

## Compte-rendu de l'exposition *Utrecht, Caravaggio and Europe*

17 avril au 21 juillet 2019

Munich, Alte Pinacothek

Après une première présentation au Centraal Museum à Utrecht, l'exposition *Utrecht, Caravaggio and Europe* organisée par Liesbeth M. Helmus (conservatrice au département des peintures, dessins et sculptures des maîtres anciens au Centraal Museum) et Bernd Ebert (conservateur des peintures flamandes et germaniques de l'Alte Pinacothek), est désormais visible 17 avril au 21 juillet 2019 à l'Alte Pinacothek de Munich. Le design et le graphisme ont été conçus par la société Büro für Gestaltung basée à Munich. Les nombreux événements autour de l'exposition (jusqu'au 18 juillet) sont présentés sur le site officiel : <https://www.pinakothek.de/en/caravaggisti>. L'audioguide en allemand ou en anglais est très bien fait, agrémenté pour chaque œuvre de musiques composées par les étudiants de la Hochschule für Musik und Theater München.

L'exposition est centrée sur trois peintres nés à Utrecht entre 1588 et 1592, Hendrick Ter Brugghen, Gerard van Honthorst et Dirck van Baburen. Tous ont voyagé en Italie autour de l'âge de vingt ans et été profondément marqués par l'œuvre romaine de Caravage. Comptant 78 peintures organisées en 5 parties thématiques (l'introduction, les Héros, les Saints, le Christ et les Pécheurs) elles-mêmes divisées en 22 sections, l'exposition propose un dialogue entre ces trois artistes, Caravage et une quinzaine de ses émules actifs à Rome au début du XVII<sup>e</sup> siècle dont Bartolomeo Manfredi, José de Ribera ou encore Valentin de Boulogne.

L'exposition débute par des repères géographiques. Passée la vidéo d'introduction, les lieux où l'on pouvait trouver (et où l'on trouve encore) les tableaux de Caravage, ainsi que ceux où ont travaillé Ter Brugghen, Honthorst et Baburen avant et après leur séjour en Italie, sont indiqués points par points sur des cartes de Rome et d'Utrecht des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La première salle est occupée par une copie de *La Crucifixion de saint Pierre* de Santa Maria del Popolo par un émule de Caravage. À la place du spectateur, face au tableau, un dessin de Honthorst (1616) reprend la composition sans toutefois la copier avec exactitude. Il s'agit du premier témoignage de la présence de Honthorst à Rome. Disposés l'une derrière l'autre, le dessin et son modèle - qui est également une copie - sont à l'image du jeune peintre venu compléter sa formation face au maître du *chiaroscuro* qui d'après Karel van Mander réalisait des « choses merveilleuses ». Ce choix scénographique révèle clairement l'un des deux objectifs de l'exposition : montrer comment les peintres d'Utrecht se sont appropriés et ont réélaboré les thèmes et la manière de Caravage. L'autre finalité consiste à essayer de comprendre ce qui les distingue des autres *caravaggisti*.



*Medusa Murtola*

Les « Héros » de la deuxième partie ne sont autres que David et Judith avec une nette prédominance du premier. À l'entrée de la salle, la *Medusa Murtola* de Caravage dans une vitrine un peu à l'écart (1597, collection particulière) rappelle l'exposition *Caravage à Rome : amis et ennemis* (Paris, Musée Jacquemart-André) et sa première partie intitulée « Le théâtre des têtes coupées »<sup>1</sup>. Les six peintures réparties dans deux salles représentent David et Goliath à divers stades du récit biblique. Dans un angle sont placés côte à côte les *David* de José de Ribera (à gauche) et Simon Vouet (à droite), identiques dans la posture et le cadrage, radicalement différents vis-à-vis de la corpulence du héros, du modelé des chairs et des dimensions de la tête de Goliath. Ce type de mise en présence des œuvres, fréquente dans l'exposition, invite au jeu des différences.

Dernier tableau de la série, *David loué par les Femmes Israélites* de Ter Brugghen (1623) s'écarte des codes conventionnels : le thème du retour du héros triomphant, traité par Valentin de Boulogne dans le tableau du Prado qui capte les regards derrière la *Medusa Murtola*, se double d'une scène de concert à trois voix. L'hybridation entre le thème religieux et la « scène de genre », à savoir les représentations de concerts et de joyeuses compagnies, est l'une des spécialités des peintres d'Utrecht. Plus loin, trois *Judith* par Orazio Gentileschi, Simon Vouet et Valentin de Boulogne forment un triangle époustouflant de force et de beauté sans toutefois qu'aucune œuvre de la main de l'un des Utrechtois ne vienne parachever l'ensemble, créant un fort déséquilibre par rapport aux représentations du champion des Israélites.



*Prométhée enchaîné par Vulcain et Saint Sébastien*

La partie consacrée aux « Saints » comporte en revanche beaucoup plus d'œuvres des trois peintres locaux. Quatre carrés sont occupés par les thèmes de saint Sébastien, de divers saints peints en buste ou à mi-corps, de la Libération et du Reniement de saint Pierre. Les cartels sont tous construits de la même manière : on nous apprend de quoi il est question puis suivent des remarques descriptives qui au final mettent en évidence les partis pris iconographiques et stylistiques sans vraiment expliquer le sens des œuvres. À l'entrée de ce nouvel espace, le visiteur se retrouve face au *Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante* de Ter Brugghen (1625), l'une des œuvres phares de l'exposition, isolée sur une demie cloison. Dans cette brillante composition, la sagittation est passée. Le saint, assis dans une position proche du *Saint Sébastien* de Honthorst accroché à côté, tombe en avant tandis qu'Irène le retient délicatement. À droite du tableau de Ter Brugghen se trouve le grand

---

<sup>1</sup> F. Cappelletti, M. C. Terzaghi et P. Curie (dir.), *Caravage à Rome : amis et ennemis*, cat. exp., [Paris, Musée Jacquemart-André, 21 septembre 2018 - 28 janvier 2019], Paris, Culturespaces, 2018

*Prométhée enchaîné par Vulcain*<sup>2</sup> (1623) où Baburen reprend le fort raccourci de la figure de Saül à terre dans *La Conversion de saint Paul* de Caravage à Santa Maria del Popolo. Dans les années 1620, Baburen et Nicolas Régnier, ici représenté à travers son *Saint Sébastien* de Dresde (1624-1626), vivaient dans la même maison dans le quartier de la Trinité-des-Monts, comme bien des peintres venus du Nord, ce qui explique peut-être les ressemblances notables entre leurs représentations respectives du martyr isolé.



José de Ribera, *Saint Pierre* (1616-20) et Ter Brugghen, *Saint Pierre pénitent* (1616)



Les deux *Libérations de saint Pierre* de Ter Brugghen

Centrée sur des questions stylistiques, l'exposition souligne systématiquement les variations et similitudes entre les œuvres sans réellement nous expliquer comment les peintres réélaborent les sujets ou cherchent à dépasser leurs modèles. Face aux deux versions de *La Libération de saint Pierre* de Ter Brugghen (1624 et 1629), celle de Honthorst commandée par Vincenzo Giustiniani se démarque par ce faisceau de lumière emprunté à *La Vocation de saint Matthieu* de San Luigi dei Francesi, et par le visage de l'ange plongé dans l'ombre que reprendra Simon Vouet dans le tableau adjacent. À l'inverse, dans le carré du Reniement de saint Pierre, *La Vocation de saint Matthieu* de Ter Brugghen (1621), ici mis en parallèle avec les *Reniements de saint Pierre* de José de Ribera (c. 1615-1616) et Gerard Seghers (1620-1625), s'éloigne nettement du modèle de la chapelle Contarelli, ce qui aurait mérité d'être souligné dans le livret. Honthorst et Seghers, très inspirés par le tableau de Ribera (collection Giustiniani), reprennent l'idée de l'apôtre au côté des soldats, de la femme et des joueurs de cartes, mais changent les modalités du clair-obscur : chez Ribera, la lumière vient de la gauche au-delà du tableau, tandis que chez les deux autres, elle surgit de deux bougies à l'intérieur de l'œuvre faisant « ressortir » les silhouettes de dos, l'un des motifs caractéristiques des peintres d'Utrecht. Les questions d'imitation, de copie et d'émulation, au cœur du propos, auraient peut-être mérité plus de nuances et d'approfondissements.

La partie centrale, qui ne suit ni la chronologie de la réalisation des œuvres, ni l'ordre du récit biblique, est composée de neuf sections : le Couronnement d'épines, la Dérision du Christ, le Christ devant le haut prêtre (un seul tableau), le Christ parmi les Docteurs, l'Annonciation (un seul tableau), la Déposition, l'Incrédulité de Thomas, la Décapitation de saint Jean Baptiste, et enfin Esaü, Lazare et la Crucifixion. L'ensemble crée une forte impression de désordre. Contrairement aux carrés où l'observation et la lecture sont facilitées par une scénographie répétitive, ce dédale de couloirs ne rend pas évident le sens de la visite, d'où l'importance du livret. Le *Couronnement d'épines* de Bartolomeo Manfredi (c. 1608-1610), restauré à l'occasion de l'exposition, dialogue ici avec les œuvres d'Orazio Gentileschi, Dirk van Baburen et Valentin de Boulogne. Les six tableaux sur le thème du Christ parmi les Docteurs offrent une grande variété de déclinaisons iconographiques, parmi lesquelles on peut citer l'œuvre de Borgiani centrée sur le geste de l'enfant, qui contraste avec la foule de vieillards peuplant les deux versions de Baburen (c. 1618 et 1622). Le « jeu de gestes » évoqué

<sup>2</sup> Avec *Medusa Murtola*, il s'agit de l'un des deux seuls sujets mythologiques exposés. Le jeune Rubens, qui vécut en Italie quelques années plus tôt, avait déjà peint Prométhée non pas avant le supplice comme le fait ici Baburen, mais au moment exact où l'aigle lui dévore le foie (1610-1611, achevé par Frans Snyders en 1618, Philadelphia Museum of Art).

dans le cartel s'applique tout particulièrement au Christ de la version de 1618 au pouce appuyé sur l'index à la manière du *Christ parmi les Docteurs* de Dürer (1506, Museo Thyssen-Bornemisza) autrefois dans la collection Barberini<sup>3</sup>.



Les *Couronnements d'épines* de Manfredi et Gentileschi (c. 1608-10, c. 1612-15)



Détail du *Christ parmi les Docteurs* de Baburen (c. 1618)

L'un des points forts de l'exposition est sans aucun doute le triptyque des *Mises au tombeau* : celle de Baburen pour la collection de Pietro Cusida à Saragosse, dans son cadre original (1617-18), la *Mise au tombeau* de Caravage (1602-1603), prêt exceptionnel du Vatican visible jusqu'au 20 mai, et celle de Nicolas Tournier du Musée des Augustins de Toulouse (1635-38) regroupées sur deux cloisons. Baburen et Tournier ne cherchent ici ni à copier, ni à égaler le tour de force de Caravage pour la Chiesa Nuova, mais composent à partir de modèles variés allant de la *Lamentation sur le Christ mort* de Rubens datée de 1602 à la célèbre *Mise au tombeau* de Raphaël (toutes deux à Galleria Borghese). L'œuvre de Caravage n'est pas une fin en soi mais le point de départ d'un travail de sélection, d'appropriation, de dépassement des maîtres.



© Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Margarita Platis

<sup>3</sup> Je remercie Fabien Lacouture pour le rapprochement avec le tableau de Dürer. Réalisé à Venise, ce panneau est mentionné pour la première fois dans la collection Barberini en 1634. Baburen l'a peut-être vu à Rome directement ou d'après des gravures.

Plus loin, on est saisi par *L'Incrédulité de Thomas* de Caravage conservé aux Offices de Florence (1600-1625) et par sa réinterprétation très dynamique par Ter Brugghen avec un Christ aux jambes croisées (c. 1625). En face de ces deux chefs-d'œuvres, le *Christ dévoilant ses plaies* de Giovanni Antonio Galli dit Lo Spadarino (c. 1625-35) nous fait prendre la place de Thomas auquel un Christ à l'expression extraordinaire exhibe sa plaie. Sur le même mur, *La Décollation de saint Jean Baptiste* de Honthorst (1617-1618), prêt exceptionnel de l'église Santa Maria della Scala, constitue l'une des commandes officielles les plus importantes de la phase romaine de l'artiste. Isolé par rapport aux autres œuvres, ce retable impressionne par l'efficacité de la mise en scène de l'exécution où le saint est au centre de tous les regards, à la fois ceux des protagonistes et ceux des nombreux spectateurs à l'arrêt devant le plus grand tableau de l'exposition (3,45 x 2,15 mètres).



Lo Spadarino



*La Décollation de saint Jean Baptiste* (1617-1618)

Comme les Saints, les « Pécheurs » sont répartis en quatre sections : le Christ chassant les marchands du Temple, seul sujet religieux, les Diseuses de bonne aventure, joueurs et parieurs, les Joyeuses compagnies et les Concerts et musiciens. Les trois dernières catégories regroupent les sujets les plus représentés par les peintres utrechtois, leurs thèmes de prédilection. Dans les premiers tableaux, chacun cherche à retranscrire le mouvement de panique des marchands chassés du Temple, allant de la stupeur (Baburen, Manfredi) à la débandade puis à chute les uns sur les autres (Boneri, Boulogne). Tout change dans les sections suivantes. Il n'est plus tant question de dynamique globale mais de gestes ambigus, de regards espiègles et méfiants, d'attitudes sensuelles ou érotiques.

La flamme de la bougie dans *L'Entremetteuse* et *L'Étudiant débauché* de Honthorst (1625), métaphore du désir sexuel, modèle les silhouettes et révèle la sensualité des chairs. *Le Joueur de Fife* et *Le Joueur de Flûte* de Ter Brugghen, datés de 1621, représentent deux jeunes garçons à chapeaux à plumes sur un fond clair qui rappelle *La Diseuse de Bonne aventure* de Caravage vue dans le carré précédent. Le cartel nous informe que c'est semble-t-il Baburen qui introduit à Utrecht le type du jeune garçon en buste jouant d'un instrument, comme ici son *Garçon à la Harpe Juive* (1621) et son *Joueur de Luth* (1622) accrochés côte à côte. Ces portraits de musiciens isolés (bien qu'il ne s'agisse pas exactement de portraits) flanquent deux scènes de *Concerts* : celle de Honthorst offre un panel d'hommes et de femmes bigarrés entonnant des airs musicaux autour d'une table,

tandis que celle de Ter Brugghen se réduit à un chanteur dans le fond, une joueuse de luth et un flûtiste détournant tous deux le regard vers le visiteur. Sont-ils surpris dans leur activité ou nous invitent-ils à y prendre part ?



*Le Joueur de Flûte et Le Joueur de Fife (1621)*



Détail de *L'Entremetteuse (1625)*

La suite de l'exposition nous conduit à nouveau dans la partie centrale. Seul Hendrick Ter Brugghen est ici mis à l'honneur. Les thèmes des derniers tableaux alignés sur une seule cloison, *Esaiï vendant son droit d'aînesse* (c. 1627), *L'Homme riche et le pauvre Lazare* (1625) et *La Crucifixion* (c. 1625) semblent peu répandus, ce qui pourrait expliquer pourquoi aucune autre œuvre n'est ici exposée. L'année 1625, qui est aussi celle du *Saint Sébastien*, de *La Dérision du Christ* et peut-être du *Joyeux Buveur* visible dans la salle précédente, semble avoir été très prolifique pour Ter Brugghen. Dans son *Esaiï vendant son droit d'aînesse*, on retrouve les profils gracieux aux fronts courts caractéristiques du peintre, ceux des jumeaux et de leur mère Rebecca étant ici éclairés, comme à l'accoutumée, à la lumière d'une bougie. Les jambes croisées de Lazare dans l'œuvre suivante (Ter Brugghen semble avoir un goût particulier pour cette posture) évoquent celles de la *Danaé* de Jan Gossaert conservée à la Alte Pinacothek.



Détail de *Esaiï vendant son droit d'aînesse (1625)*

Enfin, le fond étoilé de l'ultime tableau de l'exposition, *La Crucifixion*, apparaît comme une réminiscence des fonds de Caravage, tandis que la disposition des trois figures et le corps du Christ évoquent là aussi les traditions iconographiques flamandes et germaniques. Les dernières années de Ter Brugghen (il meurt en 1629) montrent ainsi à la fois une profonde compréhension du style de Caravage et une sorte de retour aux sources, du moins à la peinture médiévale et renaissante d'Europe du Nord. Ces trois tableaux confirment que l'œuvre de Caravage n'était pas une fin en soi pour les peintres d'Utrecht, mais une étape, un jalon essentiel dans leur quête d'affirmation artistique.

Les enjeux de cette exposition de grande ampleur résident essentiellement dans les choix iconographiques et stylistiques des trois peintres d'Utrecht vis-à-vis de deux grands ensembles : la production de Caravage à Rome qu'ils pouvaient voir dans les églises et les collections des cardinaux, et les œuvres de certains de ses émules venus de France, des anciens Pays-Bas, d'Espagne et d'Italie. Les choix scénographiques nous emportent sans peine dans l'esprit de comparaison au fondement de la démarche des commissaires. Si les rapports des peintres d'Utrecht aux œuvres de Caravage ont déjà été largement étudiés<sup>4</sup>, le rôle fondamental des artistes tels que José de Ribera et Bartolomeo Manfredi dans leurs productions respectives, et plus généralement pour les peintres d'Europe du Nord, est ici véritablement souligné. Les cartels restent néanmoins très descriptifs, ne renseignent pas assez sur le contexte culturel et le sens des œuvres, leurs aspects moralisateurs, satiriques ou dévotionnels. On en voit beaucoup, mais on retient peu. Seule la dernière partie, en particulier les sections 18 et 19, est véritablement consacrée aux thèmes de prédilection des trois peintres. Les œuvres sont quant à elles magnifiquement mises en valeur aussi bien par l'éclairage que par les couleurs sobres et sombres choisies pour habiller les espaces.

Angèle Tence  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/HiCSA  
Centre d'Histoire de l'art de la Renaissance

### **Catalogue de l'exposition :**

Bernd Ebert et Liesbeth M. Helmus (dir.), *Utrecht, Caravaggio and Europe*, cat. exp., [Utrecht, Centraal Museum, 16 décembre 2018 - 24 mars 2019 ; Munich, Alte Pinacothek, 17 avril - 21 juillet 2019], Munich, Hirmer, 2018

---

<sup>4</sup> Il y a eu trois expositions sur les *caravaggisti* d'Utrecht : Utrecht/Anvers 1952 ; Utrecht/Braunschweig 1986-87 et Franckfort 2009. Voir la note 1 p. 17 du catalogue.