



Institut européen en sciences des religions

Groupe de travail

*Lettres et enseignement des faits religieux*

## Présentation du diaporama *Enseigner le fait religieux Autour de David et Goliath*

*Geneviève Di Rosa*

Décembre 2008

Le combat de David contre Goliath est un thème iconographique qui traverse l'histoire de l'art occidental.

### Diapositives 2 à 11

Pour attirer l'attention des élèves sur la structure narrative du texte biblique qui relate l'épisode dans le *Livre de Samuel* 17, 1-58 et 18, 1-9, nous proposons le détour par l'observation de cinq peintures qui représentent différentes étapes d'un récit. L'œuvre de Daniele da Volterra montre David en train d'achever de tuer Goliath avec l'épée de ce dernier (*Livre de Samuel* 17, 48-51) ; celles du Titien et du Caravage se situent immédiatement après le combat, tandis que la peinture de Rossetti met en scène la marche triomphale de David vers Jérusalem (cf *Livre de Samuel* 18, 6-7) et celle de Rembrandt la remise de la tête de Goliath au roi Saül (*Livre de Samuel*, 17, 55-58). Nous conseillons ensuite un retour au texte biblique pour préciser les choix narratifs et permettre d'observer que d'une part l'épisode du combat proprement dit est très rapidement relaté et d'autre part que les livres 17 et 18 ne s'enchainent pas chronologiquement puisque les deux racontent deux retours du combat différents de David. Nous remarquons aussi que les scènes représentées par le Titien et Le Caravage ne sont pas énoncées, c'est dans l'implicite du texte que les deux peintres imaginent soit un David montrant à la foule la tête du géant soit un David adressant à Dieu une prière. Le peintre invente une scène absente mais d'une façon telle que le spectateur puisse aisément la réinsérer dans une trame narrative.

## Diapositives 12 à 16

Les quatre peintures retenues datent du XVII<sup>e</sup> siècle. Guido Réni, Dominique Fetti, Claude Vignon, le Guerchin représentent tous un David qui pose à côté de la tête tranchée de Goliath. Les peintures cette fois relèvent plus du genre du portrait que de la peinture d'histoire. En effet, il semble difficile d'insérer la représentation dans une trame narrative. Elle suggère une forme d'épilogue, un hors temps qui secrète sa propre durée. Certes dans la toile de Dominique Fetti, nous pouvons apercevoir à l'arrière plan les israélites se battant contre les philistins, mais la différence d'échelle entre les deux plans déréalise la scène. Les postures du personnage de David dans ces quatre peintures invitent plutôt à une méditation ou à une esthétisation du personnage. Avec Le Guerchin, David s'apparente à une figure christique alors que Vignon semble reprendre la tradition florentine inaugurée par Donatello<sup>1</sup> entre 1430 et 1450 d'un David quasiment androgyne, alliant l'élégance et la force dans une pose alanguie après le triomphe du combat. Cependant, il est tout à fait remarquable que la réminiscence christique semble ici se déplacer sur la représentation de la tête de Goliath.

## Diapositives 17 à 22

Le rapprochement des peintures du Titien, de Volterra et de Rubens a pour objectif de mettre en lumière une autre tradition de la représentation de David, spécifiquement du moment du combat avec le géant, un David puissant, viril, dominant par la force le géant terrassé, inspiré du majestueux *David* sculpté par Michel Ange<sup>2</sup>. C'est la représentation d'un corps en action qui passionne ces plasticiens. Ce goût pour la représentation d'une scène de lutte, d'un corps à corps transparaît dans les choix faits par le Titien pour les plafonds de l'église San Spirito à Isola.<sup>3</sup> Son David fait pendant à *Caïn et Abel*; les deux figurations de corps violemment tourmentés dans une veine fortement maniériste sont en échos plastiques tels qu'il est courant de les confondre. Et pourtant l'éclaircie du ciel dans le David est signe du divin surnaturel alors que les sombres masses nuageuses ferment le ciel du combat fratricide. Cette attention portée à la représentation avec un cadrage serré de corps en action est à replacer aussi dans l'histoire de la rivalité entre la sculpture et la peinture. Daniele da Volterra, ami et disciple de Michel Ange, imagine un dispositif double d'ardoises servant de support à la représentation de deux moments du combat de David, afin de démontrer les ressources de la peinture.

---

<sup>1</sup> *David* Donatello, entre 1430 et 1450, Florence.

<sup>2</sup> Dans *L'Invention du corps*, Nadeije Laneyrie-Dagen nuance l'opposition: « le David sculpté par Michel-Ange entre 1501 et 1504 symbolise la force par sa haute stature (4,34m), ses mains disproportionnées et sa tête puissante. Mais ses bras, qui conservent quelque chose des rondeurs de l'enfance, son attitude à la fois abandonnée et pleine d'une énergie retenue, donnent aussi l'idée d'une fragilité relative. » (Flammarion 2006).

<sup>3</sup> Aujourd'hui les peintures sont visibles dans la sacristie de Santa Maria della Salute à Venise.

La même scène, représentée en léger décalé est peinte sous deux angles de vue. Volterra s'inspire d'ailleurs du combat de *David et Goliath* peint par Michel Ange pour la chapelle Sixtine (au point que dans un premier temps quand l'œuvre arrive dans la collection de Louis XIV en 1715 comme cadeau diplomatique, on l'attribue à ce dernier). La peinture de Rubens révèle une autre étape de la représentation des corps : plutôt qu'aux contours vigoureux de corps idéalisés, le peintre flamand s'attache à rendre la carnation de la peau d'un David si humainement puissant. Rappelons que Rubens a souvent exprimé son rejet d'un art pictural inspiré par la sculpture : « Il y a de jeunes peintres qui s'imaginent être bien avancés quand ils ont tiré de ces figures [les statues] je ne sais quoi de dur, de terminé, de difficile et de ce qui est plus épineux dans l'anatomie, mais tous ces soins vont à la honte de la nature, puisqu'au lieu d'imiter la chair, ils ne représentent que du marbre teint de diverses couleurs. »<sup>4</sup>

## Diapositives 23 à 31

Nous proposons de nous arrêter en particulier sur l'analyse d'image de deux peintures dans une approche comparatiste : le *David vainqueur de Goliath* de Guido Réni et le *David Borghèse* du Caravage. Nous évoquons d'abord l'intérêt du Caravage pour ce thème qu'il peignit plusieurs fois. Le premier, datant de 1600, intitulé *David et Goliath*, est exposé aujourd'hui au Prado à Madrid. On y voit dans un clair-obscur qui dramatise la scène, un David enfant penché sur la tête de Goliath sectionnée avec une épée de tournoi. En 1607, le peintre exilé à Naples après sa fuite de Rome où lors d'un duel, il a tué un homme, réalise son *David tenant la tête de Goliath*. Le contraste entre le jeune homme élégant et l'énorme tête de Goliath est porté à son extrême. Bras tendu, poing serré, le geste ostentatoire de David ressemble à un acte de défi que la jeunesse oppose à la mort et à la souffrance. Avec le Caravage, la représentation du mythe incline vers une réflexion métaphysique sur la condition humaine aux accents personnels. Le dernier *David* connu, appelé *David Borghèse* du nom de l'acquéreur de la peinture, confirme l'appropriation autobiographique du thème biblique. En 1610 Le Caravage souhaite rentrer à Rome pour obtenir sa grâce du pape Paul V. Il embarque dans sa felouque quelques toiles dont ce David où il se représente sous les traits de Goliath. L'autoportrait saisissant pourrait avoir valeur d'œuvre expiatoire. Le peintre souhaitait-il l'offrir au pape pour le convaincre qu'il avait désormais reconnu son crime ? La mort brutale du Caravage au cours de ce dernier périple nous laisse dans l'incertitude mais l'inscription sur l'épée, H.A.S.O.S qui peut être lue comme une abréviation de la formule « *humilitas occidit superbiam* », confirmerait cette hypothèse. <sup>5</sup> La comparaison entre ce tableau et celui de Guido Réni est éclairante sur les façons de travailler un motif pictural selon des esthétiques différentes. Les contemporains opposent clairement les deux peintres

---

<sup>4</sup> Cité par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes*

<sup>5</sup> Rappelons que certains lisent « M.A.C.O » qu'ils traduisent par « Michelangelo Caravaggio opus ».

mais on peut se demander dans quelle mesure il ne s'agirait pas plutôt d'un dialogue entre leur art. La place de la lumière, le choix des couleurs, la posture du personnage, tout semble opposer l'idéal jeune éphèbe du Réni au dramatique David du Caravage. Les tissus peints chez Réni suggèrent des étoffes riches, épaisses, dont l'élégance reprend la tradition esthétisante de la représentation de David. A l'inverse, la chemise du David du Caravage est striée de plis particulièrement fins qui suggèrent plutôt l'idée d'une transparence, symbolique peut être de la mise à nu du sujet. Cependant les deux peintures incitent le spectateur à la méditation. Pour le Caravage, elle est rassemblée, ramassée dans ce moment unique et magistralement dramatisée de monstration de soi. Elle interroge sur ce combat intérieur que l'homme doit mener avec les pulsions du mal. Avec Réni, elle s'étale dans la durée, d'abord celle de notre regard qui pénètre progressivement le tableau, suit l'orientation de la lumière et la courbe des lignes pour se prolonger indéfiniment dans le regard que David porte à Goliath. L'épée est à terre, le temps du combat est terminé. La beauté sensuelle du jeune homme qui tenant la tête de Goliath ne semble animé d'aucune violence, suggère ce temps de la grâce, temps de l'accompli qui suit et sublime le moment de la barbarie.