



# NICOLAS RÉGNIER,

## LE CARAVAGESQUE SÉRÉNISSIME

Longtemps considéré comme un épigone corrompu du Caravage, Nicolas Régnier accomplit la carrière type de nombre de peintres de l'école, tiraillé entre objectivité et idéalisme ; une redécouverte riche, soignée, complexe, au musée de Nantes jusque mars.

■ PAR VINCENT QUÉAU

*Nicolas Régnier (1588-1667), l'homme libre.*

Musée d'arts de Nantes. Du 1<sup>er</sup> décembre 2017 au 11 mars 2018  
Commissaires scientifiques : Annick Lemoine et Adeline Collange-Perugi

La révolution *al naturale* initiée par Caravage fascine ; nous, comme tous ceux qui virent sa naissance, son renforcement puis sa disparition sans nécessairement comprendre que toutes ses métamorphoses la consolident. On ne pouvait éternellement peindre des prostituées repêchées et des larrons en fureur ! En voilà pourtant bien assez pour expliquer l'éclipse de Nicolas Régnier ; enfin réparée par une première exposition monographique depuis sa disparition en 1667 ! Victimes d'un oubli spontané, si on excepte les témoignages des contemporains de son cercle, ses œuvres marquantes passent aussitôt sous l'attribution des stars inextinguibles du genre. Il faut donc attendre Hermann Voss en 1924 pour que son souvenir resurgisse. Encore est-il suspect : son œuvre serait inégale ; strictement séparée entre un caravagisme pur, bon et romain, mi-partie entre une admiration pratiquant un plagiat difficilement défini et l'application de la *Manfrediana Methodus*, puis une phase de décadence vénitienne, mêlant retour aux éclairages diurnes et activité de lecture artistique. Là encore, il n'en fallut pas moins pour que le XX<sup>e</sup> siècle s'écoule avant qu'Annick Lemoine ne nous redonne à voir ce maître toujours exact dans sa recherche

de suavité et de douceur. Alors, du Caravage on aimera retrouver en Régnier la lumière théâtrale, l'âpreté de touche qui transforme les matières – plumes, taffetas, bure – en gestes du pinceau, une androgynie qui n'est plus malade, des natures mortes à dominante rouge ; de Manfredi cette manière de relire le maître en gros plan ; surtout la construction d'une œuvre discrètement marginale, gourmande de beauté tous azimuts. Les Carrache, Guido Reni, bientôt Titien, Bassano, Véronèse ; autant de citations très heureusement parsemées dans une peinture de synthèse solide et aisée, polymorphe et aguichante.

### Un accostage dans la lagune

Malgré l'inconnue de sa date de naissance, placée aux alentours de 1588, Régnier quitte Maubeuge en proie à l'endémique rivalité entre Rois de France et Habsbourg pour entrer à Anvers dans l'atelier d'Abraham Janssens, principal antagoniste de Rubens, romaniste des derniers feux et maître d'une génération qu'il engoue de Rome : Seghers, Rombouts, Ducamps, Storms. À leur exemple, Régnier arrive dans une capitale pontificale encore commotionnée par les leçons du Caravage sept ans à peine

*Allégorie de la Vanité.*

Vers 1626, huile sur toile, 173 x 140 cm.  
Staatsgalerie, Stuttgart.



après sa disparition ; lui, n'est plus débutant, a déjà fait une halte à Parme où il a été reçu à la cour de Ranuccio Farnèse ainsi, dans la Ville Éternelle, d'abord intégré à l'amicale des *Bentvueghels*, il va vite cumuler les honneurs. Protégé par Vincenzo Giustiniani – cet amant des arts qui collectionne tout ce qui bouge ! –, on le retrouve tour à tour membre des *Virtuosi al Pantheon*, une congrégation arborant la charité confraternelle et organisant une exposition annuelle des œuvres de ses membres, époux allié à l'honorable famille d'un procureur romain, professeur dans un binôme ancien-moderne à l'Académie de Saint-Luc, enfin renaissante sous Simon Vouet, Prince. Temps d'apothéose ? De construction, plutôt... Celle de séductions nocturnes embellissant le vrai d'une nuance de charme, d'une idéalité puisée à l'Antique, d'une narration répondant à une intellectualité revigorée aux prosopopées classiques : expression des passions, composition d'histoires, recherche de perfection formelle et spirituelle. Chez Régnier, la brutalité caravagesque s'adoucit à mesure qu'il se confronte aux maîtres qui pullulent ; en lui se retrouvent des soupçons de Vouet ou Valentin, David de Haen (son colocataire en 1620 et prédécesseur chez le Marquis Giustiniani) ou Johann Liss avec qui il partage le même attrait pour les brocards et les soieries fabuleuses. Mais c'est certainement l'exemple de la peinture du Guide qui dirige le plus durablement ses propres inventions ; influence qui se fait plus nette dans la deuxième phase de sa carrière, à Venise. La cité le retint à force de commandes, de grâces et de reconnaissance. Il y sera entraîné par le dédain qui touche une période réputée morne entre deux efflorescences ; la partialité chauvine d'une Patrie pas encore résignée à n'être plus qu'une attraction ne pouvant pardonner à ses maîtres, entre Titien et Tiepolo, de n'être pas sortis de ses eaux... Et hélas, Régnier fut le plus brillant sacrifié à cette vilaine fortune ! Cependant, quarante années durant, il va travailler pour les autorités commerciales et portuaires, honorer des commandes de Turin à Modène et Mantoue chez les Este, accueillir son frère qui s'illustre sous le patronyme de Michele Desubleo, fonder une famille dont les filles – mystère à résoudre – vont aussi pratiquer l'art de peindre, devenir, surtout, le principal connaisseur et marchand en cette Venise dont les fortunes s'émoussent. Mélange des genres que le rigorisme de l'Histoire accroche toujours à ses basques, cette activité le fera pourtant pourvoyeur



privilegié des grandes collections nordiques qui se construisent. Régnier, encore, devient l'heureux propriétaire d'une collection unique pour un particulier et même peintre, à distance, de Louis XIV...

*Joueurs de cartes et diseuse de bonne aventure.*  
Vers 160, huile sur toile, 174 x 228 cm.  
Szépművészeti Múzeum, Budapest.



## Chantre d'un caravagisme de séduction

Vanités mondaines qui n'empêchèrent pas ses mânes de se perdre dans l'oubli... Régnier qui en peignit l'effigie (conservée à la Staatsgalerie de Stuttgart), très certainement peu avant son départ de

Rome en 1626, n'en conjura pas moins ses maléfices. Et quelle somptueuse allégorie réelle que cette humanité charnelle juchée sur les attributs qui la subjuguent ! Digne d'avoir inspiré Baudelaire, elle tresse les ressources du jeu des références à une trame d'apparence réaliste. *Allégorie de la Fortune*, elle incarne également Pandore, mêlant des réminiscences humanistes à

la méditation chrétienne. Elle est surtout modèle, réelle jusqu'à ne gommer aucune disgrâce de notre bestialité : visage aux traits plus grossiers que gracieux, bourrelet accusé d'une poitrine déjà mûre, ongles sales et coiffure à l'avenant. Peinture d'introspection, elle nous aide à entrevoir l'art de Régnier qui, s'il est sujet aux évolutions, n'en conserve pas moins une grande cohérence, même après son installation à Venise. Son caravagisme de jeunesse atteste sans doute une adhésion extrémiste à ce meurtre de la peinture que déplorait Poussin. Ainsi des *Soldats jouant aux dés la tunique du Christ* de Lille qui, nonobstant le titre, ne montre en apparence qu'une scène de taverne au bord de la rixe. Le cadrage à la Manfredi, sur *tela d'Imperatore* (une taille standard), les hardes contemporaines, les casques rutilants se détachant sur un fond d'ombres indéfinies, la gestuelle qui suggère que les insultes fusent, tout se conjugue pour exhiber ces sortes d'images de la quotidienneté qui glorifient l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. Autant de caractères à retrouver dans l'émouvant *Saint Matthieu et l'Ange* de Sarasota où la gamme colorée restreinte joue de deux masses complémentaires et d'un blanc duveteux au toucher jouissif. Farces plus ou moins féroces croquées dans des tavernes côtoient portraits véristes et images de dévotion intime sans que leur dimension spirituelle et morale indiffère jamais. L'invention de petits formats, comme le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rouen, stricts exemples de la direction prise par le caravagisme intransigeant, n'empêche pas Régnier de composer des toiles autrement complexes, répondant ainsi aux ambitions plus vastes de cette peinture de direction des âmes développée par la Contre-Réforme. On lui doit alors de très importantes représentations de *Saint Jean-Baptiste* (Paris ou Cesena), une attirance toute caravagesque pour *David et Goliath* (Galerie Spada, Rome ; Narodni Muzej, Belgrade), parfaitement conforme au Concile de Trente qui pousse l'élection de ces grands saints rédempteurs tel *Sébastien* qu'il reprend pour sujet une dizaine de fois. Montrant le martyr angélique, comme dans la peinture de Dresde qui porte déjà l'onctueuse empreinte du Guide, moment témoin d'une résignation béate, déjà impatient de s'abstraire dans la lumière divine, ou bien la sollicitude de sainte Irène, venue le soigner avant partie remise (la version dorée et métallique de Rouen et celle, vénitienne, plus monu-

mentale conservée à Kingston-upon-Hull dont la confrontation révèle à quel point il sait se renouveler sans redites), Régnier, s'il excelle à la peinture du nu masculin, demeure surtout peintre de la femme. Pour elle, le réalisme s'efface. À l'air poupin de ses bohémiennes de jeunesse, même mauricaudes en diable, succède une révélation des beautés du Sexe profondément classicisante. En premier lieu celle de Marie-Madeleine, pécheresse favorite dont il va interroger la vocation tout au long de sa carrière, gravissant les échelons de l'idéal pour lui adjoindre une physionomie à l'absolue perfection. Des extases du repentir, il passe indifféremment aux drames du fanatisme, comme dans cette *Sainte-Christine* voluptueusement pathétique, ou à ceux du déshonneur antique : *Sophonisbe*, princesse de Numidie humiliée par Rome, contrainte au poison par héroïsme génétique des femmes carthaginoises... Portraitiste des princes, il sait estomper les disgrâces physiques par sa maestria à rendre les textures opulentes des vêtements de parade, dénonçant sa connaissance du travail d'un Pourbus à Paris. Tout obèse qu'elle paraisse, ce n'est point son embonpoint qui subjugué dans le portrait présumé de *Marie Farnèse*, duchesse de Modène, ni non plus l'austérité galante de la *Comtesse Bulgarini*... Mais, bien au contraire, cet équilibre au rasoir entre la générosité de sa palette et un luxe de peintre choisissant sciemment les endroits où il désire laisser la matière paraître...

Et pourtant, quelque forme qu'elle puisse revêtir, cette éternelle reste Pandore, motif de méditation intellectuelle sur l'Ecclésiaste que le temps, irrémédiablement, condamne. À la magie du dogme, qu'il porte toutefois à merveille pour éblouir d'une *Annonciation* faussement archaïque, Régnier préfère la sérénité de l'entre-soi comme dans cette admirable *Jeune Femme à la toilette*, réflexion intérieure sur l'évanescence de toute chose et qu'un accrochage malin laisse se refléchir dans la *Vieille coquette* de son contemporain Bernardo Strozzi, passant du délectable au putride. Morale équivalente : vanité, poussière, etc. Et le miroir de vérité, seul, pour nous enseigner sur l'inutilité de toute chose... ■

*Jeune Femme à sa toilette.*  
Vers 1626, huile sur toile, 130 x 105 cm.  
Musée des Beaux-Arts, Lyon.



