

Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

I. SIMON VOUET : DOCUMENTS POSITIFS SUR LA VIE D'UN PEINTRE DU XVII^e SIÈCLE

(cours du vendredi, 15 heures)

Le cours de l'année précédente avait été consacré à une recherche quasi « archéologique » sur la peinture lorraine du XVII^e siècle : il nous a semblé nécessaire de revenir à une personnalité de premier plan, conservant un œuvre considérable et connu par des documents nombreux. Nous avons choisi Simon Vouet (1590-1649).

Ce peintre occupe une place centrale dans l'art français sous Louis XIII. Il n'a jamais été oublié. S'il a vu sa gloire tomber assez bas au cours du XIX^e siècle et du XX^e, depuis vingt-cinq ans il a fait l'objet d'une série d'études estimables, et notamment d'une bonne monographie (William CRELLY, Yale, 1962). Pourtant les opinions péjoratives qui ont longtemps prévalu continuent à influencer les jugements des historiens actuels et l'attitude du public. D'autre part les attributions faciles se multiplient, encomrant de pièces médiocres un œuvre aux limites très incertaines. Notre dessein a été d'appliquer à l'étude de Vouet la méthode critique dans toute sa rigueur. Nous avons voulu systématiquement rechercher et analyser les « documents positifs » (selon l'expression de Champfleury à propos des Le Nain) : soit reconstruire l'image de l'artiste à partir des données de première main, et proposer un catalogue de l'œuvre qui ne contînt que les pièces certaines et pût servir de base inattaquable aux attributions. C'est à la première partie de ce programme qu'a été consacré le cours de cette année.

*
**

L'inventaire des sources a montré d'emblée une relative abondance. Au chapitre des documents proprement dits, pas d'autobiographie, mais plusieurs lettres (fait rare pour les peintres français du XVII^e siècle, Poussin excepté),

très peu de témoignages contemporains (allusions dans la correspondance de Poussin, de Thou, Naudé, etc.), mais des mentions d'état civil et des pièces administratives (mieux conservées pour la période italienne que pour la période française), et de nombreux actes notariaux d'ordre très divers, notamment trois inventaires fort complets (en 1639, à la mort de sa première femme ; en 1640, pour son remariage ; en 1649, lors de son décès — ce dernier inédit). A quoi s'ajoutent les signatures de tableaux (rares) et surtout les gravures, souvent datées. Dès la période italienne, Vouet s'est beaucoup soucié de diffuser son œuvre par l'estampe, de sorte que les gravures portant son nom forment un ensemble considérable, riche en enseignements de tout ordre, même s'il convient de les soumettre à un examen critique.

L'historiographie ancienne offre de son côté un ensemble de textes qui, au premier abord, paraît considérable, malgré le silence de Mancini (assez déconcertant), de Baglione (simple mention du nom), de Bellori (qui ne veut connaître que Poussin) et de Malvasia (le passage relevé par Demonts se rapporte en fait au fils de Vouet), et malgré l'absence (fort naturelle) d'une biographie parmi les « mémoires » de l'Académie Royale (il n'y apparaît qu'à propos d'autres artistes, toutefois de façon fort intéressante). En fait un examen attentif prouve que seuls ont vraiment valeur de source les textes d'André Félibien (1679, 1685) et de deux autres auteurs : Isaac Bullart (1682) pour les années de jeunesse, et, pour le séjour à Gênes, Soprani (1674). Sandrart (1675), Roger de Piles (1699), Perrault (1700), Florent Le Comte (1700), Nicolò Pio, Amidei, Mariette, etc. ajoutent peu ou n'ajoutent rien, et parfois accréditent de grossières erreurs. Ainsi Roger de Piles, démarquant Félibien pour son *Abrégé de la vie des peintres*, recopie jusqu'à une faute typographique, et donne pour la mort de Vouet une date de 1641 qui va troubler la plupart des auteurs jusqu'au XIX^e siècle... Ces textes permettent de suivre la fortune critique de l'artiste : ils n'offrent aucun document fiable. L'essentiel de la tradition se borne donc à une dizaine de pages, trop discrètes, mais qu'un examen critique montre parfaitement informées. Elles constituent un cadre solide pour l'étude du peintre : mais seuls les documents de première main permettent d'affiner les connaissances.

*
**

Les premières recherches ont porté sur la famille. Les pièces d'archives ont permis de remonter au troisième degré : soit à l'aïeul, Nicolas Vouet, fauconnier du roi, établi à Cirfontaines en Champagne, et marié à Lucie Collin (Simon Collin, son frère, qualifié en 1608 de bourgeois de Paris, sera le parrain de Simon Vouet). L'autre grand-père, Eloi Bouquillon, maître tailleur d'habits à Paris, était marié à Françoise Feuillet (la famille Feuillet, qui comprend des maîtres orfèvres et des maîtres tailleurs d'habits parisiens, restera proche de la famille Vouet). Le père de Simon, Laurent Vouet, fils

de Nicolas et devenu peintre à Paris, épouse en 1583 Marie Bouquillon, fille d'Eloi. Le couple a de nombreux enfants ; et plusieurs des garçons atteindront l'âge adulte : Simon (1590), Aubin (1595), et peut-être un Claude (mentionné par Félibien comme peintre lui-même, il n'a pu jusqu'ici être rencontré dans les archives, et de toute façon il serait mort avant 1630).

Il a paru intéressant d'étudier plus particulièrement la seule fille qui ait aussi atteint l'âge adulte, Marie Vouet, négligée par tous les historiens. Probablement la cadette de Simon, elle épouse dès 1613 Antoine Grégoire, maître apothicaire établi à Lagny. Elle meurt avant 1630, mais laisse trois filles, Marie, Marguerite et Catherine. Cette dernière disparaît avant 1636 ; mais les deux autres orphelines semblent prises en affection par leur oncle Simon lorsqu'il regagne la France en 1627. Son ami le sculpteur Jacques Sarazin, dès qu'il se réinstalle à Paris, épouse Marie (1631), et le peintre Michel Corneille, lui aussi entré dans l'entourage de Vouet, épouse Marguerite (1636). De ces mariages naissent plusieurs artistes notables : parmi les seize enfants de Marie, les peintres Pierre-Jean (1633) et surtout Bénigne Sarazin (1635) ; parmi les dix enfants de Marguerite, les deux célèbres Michel II (1642) et Jean-Baptiste Corneille (1649). Paradoxalement, la sœur décédée de Simon Vouet éclaire pour une part la réussite parisienne de son frère : c'est grâce à ses nièces que le peintre, dont les enfants sont encore très jeunes, peut lors de son retour à Paris regrouper autour de lui deux des artistes les plus importants, et constituer ainsi un « clan » solide capable d'occuper rapidement tout un secteur du marché parisien.

Nous avons également ouvert une enquête sur le frère de Simon, Aubin, qui le rejoint un temps à Rome, mais revient à Paris avant 1624, et qui semble avoir toujours tenu à garder une certaine indépendance par rapport à son frère, aussi bien quant au style que quant aux commandes (il méritera une étude séparée). Enfin nous nous sommes attaché aux enfants nés du double mariage de Simon. On conserve la mention de neuf naissances (1627-1645). Seuls survivront à leur père deux filles et trois garçons. Il semble que l'élévation sociale ait été réservée à l'aîné des garçons du premier lit, Laurent Vouet (1634-1682), qui deviendra avocat au Parlement, et à l'aîné des garçons du second, Isaac-François (né en 1642), mentionné en 1710 comme « receveur général des domaines et bois de sa Majesté dans la généralité de Moulins ». Le benjamin du premier lit, Louis-René, né en 1638, se destine à la même profession que son père ; il obtiendra même le titre de peintre ordinaire du roi, mais mourra trop jeune (peu après 1674) pour laisser trace dans l'histoire de l'art. Des deux filles qui atteindront l'âge adulte, l'une, Françoise, née à Rome en 1627, épouse le peintre François Torteбат en 1643 ; l'autre, Jeanne-Angélique, née en 1630, épouse le peintre Michel Dorigny en 1648. Toutes deux auront de nombreux enfants, dont certains se feront à leur tour un nom dans la peinture (Jean Torteбат, Louis Dorigny, Nicolas Dorigny, etc.).

Ainsi apparaît une solide lignée, essentiellement formée de « bourgeois de Paris », maîtres apothicaires, maîtres tailleurs d'habits, maîtres orfèvres, procureurs au Châtelet. Par la vocation de Laurent Vouet (ca. 1576) elle aboutit à une famille de peintres, puis, par la réussite et le prestige de Simon Vouet, à une véritable « tribu » où des peintres, des sculpteurs, des graveurs relevant d'au moins deux générations exercent simultanément leur art et sont unis par des liens de cousinage que les actes notariaux montrent réellement ressentis. Ces liens aident fortement à la réussite : quand l'Académie de France à Rome est fondée en 1665, l'Académie royale de Paris y envoie parmi les premiers pensionnaires Sarazin le jeune, fils d'un de ses fondateurs, et son cousin Louis-René Vouet, fils de son premier et redoutable adversaire ; l'année suivante part leur cousin Corneille le fils, un peu plus tard leur cousin Jean Tortebat... On ajouterait que ces liens ne sont pas sans jouer sur l'évolution de l'art français : le style de Vouet a marqué fortement son cadet d'un an, devenu son neveu, le grand sculpteur Sarazin, et son élève et gendre, le peintre et graveur Michel Dorigny, dont on commence à reconnaître la qualité et l'importance.

*
**

La biographie de Vouet a fait ensuite l'objet d'un examen détaillé. Il convenait de vérifier à la fois l'exactitude de la chronologie, le degré de crédibilité des témoignages et l'apport fourni par la documentation nouvelle. Le schéma proposé par Félibien s'est révélé parfaitement fiable. Mais beaucoup de ses indications ont pu être explicitées ou complétées par les données d'archives, parfois à un degré de précision très satisfaisant.

La vie de Vouet se divise en trois grandes périodes : les années d'enfance et d'apprentissage (1590-1613), la carrière italienne (1613-1627), la carrière parisienne (1627-1649). Si les indications sur la jeunesse, le voyage en Angleterre et le séjour à Constantinople demeurent schématiques, le séjour italien peut désormais être suivi année par année, et parfois mois par mois. Le séjour parisien, plus calme, n'est guère marqué que par les événements familiaux (mort du père en 1630 ; mort de la première femme, Virginia da Vezzo, en 1638 ; remariage avec Radegonde Beranger en 1640, mort d'Aubin Vouet en 1641, naissance des enfants, mariage des nièces, des filles aînées, etc.), par les travaux (grandes entreprises royales, etc.), par les événements artistiques qui peuvent menacer la préséance de Vouet (retour d'Italie de Blanchard, 1629 ; de Stella, 1634 ; de Poussin, 1640 ; passage à Paris de Van Dyck, 1641 ; fondation de l'Académie Royale, 1648) ou les événements politiques qui affectent le mécénat royal (exil de Marie de Médicis, mort de Richelieu, disgrâce de Sublet de Noyers, débuts de la Fronde, etc.).

Cette vie est trop liée à la carrière artistique pour que les différentes étapes ne correspondent pas aux principales articulations. La première partie

montre l'apprentissage d'un jeune peintre parisien, fils de peintre et très doué, assez brillant et d'assez bonne compagnie pour être choisi à vingt et un ans par le baron de Harlay (lui-même âgé de vingt-cinq ans) pour l'accompagner dans son ambassade en Turquie. Ensuite commence une carrière romaine qui mène le jeune homme, dès le départ solidement recommandé et vite pensionné par le roi de France, à prendre assez rapidement un ascendant réel sur une partie de la colonie française, puis, grâce à l'appui des Barberini et à l'élection d'Urbain VIII, à s'imposer à la peinture italienne elle-même et à obtenir deux des distinctions majeures : une grande commande pour Saint-Pierre (1624-1626) et surtout le principat de Saint-Luc (1624-1627). Rappelé en France, sans doute pour diriger les travaux du Luxembourg, logé au Louvre, pensionné par Louis XIII, Vouet recommence une nouvelle carrière, mais en maître déjà célèbre et d'emblée placé au sommet, obtenant les principales commandes du moment, triomphant de concurrents souvent périlleux (Poussin, l'Académie Royale), dominant la peinture parisienne malgré la présence de grandes personnalités (Champaigne, Vignon, Blanchard, La Hyre, Bourdon, Perrier, etc.). Il impose à tout l'art de son temps une emprise qui n'a guère d'équivalent en France que celle du Primatice avant lui, après lui de Le Brun et de David. Il meurt au moment où la jeune Académie tente de s'en libérer : d'abord tenue en échec, aurait-elle réussi à lui arracher une suprématie qui gênait désormais l'ambition des jeunes peintres, y compris ceux qu'il avait lui-même formés, comme Le Brun ou Le Sueur ?

*
**

Une fois les circonstances de la vie établies et ordonnées, il convenait de s'attacher à l'homme, et d'établir son portrait physique et moral. Nous n'avons pas hésité à consacrer plusieurs heures à cette étude, d'un type que négligent ou rejettent délibérément, de nos jours, beaucoup d'historiens d'art.

Les autoportraits de Vouet, ou les portraits dus à ses amis et contemporains, méritent d'être considérés comme des « documents positifs ». Encore convenait-il de les réunir et de les examiner avec soin. Vouet se trouve être le premier peintre français disposant d'une iconographie aussi riche. Alors que des autres artistes de la première moitié du XVII^e siècle nous ignorons souvent le visage, ou, dans les meilleurs cas, nous ne possédons que trois ou quatre effigies assurées — cinq pour Poussin —, il nous en est parvenu une dizaine pour Vouet (tableaux, dessins, gravures, médaille). L'authenticité de plusieurs est hors de tout soupçon (dessin et gravure d'Ottavio Leoni, 1625 ; tableau de Lyon, 1627 ; gravure de Perrier, 1632 ; gravure de Van Vorst d'après Van Dyck, avant 1636 ; médaille de Boutemie, 1640, etc.) ; d'autres posent des problèmes fort délicats (portraits des Offices,

de l'Académie de Saint-Luc à Rome, du musée de Versailles) ; d'autres sont fort douteux, ou méritent même d'être franchement rejetés : ainsi pour le dessin de Jacques Belly (portrait de Laurent Vouet ?) ou les copies du portrait de Giulio Strozzi gravées au XVIII^e siècle comme autoportraits de Vouet. Il convenait aussi de les classer chronologiquement, ce qui soulève parfois des problèmes inattendus (un passage de Van Dyck à Paris vers 1634-1635 ?). Le même travail critique a été ébauché pour Virginia da Vezzo, trop facilement reconnue dans nombre de tableaux de Vouet, et mené plus sommairement encore pour l'entourage (les enfants, Jacques Sarazin).

Les indications fournies par les portraits sûrs ont permis de pressentir, derrière les traits physiques et leur évolution sur quelque vingt-cinq ans, quelques traits psychologiques. L'enquête devait être complétée à partir des témoignages d'époque. Sur ce point, les actes d'archives n'ont été mis à contribution qu'avec réserve. Nous en avons retenu surtout quelques indications sur les amitiés, parfois inattendues (par exemple celle du fameux Louis Hesselin, qualifié d' « *intime amy* » et chargé de faire respecter son testament), et surtout sur l'étroitesse des liens familiaux. L'affection de Vouet pour son père et sa mère semble certaine, comme celle qu'il porte à sa belle-mère, l'Italienne Plinia Ferri ; l'abondance des parents, alliés et amis dans toutes les cérémonies familiales confirme ce qu'on rapporte de son caractère ouvert et accueillant. En revanche, nous nous sommes gardé de conclure trop vite de certains détails des actes notariés aux sentiments que purent avoir l'un pour l'autre Simon Vouet et son frère Aubin : une rupture paraît de toute manière à exclure. Nous avons préféré les témoignages, favorables ou défavorables, mais tout compte fait assez concordants, que fournissent quelques contemporains (De Thou, 1627 ; Naudé, 1642 ; etc.) et surtout les quelques lettres conservées de l'artiste, rédigées en italien, donc avec l'approximation d'une langue mal maîtrisée, et néanmoins révélant directement certains aspects du caractère.

Le portrait moral de l'artiste peut être ainsi ébauché. Ces paupières lourdes sur de gros yeux saillants, la bouche petite et gourmande, le nez long aux narines frémissantes, livrent et dissimulent un tempérament sensuel en toutes choses et sensible jusqu'à la passion, actif et entreprenant, égoïste et dominateur, mais souvent inquiet et susceptible, fidèle dans ses affections et réfléchi dans sa conduite. Ces contradictions expliquent aussi le chef d'école : conscient de son mérite, fier (peut-être à l'excès) et volontiers ombrageux, Vouet apparaît aussi un maître réputé pour « *le bon accueil qu'il (fait) à tout le monde* » (De Piles), un pédagogue exceptionnel, un « patron » dévoué à ses élèves. Il défend ses intérêts « *per fas et nefas* » (Naudé) : mais ces intérêts sont aussi les intérêts d'une équipe qui lui est attachée par l'affection autant que par l'admiration.

Ce portrait conduisait déjà à s'interroger sur les rapports de Vouet avec l'argent et avec la société de son temps. Loin d'opposer les traits psychologiques aux facteurs économiques et sociaux, nous croyons qu'ils ont pareillement part à la création artistique et peuvent l'éclairer : à condition qu'on se refuse à réduire cette création au tempérament, comme les vieux auteurs, aussi bien qu'à une prétendue psychanalyse, comme il est encore de mode aujourd'hui, ou à des composantes matérielles, selon les dogmes d'hier.

L'existence de trois inventaires, tous remarquablement complets et se recoupant en partie, jointe à celle des nombreux actes notariés qu'ils ont permis de retrouver, offre une occasion exceptionnelle. Comme dans le cas de La Hyre, il a été possible de reconstituer pour la période française une partie de la vie quotidienne de Vouet et de ses épouses, depuis l'ordonnance du logis jusqu'à la couleur de leurs vêtements, en passant par la quantité d'outremer présente dans l'atelier. Au passage on glane des renseignements souvent précieux : ainsi le goût de la musique (une épinette, mentionnée dans l'appartement en 1639, sera remplacée en 1649 par des orgues avec leurs jeux et soufflets (la plus haute prisée de tout le mobilier), et le luxe relatif de l'atelier, où couchent sans doute des aides, mais qui semble permettre (comme ceux des artistes mondains du XIX^e siècle) de recevoir la société la plus distinguée. Les armoires et coffres largement fournis en linge coûteux, l'abondance de l'argenterie et des bijoux suggèrent un large train de vie. Le logis de Vouet ne peut se comparer au riche hôtel particulier de Rubens à Anvers, ni à la demeure de Le Brun aux Gobelins, doublée par la merveilleuse résidence de Montmorency où il peut recevoir le grand-duc de Toscane : mais Vouet réside au Louvre, chez le roi, dans un appartement cosu que pouvait sans doute envier plus d'un gentilhomme.

L'estimation des biens mobiliers fournie par les trois inventaires éclairait déjà sur la fortune de Vouet et son évolution. L'étude des papiers permet de pousser l'enquête beaucoup plus loin. Des indications intéressantes apparaissent dans les contrats de mariage, en 1643 et 1648, des filles de Vouet, solidement dotées. Elles sont confirmées par des recherches sur les maisons : celle de la rue de la Verrerie, acquise dès 1599 par Laurent Vouet et entièrement rachetée par Simon à ses cohéritiers, une maison neuve acquise en 1634 rue des Trois-Maries et objet de longues formalités juridiques, une autre encore, de nouveau rue de la Verrerie, acquise en 1641. Ces actes prouvent l'existence d'une belle fortune, amassée avec tenacité, prudemment gérée, accrue jusqu'à la mort, mais sans recours ni à la spéculation ni aux mariages d'argent. Vouet doit tout à son pinceau, et semble vouloir tout tenir de lui.

Il a malheureusement été impossible de descendre dans le détail des gains du peintre, qui aurait grandement éclairé les rapports de l'art et de l'argent

au XVII^e siècle. Il semble que presque toujours, pour les tableaux, Vouet passe contrat sous seing privé, de sorte que les documents qui nous sont parvenus sur ce point sont rares. Il tenait lui-même et très soigneusement un livre de comptes annuel et détaillé : malheureusement ces volumes ont disparu. On ignore donc ses prix, sauf dans le cas de grosses commandes : or pour celles-ci Vouet joue souvent le rôle d'entrepreneur, redistribuant lui-même une grande part de la somme fixée aux équipes d'aides, de menuisiers, de décorateurs, de sculpteurs, de doreurs (galerie haute de l'Hôtel Bullion), quand ce n'était pas à des confrères appelés à collaborer (François Perrier à Chilly, Patel, etc.).

Il faut donc se contenter d'indications clairessemées. En Italie nous n'avons de précisions que pour les dernières années : 500 écus, plus 50 de gratification, pour le décor de la chapelle Alaleoni (1623-1625); 800 pour le décor de la chapelle des chanoines à Saint-Pierre (1624-1626); 300 pour la *Cène* de Notre-Dame de Lorette, envoyée de Paris (1629-1630). En France, on aperçoit des versements importants, mais trop imprécis ou trop embrouillés pour prêter à des conclusions. Toutefois trois tableaux sont payés par le roi, en novembre 1643, 3 000 livres; en mars 1645 deux tableaux destinés à l'Oratoire de la Reine mère sont estimés par Champaigne et Vignon à 2 500 livres, et en juillet 1649 1 000 livres sont versées en règlement d'un tableau exécuté pour la Chambre des Comptes : ce qui semble indiquer un prix d'environ 1 000 livres pour une œuvre importante de Vouet à son apogée. Quant aux grands ensembles décoratifs et aux suites de tapisseries, on n'en saisit l'aspect financier que dans un petit nombre de cas : ainsi en 1634 le marché pour la galerie et le cabinet de l'Hôtel Bullion (18 000 livres; la galerie basse n'est payée à Blanchard que 6 000 livres), ou en 1635 l'estimation pour la chapelle du Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye (15 000 livres). De sommes aussi considérables, et versées en argent liquide, il devait rester au maître d'œuvre des profits sérieux. La pension royale s'y ajoutait (les chiffres donnés par les documents semblent contradictoires, mais à partir de 1631 elle s'élève au moins à 1 500 livres — payées, il est vrai, avec de nombreux retards). Tout cela ne fait pas négliger à Vouet les autres sources de revenu, depuis les tableaux pour amateurs (les fameuses Vierges, très disputées, semblent bien lui être payées de 500 à 1 000 livres) jusqu'à la vente des estampes gravées par ses ordres et qui se débitent à la maison pour quelques sous, tant en gros qu'en détail. On a l'impression que grâce à son pinceau Vouet dispose très vite, en argent comptant, de sommes assez considérables pour qu'on puisse le dire riche.

Cette fortune, acquise par le génie, reste une fortune « bourgeoise », dans la tradition des marchands et robins de Paris. Vouet ne l'emploie ni à collectionner des œuvres rares, comme Rembrandt ou d'autres artistes, ni à bâtir de neuf dans Paris ou à la campagne quelque demeure somptueuse, à l'imitation des « nouveaux riches » de son temps, ni à acheter des terres et

se constituer un « fief » qui permettrait un jour l'anoblissement, tels Callot ou La Tour. Il ne semble pas soucieux de sortir du milieu où il est né. Personne ne suggère qu'il affectait dans la vie quotidienne des allures de grand seigneur, comme Fouquières. Rien n'indique qu'il ait souhaité des lettres de noblesse, ou brigué ce collier de Saint Michel qu'Henri IV avait accordé à Fréminet, et que Louis XIII donne à son rival Jacques Stella comme au Lorrain Deruet. Pour époux de ses deux nièces et de ses deux filles il choisit des peintres, alors qu'il eût certainement pu trouver des alliances dans la robe ou l'épée. Il appartient à cette génération de la reconstruction, née dans une France que les guerres de religion ont ruinée, qui ne craint pas les aventures, mais sait le prix de l'effort, apprécie l'ordre établi et juge de toute chose avec réalisme. Il se rapproche, sur ce point, de Nicolas Poussin.

*
**

Ces considérations menaient à s'interroger sur un autre aspect de Vouet. Peut-on broser son portrait intellectuel ? Les matériaux, sur ce point, apparaissent rares et fragiles, et l'on risque de passer trop facilement de la conjecture à l'affirmation.

Nous avons commencé par définir l'« aire géographique » du peintre. Il est évident qu'il possède deux « territoires » personnels : Rome où il a vécu quatorze ans et réussi à obtenir une des premières places, Paris où il est né et mort. Mais son expérience est bien plus vaste. Presque enfant, il s'est rendu à Londres, sans doute dans des circonstances moins romanesques que le « Page disgracié » de Tristan L'Hermite. Vers l'est, on rencontre la connaissance, tout exceptionnelle, de Constantinople. D'autre part il a séjourné à Gênes, et ses voyages lui ont permis de visiter Lyon, Marseille et Florence peut-être, sûrement Milan, Parme, Venise, Bologne, probablement Naples. Il appartient à une génération qui se déplace beaucoup : et l'on ne s'étonne pas que dans son art rien ne sente la mesquinerie ni le renfermé. Sans doute a-t-il moins couru les grands chemins que Rubens, Van Dyck, Vignon ou même Bourdon : mais il se distingue par cette ouverture sur un monde différent, une autre religion, des mœurs étranges, que représente le voyage au Levant. Surtout il a poussé très loin l'expérience italienne, parlant et écrivant la langue, épousant une Romaine ; et cela, après avoir été parisien et avant de se retrouver parisien. D'autres n'ont fait en Italie qu'un séjour d'initiation (Blanchard, Bourdon, Le Brun) ou s'y sont établis pour le reste de la vie (Poussin) ; Vouet, comme Stella, est partagé à égalité entre deux cultures. Il offre un bel exemple de tradition romaine greffée sur un Français et qui porte ses plus beaux fruits quand ce Français retrouve le climat parisien.

Il était plus délicat d'envisager l'expérience sentimentale. Vouet se marie à trente-six ans (La Hyre à trente-trois, Poussin à trente-six, Sarazin à trente-neuf). Nous ne savons rien des années qui précèdent, celles justement où chez un artiste se situent les mésaventures du corps et du cœur, où se construit cet univers sensuel indispensable à sa création. Virginia da Vezzo, de milieu relativement modeste, « *jeune et intelligente* » (Félibien), fraîche et jolie (gravure de Claude Mellan, 1626), mais qui deviendra assez vite une lourde matrone (médaille de Boutemie), était fort douée pour la peinture et sut plaire à Paris. Des textes notariaux aux indications des contemporains, tout semble indiquer que Vouet fut un époux comblé et un père heureux. Un deuil sans doute ressenti profondément (caractère très exceptionnel de la médaille commémorative) est vite adouci par un remariage que tout désigne comme réussi. On remarquerait qu'il y a rupture entre les tableaux italiens, sensuels mais tragiques, et les tableaux français, où règne une sorte d'exubérance et d'épanouissement. Ne traduirait-elle pas le passage des hasards romains au confort du ménage parisien ? Cet univers heureux et dominé par la présence féminine qui est celui des tableaux de Vouet semble, non pas la simple réponse à la demande d'une époque, moins encore une revanche sur la vie, mais dans une certaine mesure le reflet de la vie personnelle. Le lyrisme de Vouet n'est ni refuge ni rhétorique : il naît au plus intime de l'inspiration.

Plus malaisée encore la réponse à une autre question fondamentale : celle qui touche aux sentiments religieux. Dans la génération de Vouet, toutes les nuances sont possibles, de l'expérience mystique la plus authentique à la croyance traditionnelle et à la mécréance totale, affichée ou cachée sous le strict respect des formes. Vouet a certainement tout côtoyé, tant à Rome (ateliers caravagesques, milieu Barberini - Dal Pozzo) qu'à Paris (conquête mystique, humanisme dévôt et courant libertin). Ni le testament, assez banal, ni l'inventaire, ni les témoignages contemporains ne permettent de le situer, ou même ne suggèrent une inclination ; et l'on aurait tort de se prononcer à partir des commandes religieuses, rarement liées, à cette époque, aux convictions profondes. A coup sûr aucun engagement extrême : ni Bérulle, ni Bouchard ; mais on ne saurait aller plus loin que conjecturer une position médiane, peut-être avec quelque tendance au « libertinage » durant la jeunesse romaine. Comme la plupart des personnages de son temps, Vouet a emporté ce secret dans sa tombe.

On retrouvait un terrain plus solide, et pourtant fort conjectural encore, en cherchant à définir l'expérience proprement intellectuelle. Nous ne savons quasi rien sur l'éducation de Vouet, et nous ignorons même s'il savait un peu de latin. Mais les voyages et les fréquentations lui ont certainement permis d'acquérir des connaissances étendues dans bien des domaines. Il s'est beaucoup frotté aux gens de lettres durant la période italienne : témoins les portraits du Cavalier Marino, d'Alessandro Tassoni (vers 1626-1627 ?),

de Marcello Giovanetti (1627), de Giulio Strozzi (1627), et des frontispices qui semblent des témoignages d'amitié (pour les *Allocutiones* de Vincenzo Guinigi, 1626 ; pour les *Poesie* de Giovanetti, 1627). Témoin aussi le poème dédié à Vouet, « dipintor famoso », par Tommaso Stigliani, récemment signalé par Barbara Bréjon de Lavergnée. On peut penser qu'en France il continue à fréquenter écrivains et érudits, même si, accablé de commandes, il apparaît moins lié à eux et rarement cité dans les ouvrages littéraires. Les vers latins écrits à sa gloire en 1643, probablement par Guillaume Léonard (avec l'anagramme *Simon Voëtus = sine vitio sum*), le beau frontispice dessiné pour la *Perspective curieuse* du Père Nicéron en 1646, suggèrent plus que des contacts. Les inventaires, qui signalent les « livres figurés » ordinaires aux peintres (des ouvrages d'architecture, d'iconographie, et même un Vasari), n'entrent pas dans le détail des quelque deux cents volumes présents en 1639, mais indiquent parmi eux de nombreux livres italiens, apparemment rapportés de Rome. Ici encore apparaît une position médiane : Vouet n'est pas un peintre savant étouffé par ses connaissances ou tenté par la théorie, ni un peintre instinctif incapable de se hausser à la réflexion et aux mythes. Il n'appartient pas au courant des « antiquaires », comme Rubens ou Poussin, mais il dispose de la solide culture nécessaire au grand peintre.

*
**

Tous ces traits se conjuguent pour donner l'impression d'un tempérament puissant et complexe, mais équilibré. Sensualité et sensibilité : mais épanouissement. Passion : mais sens pratique. Vaste expérience : mais qui ne détruit pas l'enracinement. Une ouverture physique et morale au monde, c'est-à-dire la condition même du grand lyrisme. Vouet n'est pas un artiste né sous le signe de Saturne. On comprend qu'il ne se soit pas trouvé à l'aise parmi les caravagesques romains, non plus que parmi les derniers maniéristes, eux-mêmes trop souvent portés à l'inquiétude et au paroxysme. On comprend aussi que, parallèlement à un Pierre de Cortone, il oppose à ces courants un art vif, généreux, clair et célébrant toutes les forces de la vie, qui renoue avec l'optimisme de la Renaissance.

C'est au seuil de cet art que menait l'étude de l'artiste : mais avant de l'aborder il faudra appliquer l'analyse à la reconstitution de l'œuvre. Le cours de la prochaine année sera entièrement consacré à cette tâche.

II. LA THÉORIE DE L'ART AU XVII^e SIÈCLE :
ANDRÉ FÉLIBIEN

(cours du jeudi, 11 heures)

En regard des recherches consacrées aux peintres du xvii^e siècle, nous avons commencé une suite de cours qui concerneront la littérature d'art de la même époque, et chercheront à éclairer la création artistique à partir de la théorie.

La théorie, en art, n'a pas bonne réputation. Il convenait donc d'expliquer notre parti. La richesse, la complexité du processus créateur ne se réduit jamais à un principe théorique — même dans le cas où l'artiste le veut et le croit. D'autre part chercher à faire coïncider la production artistique d'une époque avec un système intellectuel est, à nos yeux, un péché grave contre l'esprit. Le crime de Procuste, commun depuis Hegel, nous semble pour l'historien la plus coupable des tentations. Mais étudier la pensée artistique d'une époque, tout au rebours, permet de retrouver et d'exalter l'originalité et la diversité de sa création. Il n'y a pas d'artiste « naïf ». Toute création se situe à la rencontre de la sensibilité et des idées. Poussin, Delacroix, Cézanne pensent. Et l'artiste qui prétend ne pas réfléchir se laisse seulement commander par les idées de son temps, d'autant plus impératives qu'elles sont moins explicites. L'étude de la pensée artistique — depuis le traité ou le manifeste jusqu'au « non-dit » fait de lieux communs plus ou moins cohérents — apparaît comme l'une des tâches essentielles de l'historien d'art.

Tâche difficile : la théorie artistique touche d'un côté à la pensée métaphysique la plus complexe, de l'autre à l'expérience concrète du métier. Tâche délicate : il reste toujours à déterminer, ou plutôt à deviner quelle part d'un système souvent abstrait entre réellement dans la création d'une époque ou d'un artiste. Nous avons voulu l'aborder, pour le xvii^e siècle, à travers la réflexion d'André Félibien, sans doute la plus complète et la plus cohérente de l'époque, mais sans négliger les autres textes, et surtout les faits.

*
**

La première moitié des cours a porté entièrement sur la personne et l'œuvre de Félibien lui-même. Si la théorie littéraire du xvii^e siècle a été souvent étudiée, la théorie artistique française de la même époque reste presque inconnue. Les dernières grandes études remontent à André Fontaine (1909, 1914). Le dédain global et sommaire témoigné par Julius von Schlosser (1924) a fortement influencé les historiens qui ont suivi (Lionello

Venturi, 1936, Luigi Grassi, 1973). Hormis Roger de Piles et — cas très particulier — Poussin, aucun théoricien n'a fait l'objet d'études approfondies. André Félibien est resté particulièrement méconnu. Nous avons tenu à conduire sur lui une enquête assez poussée : les résultats, exposés dans les six premiers cours, ont été ensuite publiés dans le numéro spécial de la revue *XVII^e siècle* intitulé *Histoire et théorie de l'art en France au XVII^e siècle* (cf. *infra*) ; on les y trouvera accompagnés de longues notes, de la bibliographie d'André Félibien et de quelques fragments inédits de sa correspondance (lettres à son frère, au peintre Louis Du Guernier, à Valentin Conrart, etc.). Nous nous bornons donc à en donner ici un aperçu très schématique.

La démarche choisie consistait à retrouver de Félibien une image aussi concrète que possible, en utilisant à la fois ses portraits (gravure de Drevet d'après Charles Le Brun, tableau anonyme de Chartres), les données biographiques (archives de Chartres, éloge du *Journal des Sçavans pour l'année 1695*, journal et correspondance inédits, etc.) et les témoignages contemporains (Conrart, M^{lle} de Scudéry, Perrault, Bossuet, etc.). Né à Chartres dans une famille aisée (1619), envoyé jeune à Paris pour y faire de bonnes études, Félibien se passionne à la fois pour les lettres et les arts. Un séjour à Rome (1647-1649) comme secrétaire de l'ambassadeur de France lui permet de fréquenter Poussin et d'acquérir le bagage d'un « connaisseur ». Il ébauche ensuite une carrière littéraire parisienne que brise net la chute de Fouquet, malencontreusement choisi comme patron (1661). Rappelé à Paris par Colbert en 1663, il entre dans l'équipe qui, dirigée par Perrault, va s'occuper du rayonnement artistique du jeune règne, et reçoit le brevet d'*Historiographe du Roi et de ses bastimens, des Arts et Manufactures de France*. Un style très admiré pour sa clarté, une réputation justifiée de compétence, de probité et de piété, l'accompagnera jusqu'à sa fin (1695), et la mort de Colbert n'interrompra pas les faveurs du pouvoir. Pour discrète qu'elle soit, la personnalité de Félibien n'est certes pas l'une des moins attachantes du règne de Louis XIV.

En dépit de fonctions diverses et souvent assez lourdes, grâce à un labeur intense, Félibien a laissé près d'une trentaine d'ouvrages, dont nous avons essayé d'établir la liste en les distinguant de ceux (nombreux et variés) qui sont dus à ses frères et à ses fils. L'ensemble est dominé par les *Entretiens* (1660-1688), aussitôt célèbres, maintes fois réédités et traduits en plusieurs langues. C'était la première histoire de la peinture qui fût conçue selon un plan véritablement international (à la différence des livres de Vasari, Van Mander, Baglione, Bellori, etc.) ; l'exposé était habilement entrecoupé de discussions théoriques ou techniques, parfois très précises, mais toujours accessibles à l'honnête homme, et qui en faisaient une initiation à l'art autant qu'à l'histoire de l'art. Perfectionnant sa méthode à mesure que s'enchaînaient les volumes, Félibien jetait les bases d'une histoire moderne fondée sur la

recherche des documents originaux, tant pour la peinture que pour l'architecture ; et dans le même temps, il conduisait la critique d'art, jusque-là écartelée entre la description littéraire, le pamphlet et le traité technique, vers un juste équilibre et une réflexion cohérente. Il avait la réputation d'être l'un des meilleurs « connaisseurs » de Paris : mais une vaste culture et un penchant philosophique approfondi par la méditation religieuse lui permettaient aussi de fonder ses jugements sur le raisonnement, et de tirer de son expérience historique un système logique. Dans ce qu'on appelle souvent « l'esthétique classique », il a certainement droit à une place égale à celle de Boileau : et sur bien des points il apparaît plus original et plus profond. Ces qualités, jointes à l'ampleur de son œuvre et à la clarté de son exposé, le désignaient pour point de départ de nos analyses.

*

**

Le XVII^e siècle va toujours droit aux problèmes fondamentaux. Même lorsqu'il lui arrive de se perdre dans des querelles scolastiques, c'est au nom et à partir d'un principe majeur. En chaque chose il lui faut remonter à la définition. L'esthétique n'échappe pas à cette attitude, et son premier effort est d'établir une définition de la peinture. Mais si l'on se penche sur les formules proposées, on y constate une évidente ambiguïté : tantôt la peinture est conçue comme *imitatio* ; tantôt elle est conçue comme *inventio*. L'art doit « imiter la nature » : mais l'art exprime les « belles idées » du peintre. Cette alliance — ou ce conflit — entre une « *esthétique de la mimesis* » et une « *esthétique de l'idée* » est au cœur de la méditation de Félibien. C'est à suivre ses implications qu'a été consacrée la seconde partie du cours.

L'esthétique de la « *mimesis* », la plus simple, héritée d'Aristote, admise comme une évidence, règne partout. La formule « *l'art doit imiter la nature* » se trouve répétée avec autant d'autorité dans le domaine littéraire que dans le domaine artistique (Chapelain, Colletet, Boileau, La Fontaine, etc.). Mais dans la poésie ou le théâtre cette règle d'imitation trouve vite ses bornes : dans les arts plastiques, l'imitation peut être poussée fort loin, et, dès le XVII^e siècle, jusqu'au pur fac-similé (les portraits de cire d'Antoine Benoist, colorés au naturel, avec vraie perruque et vraies dentelles). Elle apparaît donc d'une bien autre conséquence. Comment le XVII^e siècle l'a-t-il acceptée ?

Il ne l'a jamais remise ouvertement en cause. La formule se retrouve chez tous les auteurs, y compris Poussin (lettre du 1^{er} mars 1665) et Félibien (« *la fin principale du peintre est d'imiter la nature sur une surface plane* »). La nature est présentée comme la seule maîtresse du peintre. Le phénomène naturel est la justification des règles (répartition des ombres et des lumières,

passages, perspective aérienne, etc.). Le privilège de la peinture est de « *tromper les yeux* », sa limitation est sentie dans l'impossibilité d'atteindre au parfait « *relief* ». L'imitation devient donc aussi critère de jugement (meilleure l'imitation, meilleur le tableau). Une des qualités essentielles est la « *force* », le « *paraître vrai* ». Les figures doivent être « *vivantes* », et les anecdotes célèbres de Pline et de Vasari, des raisins de Zeuxis au tapis du Gobbo, sont volontiers reprises. De là un langage critique fondé sur le degré d'illusion, et une pédagogie fondée sur l'observation : les « *études sur le naturel* » sont jugées capitales pour la formation de l'artiste, qui ne devra jamais quitter son carnet de croquis.

Mais dans un passage important du livre IX des *Entretiens* Félibien établit une distinction entre *bons* et *savants* peintres : « *J'appelle un bon Peintre celui qui dans ses ouvrages s'exprime avec ordre, avec beaucoup de force, de grâce et de netteté, et qui en imitant bien ce qu'il veut représenter, satisfait les esprits ordinaires, et plaist aux yeux de tout le monde. Mais celui-là seul me paroist digne d'estre appelé sçavant, qui non seulement possède toutes ces belles parties, mais encore qui, attirant sur ses ouvrages l'admiration des esprits mesme du premier rang, ennoblit les matières les plus communes par la sublimité de ses pensées, et trouve dans son imagination et dans sa mémoire, comme dans deux sources inépuisables, tout ce qui peut rendre ses tableaux entièrement parfaits* ».

Texte capital : cette *sublimité des pensées* introduit un point de vue tout différent. Dès le début des *Entretiens* (1666) Félibien avait présenté la peinture comme d'essence divine. Il affirmait que les « *nobles idées* » de l'artiste étaient le reflet de la Sagesse éternelle : « *et ainsi toutes les diverses beautés de la Peinture (servent) comme de divers degrez pour nous élever jusqu'à cette beauté souveraine...* ». Cette notion platonicienne du Beau, passée par Plotin et saint Augustin, s'insère en effet dans une perspective religieuse qui est celle du XVII^e siècle : l'homme peut s'élever à la vérité divine ; le péché a troublé sa vue, mais l'esprit humain n'est pas étranger à l'Esprit divin. L'artiste est celui qui du phénomène dégage l'idée, qui révèle sous les apparences la présence obscure de l'âme (notion de « *grâce* »). La méfiance kantienne, pour laquelle la logique humaine n'a peut-être aucun fondement ontologique, est profondément étrangère à l'époque : Félibien, qui cite Isaïe, ne discerne entre « *la lumière des esprits créés* » et la lumière divine qu'une différence de degré, et conclut : « *(la) sagesse éternelle (...) répand dans les esprits la lumière de tous les Arts, et (...) en est elle mesme la loy éternelle et immuable* ». Il y a chez Félibien une croyance en l'éminente dignité de l'art, qui est d'ordre ontologique, et qui fonde par conséquent l'universalité de la création et du jugement ; et cette croyance est en rapport direct avec sa foi religieuse. Elle s'oppose entièrement à la phrase pascalienne « *Quelle vanité que la peinture...* », laquelle demeure dans la perspective de la pure « *mimesis* ».

De cette attitude dérivent en effet des prises de position fort opposées à l'esthétique de l'« imitatio ». La signification intellectuelle passe au premier plan. La parenté avec la poésie est mise en valeur (cf. le « *Similis Poesi sit Pictura...* » de Du Fresnoy). L'imagination du peintre devient qualité majeure (cf. le « *conchetto, mero parto della mente* » de Poussin). Ni règles ni recettes ne permettent d'arriver à la perfection : au-dessus de tout savoir, il y a le génie. D'où l'éloge du « *beau feu* » de l'artiste : le *sublime* n'est atteint que par l'inspiration. Parallèlement apparaissent le refus de règles pour le jugement, et une pédagogie qui consiste à mettre en valeur les dons innés (cf. Poussin, à propos des « *parties (qui) ne se peuvent apprendre : c'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité* »).

Ces deux esthétiques, le plus souvent, se conjuguent ou se superposent sans trop de difficulté, chacune apparaissant à un niveau différent. Même chez Félibien, les deux attitudes se rencontrent souvent dans des textes voisins, et sans qu'il y ait contradiction sensible. Mais il arrive que l'option devient inévitable. Comme toujours, les conflits surviennent sur les frontières ; et les incidents sont particulièrement révélateurs, car ils obligent à préciser et formuler la pensée. C'est à quelques-unes de ces zones litigieuses que nous avons consacré nos investigations.

*
**

Le premier exemple choisi a été celui du paysage. Il occupe au xvii^e siècle une place très importante. Il paraît relever entièrement et par excellence de l'esthétique de l'« imitatio », tout comme la nature morte. Le xvii^e siècle a-t-il accepté une division esthétique selon les genres ? On s'aperçoit qu'il n'en est rien.

Représentation de la nature, le paysage est certes « imitatio ». Le paysagiste doit se montrer soucieux de vérité, et c'est pour cette vérité que le public goûte ses tableaux. Félibien condamne nettement certains peintres qui ne se soucient pas d'observer, et préfèrent combiner selon leur fantaisie des feuillages et des fabriques de convention. De fait, l'esthétique de la *mimesis*, loin d'être dépassée, reste pour le paysage du xvii^e siècle un principe fécond, le moteur de son renouvellement. La conquête des apparences n'est pas achevée : les effets lumineux propres aux heures et aux saisons, la subtilité d'une atmosphère présente et sensible dans le tableau, ces recherches, dont le xv^e siècle avait entrevu la possibilité, se trouvaient quelque peu oubliées depuis le « Maniérisme ». Le xvii^e siècle les reprend avec ferveur. Il met l'accent, de façon délibérée, sur la perspective aérienne. C'est pour le « rendu » de la lumière, sa vie dans la toile, sa diversité selon le moment ou le site choisi, que sont loués Poussin et Claude, comme

La Hyre ou Patel. De multiples passages des *Entretiens*, où le problème de la perspective aérienne est longuement examiné, prouvent que Félibien s'accorde pleinement à cette quête, qui, d'Amsterdam à Rome, est l'une des plus fécondes du temps.

Reste que si le principe d'« imitatio » commande le renouveau du paysage, il n'accapare pas toutes ses recherches. Le Carrache et le Dominiquin, Poussin et Claude, Bourdon, La Hyre ou Mauperché ne s'y bornent pas. Quand Félibien mentionne le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* de Poussin (aujourd'hui à Francfort), il loue la représentation d'une « tempête sur terre » avec ses effets atmosphériques si difficiles à saisir et à rendre. Mais il cite longuement la lettre où Poussin détaille ses intentions, et il admire une composition où le spectacle est analysé comme une action tragique, par un enchaînement d'épisodes distincts, un poème où le déchirement absurde des forces de la nature s'accorde à l'absurde et sanglante méprise des humains, une méditation sur la destinée.

On rencontre là un type de paysage qui, sans abandonner la quête des apparences, les ordonne selon les « belles idées » du peintre. Au spectacle de la nature s'unit une méditation d'ordre spirituel : la *Mort des enfants de Bethel* de La Hyre, le *Polyphème* de Poussin, la *Psyché devant le château de l'Amour* de Claude ajoutent à la conquête des apparences le sublime de l'idée. Du même coup s'abolit la hiérarchie des genres, trop souvent considérée comme un dogme du xvii^e siècle. Pour l'esthétique de l'idée, seul entre en considération le contenu spirituel. Un paysage où le peintre sait l'y introduire sera donc mis au même rang que les « tableaux d'histoires », quand ce n'est pas au-dessus. De même que Pointel collectionne avec prédilection les paysages de Poussin, Félibien, dans la biographie de ce peintre, leur attache autant d'importance qu'aux toiles mythologiques ou religieuses.

*
**

On ne saurait parler de véritable conflit à propos du paysage : c'est au xix^e siècle, et dans un contexte assez différent, que les querelles éclateront. Il en fut autrement d'un épisode plus limité dans le temps, mais où l'on en vint aux injures et aux menaces : « *l'affaire Bosse* ».

Elle a été plusieurs fois évoquée (notamment par Fontaine, 1914), mais presque toujours mal interprétée. Les principaux faits sont clairement établis, des premiers incidents (1653, 1655, 1657) à l'arrêt du Conseil d'Etat de 1662 et aux mémoires et libelles qui suivirent. On explique la querelle par le caractère ombrageux et procédurier de Bosse (ce qui est exact), par ses maladresses et les rancunes accumulées (il faudrait ajouter son goût de l'autorité, ses intrigues et ses intransigeances), par le despotisme de Le Brun et sa

volonté de régner sur l'Académie (ce que dément un examen plus poussé). En fait, le litige, amplifié par le caractère outrancier de Bosse, se situe, non pas au niveau des intérêts, mais au niveau des principes.

En exigeant de mettre au centre de l'enseignement de l'Académie l'étude de la perspective, fondée sur les principes de Desargues, en proclamant qu'elle constitue une règle absolue pour tous les peintres et pour tous les jugements sur la peinture, Bosse exprime, non pas une ambition personnelle, mais une conviction profonde. Pour lui, le problème fondamental de l'art est de représenter fidèlement la réalité, et la perspective, conçue à la fois comme perspective linéaire et comme perspective atmosphérique, offre la clef de cette imitation, puisqu'elle seule permet le passage des trois dimensions à la surface plate. L'assimilation est totale entre peinture, représentation, et perspective (« *perspective, pourtraict ou portraicture plate signifient une même chose l'un que l'autre* »). Il n'hésite pas à en tirer une méthode complète de travail, des principes pour le choix même des sujets (qui doivent respecter la logique de la vision) et des « *règles assurées et démonstratives* » pour l'enseignement et pour la critique (qui doit s'attacher d'abord à la *correction*). Chez Bosse, homme précis et rigoureux, protestant strict et graveur probe, on assiste au triomphe de la « mimesis » poussée à l'un de ses points extrêmes. Triomphe qui est du reste celui de la règle sur l'autorité. « *Tout ce qu'on fait selon les règles de la perspective est assurément bien, et tout ce qu'on fait hors et contre ses règles est nécessairement mal* » ; donc le génie lui-même est soumis à l'examen, et Raphaël traité sur le même pied qu'un apprenti. Mais aussi triomphe de la règle sur le goût : la perspective, relevant de la géométrie, exclut tout élément subjectif. La conviction de Bosse, son obstination, ses colères et ses anathèmes s'expliquent par une évidence d'ordre rationnel : Bosse est scientifiquement sûr de ce qu'il affirme.

Or dans une esthétique de l'idée, le « correct » ne coïncide pas nécessairement avec le « beau ». Félibien, entraîné dans la querelle malgré des relations amicales avec Bosse, le dit avec une netteté qui lui vaudra une rupture brutale ; « *Qu'on ne s'imagine pas (...) qu'un excellent tableau doive estre censuré de tout le monde, lorsque dans une petite partie il semble que l'on n'ait pas observé un je ne sçay quoy d'Optique, principalement quand ce défaut n'est pas considérable, et que l'on a négligé ces moindres choses pour s'attacher à de plus importantes* » : et ces choses *plus importantes* sont d'un ordre différent et dépendent « *de l'excellence du génie du peintre* ». Le Brun, Errard, et finalement La Hyre, Bourdon, et toute l'Académie finissent par prendre parti pour la liberté du génie, et la préséance de l'inspiration sur les règles (Félibien, 1666 : « *Quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'Art* »). L'exclusion de Bosse doit être comprise comme le rejet d'une doctrine de la « mimesis » poussée jusqu'au terrorisme scientifique.

Un autre conflit apparaît à propos du « tableau d'histoire » lui-même, ou plutôt de la rhétorique picturale. C'est la discussion qui s'élève à l'Académie le 5 novembre 1667 autour de la *Manne* de Poussin. L'épisode est connu. Félibien l'a conté dans les *Conférences de l'Académie royale* (1668) ; et sans doute y attachait-il une grande importance, car il en répéta le récit dans le VIII^e *Entretien* (1685). Nous nous sommes nous-même intéressé jadis à ce texte dans une étude sur le problème du tableau et du temps. Il nous a paru utile de reprendre l'analyse à propos de la double esthétique de l'« imitatio » et de l'« inventio ».

L'« imitatio » possède un sens précis pour le tableau d'histoire. Miroir de la nature, la peinture doit être miroir du passé. Le peintre a vocation d'historien, au sens précis du terme. Il doit représenter ce qui fut tel qu'il fut, ou du moins tenter d'en approcher d'aussi près. Le grand principe qui en découle est le « costume ». De nouveau, l'« imitatio » apparaît pour le XVII^e siècle un ressort essentiel, entraînant recherche et nouveauté. Son influence conduit à rompre avec les libertés lyriques ou romanesques du Maniérisme, à rejeter la désinvolture des Vénitiens comme le psychologisme ou l'ironie du réalisme. L'érudition d'une part, de l'autre le scrupule religieux de la Contre-réforme et la lecture historique de la Bible (problème de l'interprétation des textes concernant la Cène, etc.) vont exiger du peintre une véritable science dans la représentation des lieux, des mœurs, des habits, des armes, des races mêmes. Le siècle, ici encore, est unanime : les recherches de Poussin ou de Le Brun s'accordent avec les réflexions et recommandations de Félibien, qui s'étend sur ce point avec un intérêt évident.

Le peintre acquiert par cette science un nouveau prestige. Mais il arrive que le souci scientifique s'accorde mal avec la rhétorique de l'Histoire. Celle-ci, en tant que genre littéraire, s'est toujours concédé certaines licences avec la stricte réalité (rencontres de grands personnages, discours reconstitués, conversations rapportées au style direct, etc.). La rhétorique du peintre d'histoire risquait pareillement de mal coïncider avec la « vérité » de la représentation.

L'examen public du tableau de la *Manne*, conduit par Le Brun, met en évidence le respect d'un peintre qui connaît les textes sacrés et les met en scène avec un souci de fidélité. Pourtant l'un des membres de l'assemblée reproche à Poussin de n'avoir pas présenté « *une image assez ressemblante à ce qui se passa au désert lorsque Dieu y fit tomber la Manne* ». La série des critiques qui suivent montre qu'en effet son tableau s'écarte parfois de la Bible (aspect de la manne, heure de sa chute) et présente des illogismes (juxtaposition de personnages affamés ou rassasiés, etc.). Les défenseurs de Poussin, fort embarrassés pour le justifier dans une perspective de l'« imitatio », répondent en opposant à la notion d'illustration celle de poème. Nous voici cette fois dans une perspective de l'idée : il n'est plus question de faire

voir ce qui se passa, mais de le faire concevoir. La vision instantanée du tableau est opposée — comme une infirmité propre à la peinture — au déroulement temporel de l'histoire (lequel trouve une traduction plus commode avec le déroulement temporel du récit, du roman ou du théâtre). A partir de cette notion de temps s'esquisse une rhétorique fondée sur l'analyse du sujet en épisodes successifs, juxtaposés dans le tableau comme les scènes d'une pièce ou les strophes d'un poème (notion de *péripéties*). La vérité de l'image est délibérément brisée, la seule limite restant la vraisemblance du premier regard. Une fois de plus, l'essentiel de la peinture n'est plus situé dans la reproduction de la réalité, mais dans l'expression spirituelle. Poussin n'est pas excusé, mais loué : « *ce sçavant Peintre a montré qu'il étoit un véritable Poète* ». La « licence » prise par rapport à la vérité de l'histoire est nécessaire aux peintres « *puisque sans cela leurs ouvrages demeureroient privés de ce qui en rend la composition plus admirable, et fait connoître davantage la beauté du génie de leur Auteur* ».

*

**

Ces quelques analyses ont permis de montrer comment Félibien, dès que l'esthétique de la « mimesis » risque de devenir trop contraignante, donne le pas à l'esthétique de l'idée. Mais aussi d'établir qu'il ne rejette jamais la notion d'un art qui imite la nature. On ne saurait réduire l'esthétique du xvii^e siècle français à une exaltation de l'idée : c'est dans la tension entre deux conceptions, entre deux exigences, que se définissent ses recherches — et ses intuitions les plus originales.

A cette apparente contradiction, féconde pour le créateur, on peut chercher des raisons historiques. L'art parisien (comme l'art romain) s'est défini par réaction à la fois contre le Maniérisme et le Caravagisme. Le premier avait installé au cœur de la création artistique une imagination qui avait fini par se prendre à ses propres fantasmes ; le second avait peu à peu perdu dans une affectation de vérisme la haute spiritualité qui l'avait d'abord guidé. Mais la réaction contre eux n'avait pas été pure négation. La vigueur de la peinture française la persuade qu'elle peut développer et transcender les deux partis en les unissant, et concilier l'expression du génie du peintre et le retour à l'observation sur le naturel : « faire du Maniérisme sur nature », comme Cézanne un jour parlera de « faire du Poussin sur nature ». La théorie se contentait en cela de traduire l'expérience des grands fondateurs, Vouet, Blanchard, La Hyre, Poussin, Vignon, qui tous avaient plus ou moins connu ou côtoyé l'une et l'autre des tendances.

Mais derrière cette attitude se découvre aussi une conviction profonde : que tout art est dialogue et qu'il ne suffit pas au peintre d'avoir un « beau feu » ; il lui faut se faire entendre. Or il n'est qu'un langage commun au

créateur et au spectateur : la nature. Le Maniérisme avait montré à quels excès pouvait conduire un art trop intellectualisé et qui se prend lui-même pour fin : à se contenter de surprendre par ses « belles idées », il avait vite lassé, cherché à regagner l'intérêt par l'érotique, par l'étrange, et finalement s'était vidé de son contenu. La communication doit être, non pas surprise, mais échange. Moindre sera l'effort du spectateur, plus grand sera le plaisir esthétique. Ce plaisir naît lorsque l'idée se découvre peu à peu à l'intérieur d'apparences simples et facilement accessibles à tous (Félibien : « *une vérité dont les beautés surprenantes semblent cachées aux yeux du peuple* », mais vers laquelle le peuple lui-même se sent attiré). Le plaisir esthétique se trouve donc directement lié à la fois aux « belles pensées » et au langage naturel.

Approfondir ce qui est dit — la part de l'esprit — ; affiner le langage qui permet de le dire — le vocabulaire emprunté à l'expérience visuelle — : tel est, appuyé sur cette double esthétique, le double souci de l'époque. Il aboutit à la constitution d'une rhétorique du peintre. C'est elle qui fera l'objet du cours suivant.

J. T.

PUBLICATIONS

« La Galerie de Marie de Médicis : peinture et politique », *Rubens e Firenze*, a cura di Mina Gregori (Actes du Colloque « Rubens e Firenze », Florence, 1977), Firenze, 1983, p. 249-266.

« Poussin : "J'ai quitté les pinceaux pour toujours..." », *Ars auro prior*, Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata, Warszawa, 1981, p. 419-422.

« Pour André Félibien », *Histoire et théorie de l'art en France au XVII^e siècle*, numéro spécial de la revue *XVII^e siècle*, n° 131 (janvier-mars 1983), p. 67-96.

« Lettres familières d'André Félibien », *ibidem*, p. 141-157.

« Textes du XVII^e siècle oubliés ou peu connus concernant les arts », *ibidem*, p. 125-140.

« Les deux Orient de la peinture », *L'Orient des Provençaux*, Marseille, 1982, p. 39-45.

Préface au catalogue *Renaissance du Musée des beaux-arts de Cannes*, Cannes, 1983, p. 13-15.

CONGRÈS ET COLLOQUES

Caracas, 25-27 septembre 1982, *XVI^e Assemblée générale du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (C.I.P.S.H.)*. Représentant du Comité International d'Histoire de l'Art (C.I.H.A.).

Paris, 22-25 février 1983, Colloque *Image et signification* (« Rencontres de l'Ecole du Louvre »). Communication sur *Image, signe et signal dans le monde moderne*.

Montréal, 7-9 avril 1983, Congrès de la North American Society for 17th Century French Literature, sur le thème *Voyages : récit et imaginaire*. Conférence sur *Les voyages des artistes français au XVII^e siècle*.

Paris, Fondation Hugot du Collège de France, 31 mai - 4 juin 1983, Table ronde internationale sur *Informatique et Histoire de l'art*. I - *Banque internationale de données sur l'estampe* (31 mai - 1^{er} juin); II - *Banque internationale de données sur la biographie et bibliographie des artistes* (T.A.U.) (3-4 juin).

Vienne, Akademie der Wissenschaften, 3 septembre 1983, Table ronde sur la *Banque internationale de données sur la biographie et bibliographie des artistes* (T.A.U.-Treffung).

Vienne, 4-10 septembre 1983, *XXV^e Congrès International d'Histoire de l'Art* et session plénière du Comité International d'Histoire de l'Art. Président de la Section IV : *Der Zugang zum Kunstwerk*.

Dijon, 20-26 septembre 1983, *Colloque International Jean-Philippe Rameau*. Président de la Section IV : *Scénographie et danse*.