

Le David et Goliath de Nicolas Régnier au Musée des Beaux-Arts de Dijon

ANNICK LEMOINE

En 1996, l'achat d'un tableau de Nicolas Régnier, *David et Goliath*, représenta un apport majeur aux collections du XVII^e siècle. En effet, les Caravagesques y étaient trop absents et le tableau de Régnier s'inscrit admirablement bien dans ce mouvement. La personnalité de Régnier, contemporain de Nicolas Poussin, formé à Maubeuge, actif à Parme, puis à Rome et à Venise, soutenu par le distingué marquis Vincenzo Giustiniani, le si célèbre collectionneur romain, ne pouvait que retenir l'attention. Il s'agissait d'une toile de qualité exceptionnelle, signée, qui se situait au début du séjour vénitien de l'artiste (vers 1626 - 1630). Elle s'imposait comme une acquisition particulièrement opportune pour un grand musée*. Mademoiselle Annick Lemoine a accepté de le publier dans *La Revue du Louvre* et a bien voulu écrire une note complémentaire pour le *Bulletin des Musées de Dijon*. E. S.

Aux yeux de ses contemporains, Nicolas Régnier avait place au premier rang des artistes de la Venise du *Seicento*. Pourtant, l'histoire fit bien peu de cas du peintre, dont la mémoire fut préservée par de brèves notices biographiques d'érudits italiens. Des documents d'archives récemment mis au jour et les témoignages de l'époque - notamment ceux de Sandrart, Ridolfi, Martinioni et Boschini-, nous permettent cependant de retracer les principales étapes de la carrière de l'artiste¹. Né à Maubeuge vers 1590, formé à Anvers auprès d'Abraham Janssens, Régnier se rendit très tôt en Italie, comme la plupart de ses compatriotes. Toutefois, ce voyage ne se limita pas pour lui à un simple séjour de formation ; Régnier s'installa définitivement dans la Péninsule. De 1616 à 1617, il résida à Parme à la cour des Farnèse, et ce n'est qu'à partir de 1620 qu'on le retrouve de façon certaine à Rome, où il se lia avec les peintres caravagesques nordiques Dirk van Baburen et David de Haen. On le sait aussi élève de Bartolomeo Manfredi selon Sandrart, et enfin peintre domestique du marquis Vincenzo Giustiniani, grand collectionneur, tout à la fois mécène du Caravage et amateur de Nicolas Poussin.

Surnommé « l'homme libre » par la *Schilderbent*², représentant de la nation flamande en 1622 à l'occasion de la fête de l'Académie de Saint-Luc, Régnier occupa rapidement une place singulière dans la vie artistique romaine. S'il figura en effet parmi les membres actifs de la colonie nordique, il parvint également à s'insérer dans

les milieux artistiques officiels de la Ville éternelle. Il fréquenta le cercle de Simon Vouet, épousa une Romaine -Cecilia Bezzi- le premier octobre 1623, et un mois plus tard, prit place parmi les membres de la congrégation des *Virtuosi al Pantheon*. L'année suivante, en 1624, il partagea avec Pierre de Cortone la charge de *prouveditore allo studio* de l'Académie de Saint-Luc. Cette situation sociale privilégiée, entre Caravagesques nordiques et monde académique, rend d'autant plus surprenant le départ de Régnier pour le Nord de l'Italie, dont les causes demeurent encore méconnues³. Le 6 juin 1626, il est à Venise et signe *l'Allégorie de la Sagesse* conservée aujourd'hui au palais royal de Turin⁴.

En Vénétie, il semble connaître un rapide succès. Il reçut de nombreuses commandes d'institutions religieuses, mais aussi de la Sérénissime et d'amateurs privés, vénitiens ou étrangers. Il fut l'un des rares peintres qui, à la suite de Carlo Saraceni et de Jean Leclerc, sut introduire le naturalisme du Caravage dans la Lagune. Il se distingua également par son évolution stylistique, marginale à Venise car dominée par l'influence de l'art émilien, particulièrement de Guido Reni. Du reste, il occupa comme à Rome, une place originale au sein de la société vénitienne : portraitiste recherché, expert renommé mais également faussaire, il figura parmi les grands marchands de tableaux actifs au XVII^e siècle dans la Lagune. Il déçada le 20 novembre 1667.

* Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Monsieur Pierre Rosenberg, président-directeur du Musée du Louvre, académicien, pour ses conseils et son aide concernant cette acquisition.



Fig. 1 : Nicolas Régnier David et Goliath INV 1996-6-1 Musée des Beaux-Arts, Dijon,
© Musée des Beaux-Arts. Cliché F. Jay.

Le *David et Goliath*⁵ (fig. 1) récemment acquis par le Musée des Beaux-Arts de Dijon marque une étape décisive dans la connaissance de l'œuvre de Nicolas Régnier, pour deux raisons majeures. Tout d'abord, l'une de ses rares toiles signées, à la croisée d'influences diverses -caravagesque, bolonaise et vénitienne-, ce tableau s'impose comme un repère fondamental pour comprendre l'évolution stylistique du peintre. Ensuite, parce que mal représenté dans nos collections, l'œuvre de Régnier demeure peu connu du public français : on ne peut donc que se réjouir de cette importante acquisition du Musée des Beaux-Arts de Dijon, qui offre un heureux pendant au petit *tondo* de Nicolas Régnier (une Tête de jeune homme) (fig. 2), conservé au Musée Magnin⁶.



Fig. 2 : Nicolas Régnier Tête de jeune homme Musée Magnin, Dijon, © Musée Magnin.

Il n'est fait mention du *David et Goliath* dans aucune source : on n'en connaît ni la date, ni l'historique, ni le commanditaire. Il s'agit toutefois d'une œuvre ambitieuse, sans doute décisive pour le peintre, illustrant l'un des thèmes de prédilection du XVII^e siècle italien : le premier triomphe de David⁷. La radiographie de la toile a révélé l'existence d'une composition sous-jacente où David, foulant aux pieds la tête de Goliath, médite sur son triomphe et sur le sort de sa victime. La version définitive, plus théâtrale, est dominée par la

figure du héros qui, brandissant les preuves de son exploit, semble faire irruption dans l'espace du spectateur. Régnier s'inspire ici à la fois du Caravage, pour la conception générale, et de Guido Reni pour l'esprit de l'œuvre, conçue pour plaire : le premier exploitant la rhétorique du pathos, le second celle de la séduction, tous deux tentèrent d'illustrer le destin contradictoire de David à travers l'usage d'*affetti misti*⁸.

L'audacieux raccourci du bras gauche, qui brandit la tête, et le jeu de jambes qui suggère le mouvement, sont des citations explicites du Caravage. Le héros biblique est présenté à mi-corps, selon les principes de la *Manfrediana Methodus* ; le cadrage resserré et le fort clair-obscur complètent cette mise en scène caravagesque. La figure occupe certes tout le premier plan, mais elle se détache sur un espace subtilement façonné. Au bras gauche dressé vers le spectateur répond l'épée pointée vers le mur en ruine ; au fût convexe de la colonne succède la courbe concave du mur antique. Le premier effet d'un espace neutre, sans profondeur, se trouve donc nié.

Régnier élabore son tableau à partir d'un camaïeu de bruns ; la couleur n'apparaît que timidement dans des détails - le vermillon de la ceinture et l'or de la poignée de l'épée -, ainsi qu'à travers l'introduction d'un coin de ciel bleu turquoise. A l'instar des toiles du Caravage, les deux visages, celui de Goliath, gris et luisant, et celui de David, nacré et lumineux, sont construits sur la même opposition d'une zone violemment éclairée et d'une autre plongée dans la pénombre. L'utilisation du clair-obscur sert indubitablement l'effet théâtral de la scène, mais le caractère dramatique résulte également de la confrontation des deux visages l'adolescent vainqueur nous regarde fixement, alors que la tête du géant abattu a désormais les yeux clos. Le contraste entre ces deux faces reprend le sens profond du récit biblique : le paradoxe de cette victoire du plus faible contre le plus fort, de l'humilité contre l'orgueil, du garçon contre le colosse. Régnier exploite l'interprétation christique traditionnelle du thème de David et Goliath : le jeune berger étant perçu comme la préfiguration du Christ, sa victoire évoque celle du bien et de la vertu sur le mal et le vice⁹. Dans ce contexte, la colonne monumentale

devant laquelle pose David peut représenter, non seulement une allégorie de la Force, mais également un symbole traditionnel du Christ¹⁰. Ainsi, l'évocation du triomphe repose essentiellement sur l'attitude du héros et sur ses attributs.



Fig. 3 : Nicolas Régnier Allégorie de la Sagesse Palais royal, Galerie de Daniel, Turin, © Palais royal, Turin.



Fig. 4 Nicolas Régnier Allégorie de la Vanité Palais royal, Galerie de Daniel, Turin, © Palais royal, Turin.

On reconnaît dans cette œuvre les marques du style brillant de Régnier : sensualité ambiguë de la figure, exécution soignée et savoureuse, facture lisse, belles matières chatoyantes, raffinement des détails décoratifs, virtuosité technique. Les aspects les plus plébéiens des *David* caravagesques ont fait place à une figure de jeune homme élégant, aux allures androgynes et au regard voluptueux. Régnier multiplie les beaux morceaux, telles la poignée ouvragée de l'épée, d'une richesse ornementale insolite ou bien l'écharpe en satin vermillon nouée sur les hanches de l'adolescent. L'utilisation de ces détails décoratifs -accessoires essentiels d'une mise en scène où le jeune David voisine la figure de genre-, mais surtout la recherche de raffinement, la grâce du héros et l'usage de la colonne associée au personnage biblique, évoquent l'art de Guido Reni. En revanche, à l'encontre des prototypes romains, le *David* de Régnier est pleinement conscient de la présence du spectateur : il le toise et l'interpelle.

Sensuel et décoratif, le *David* de Dijon illustre l'aboutissement d'une recherche commune à de nombreux Caravagesques, notamment français, actifs à Rome dans les années 1620 : celle d'une nouvelle élégance, à l'origine d'un « caravagisme de séduction » selon l'expression de Jean-Pierre Cuzin¹¹. Tant par son appartenance à ce goût nouveau que par sa composition et par certains détails significatifs, notre tableau doit être rapproché des pendants du palais royal de Turin, l'*Allégorie de la Vanité* et l'*Allégorie de la Sagesse* (fig. 3, 4). Or, cette dernière est signée et datée de Venise, le 6 juin 1626 : il s'agit de la première toile documentée de la carrière vénitienne du Maubeugeois¹². Comme dans le *David*, la figure est présentée à mi- corps, au premier plan, posant devant une colonne monumentale tronquée et un fragment de paysage. A l'arrière plan, sur un mur en ruine et contre un ciel bleu, un feuillage vibre dans la lumière. Dans les deux tableaux, l'*Allégorie de la Sagesse* et le *David*, ce motif insolite est traité avec une grande liberté de la touche, inhabituelle chez le Régnier romain. Ce fond scénographique et le type même du paysage, largement brossé, participent au renouvellement de la peinture de Nicolas Régnier. Ils trahissent en effet l'étude de l'art vénitien, notamment Titien et Véronèse, et font explicitement référence à deux artistes contemporains, Domenico Fetti et Johann Liss. Leitmotiv dans l'œuvre du premier¹³, ce type de

bâtiments envahis par la verdure apparaît dans plusieurs toiles du peintre allemand, telles *Le Fils prodigue* au Kunsthistorisches de Vienne et *Hercule entre le Vice et la Vertu* conservé à la Gemäldegalerie de Dresde¹⁴.

La comparaison entre la toile de Dijon et les pendants de Turin peut être complétée par d'autres confrontations ponctuelles. Ainsi, la manche bouffante de David en soie grenat aux reflets violets se retrouve à l'identique dans l'*Allégorie de la Vanité* de Turin, alors que la ceinture rouge vif répond au damas pourpre de la figure turinoise. Par ailleurs, le visage de l'adolescent, à la peau délicate et aux formes rondes, aux grands yeux en amande cernés d'un trait noir dans la partie supérieure, à la bouche sensuelle et au petit menton marqué d'une fossette, évoque également le visage souriant de l'allégorie de la Vanité. Une même lumière argentée glisse sur les épidermes, luisants et nacrés.

L'hommage rendu à deux peintres contemporains actifs dans la lagune, Fetti et Liss, ainsi que les rapports évidents qui relient les *Allégories* de Turin au *David et Goliath*, permettent de situer ce dernier au commencement du séjour vénitien de Régnier, vers 1626-1630. Ces toiles associent deux univers différents : la Rome des premières années du pontificat Barberini et

celui de la Sérénissime, dont la peinture contemporaine est alors en grande partie déterminée par la participation d'artistes provenant de divers centres italiens et européens, qui fondent leurs expériences sur la tradition vénitienne du XVI^e siècle. Régnier s'inspire des modèles du Caravage et de Reni, mais il sait aussi évoquer Titien et Véronèse, et citer ses contemporains Fetti et Liss. L'aspect théâtral du *David*, sa sensualité équivoque, la nouvelle richesse décorative et l'apparition de couleurs chatoyantes ne pouvaient que séduire la Venise du XVII^e siècle, imprégnée de la gloire de ses grands maîtres du *Cinquecento*.

Le thème de *David et Goliath* a retenu l'attention du peintre tout au long de sa carrière, des années romaines à celles de sa maturité. On en connaît aujourd'hui trois versions autographes : la première conservée à Rome, à la Galerie Spada, illustre la *Manfrediana Methodus*¹⁵ ; la seconde fait l'objet de notre étude ; la troisième, accrochée sur les cimaises du Musée communal de Padoue, témoigne de la manière vénitienne tardive de l'artiste¹⁶. Signée et peinte à un moment charnière de la vie de Régnier, la version du Musée des Beaux-Arts de Dijon s'impose comme un repère essentiel, illustration exemplaire de son rôle dans les contextes artistiques de Rome et de Venise.

Notes

1. Pour une synthèse récente sur la carrière italienne de l'artiste, voir LEMOINE (A.), « Nicolas Régnier et son entourage : nouvelles propositions biographiques », *Revue de l'Art*, n° 117, 1997-3, p. 54-63.

2. La Schilderbent (ou Bentvueghels) fut fondée à Rome vers 1617-1620 ; c'était une association libre de peintres nordiques (pour la grande majorité flamands et hollandais, mais elle compta aussi parmi ses premiers membres le Français Valentin de Boulogne et l'Allemand Johann Liss), réunis dans un but de fraternité et d'organisation de réunions entre frères d'une même nation. Voir à ce propos HOO- GEWERFF (G. J.), *De bentvueghels (Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis, I)*, La Haye, 1952 ; BODART (D.), « La « bande » des peintres flamands et hollandais », *Les Peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle, Rome-Bruxelles, I*, 1970, p. 98-112.

3. La dernière mention de Régnier à Rome date du 22 mars 1625, alors qu'il participait à une réunion secrète de l'Académie de Saint-Luc tenue chez Simon Vouet, prince depuis 1624 de cette prestigieuse institution. Voir LEMOINE (A.), 1997, op. cit. n. 1, p. 55.

4. Sur ce tableau, voir note 12.

5. Huile sur toile, H. 1, 32 ; L. 1, 04 m. Inv. 1996. 6. 1. Signé en bas à droite : REN. Historique : collection particulière, Buenos Aires ; passé en vente chez Christie's, New York, le 21 mai 1992, lot n° 93 ; acquis pour le Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1996.

6. Tête de jeune homme, huile sur toile, D. 0, 41 m., Dijon, Musée Magnin. Voir BREJON DE LAVERGNÉE (A.), Dijon, musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV-XIX^e siècles), Paris, 1980, R. 4, fig. R. 4.

7. Samuel, livre I, 17-18. Sur l'iconographie de David, voir entre autres, CATTERUCIA (L. M.), « David », *Enciclopedia cattolica*, Cité du Vatican, 1950, p. 1238-1243 ; STEGER (H.), *David Rex et Propheta*, Nurimberg, 1961 ; PIGLER (A.), *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I, Budapest, 1974, p. 140-144 ; HALL (J.), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, 1974, éd. utilisée, New York - Londres, 1979, p. 92-93 ; SCHNEIDER (L.), « Donatello and Caravaggio. The iconography of decapitation », *American Imago*, 33, 1976, n°1, p. 76-91.

8. PREIMESBERGER (R.), « Golia et Davide », *DOCERE DELECTARE - MOVERE. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, actes du colloque (Rome, 19-20 janvier 1996), sous la direction de S. De Blaauw, P. M. Gijsbers, S. Schütze, B. Treffers, à paraître. Voir en outre la synthèse sur les David et Goliath du Caravage de CINOTTI (M.), *Caravaggio, la vita e l'opera*, Bergame, 1991, p. 148, 184. Pour une analyse récente sur les différentes versions de David et Goliath par Guido Reni, voir PEPPER (D. S.), « Guido Reni's Davids : The triumph of Illumination », *Artibus et historiae*, 25, XIII, 1992, p. 129-144.

9. Voir note 7.

10. ARASSE (D.), « Annunciation/Enunciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », *Versus, Quaderni di studi semiotici*, 37, janvier-avril 1984, p. 3-18 ; ARASSE (D.), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992, éd. utilisée, Paris, 1996, p. 22-23.

11. CUZIN (J.P.), « Bartolomeo Manfredi », *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, sous la direction de J. Foucart, introduction de P. Rosenberg, Paris, 1991, p. 164.

12. La première signature de Nicolas Régnier fut identifiée en 1960 à l'occasion de la restauration de l'Allégorie de la Sagesse, conservée avec son pendant, l'Allégorie de la Vanité (huile sur toile, H. 1,65 ; L. 1,60 m.), à Turin, au palais royal, dans la galerie du Daniel. L'Allégorie de la Sagesse est datée et signée : « fatto in Venetia il 6 giunio 1626 per segno della verità ... Ranieri ». Voir GRISERI (A.), « La Période romaine de Vouet deux tableaux inédits », *Art de France*, n°1, 1961, p. 325 ; FANTELLI (P.L.), « Niccolò Renieri, « pittor fiammingo » », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, IX, 1974, p. 105, n°108-109, fig. 44-45. On a toutefois prétendu à tort que les pendants de Nicolas Régnier avaient été conçus pour leur emplacement actuel, en dessus-de-porte. La construction de la galerie du Daniel, au palais royal de Turin, ne fut en effet réalisée que vers 1684, sous la direction de l'architecte Carlo Emanuele Lanfranchi ; sa décoration fut achevée par Benedetto Alfieri.

Voir *La Mostra del Barocco Piemontese*, cat. exp., Turin, Palazzo Madama, Palais Royal, 1963, II, p. 35. Au cours de la préparation du catalogue raisonné de l'œuvre peint de Nicolas Régnier, nous avons découvert une seconde signature, ignorée jusqu'ici : « N. RENIERI », dans l'angle inférieur gauche de la pala de S. Lucia de Padoue, Saint Joseph et l'Enfant Jésus avec saint François et saint Antoine. Voir FANTELLI, op. cit., p. 100, n°68, fig. 31.

13. Citons à titre d'exemple Le portrait d'un homme avec une feuille de musique du Musée J. Paul Getty de Malibu ou bien Tobia découvrant l'Israélite mort, autrefois à Berlin, au Kaiser-Friedrich Museum. Voir SAFARIK (E. A.), *Fetti*, avec la collaboration de G. MILANTONI, Milan, 1990, p. 296-296, n°133, fig. 133, p. 296 ; p. 52-55, fig. 11a, p. 54.

14. Le Fils prodigue, huile sur toile, H. 0, 86 ; L. 0, 70 m., Vienne, Kunsthistorisches ; Hercule entre le vice et la vertu, huile sur toile, H. 0, 61 : L. 0, 75, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Voir Johann Liss, cat. exp., sous la direction de R. KLESSMANN, Augsburg, Rathaus ; Cleveland, Museum of Art, 1975-1976, éd. anglaise, p. 75-77, fig. 12 ; p. 108-110, fig. 32. Dans sa notice sur le David et Goliath de Nicolas Régnier pour le catalogue des tableaux anciens de Bob P. Haboldt, le professeur J. L. Slatkes rapprochait déjà l'arrière-plan du David et Goliath de Domenico Fetti et de Johann Liss, en citant le Fils prodigue de ce dernier. Il proposa fort justement de dater le tableau de Régnier des premières années de son séjour vénitien, voir SLATKES (L.J.), « Nicolas Régnier, David with the Head of Goliath », Bob P. Haboldt & Co., *Fifty paintings by old Masters*, Paris-New York, 1995, p. 87.

15. David et Goliath, huile sur toile, H. 1,32 ; L. 0, 99 m., Rome, Galerie Spada. Voir CUZIN (J.P.), « Nicolas Régnier », *Dopo Caravaggio, Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, cat. exp., Crémone, S. Maria della Pietà, 1988, éd. Milan, 1987 (avec la bibliographie antérieure), p. 104 ; CANNATÀ (R.), VICINI (M.L.), *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Rome, 1992, p. 93-94, 101, 103.

16. David et Goliath, huile sur toile, H. 1,70 ; L. 0,51 m., Padoue, Musée communal. Voir BANZATO (D.), « Nicolas Régnier, Davide », *Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta*, cat. exp., sous la direction de C. Limentari Virdis et D. Banzato, Padoue, Palazzo della Ragione, 1990, p. 190-191 (avec la bibliographie antérieure).