquisses à vocation documentaire. Ils viennent nourrir le répertoire de son imagerie violente de supplices et châtements « crédibles ». La rareté de ces dessins accentue le caractère exceptionnel de celui-ci. Il présente une scène de *strappado*, une torture qui consiste à suspendre la victime par les bras attachés dans le dos, provoquant la dislocation progressive des épaules. L'inquisiteur est figuré debout et soumet l'accusé à la « question » (l'interrogatoire).



JUSEPE DE RIBERA

Ermite attaché à un arbre

[Saint Albert?]

Hermit Tied to a Tree [Saint Albert?]

1626

Signé et daté en bas à droite: *Jusepe de / ribera fe. / 1626*
Sanguine

Londres, British Museum



JUSEPE DE RIBERA

*Vieil homme attaché à un arbre
et jeune homme déféquant*
*Old Man Tied to a Tree and
a Young Man Defecating*

Vers 1627-1630

Sanguine

Londres, The Courtauld (Samuel Courtauld Trust)

**VIEIL HOMME ATTACHÉ À UN ARBRE
ET JEUNE HOMME DÉFÉQUANT**

Remarquez dans ce dessin, sur la droite au pied de l'arbre, une figure assise repliée sur elle-même. Le personnage prostré jette au spectateur un regard en coin. Il semblerait que cet homme soit en train de déféquer, assis sur un seau d'aisance, la chemise relevée, les chausses baissées sur les cuisses. Dans cette scène de supplice, voire de martyre, le motif introduit une incongruité déconcertante, mais rappelle un certain goût de l'artiste pour la scatologie.



JUSEPE DE RIBERA

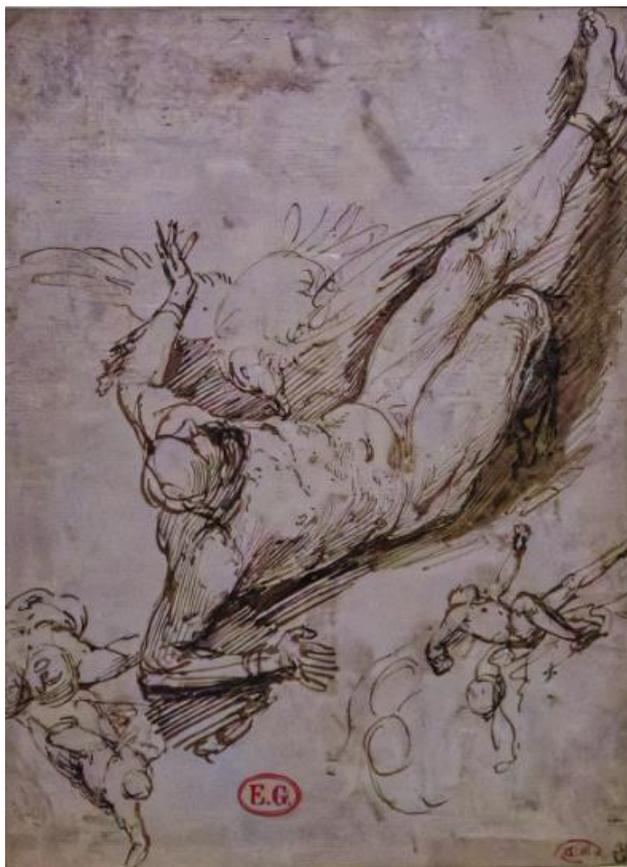
Ermite attaché à un arbre
[Saint Albert?]

Hermit Tied to a Tree [Saint Albert?]

1626

Signé et daté en bas à droite: *Jusepe de / ribera fe. / 1626*
Sanguine

Londres, British Museum



JUSEPE DE RIBERA

Étude d'un homme attaché à un arbre
Study of a Man Tied to a Tree

Vers 1624-1626

Sanguine

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



JUSEPE DE RIBERA

Étude pour Tityos
Study for Tityos

Vers 1630-1633

Encre brune à la plume et lavis brun

Rome, Istituto Centrale per la Grafica



JUSEPE DE RIBERA

Étude pour Apollon et Marsyas
Study for Apollo and Marsyas

Vers 1637

Encre brune à la plume

Rome, Istituto Centrale per la Grafica

Ce dessin à la plume est préparatoire à la peinture d'*Apollon et Marsyas*, datée de 1637, exposée dans une autre salle du parcours. En allant à l'essentiel, Ribera y esquisse rapidement le contour des formes de petits traits vibrants et entrecoupés. Si la composition générale est déjà posée dans son ensemble, Ribera n'a pas encore trouvé le ressort le plus dramatique de son tableau: la tête de Marsyas renversée vers le spectateur. En observant ce dessin synthétique, on comprend mieux le rôle structurel que joue dans la construction de l'image le grand drapé flottant autour d'Apollon.



JUSEPE DE RIBERA

Vieil homme attaché à un arbre
Old Man Tied to a Tree

Old Man Tied to a Tree

Vers 1635-1640

Encre brune à la plume et lavis

Madrid, Collection Colomer



JUSEPE DE RIBERA

La Crucifixion de saint André
The Crucifixion of Saint Andrew

Vers 1634-1636

Encre brune à la plume et lavis brun
Rome, Istituto Centrale per la Grafica



JUSEPE DE RIBERA

Étude pour un Crucifiement
de saint Pierre
Study for The Crucifixion of Saint Peter

Vers 1624-1626

Deux monogrammes de la main de Ribera: JR.^a/JR
Encre brune à la plume
New York, The Metropolitan Museum of Art



JUSEPE DE RIBERA

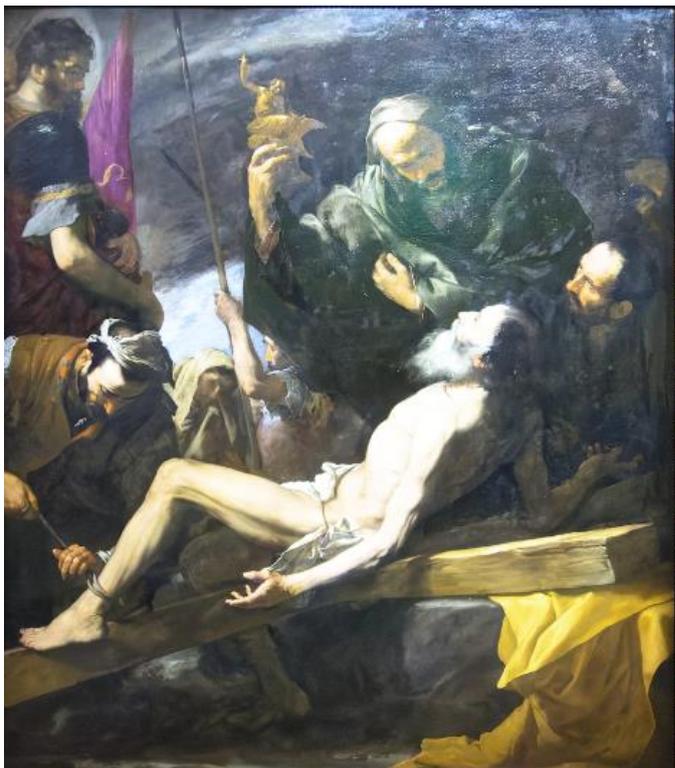
Le Martyre de saint Barthélemy
The Martyrdom of Saint Bartholomew

Vers 1616-1617

Huile sur toile

Osuna, Colegiata de Santa María

Ce tableau semble avoir assuré à Ribera un succès immédiat lors de son arrivée à Naples, où le duc d'Osuna, vice-roi de 1616 à 1620, l'achète et nomme son auteur premier peintre de la cour vice-royale. Si Barthélemy, apôtre prêchant la foi du Christ et le rejet des idoles, a subi une série de supplices (crucifié tête en bas, écorché et enfin décapité), c'est la scène édifiante de l'écorchement que le peintre retient. Ribera en donne une version particulièrement terrifiante où la précision anatomique du bras lacéré, bien que virtuose, provoque un sentiment de répulsion.



JUSEPE DE RIBERA

Le Martyre de saint André
The Martyrdom of Saint Andrew

1628

Huile sur toile

Budapest, Szépművészeti Múzeum /
Museum of Fine Arts

Ribera représente le moment charnière du martyre de saint André, condamné à être crucifié sur une croix en X. Il est encore temps pour lui d'adhérer au culte des idoles, comme l'y incitent le proconsul Égée, qui a prononcé sa condamnation, tout à gauche, et le grand prêtre penché vers lui, une statuette de Jupiter à la main. La lumière éclaire la diagonale que forme le corps émacié du saint, le visage orienté vers l'idole qu'il refuse d'adorer. Saint André semble avoir déjà renoncé à son enveloppe corporelle pour tourner son âme vers l'au-delà.



JUSEPE DE RIBERA

Martyre de saint Barthélemy
The Martyrdom of Saint Bartholomew

Vers 1628

Huile sur toile

Florence, Gallerie degli Uffizi

Barthélemy, dévêtu et attaché, est sur le point de subir son martyre. Encadrant la composition de part et d'autre, les deux bourreaux nous prennent à partie, telles ces figures d'admoniteurs dont Ribera parsème ses toiles. À droite, un jeune tortionnaire à la face hilare trépigne avant d'utiliser son couteau affûté. À gauche, un autre protagoniste, en haillons, est tout aussi jovial en nouant les liens aux pieds du saint. Leur sadisme sans vergogne renforce la cruauté de la scène.

Remarquez, au premier plan, la tête de marbre, face tournée contre le sol, sous le séant du saint. Il s'agit de la tête d'une célèbre sculpture antique, conservée au Vatican depuis le xvr^e siècle: l'Apollon du Belvédère. Ribera introduit non seulement une référence érudite, mais signifie aussi que le christianisme, par le sacrifice de ses saints, supprime les religions païennes. Avec Apollon, c'est également le plus grand écorcheur de la mythologie qui s'invite dans cette représentation chrétienne mettant en scène un supplice d'écorchement.



JUSEPE DE RIBERA

Le Martyre de saint Barthélemy
The Martyrdom of Saint Bartholomew

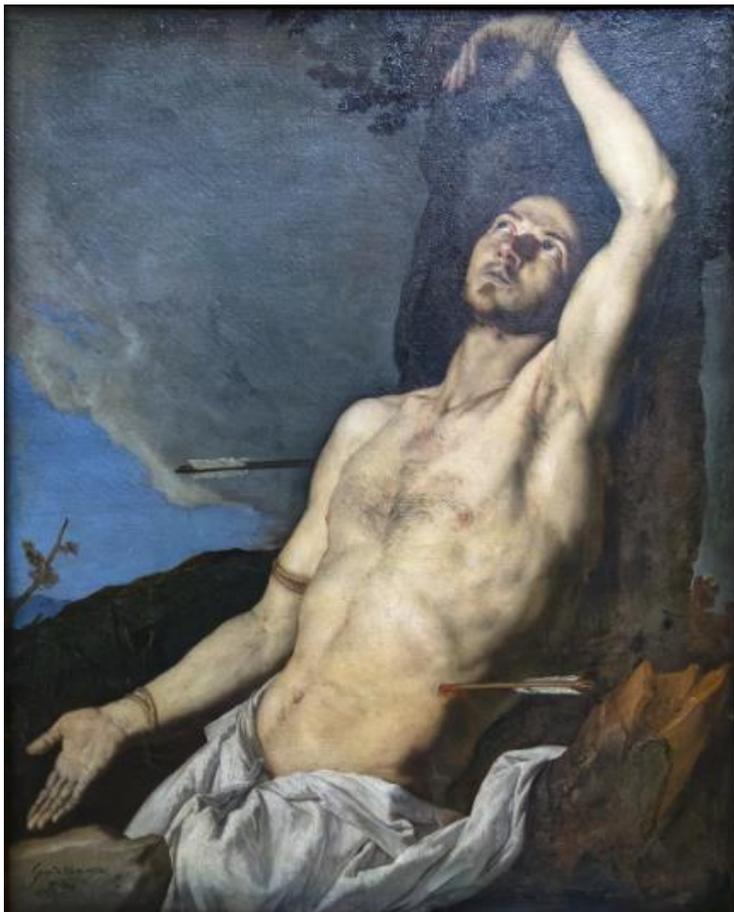
1644

Signé et daté en bas à droite: *Jusepe de Ribera* [...] F. 1644

Huile sur toile

Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya

À la différence de bien des scènes de martyre, le regard de saint Barthélemy fixe ici le spectateur au lieu de s'adresser au ciel. Le visage du saint reste impassible, et la souffrance est contenue. Ses yeux sont injectés mais sans larmes, sa bouche entrouverte mais muette. Sa paume gauche tendue invite à une contemplation empathique de la scène. Au xix^e siècle, le peintre Jean-François Millet, admirant ce tableau, eut la sensation d'« entendre le craquement de la peau se détachant d'avec la chair ». Voilà tout l'art de Ribera: des images si puissantes qu'elles convoquent les autres sens.



JUSEPE DE RIBERA

Saint Sébastien
Saint Sebastian

1651

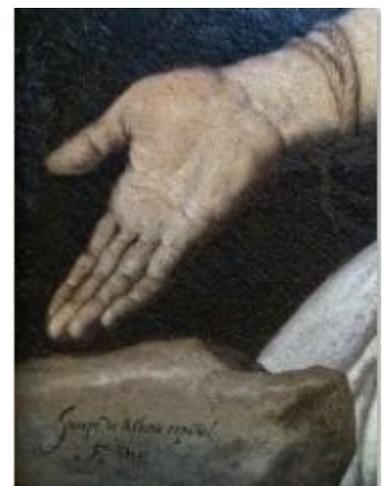
Signé et daté sur la pierre en bas à gauche :

Jusepe de Ribera español / F. 1651

Huile sur toile

Naples, Certosa e Museo Nazionale di San Martino

Commandés en 1638 pour la Certosa di San Martino, ce tableau et un *Saint Jérôme* étaient destinés aux appartements privés du prier. Ribera ne les a achevés qu'en 1651, un an avant sa mort, alors qu'il s'était à peine remis de la maladie qui l'avait handicapé. Cadrée à mi-corps, cette représentation de saint Sébastien torse nu, absorbé dans une douce béatitude, semble en totale opposition avec les précédents martyres tourmentés que Ribera a mis en scène. La sensualité du torse, renforcée par les poils d'un grand réalisme, et l'expression extatique du saint appellent à une méditation apaisée.





JUSEPE DE RIBERA

*Saint Sébastien soigné
par Irène et sa servante*
Saint Sebastian Tended by Irene

1621-1624

Huile sur toile

Bilbao, Museo de Bellas Artes

Sébastien est un jeune soldat romain condamné à mort au IV^e siècle pour sa conversion chrétienne. Il est criblé de flèches et laissé pour mort, mais survit à ce premier martyre grâce aux bons soins d'Irène, avant d'être finalement lapidé. Irène est ici représentée debout, à l'aplomb du corps horizontal très effilé de saint Sébastien. Son doux visage tourné vers nous, elle plonge les doigts dans un pot à onguent pour soigner les blessures du saint, tandis que sa servante retire une flèche de son flanc. Contrastant avec les autres représentations de martyres de Ribera, d'une grande violence, cette scène de guérison est au contraire marquée par l'apaisement et la douceur.



JUSEPE DE RIBERA

Le Martyre de saint Barthélemy
The Martyrdom of Saint Bartholomew

Vers 1616-1617

Huile sur toile

Osuna, Colegiata de Santa María

Ce tableau semble avoir assuré à Ribera un succès immédiat lors de son arrivée à Naples, où le duc d'Osuna, vice-roi de 1616 à 1620, l'achète et nomme son auteur premier peintre de la cour vice-royale. Si Barthélemy, apôtre prêchant la foi du Christ et le rejet des idoles, a subi une série de supplices (crucifié tête en bas, écorché et enfin décapité), c'est la scène édifiante de l'écorchement que le peintre retient. Ribera en donne une version particulièrement terrifiante où la précision anatomique du bras lacéré, bien que virtuose, provoque un sentiment de répulsion.



Ce tableau anonyme témoigne d'une violence quotidienne à laquelle Ribera et ses contemporains assistent dans les rues de Naples. Sur la place, devant le tribunal du Vicariat, tortures et exécutions publiques se mêlent aux activités de tous les jours. Derrière la « colonne de l'Infamie », à laquelle les criminels sont attachés pour être exposés au public, deux hommes hissent à une corde un accusé ligoté par les poignets vers l'arrière, selon la méthode du *strappado*. Ribera s'inspire manifestement de telles scènes, réelles, puisqu'il a représenté ce châtiment au moins sur deux dessins (dont l'un est exposé ici).

ANONYME NAPOLITAIN

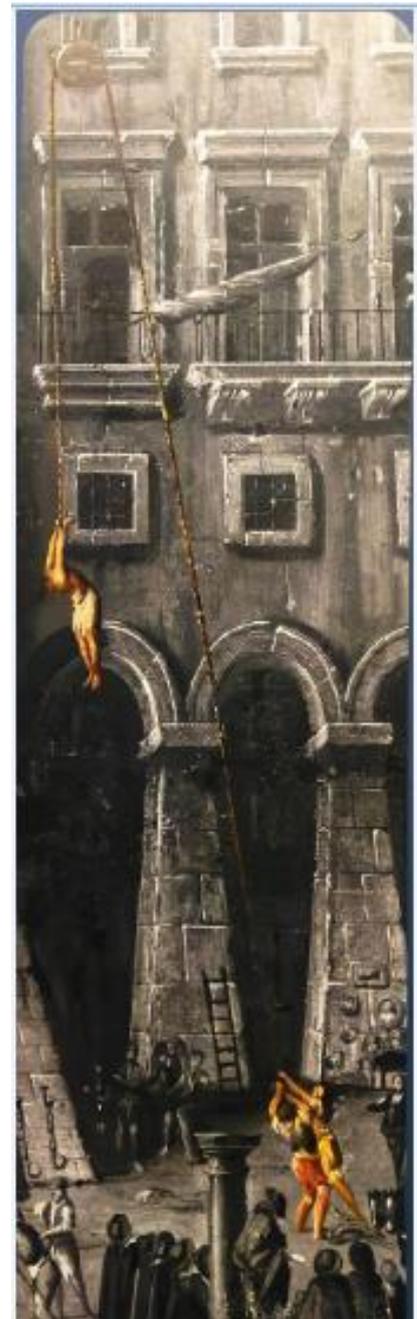
Tribunal du Vicariat

The Vicaria Court

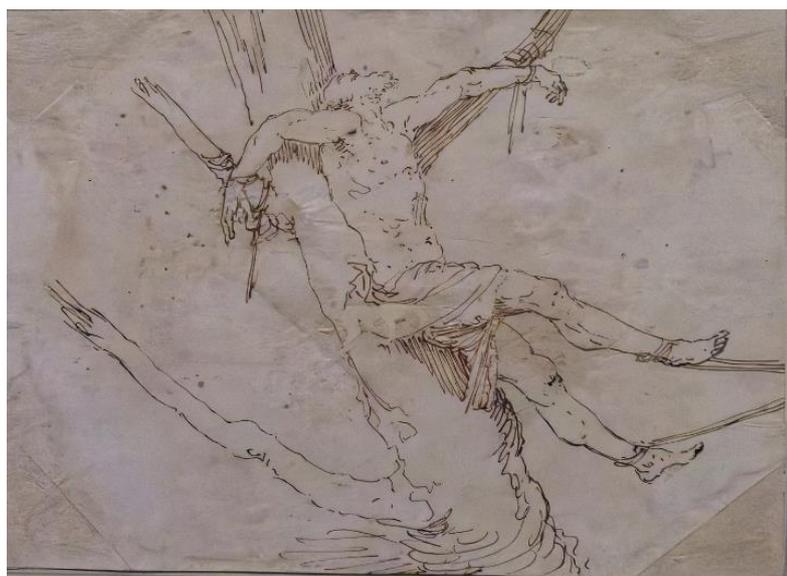
Milieu du XVII^e siècle

Huile sur toile

Naples, Certosa e Museo Nazionale di San Martino



Détail de l'encadré blanc sur la photo



JUSEPE DE RIBERA

Vieil homme attaché à un arbre
Old Man Tied to a Tree

Vers 1634-1636

Encre brune à la plume

Haarlem, Teylers Museum