

Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

1 - SIMON VOUET : DOCUMENTS POSITIFS SUR L'ŒUVRE D'UN PEINTRE DU XVII^e SIÈCLE

2 - LA PÉRIODE ITALIENNE (cours du jeudi, 18 h 45)

La recherche des documents positifs concernant la biographie et la personnalité de Simon Vouet avait occupé le cours de l'année précédente. Il convenait d'appliquer la même méthode à son œuvre, et il était naturel de commencer par les quinze années italiennes (fin 1612-fin 1627). A tous points de vue (sources, mode d'enquête, etc.), cette période constitue un domaine très différent des vingt et un ans de l'activité parisienne (fin 1627-1649), à laquelle sera consacré le cours suivant.

L'œuvre italien de Simon Vouet a été rappelé à l'attention des érudits dès 1913 par une remarquable étude de Louis Demonts ; mais pour le remettre en pleine lumière il a fallu le développement des études sur le « Caravagisme », alertées sur le cas de Vouet par un bel article d'Hermann Voss (1924), et la cote bientôt atteinte par toutes les œuvres relevant de ce courant. Aujourd'hui plus d'une centaine de tableaux, dans les musées et les collections particulières d'Europe et d'Amérique, portent une attribution à la période italienne de Vouet.

Or Vouet, même durant ces années, n'a jamais été un peintre solitaire. Le cours de l'année précédente avait souligné la présence, dans sa maison même, d'artistes importants (son ami Christophe Cochet, son frère Aubin Vouet, Henri Trevers, Claude Mellan, Virginia da Vezzo) et à ses côtés de nombreux Français et Italiens (Claude Vignon, Charles Mellin, Jacques de Létin, Giovanni Giunio, Jean et Jacques Lhomme, Giovanni Battista Mola, les frères Muti, etc.). Plusieurs de ces artistes nous demeurent pratiquement inconnus. Le rayonnement de Vouet n'a-t-il pas marqué leurs toiles assez profondément pour qu'on les confonde avec celles du

maître? Le temps a visiblement taillé à sa fantaisie dans la production de ce groupe; quelle part, dans le peu qui nous reste, revient réellement à Vouet lui-même?

Il importait d'abord de fixer la méthode. Lorsqu'il s'agit de peinture, et plus précisément des tableaux italiens de Simon Vouet, que peut-on considérer comme « documents positifs »? Les signatures, chez lui, sont exceptionnelles. Les dessins préparatoires, pour cette période, ont tous disparu. Il faut recourir à la correspondance du peintre (mais nous connaissons très peu de lettres), aux commandes conservées dans les archives (source capitale), aux textes des premiers biographes (autre source essentielle), et aux mentions laissées par les voyageurs ou imprimées dans les guides anciens. De nombreux renseignements, de valeur diverse, sont offerts par les inventaires du XVII^e siècle. Les catalogues de vente sont trop tardifs pour offrir aucune indication sûre : mais l'estampe, pour l'étude de Vouet, se montre un guide exceptionnel. Comme Rubens, ce peintre a tôt compris le rôle qu'elle peut avoir pour la renommée d'un peintre de son vivant et après sa mort, et tout au contraire de Poussin, il a veillé lui-même à faire graver ses principales productions. L'historien dispose donc de plusieurs sources, qui certes exigent l'examen critique, mais en bien des cas permettent d'arriver à une certitude quasi totale. L'enquête a tenté de les exploiter tour à tour.

*

**

Les documents d'archives concernent essentiellement deux grandes commandes, certainement liées à l'élection au trône pontifical d'un Barberini francophile et favorable à Vouet : la décoration de la chapelle Alaleoni à San Lorenzo in Lucina (conservée en place) et la décoration du chœur des chanoines à Saint-Pierre du Vatican (détruite). Ils ont été publiés (M. Marini, 1974; O. Pollak, 1931), et leur examen a permis un bref état de la question.

Le décor de la chapelle Alaleoni, mentionné en 1685 par Félibien et en 1731 par Amidei, mais négligé par la plupart des grands guides de Rome, a été exécuté pour un familier d'Urbain VIII, et la commande suit de très près l'élection de ce dernier (6 août 1623). L'exécution peut désormais être clairement datée entre la mi-septembre 1623 (signature du marché) et mars 1624 (date fixée par le contrat; ou au plus tard juillet 1624 : dernier paiement le 9 août). Mais l'étude des documents ne donne nullement à penser que Vouet fut chargé d'un nouveau tableau d'autel destiné à remplacer celui de Siciolante da Sermoneta (comme il a été proposé en 1976 par M. Marini) et par conséquent n'autorise pas

à lui donner une *Extase de saint François* récemment réapparue (coll. part.). Elle ne permet pas de savoir si la voûte est due au pinceau même de Vouet, ou s'il en a confié une partie de l'exécution (ou même de l'invention) à l'un de ses collaborateurs (le *Carlo pittore* recensé chez lui à Pâques 1623, peut-être Charles Mellin ?).

La décoration du chœur des chanoines de Saint-Pierre, décidée en mars 1624, suit directement la précédente et manifeste la protection directe d'Urbain VIII. Les vicissitudes de la commande peuvent se suivre dans les archives du Vatican jusqu'à la réalisation de la grande *Adoration de la Croix* destinée à servir de fond à l'illustre *Pieta* de Michel-Ange (travaux commencés sans doute vers juillet-septembre 1625, achevés en avril 1626). Les documents publiés par E. Schleier (1967, 1972) comparés aux textes anciens (Nicolas de Bralion, 1655, Amidei, 1731 ; cf. Thuillier-Dargent, 1965) donnent des bases solides pour reconstituer l'iconographie de ce décor détruit au milieu du XVIII^e siècle, mais que nous restituons en partie quatre toiles (Hovingham Hall ; Londres, coll. part. ; Besançon, Musée des Beaux-Arts). Il s'agissait d'une œuvre majeure, l'une des premières « gloires baroques », antérieure au *Triomphe de la Croix* de Lanfranc (Saint-Pierre, chapelle du Crucifix) et sans doute sa source directe. En revanche, pour le premier projet, un *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre*, rien ne nous semble parvenu, en dépit du dessin (Princeton) et du bozzetto (Offices) récemment proposés comme se rattachant à cette commande, et que l'analyse stylistique ne permet guère de retenir.

La correspondance de Vouet, jointe aux auteurs anciens (Soprani), contient la mention d'une autre commande notable : le *Portrait de la princesse de Piombino*, objet du séjour de Vouet à Gênes en 1620-1621. Malheureusement aucune trace de cette effigie n'a été retrouvée, et son caractère officiel rend difficile l'identification proposée avec un portrait de jeune femme identifié à la Brera. En revanche une lettre de Vouet à Ferrante Carlo en date du 14 août 1627 indique que le peintre, à Venise, avait reçu commande du tableau d'autel de la *Scuola di San Teodoro* et qu'il espérait avoir terminé l'œuvre à la fin du mois. Nous n'avons pu retrouver encore le marché lui-même, et le tableau ne semble pas avoir jamais été mis en place. Mais une *Apothéose de saint Théodore* (2,69 m × 1,48 m) est conservée dans les collections de Dresde, sous le titre d'*Apothéose de saint Louis*, depuis au moins 1734 (cf. Thuillier-Dargent, 1965) ; elle correspond parfaitement à cette commande. Commencée au plus tôt après le 3 juillet 1627, terminée à la fin d'août (ou au plus tard en septembre-octobre), cette grande toile constitue, à l'articulation entre les années romaines et les années parisiennes, un jalon capital dans l'œuvre de Simon Vouet. Rappelons d'autre part que le 26 septembre, Vouet, toujours à Venise, signe un marché avec la Confraternité du Saint-Sacrement de Notre-Dame de Lorette pour une Cène (documents inédits ; mentionnés

par D. Posner, 1963). Mais le tableau (conservé *in situ*) fut peint à Paris (premier paiement de 100 écus en janvier 1629, second paiement de 200 écus le 18 août 1630) et relève entièrement de la production française.

Des indications tirées des marchés et de la correspondance on a tenu à rapprocher un document exceptionnel : les archives du procès Valguarnera (Jane Costello, 1950). Ce procès date de 1631, et Vouet avait déjà quitté Rome : mais les pièces judiciaires, d'une précision exceptionnelle, éclairent le milieu d'amateurs, de marchands et de peintres où il venait de passer quinze années. Par malheur, elles ne signalent comme de sa main qu'un *Saint Sébastien* en demi-figure, mention à laquelle ne correspond jusqu'ici aucun des tableaux conservés.

*

**

De leur côté, *les signatures* offrent des bases essentielles pour la reconstitution de l'œuvre. Vouet, d'ordinaire, ne signe pas, et nulle de ses œuvres encore en place à Rome n'a révélé trace de sa signature. En revanche, les toiles qu'il envoie au loin ou qu'il laisse lors de ses voyages portent souvent des signatures très complètes, comportant l'indication *Parisiensis* et la date.

Au séjour génois peut être ainsi rattachée sans conteste une belle *Sainte Catherine* à mi-corps, du reste mentionnée au Palais Cambiaso par Ratti en 1780 et conservée encore à Gênes (coll. part. ; s. et d. 1621). A Naples fut envoyée une grande *Circoncision*, conservée *in situ* (église S. Angelo a Segno) et dûment signée *Simon Vovet Parisien(sis) f(ecit) Romae MDC XXIII* (ou plutôt *XXII*). Le marché reste à retrouver : mais cette signature donne à penser que le tableau ne fut pas envoyé à Naples en 1626, comme il est toujours répété à la suite de Wittkower (1958). Il s'agit d'une pièce capitale, très ambitieuse, qui introduit dans le milieu napolitain une formule proche des grands retables du nord de l'Italie et qui avait sans doute été méditée lors du retour de Gênes par Milan, Parme et Bologne. Un second retable napolitain, *l'Apparition de la Vierge à saint Bruno*, conservé dans la salle capitulaire de la Chartreuse de San Martino, porte lui aussi une signature, mais très usée : *Simon Vouet parisiensis (fecit) R(omae) 162(6)*. Le dernier chiffre de la date, en particulier, est devenu illisible, Demonts le donnait comme 1620, ce qui nous semble entièrement impossible, et la comparaison avec les œuvres gravées vers 1626 par Mellan (cf. *infra*) nous a invité à proposer cette restitution.

Deux œuvres de moindres dimensions sont également signées : l'une est la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (San Francisco, The Fine

Arts Museum). La signature est cette fois effacée en partie et retouchée ; seul le nom de l'artiste est déchiffable : *S.mon Vov...* La suite a perdu tout sens ; il faut probablement restituer *Parisiensis fecit Romae 1626*. A cette date Vouet savait déjà qu'il allait quitter Rome : sans doute est-ce pour cette raison qu'il a cru bon d'apposer sa signature sur l'œuvre. La même intention dut jouer pour le très beau *Temps vaincu* acquis en 1954 sur le marché londonien par le musée du Prado, et de provenance incertaine, mais clairement signé et daté de *Rome 1627*. Un coloris très brillant, qui désigne le point d'arrivée de toute l'évolution italienne de Vouet, fait de cette composition profane une autre clef de l'œuvre.

*
**

L'estampe offre un témoignage capital pour la reconstitution de l'œuvre de Vouet à Paris ; mais pour la période italienne elle propose déjà des éléments très précieux.

Il nous est parvenu une eau-forte de son ami Vignon (la première qu'il ait gravée) dûment signée : *Il Voueto da parigi inv(enit)/Vignon disegna(vit) et sculp(sit) Roma A° 1618*. Elle apporte le premier témoignage daté et sûr, et confirme l'attribution à Vouet de la composition des *Deux amants* (un exemplaire à Rome, Galerie Pallavicini, peut-être copie). Une autre pièce, malheureusement anonyme, mais qui semble provenir aussi du milieu des Français à Rome aux alentours de 1620 (elle a appartenu au fonds de François Langlois) reproduit fidèlement la *Diseuse de bonne aventure* acquise en 1955 par le musée d'Ottawa : longtemps attribuée à Valentin (ce qui semble exclu), cette estampe ne porte pas le nom du peintre, mais figure à la Bibliothèque Nationale dans le recueil ancien de l'œuvre de Vouet, ce qui constitue pour l'attribution à l'artiste, sinon une preuve, au moins une présomption.

Hors de toute mise en question, mais sans date, sont deux estampes gravées par Frédéric Greuter, une *Allégorie en l'honneur du Cardinal Barberini* (d'après un dessin perdu ; exécutée à l'occasion de sa légation en France, au début de 1625 ?) et un *Portrait du Cavalier Marin* (exécuté à l'occasion de sa mort en 1625 ? Tableau récemment réapparu). Il s'y ajoute un *Portrait de Giovanni Andrea Rovetti* (Bréjon de Lavergnée, 1982) qui a servi de frontispice au *Mormorio d'Elicon* (1625) de ce capitaine-poète ; gravé par Sebastiano Vaiani, florentin installé à Rome et probablement frère d'Anna Maria Vaiani, dont Mellan laissera une très jolie effigie, il prouve les liens du cercle de Vouet avec le milieu des Florentins à Rome. D'autre part une petite *Sainte Cécile* porte la lettre *S. Vouet inv(enit)/Francesco Paioi fecit 1627*. Cette eau-forte rarissime, gravée certainement d'après un simple dessin, reste assez maladroite,

et son auteur n'a pu être identifié (un Italien inconnu, ou peut-être un Français nommé Paillot, Payot ou Pajot ?) ; mais son témoignage n'est aucunement à rejeter.

D'autres pièces qui manifestement reproduisent des œuvres de la période italienne, furent gravées en France. Charles David (mort en 1636) n'a pas seulement exécuté des copies d'estampes de Claude Mellan (*Hérodiade*, la *Charité romaine*, signées de son monogramme), mais il a gravé avec le nom de Vouet le *Spadassin* (tableau à Brunswick, jadis comme Caravage, puis donné à Borgianni par Longhi en 1914, et enfin rendu à Vouet par Weisbach en 1932) et un *David brandissant l'épée* (composition à dater vers 1625-1626 ?). Sans doute dans les années trente, après le retour de Vouet, Michel Lasne, qui exécutera plusieurs belles estampes d'après des œuvres de la période française, a gravé d'après des dessins perdus le *Portrait de Jean-Charles Doria* avec l'indication Gênes 1620, et le *Portrait du poète Giulio Strozzi* avec l'indication Venise 1627.

On ne pouvait passer sous silence d'autres pièces françaises moins connues et à vrai dire moins fiables. C'est ainsi que la gravure anonyme d'une *Hérodiade* a été publiée à Paris par Lagniet (vers 1650 ?) avec le nom de Vouet, qui semble juste (tableau très voisin à la Galerie Nationale de Rome). Sans aucun nom d'artiste et de graveur ont paru chez Le Blond, vers 1650 également, dans une suite de figures à mi-corps, un *Homme à la figue* (un exemplaire peint au musée de Caen, attribué à Vouet par Michel Laclotte) et un *Homme à la flûte* (multiples exemplaires, avec variantes, jadis attribués à Manfredi, donnés ensuite à Cesare Dandini ; celui de Los Angeles est considéré par A. Bréjon de Lavergnée (1982) comme de Vouet). Dans ces deux cas, malheureusement, la gravure indique seulement l'existence probable en France, à l'époque, d'un tableau correspondant : elle n'apporte en soi aucune autre indication.

Il en va tout autrement pour la série de très belles gravures exécutées par Claude Mellan entre la fin de 1624 et 1627. Né à Abbeville en 1598, possédant déjà un style proche de celui de Léonard Gautier et de Thomas de Leu, Mellan arrive à Rome en 1624 et se met à l'école de Villamena et de Pomarancio. La mort de Villamena, qui coïncide avec le grand éclat de Vouet devenu Prince de l'Académie de saint Luc, lui fait rechercher le patronage de ce compatriote, patronage qui devient vite estime, familiarité (dans les *stati d'anime* de 1625 Mellan est recensé dans la maison même de Vouet) et amitié. Vouet fait désormais de Mellan son graveur attitré. Les pièces se succèdent, gravées certainement à mesure de la production des tableaux : *Portrait du pape Urbain VIII* (dès octobre 1624 entre les mains de Peiresc ; tableau perdu) ; *La Mémoire, l'Intelligence et la Volonté* (datée de 1625 ; tableau à Rome, Musée du Capitole) ; *Le martyre de sainte Catherine* (datée 1625, tableau passé dans la Galerie de Dus-

seldorf, disparu ; plusieurs copies connues) ; *Allégorie en l'honneur de la maison de Savoie* (d'après un dessin) ; *Saint Luc peignant la Vierge* (daté 1625 ; d'après un dessin) ; *Lucrèce* (1625-1626 ; tableau perdu) ; un *Frontispice* pour les *Allocutiones Gymnasticae* de Vincenzo Guiniggio (parues en 1626 ; d'après un dessin), *Psyché* (1626, tableau à Lyon, Musée des Beaux-Arts), *Saint François de Paule* (1626 ; d'après un dessin ?) ; *La Charité romaine, Hérodiade* (1626-1627, tableaux disparus), un *Frontispice* et le *Portrait de Marcello Giovannetti* pour les *Poesie* de ce dernier (parues en 1627). Soit en moins de trois ans treize pièces de haute qualité, dont l'un des chefs-d'œuvre de la gravure du temps (la *Lucrèce*), toutes exécutées sous les yeux du maître. A quoi s'ajouteraient, reflets directs de son style, le charmant *Portrait de Virginia da Vezzo*, gravé par Mellan sur son propre dessin, et la *Judith*, d'après un tableau de celle-ci peint évidemment sous la conduite de Vouet. Les dernières années se trouvent ainsi, grâce à l'œuvre de Mellan, marquées de jalons sûrs.

*
**

Les mentions imprimées ou manuscrites que l'on peut rencontrer auprès des voyageurs du XVII^e siècle (papiers de Cotte), les descriptions des guides anciens (Deseine), les indications des biographes (Félibien, Amidei) recourent le plus souvent ces documents fondamentaux. Toutefois on peut y glaner quelques éléments neufs, qu'il faut, il est vrai, soumettre à une critique attentive.

Le plus important concerne la grande *Nativité de la Vierge*, toujours conservée à San Francesco a Ripa (mentions de Titi en 1674, de Deseine en 1690, d'Amidei en 1731, etc.). Cette œuvre capitale, constamment restée sous le nom de Vouet (Roisecco, 1745, d'Argenville, 1752 ; etc.) est présentée comme la première œuvre publique d'importance (vers 1618-1620 ?) et les quatres écoinçons de la voûte qui l'accompagnent comme œuvre « *d'un suo allievo* » (le nom d'Aubin Vouet, alors auprès de son frère, n'est peut-être pas à exclure).

D'autres mentions concernent la *Crucifixion* de Gênes, toujours restée en place au Gesu (Soprani, 1674 ; Amidei, 1731, etc.), et qui aurait été commandée pendant le séjour de Vouet dans la ville, puis exécutée après son retour à Rome. Très grande (3,75 m × 2,25 m), gravement altérée par des repeints récents, l'œuvre peut être restituée (en attendant sa restauration) par une petite copie (Bréjon et Cuzin, 1974) et des photographies anciennes. On note que dès 1634, dans son *Forastiero*, Capaccio mentionne à Naples dans la collection Roomer un *Christ en croix avec la madone et d'autres saints* qu'il attribue à « *Monsuitto francese* » (très probablement

Monsù Voetto) : s'agissait-il de la même composition (bozzetto ou copie ?) ou d'une version différente ?

Moindre paraîtra la mention, dans le *Journal des voyages du sieur de Monconys* (publié dès 1666), d'un « *demy-corps d'homme nu* », alors conservé dans la collection du Marquis de Voghera, à Turin, en 1664. Elle prendrait un intérêt nouveau s'il pouvait être prouvé qu'il s'agit d'un tableau de l'ancienne collection Borely actuellement conservé au musée de Marseille sous le nom peu approprié de Carel Du Jardin.

*
**

C'est dans les *inventaires des collections anciennes* que l'on relève au nom de Vouet (souvent déformé en *Voet, Vet, Ovette*, etc.) les mentions les plus nombreuses et les moins attendues. Mais leur véracité est sujette à caution, surtout après 1650 ; après 1700, elles n'ont plus grande autorité. Il a paru nécessaire d'étudier attentivement toutes celles qui remontent au XVII^e siècle, en commençant par les inventaires des grandes collections romaines, pour s'intéresser ensuite à ceux des autres grandes collections italiennes ou étrangères. Plusieurs heures ont été consacrées à cet examen.

L'inventaire de la collection Giustiniani, rédigé avec soin dès février 1638, établit l'attribution à Vouet d'une *Annonciation* (environ 2,90 m × 1,95 m) gravée à Paris en 1812, passée au musée de Berlin, et par malheur détruite en 1944. Il n'en subsiste plus que de médiocres photographies. L'inventaire Ludovisi, dressé dès 1633 (Klara Garas, 1967) mentionne un « *Huomo che tiene abbracciata una femina* », qui pourrait correspondre à la composition des *Deux amants* gravés par Vignon, mais qui semble avoir été un peu plus grand que le tableau actuellement conservé à la Galleria Pallavicini. Plus tardifs sont l'inventaire de la collection Massimi (1677) signalant un *Saint Dominique* en demi-figure (perdu) et le testament du Cardinal Pallavicini (1679) mentionnant un *Portrait de jeune homme* (toujours conservé dans cette collection et dont l'attribution semble sûre).

Dans la série considérable des inventaires Barberini, désormais bien connus (Marilyn Lavin, 1975), et que recourent les papiers De Cotte (ca. 1689) et les indications de Deseine (1690), le nom de Vouet revient souvent. Malheureusement la plupart des mentions sont contradictoires et tardives. Seules deux d'entre elles conduisent nettement à des tableaux encore conservés : le tondo de la *Sainte Famille* aujourd'hui à San Francisco (et cité plus haut comme signé), et le *Saint Jérôme* passé à Washington (mais l'attribution n'apparaît qu'en 1692). En revanche la mention d'un *Christ avec la Samaritaine*, « *opera di Monsù Ouet* » (1692) semble conduire à un tableau toujours en propriété Barberini, mais sans doute aucun de la main de Valentin. Un autre tableau d'un *Saint Jérôme*, clairement dit « *mano di Monsù*

Ovett » dès 1671, mais de format carré, semble disparu. Une *Sainte Catherine avec la roue* (attribuée dès 1633) ne peut se suivre clairement, non plus qu'un *Portrait de jeune homme armé le poing sur l'épée* (attribution de 1671). L'intérêt majeur des inventaires est sans doute de permettre de retirer à Vouet deux œuvres qui y sont clairement désignées comme du Cavalier Muti, l'*Allégorie des Arts libéraux* (Rome, Galerie Nationale ; traditionnellement donnée à Vouet, mais écartée par nous dès 1960) et l'*Apothéose de saint Urbain* (signalée à Rome par Barbier de Montault en 1870, décrite encore en 1913 par Demonts, perdue, puis réapparue en vente publique à Londres en 1969 — toujours sous le nom de Vouet — et acquise peu après par la Galerie Nationale de Rome).

Un autre ensemble de documents est fourni par les inventaires et listes de la collection Dal Pozzo. Cassiano Dal Pozzo avait été le patron et l'ami de Vouet, comme en témoigne la correspondance ; il meurt dès 1657, mais le premier inventaire date de 1689 (A. Bréjon de Lavergnée, 1973) et les divers documents s'étagent jusque vers 1740. Il est inquiétant de constater que deux Vouet sont signalés dans les papiers De Cotte (ca. 1689), huit dans l'inventaire de Carlo Antonio Dal Pozzo (1689), douze dans l'inventaire de Gabriele Dal Pozzo (1695), quinze dans la liste Guezzi (1715)... La plupart ne sont pas identifiables (*Madeleine* en demi-figure, *Tête de saint Jean-Baptiste*, *Tête de femme*, trois *Allégories* féminines en demi-figures, etc.). De ces mentions secondaires et peu fiables se distinguent deux œuvres importantes : une *Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth et saint Jean* qui correspond parfaitement à un beau tableau conservé dans les collections du Prado comme « école bolonaise » et reconnu de Vouet par Voss, et d'autre part une *Diseuse de bonne aventure*, qui de son côté correspond au tableau gravé anonymement et passé au musée d'Ottawa.

Pour les autres villes d'Italie, on s'est notamment attaché à l'inventaire des collections de Savoie, dressé dès 1635 par Antonio Della Cornia, qui avait à coup sûr connu personnellement Vouet. Il catalogue sous son nom une *Madeleine* avec un bras nu (mais comme d' « un allievo » ; perdue), une *Sainte Catherine* (malheureusement sans dimensions, donc impossible à identifier parmi les nombreuses *Sainte Catherine* qui prétendent au nom de Vouet), et un *Saint Pierre visitant sainte Agathe avec un ange*, demi-figures sur cuivre, et qualifié de « médiocre » (très probablement celui qui se trouve actuellement dans une collection allemande, et dont on connaît une version beaucoup plus grande — 1,30 m × 1,82 m, peut-être copie d'une version sur toile — dans une collection américaine). La mention la plus intéressante est celle d'une *Agrippine avec un soldat qui lui tend le poison*, en demi-figures, qualifiée cette fois de « buono », et qui semble bien se confondre avec la *Sophonisbe* de Cassel.

A Messine, dans la fameuse galerie d'Antonio Ruffo, on rencontre deux tableaux acquis à Rome vers 1644-1655 et décrits comme « deux tableaux

de demi-figures avec de nombreux soldats », probablement scènes de type caravagesque. A Naples l'inventaire de la collection du Prince de Minervino (1681) comportait, en pendant à un *Saint Jérôme* de Valentin, une « *Madonna del pittore Monsù Ouët* », mention malheureusement trop imprécise. En revanche la collection du cardinal Filomarino (1700), outre un *Jésus et saint Jean* clairement donné au Cavalier Muti (mais qu'en 1756 Cochin croit de Vouët...), contenait une *Sainte Agnès* (non identifiable) et surtout une suite de douze *Anges portant les instruments de la passion* — selon Cochin d'une « manière grande, quoique un peu sèche et sans rondeur », et « d'un pinceau facile ». Deux ont été gravés en 1839 dans le *Real Museo Borbonico* (Vol. XII, pl. XXXI) et se retrouvent aujourd'hui au Museo di Capodimonte. Avec les réserves que peut susciter le fait même de la série, où souvent des collaborateurs exécutaient plusieurs morceaux, l'attribution paraît donc à conserver.

D'autres mentions assez précoces se retrouveraient dans d'autres collections anciennes en Italie ou à l'étranger. Mais il y a toujours risque qu'il s'agisse de toiles de la période parisienne (surtout en France : par exemple les œuvres données à Vouët dans la collection de Mazarin), voire du fils de Vouët, Louis-René (par ex. Casa Ranucci, Bologne, 1698 : *La Charité avec quatre enfants*), ou plus simplement d'un élève ou épigone. On ferait un sort à part à la *Judith* cataloguée en 1659 dans la collection de l'archiduc Léopold Guillaume sous le nom de Vouët, et toujours conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne : mais seule la restauration de l'œuvre permettra un jugement définitif.

*

**

L'ensemble de ces documents a donc permis de dégager un catalogue d'œuvres sûres, conservées ou du moins connues par l'estampe, et qui offrent une base solide à l'étude de l'artiste. Elle a permis d'autre part d'établir une liste d'œuvres très probables et de mentions qui laissent espérer la réapparition d'œuvres perdues. Pour compléter l'enquête, il restait deux démarches importantes : organiser chronologiquement ce catalogue, et examiner si parmi les autres tableaux placés actuellement sous le nom de Vouët certains semblaient prendre facilement place auprès des œuvres documentées.

Des points de repère se trouvaient fixés de façon peu contestable par les documents eux-mêmes :

— Avant 1618 : les *Deux amants* ;

— 1620-1621 (séjour à Gênes) : la *Sainte Catherine* et le *Portrait de Jean-Charles Doria* ;

— Ca. 1622 : la *Crucifixion* de Gênes ;

- 1622 ou 1623 : la *Circoncision* de Naples ;
- Fin 1623-début 1624 : le *Portrait d'Urbain VIII* et le décor de la chapelle Alaleoni ;
- 1624-1625 : *La Mémoire, l'Intelligence et la Volonté* et le *Martyre de sainte Catherine* ;
- 1625 : le *Saint Luc peignant la Vierge* et le frontispice pour les *Allocationes Gymnasticae* ;
- 1625-début 1626 : *L'adoration de la Croix* à Saint-Pierre ;
- 1626 : la *Lucrèce*, et très probablement le *Saint François de Paule* et *l'Apparition de la Vierge à saint Bruno* ;
- 1626-début 1627 : le *Portrait de Marcello Giovanetti* et le frontispice des *Poesie*, la *Sainte Cécile*, le *Temps vaincu* ;
- Août-début novembre 1627 : *l'Apothéose de saint Théodore* et le *Portrait de Strozzi*.

A partir de ces données l'examen stylistique a permis de proposer un ordre chronologique pour l'ensemble de l'œuvre italien. Il reste place pour quelques hésitations, surtout pour les années 1613-1620, où faute de jalons sûrs l'échelonnement des tableaux reste incertain : mais les futures découvertes devraient préciser les dates sans trop bouleverser la logique de l'enchaînement.

Plus délicat était l'examen des tableaux non documentés. Au cours des deux dernières décennies s'est ébauchée la reconstitution de l'œuvre et de la personnalité d'artistes comme Charles Mellin, Claude Mellan, le cavalier Muti, Charles Dauphin : à chaque fois ont été retirées à Vouet des œuvres qui lui étaient données par une tradition plus ou moins ancienne. Mais d'un autre côté les attributions nouvelles se sont multipliées. La comparaison avec les œuvres documentées ne leur a guère été favorable.

Pour l'époque du séjour à Constantinople, qui précède directement l'arrivée en Italie, aucune hypothèse n'a encore été faite. Il nous a semblé nécessaire d'attirer l'attention sur quelques dessins de sujets turcs (Stockholm, Prague) ayant porté anciennement une attribution à Vouet disparue des catalogues récents, et qui pourtant ne contredisait pas l'idée qu'on peut se faire du style d'un jeune Français de 1612 n'ayant pas encore vu l'Italie.

Au rebours, on a porté un œil très critique sur la série de « portraits » de jeunes gens ou de vieillards donnés à Vouet, souvent au cours de ces dernières années. Celui d'Arles semble seul appeler le nom du maître. On lui ajouterait deux *Autoportraits*, ceux de Florence (original?) et de Lyon (1627?). Les multiples *Judith* ou *Saintes* à mi-corps (Hartford, Mexico, Bourges, Monteforte, etc.), plus ou moins proches de Vouet, semblent quasi

toutes renvoyer à ses élèves ou amis. La richesse de son entourage reste si grande en personnalités très mal connues (Henri Trevers, Jean et Jacques Lhomme, Jean-Baptiste Mole, etc. ; et pour leur période italienne Aubin Vouet, Jacques de Létin, etc.) que même des œuvres de haute qualité s'intègrent difficilement dans la suite de l'œuvre : ainsi pour les deux *Anges* de Minneapolis (plus brillants de coloris que les *Anges* de Naples), ou le grand *Saint Sébastien* en pied (Rome, coll. part.), impossible à placer dans la période gênoise. Même l'admirable *Lucrèce* (Prague) qui se rattache de si près à la gravure de Mellan, mais qui offre de multiples variantes, n'est pas nécessairement une réplique de la main même de Vouet.

Les seules additions importantes concernant de toute évidence la période de Gênes, où viennent se placer d'eux-mêmes le *David* du Palazzo Bianco, la *Judith et la servante* (Gênes, coll. part. ; nombreuses copies) et le *Portrait de Marc-Antoine Doria* récemment réapparu et entré au Louvre.

L'étude des dessins ne s'est pas révélée plus fructueuse, et le seul que l'on puisse accepter dans l'œuvre italien avec suffisamment de confiance est le *Portrait de Tassoni* (Londres, British Museum ; donné par une inscription ancienne portée au verso), qui répond parfaitement au type de portrait des dernières années romaines.

L'enquête systématique a donc contraint de constater que les marges d'attribution restent étroites, et d'autre part que les œuvres douteuses, une fois retirées celles qui reviennent à Mellan et Muti, sont fort peu cohérentes entre elles. On n'y distingue aucun groupe précis, aucune « main » qui puisse se rapporter à tel ou tel nom livré par les documents. Décevante sur ce point, elle a en revanche permis d'éclairer plus nettement le style propre de Vouet et son évolution, et de revenir sur les notions peut-être trop facilement acceptées.

L'idée d'un Vouet « caravagiste » a été imposée par Voss en 1924 (« *die caravageske Frühzeit von Simon Vouet* »). Demonts, en 1913, avait mieux senti l'attitude indépendante de l'artiste, même s'il la condamnait comme un « éclectisme intelligent », mais superficiel. En fait, Vouet développe son art dans un milieu caravagesque ; il lui emprunte un répertoire (« bravi », « égyptiennes », etc.), des formules (figures à mi-corps), des partis picturaux (les « nuits », d'ailleurs rares, tardives, et s'efforçant d'introduire la couleur dans le clair-obscur), mais rarement l'inspiration. Fait singulier, c'est hors de Rome, lors de la période gênoise, que Vouet se rapproche le plus du « caravagisme » proprement dit (figures isolées se détachant sur fond sombre, vie intérieure et réalisme tragique). Mais l'épisode est bref. Le récit mouvementé, la mise en scène théâtrale, la soumission des personnages à de grands rythmes décoratifs l'emportent dans la plupart des œuvres.

Il faut sans doute y voir la trace d'une formation solide dans le milieu parisien (ca. 1600-1612). Il faut y voir aussi l'influence déterminante de Venise, où Vouet débarque au retour de Constantinople et, d'après ses biographes, demeure environ un an. Premier contact avec l'Italie qui semble décisif, et source à laquelle il revient constamment : vers 1624 (*La Mémoire, l'Intelligence et la Volonté*; la *Sainte Famille* du Prado), vers 1626-1627 (le *Temps vaincu*), enfin sur le chemin du retour à Paris (*Saint Théodore*). Venise empêche Vouet de jamais accepter entièrement la poétique « caravagesque » (au contraire de son compagnon Valentin). Surtout, elle semble dès le départ l'inviter à une carrière de grand décorateur. En dépit de ses réussites, il se refuse à n'être qu'un peintre de portraits (lettre du 4 septembre 1621) et de scènes de genre (relativement rares parmi les œuvres retrouvées). Il s'intéresse à toutes les formules de la grande peinture, notamment lors du retour de Gênes par Milan, Parme, Bologne et Florence (lettres du 20 mai et du 9 novembre 1621). En ce sens, il apparaît fortement lié au « Maniérisme » que prolonge toujours à Rome le Cavalier d'Arpin. La *Nativité de la Vierge* de San Francesco a Ripa, où l'on peut trouver des traces de caravagisme, accepte un schéma proprement « maniériste », et le Cavalier d'Arpin lui-même semble la démarquer en 1629 dans sa grande toile de S. Maria di Loreto...

Cette ambition, les recherches multiples et hardies qu'elle entraîne et les premières synthèses que Vouet propose à la peinture romaine (San Francesco a Ripa, San Lorenzo in Lucina, Saint-Pierre du Vatican, le *Temps vaincu*) expliquent la place très brillante qu'il obtient vite à Rome et qui lui permet d'occuper dès 1624 le Principat de l'Académie de Saint Luc. Elles suffiraient à lui valoir un rang notable dans l'histoire du *Seicento italiano*. Mais l'essentiel reste qu'elles annoncent et préparent les grandes réalisations qui vont suivre lorsque la Cour de France offrira à Vouet des chantiers à sa mesure.

II - LA THÉORIE DE L'ART AU XVII^e SIÈCLE

2 - LA RHÉTORIQUE DES PASSIONS

(cours du vendredi, 15 heures)

Le cours de l'année précédente avait essayé de dégager les rapports, complexes et complémentaires, qu'entretiennent au XVII^e siècle l'esthétique de la « mimésis » et l'esthétique de l'« idée ». Celui de cette année s'est efforcé de montrer comment, dans ce contexte, s'organise l'expression du peintre, cette *rhétorique des passions* longtemps admirée et de nos jours si mal comprise.

Dans un esprit très néo-platonicien Poussin définit l'art comme l'idée du Beau descendant dans la matière (« *L'idea della Belleza (che) discende nella materia* »). Le problème de l'expression se présente de façon parallèle : il s'agit pour l'artiste d'introduire l' « idée » dans la représentation, donc d'utiliser l'image pour communiquer au spectateur ses « belles idées », la « sublimité de ses pensées ». Mais il faut tenir compte ici d'une certaine approximation du langage, qui ne distingue pas toujours très clairement l'idée au sens platonicien et l'idée en tant qu'opinion ou raisonnement. Il faut aussi considérer deux faits d'époque. L'image, au XVII^e siècle, n'a pas le même statut qu'aujourd'hui. Sa puissance de suggestion demeure très forte : ce dont témoignent assez dans le domaine religieux les craintes de la Réforme, comme le choix de la Contre-Réforme qui a décidé de mettre ce pouvoir à son service. L'artiste est donc enclin à proposer une image chargée de sens et propice à la méditation. D'autre part la pensée du XVII^e siècle n'a pas encore été simplifiée par deux siècles de positivisme, qui nous ont habitués à percevoir et concevoir sur un seul plan. Devant tout fait, elle cherche à deviner une cause, suppose une intention et une fin, multiplie les associations et les analogies de tout ordre. Il en va pareillement de l'image, qui est volontiers doublée de symboles. Pour sa part la tradition de l'exégèse religieuse, attachée au moindre fait de la Bible, mais ne séparant pas le fait historique de sa valeur de préfiguration ni de son sens moral, habitue le fidèle à rechercher constamment une interprétation à différents niveaux. De là pour le peintre des conditions particulièrement favorables : il sait pouvoir compter sur l'attention du spectateur.

Pour un homme du XX^e siècle, il n'est pas toujours facile de comprendre cette attitude, ni de discerner ses limites. Lorsque, le 6 décembre 1670, le peintre Jean Nocret commente devant l'Académie royale le fameux *Ravissement de saint Paul* de Nicolas Poussin, peint vers 1650 pour Paul Scarron, il n'y discerne qu'une représentation conforme à toutes les règles de l'art et se borne à un exposé fort simple. Sa conférence ne paraît pas satisfaire Charles Le Brun, qui le 10 janvier 1671 reprend en personne l'explication. Par une analyse précise et subtile, il y découvre non seulement une représentation plus symbolique que réaliste de ce « ravissement » du saint, mais tout un exposé sur la grâce divine et ses trois modes : grâce prévenante et efficace, grâce comitante ou aidante, grâce abondante et triomphante. Le tableau devient une méditation théologique et morale égale en profondeur et en beauté aux élévations de Bérulle ou aux prédications de Bossuet. De Nocret ou de Le Brun, qui avait raison ? Où faut-il situer l'intention de Poussin lui-même ? Le Brun est peintre, et parle devant des peintres. Les faciles railleries des commentateurs modernes indignés par le commentaire de Le Brun sont-elles l'expression du bon sens, ou d'un anachronisme qui traduit un changement de mentalité aussi profond qu'inconscient ?

Il est certain que le xvii^e siècle affectionne l'expression « mystérieuse » (au sens de Richelet : « *mistère : chose cachée et difficile à comprendre* »). A la suite du xvi^e siècle, il a très largement exploité cette voie. Le peintre exprime volontiers ses « belles idées » par tout un jeu d'allusions exigeant un véritable décryptage : et il ne faut pas se dissimuler que là se trouve, au xvii^e siècle, une des directions majeures de la création. Nous avons essayé d'en présenter quelques formes.

Le peintre peut user de correspondances fixes : emblèmes et symboles. De là une peinture allégorique qui fait la délectation du siècle. Parmi les multiples exemples qui se proposent, nous avons retenu deux textes essentiels et peu connus. Le premier est le long commentaire que Nivelon consacre au plafond peint par Le Brun à l'Hôtel de La Bazinière (détruit ; deux esquisses conservées pour la partie centrale). Ces pages montrent que le peintre utilise le mythe de Pandore — fiction déjà difficile par elle-même à identifier, au moins dans ses détails — comme une allégorie de la Physique, les diverses figures évoquant les éléments, les « mixtes », les forces de génération et la « nature naturée et naturante ». L'économie entière du plafond et des compositions qui l'accompagnent est commandée par cette signification « mystérieuse », qui n'offre ici aucune intention morale ni religieuse, mais unit méditation scientifique et méditation poétique.

Le second texte est tiré d'une *Lettre sur Vaux*, anonyme, mais certainement due à Félibien, et publiée dès 1660-1661. Il concerne le plafond que Le Brun venait d'exécuter pour Fouquet dans le *Salon des Muses* (conservé quasi intact), et de toute évidence traduit directement l'intention de l'artiste. Il prouve que le décor facile et brillant offert au premier regard dissimule tout un programme où le moindre détail est chargé de sens. Loin d'être un bavardage inspiré, ce décor apparaît comme un discours raisonné dans toutes ses parties et commandé par une intention précise : en l'occurrence l'éloge du maître des lieux, la glorification de Fouquet lui-même, exercice académique que l'expression allégorique transforme en un éblouissant poème. La peinture réussit par ce détour ce que la littérature a si souvent manqué.

Mais il convenait aussi de marquer les limites de cette « expression mystérieuse ». Son point extrême est à chercher dans l'*énigme*. L'*énigme* littéraire, que l'abbé Cotin remit en vogue, est d'abord un jeu mondain. Elle a produit des vers fort plats, et d'autres que l'obscurité même du sens et l'étrangeté des images parent d'une séduction poétique rare en ce siècle ; on s'étonne que notre temps ne s'y soit pas davantage intéressé. L'*énigme* peinte est fort différente. Il s'agit d'un tableau dont la figuration, d'apparence souvent très simple, propose un sens caché — allusion à l'actualité, jeu d'esprit, ou banale « devinette » — dont il faut trouver et surtout démontrer la présence. Son caractère est donc inverse. En littérature, l'es-

sentiel est l'exposé de l'énigme, qui ne peut être qu'un discours habilement obscurci. Dans le cas de l'énigme peinte, le discours — qui demeure l'essentiel — est l'exposé de la solution, exposé qui doit être à la fois clair, savant et persuasif. Le tableau n'en est que le support et conserve de préférence un aspect innocent : loin de présenter des associations déconcertantes et de rejoindre ainsi le rébus, il cache d'autant mieux le sens que la cohérence logique est à première vue conservée. L'énigme peinte ne prépare jamais la voie au surréalisme, comme l'énigme poétique. On arrive à ce paradoxe que des sujets aussi communs et respectables que *Moïse exposé sur le Nil* ou la *Résurrection du Christ* vont servir à des énigmes dont la clef sera non moins profane que prosaïque. Parfois même on utilise des tableaux qui avaient été peints dans une tout autre intention, en laissant à l'ingéniosité du spectateur le soin d'y glisser un sens caché. Jennifer Montagu, dans un brillant article (1968), a naguère étudié la vogue de ces tableaux d'énigme, leur utilisation pédagogique par les collèges durant tout le siècle, et leur adaptation au grand public par le *Mercurie galant* (1678-1681). Il va de soi qu'à ce niveau on ne peut parler d'expression du peintre, même lorsque l'énigme de collège donne prétexte à des œuvres aussi importantes que le *Supplice de Mézence* de Le Brun (perdu, décrit par Nivelon), ou la *Tente de Darius* de Jouvenet (toujours conservée au Lycée Louis-le-Grand). Elle ne constitue pas un genre particulier, elle n'a provoqué aucune recherche proprement picturale. Simplement, elle témoigne d'une attitude devant l'image qui est celle de ce temps, qu'elle a sans doute encore contribué à développer, et que le peintre sait pouvoir exploiter par ailleurs.

Toutefois nous croyons qu'il serait erroné de soupçonner dans toute peinture du xvii^e siècle un sens « mystérieux ». Ici joue la notion de genre. Nous avons essayé de le montrer pour la nature morte. Depuis quelque temps il est de mode de chercher une signification cachée dans chaque nature morte du xvii^e siècle. Or l'analyse des rares textes d'époque — notamment un précieux manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale, sans doute rédigé vers 1620 — ne suggère rien de tel, au moins pour la France. Le peintre de nature morte, qui est souvent d'une culture modeste et peu tourné vers la spéculation intellectuelle, se contente à l'ordinaire de quelques thèmes très généraux et très communs : la « vanité », vieux motif où la leçon morale double réellement la représentation, ou les « cinq sens », dont au contraire la signification ne va guère plus loin que celle de la « table servie ». Hormis ce cas de la « vanité », aucun commentaire du temps n'y dénonce un sens « mystérieux ». La nature morte, qui relève par excellence de l'esthétique de la « mimesis », plaît et veut plaire par la science du rendu : elle cherche à surprendre la vue et charmer par les seules qualités plastiques. Dans l'énigme, le sens intellectuel finissait par nier la peinture. La nature morte tend au contraire à nier le sens et se retrouver peinture pure.

*

**

Si le xvii^e siècle, en héritier fidèle du xvi^e siècle, affectionne cette *expression mystérieuse* et recourt volontiers à elle dans ses grands programmes, ce n'est pourtant pas là qu'il conduit ses recherches et ses réflexions essentielles. Il accorde une importance bien plus grande à ce qu'on peut appeler la *rhétorique des passions*.

Les principes en sont déjà parfaitement exprimés dans une conversation que Poussin tient à Rome le 26 février 1648, et que rapporte un paragraphe du journal (inédit) de Félibien : « *M. Poussin en parlant ce matin en compagnie... (dit) que nos poètes qui travailloient aux pièces de théâtre ne savoient pas le coutume (sic), c'est-à-dire faire entrer les personnages dans les sentimens des héros, des nations et des personnes qu'ils veulent représenter. En parlant de la peinture, dist que de mesme que les 24 lettres de l'alfabet servent à former nos parolles et exprimer nos pensées, de mesme les lineamens du corps humain à exprimer les diverses passions de l'ame pour faire paroistre au dehors ce qu'on a dans l'esprit. Qu'un peintre n'estoit pas grand peintre lorsqu'il ne faisoit qu'imiter ce qu'il voyoit (...). Mais que les gens habiles doivent travailler de l'Intellect, c'est-à-dire concevoir auparavant ce qu'ils veulent faire, se figurer dans l'imagination un Allexandre généreux, courtois, etc, et puis exprimer avec des couleurs ce personnage en sorte que l'on reconnoisse par les traits du visage que c'est Allexandre qui a les qualitez qu'on luy donne* ».

L'essentiel est clairement défini : refus de la simple imitation de la nature, exigence de l'idée, qui ne doit pas être cachée, mais clairement exprimée par la représentation (« *faire paroistre au dehors ce qu'on a dans l'esprit* »), rejet des symboles, allégories et significations codées, recours à l'expression par les figures mêmes du tableau, dont les « passions » constituent par excellence le truchement du peintre, appel à la notion de « costume » qui seule peut assurer la clarté de l'exposé. Les discussions de l'Académie royale, et notamment la fameuse *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun (publiée seulement en 1698), les *Sentiments* de Testelin (1675) et le long exposé de Félibien dans le livre VI des *Entretiens* (1679), ne feront guère que développer, commenter et mettre en forme ce mode d'expression parfaitement mis au point par Poussin lui-même de la *Mort de Germanicus* (1626) au *Jugement de Salomon* (1649), véritable tableau-théorème.

L'examen de ces textes fondamentaux et des tableaux du temps a permis d'analyser en détail ce système, à la fois très simple et très complexe, et directement relié aux théories littéraires, mais trop soucieux des problèmes propres à la peinture pour jamais se confondre avec elles. Nous avons suivi

dans cette étude la division établie aussi bien par Le Brun que par Félibien ou Testelin entre *expression générale* et *expression particulière*.

*

**

L'*expression générale* exige du peintre de « *tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son tableau qu'elles concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardans des émotions convenables à cette idée* » (Testelin, 1675). L'art est en effet considéré d'emblée comme un dialogue entre l'artiste et le « regardant ». Il s'agit là d'un principe capital pour l'esthétique du XVII^e siècle, et d'une attitude qui l'éloigne profondément de l'esthétique du XX^e siècle, où le respect du « génie » et de sa « liberté » renvoie au second plan le souci du lecteur ou du spectateur. De là cette notion d'*unité générale* : « *En la peinture on doit comprendre tout d'un coup l'idée du sujet* » (ce qui condamne les équivoques et divers jeux d'esprit qu'avait affectionnés le Maniérisme). De là aussi l'affirmation des trois unités : le tableau doit correspondre à ce qui arrive dans un même temps, ce que la vue peut découvrir d'une seule « œillade », ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau. Ces trois principes semblent de prime abord inviter à une représentation fidèle de l'événement ; en fait ils risquent de pousser, au nom de la clarté de l'énonciation, à simplifier une réalité trop complexe et qui se laisse rarement réduire à cette vision logique. D'où une série de discussions sur le problème des *circonstances* (faut-il supprimer celles qui détournent du sujet principal, ou même qui lui sont contraires, pour véridiques qu'elles soient ?), et le problème des incidents (le contraste et la variété peuvent rehausser l'expression, à condition de ne pas accaparer l'attention et dissoudre l'action en une série d'épisodes annexes).

Cette unité générale du sujet doit évidemment s'accompagner de l'*unité de ton*. Toute dissonance est ressentie comme une faute : présence d'un épisode comique dans un sujet grave (la peinture rejoint ici le goût littéraire), mélange des choses profanes dans les sujets religieux (critique du Véronèse et des Vénitiens en général), introduction de figures antiquisantes (allégories) ou de personnages contemporains dans les scènes de l'histoire sainte (problème des donateurs, dont la présence dans le tableau est considérée comme une concession toujours regrettable).

Sur tous ces points l'esthétique de l'« idée » prend volontiers ses distances par rapport à l'esthétique de la « mimesis ». Elle se sépare d'elle lorsqu'elle fait passer cohérence et clarté avant le souci de représenter « ce qui arriva ». Elle la rejoint lorsqu'elle conseille de ne pas rompre l'unité historique par des éléments imaginaires ; mais son choix est si peu fondé sur le réalisme

qu'elle accepte toutes les dérogations qui ne brisent pas l'unité du ton. Si elle déconseille le mélange de l'allégorie avec l'histoire, elle admet que le peintre y recoure pour « *ajouter le sens mystique au sens littéral par des circonstances qui ne déforment pas la vérité* » (par ex. la présence du serpent au pied de la Croix) et pour développer ses idées : « *N'ayant que cette forme de langage pour exprimer ses belles conceptions, il ne serait pas juste de lui en ôter la liberté* » (ainsi dans le cas d'un dieu-fleuve pour désigner le Nil dans le sujet de Moïse exposé sur les eaux, ou simplement de la représentation des anges, figures symboliques dont « *on ne voit personne trouver à redire qu'on les représente dans les histoires saintes* »).

Cette expression générale trouve en fait son accomplissement le plus élevé dans la notion de *mode* proposée par Poussin (lettre du 24 novembre 1647) et non moins vivement admirée que rarement mise en pratique. Car à la limite la notion de *mode* tend à briser la notion de *manière* : l'artiste doit créer un style convenant au sujet qu'il traite et donc se renier à chaque œuvre. Au lieu de contraindre le sujet à faire partie de son univers personnel, il doit se plier aux exigences propres du sujet ; c'est la suite complète de ses tableaux qui seule définira sa personnalité. Haute exigence qui n'allait pas seulement à l'encontre de la longue tradition maniériste, mais du goût des « *connaisseurs* », de plus en plus nombreux, et du commerce d'art, de plus en plus actif.

*
**

L'expression particulière va se fonder également sur la notion de *costume*, souvent traduite en français par le mot de *convenance*. Il ne s'agit ni de la « *couleur locale* » au sens romantique, ni du simple souci archéologique que prisent les amateurs d'antiquité, mais de l'effort pour « *conformer toutes choses à l'usage des temps, lieux et qualités* ». Si l'on doit peindre Alexandre et si l'on veut « *exprimer* » Alexandre de telle sorte que le « *regardant* » reconnaisse d'emblée l'empereur grec, il ne faut pas l'habiller avec chapeau brodé et poulaines, comme le miniaturiste du moyen-âge (temps), ni placer derrière lui des prairies verdoyantes avec clocher d'église comme les peintres flamands (lieu), ni le présenter en petit bourgeois à escarcelle (qualité sociale), ou lui donner une mine piteuse ou une trogne vermillonne sur un corps ventripotent (qualités personnelles).

Précepte de bon sens, mais qui allait moins de soi qu'il n'y paraît. Le courant maniériste, jouant volontiers sur l'ambiguïté, avait dans ce domaine expérimenté toutes les audaces (Bellange) et n'était pas entièrement éteint (Vignon). Le Caravagisme avait proposé des transcriptions contemporaines et souligné la présence psychologique du personnage aux dépens de son identification (la *Vocation de saint Mathieu* ou la *Mort de la Vierge*

du Caravage). La mode plaçait très haut les Vénitiens et Rubens, peu soucieux d'éviter aucun anachronisme, ou plutôt jouant eux aussi de l'effet poétique que procure une certaine distorsion entre le récit historique et la représentation figurée. Il s'agissait donc, pour la peinture du XVII^e siècle, d'une véritable reconquête, fondée sur les leçons du XVI^e siècle (Raphaël, Jules Romain) et de Bologne (les Carraches et leur suite). Et cet effort reste isolé en Europe : Rome et Paris nient l'esthétique des successeurs de Rubens comme celle de Rembrandt, pour ne pas parler de Venise, de Naples et de l'Espagne (Velasquez). Le « costume » ne relève pas d'une discipline scolaire, mais d'une recherche d'avant-garde, qui contraint certains artistes à de grands sacrifices (La Hyre) et ne s'impose entièrement qu'un temps réduit (prompt retour de la vague rubénienne dès les années soixante-dix). Si l'Académie a pu cependant la faire accepter, c'est que pour une fois s'accordaient pleinement l'esthétique de la « mimesis » et celle de l'« idée » (Jean-Baptiste de Champaigne), et que d'autre part cet enthousiasme correspondait dans la mentalité de l'époque au développement du sentiment de l'histoire et de la science historique elle-même.

De ce principe du *costume* découlent les règles qu'on retrouverait sans peine dans le champ de la création littéraire. La convenance doit commander les sentiments du héros (équation entre le personnage et la passion ; cf. Boileau : « *Qu'Achille aime autrement que Tircis et Philène, / N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène...* »). L'aspect physique lui-même doit être différencié, comme la parole au théâtre (équation entre le caractère et la physionomie). L'effort doit porter sur le lieu et le temps (couleur locale), mais se maintenir dans les limites qu'exige l'expression générale : pas de détails trop curieux ou pittoresques, qui risqueraient d'accaparer l'attention. Pratiquement, la convenance géographique doit donc se borner à des suggestions, visibles seulement au second coup d'œil, et fuir l'exotisme, dont le XVII^e siècle est trop friand pour que sa présence ne rompe pas l'unité d'intérêt. On souhaite une recherche historique approfondie (enquête de Philippe de Champaigne pour retrouver le portrait véridique des « hommes illustres » qu'il doit peindre dans la galerie du Palais Cardinal) ; mais le pittoresque du vêtement ou des mœurs risque de ramener l'histoire à l'anecdote historique, et doit rester discret, sinon vague. Seule l'antiquité classique, grâce à la longue familiarité du public avec les représentations romaines, permet une recherche archéologique qui ne provoque pas rupture d'intérêt et rupture de ton. C'est là qu'elle se développe, suscitant un véritable enthousiasme (cf. Félibien à propos de Jules Romain et des armes antiques, *Entretien III* ; etc.).

Mais l'essentiel de l'expression particulière se porte sur l'expression des *passions*. Il faut entendre le mot au sens que lui donne le XVII^e siècle : tout ce qui affecte l'âme et produit donc un changement dans l'apparence extérieure (la tristesse, la crainte, la joie sont au premier chef des *passions*).

La passion n'est donc pas séparable de l'action : tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire quelque action au corps, et inversement la peinture de l'action permet de rendre sensible la passion qui anime le héros. C'est même, pour l'artiste qui ne peut que montrer les apparences, le seul moyen de raconter et d'analyser. On sait l'intérêt que le xvii^e siècle porte à l'étude du cœur humain et son effort pour en étudier les ressorts. De Cureau de La Chambre à Descartes, de Montaigne à Corneille et à La Rochefoucauld, cette quête est conduite sur tous les plans : psychologie, physiologie, médecine, morale, politique, art. La part du peintre est la description extérieure de la passion, autrement dit le comportement.

Fasciné par ce problème, l'artiste s'intéresse aux bases théoriques de cette analyse, où se côtoient et se contredisent les traditions les plus antiques et les réflexions les plus récentes. Il conserve d'ordinaire la vieille division en deux groupes (le concupiscible et l'irascible) liés aux deux pôles du corps (le cerveau et le cœur), et il y rattache les observations empiriques sur les attitudes du corps et les expressions du visage (Conférence de Le Brun sur l'expression particulière). Il dispose ainsi d'un système simple, pour ne pas dire sommaire, mais où le principe de la convenance réintroduit heureusement une multiplicité sans limites. D'une part l'expression peut relever de passions mêlées, voire contradictoires, qui se composent en proportions variées. D'autre part il faut nuancer l'expression selon la diversité des êtres : sexe, âge, tempérament, condition sociale, degré de spiritualité (un sage ne réagit pas comme un étourdi), voire de nature spirituelle (les passions doivent être traduites différemment pour les saints, et même pour les nymphes ou dieux de la mythologie ; les anges, figures symboliques, ne peuvent exprimer que certaines passions, et sans qu'elles altèrent leur apparence physiologique).

*
**

La limite de la rhétorique des passions est le temps. L'homme de théâtre peut suivre et décrire dans leur enchaînement chacun des mouvements d'une même passion ; le peintre ne saurait la saisir que dans l'instant. Au plus peut-il choisir cet instant comme capital et résumant tous les autres. Il y a là, pour la peinture ou la sculpture, une sorte d'infirmité majeure qui leur interdit de raconter une histoire complexe. D'où l'effort pour enrichir l'analyse par la division : le même événement pourra être réfracté sur plusieurs personnages, chacun représentant dans le même instant une nuance particulière de la même passion (Poussin, *le Jugement de Salomon*). De là on passe facilement à la représentation de personnages exprimant les nuances propres aux différents moments de l'histoire (Poussin, *La Manne*). Parti paradoxal, puisque du même coup est enfreinte la loi d'unité temporelle, et que la juxtaposition d'épisodes successifs exclut une représen-

tation réaliste de la scène. D'où sur ce point une rupture avec l'esthétique de la « mimésis », qui suscite des protestations (séance du 5 novembre 1667 à l'Académie). Le modèle offert par Poussin ne sera guère suivi.

En revanche le privilège de la rhétorique des passions est l'universalité. Son ressort est la sympathie. Reposant sur le principe même de toute communication humaine, elle permet au « regardant », quel qu'il puisse être, de saisir la signification du tableau de façon intuitive et immédiate. La peinture retrouve ici sa supériorité : *muta poesis*, elle n'a pas de frontières (ni celle du langage, ni celle de la culture).

Pourtant il faut bien souligner que le XVII^e siècle incline toujours à revenir de l'intuition pure à la codification, qui sacrifie une part de l'universalité, mais assure la stabilité et la précision. Cette tendance se manifeste aussi dans le domaine de la peinture. D'une part la rhétorique des passions pousse l'artiste à l'observation constante du réel : il lui est recommandé de ne pas sortir dans la rue sans ses tablettes (*nulla dies sine linea*) ; mais d'autre part la passion fait l'objet d'une étude très théorique. Celle-ci cherche à dégager des classifications, à établir un véritable catalogue des passions avec leur correspondance graphique : on arrive ainsi à la « tête d'expression », simple exercice éducatif, mais qui finit par constituer un langage convenu pour le peintre, une lecture codée pour spectateur. De son côté la physiognomonie, vieille tradition qui depuis l'antiquité et le Moyen Age avait retenu les psychologues et les artistes (Vinci, Rubens), connaît un brillant renouveau (éditions françaises de Della Porta ; études théoriques et dessins de Le Brun) : elle aussi, tout en ouvrant des champs particuliers à l'observation, pousse au stéréotype (l'homme-lion, l'homme-chèvre, etc.). En dépit d'incessants rappels à la réalité, il se crée ainsi une sorte de vocabulaire, que le peintre risque d'utiliser de façon mécanique.

De là ce qu'on nommerait volontiers la tentation de l'abstrait. Poussin lui-même, à partir de 1645-1650, tend de plus en plus à supprimer tout lien des figures avec le monde vécu (*Eliezer et Rebecca*), et tout caractère plausible à la scène (*Apollon et Daphné*). La fin du siècle se sert souvent des héros comme de simples marionnettes : derrière la signification occasionnelle l'être concret a disparu. L'expression est confiée à des personnages de convention, acteurs d'une histoire, mais privés de toute épaisseur réelle, et qui n'ont d'autre vérité que d'être porteurs de cette histoire. D'où ces tableaux qui passent aujourd'hui pour fades, dans la mesure où ils se sont intellectualisés au point de perdre leur juste poids de vérité humaine. La peinture, ici, annonce l'évolution de la littérature, où la force expressive de Corneille et de Racine fera place au jeu admirablement réglé, mais tout abstrait, des tragédies de Crébillon ou de Voltaire.

Ces tentations montrent à quel point la rhétorique des passions représente une solution privilégiée, mais instable, et qui se dégrade dès que les moti-

vations profondes n'en sont plus senties. Elle reposait en fait sur une notion très exigeante de l'art, liée à une réflexion sur les conditions du plaisir esthétique. Dans la perspective néo-platonicienne dont héritent Poussin et Le Brun, et que suppose l'esthétique de l'« idée », l'œuvre d'art est révélation (en un sens qui est fort proche de l'ἀ-λήθεια de Heidegger), le plaisir esthétique naît de la satisfaction de l'esprit qui accède à une vérité supérieure et perçoit clairement ce qu'il pressentait jusque-là de façon tout obscure (théorie du sublime). Or le plaisir est d'autant plus parfait qu'il est immédiat. Il ne s'accommode ni d'une difficile initiation, ni d'une lente recherche, ni de l'appel au raisonnement ou à des connaissances livresques s'interposant entre la vue et l'émotion. D'où le défaut de « l'expression mystérieuse » ; d'où la supériorité de « l'expression des passions », qui fait appel à ce qu'il y a de plus commun chez l'homme, le comportement, et qui joint ainsi le privilège de l'immédiat au privilège de l'universel.

On conçoit que le xvii^e siècle insiste sur la formule : *plaire et instruire*, hautement reprise à son compte par le peintre, et qu'il faut entendre dans son sens le plus noble. Instruire, ce n'est pas endoctriner : mais révéler une vérité ; plaire ne signifie pas flatter les sens, mais procurer le plaisir esthétique par cet accès à la vérité. Il s'agit en fait des deux faces d'une même révélation. La grandeur d'un artiste tient à l'importance de ce qu'il a à dire, soit l'élévation de sa pensée, et au plaisir qu'il donne, soit la force et la facilité avec lesquelles il communique ses idées. Liée à la notion de connaissance sans concept, l'image se voit ainsi attribuer un statut métaphysique éminent : œuvre d'un grand artiste, elle installe dans l'esprit des structures qui sont les structures mêmes du monde et que le xvii^e siècle estime garanties par la présence de Dieu. D'où le rang de l'artiste, voisin de celui du prêtre, à condition précisément qu'il fasse son principal souci du dialogue avec le « regardant ». Haute conception, et qui contraste singulièrement avec l'esthétique de la rupture qui s'est répandue au xix^e siècle et s'affirme de nos jours de façon si péremptoire.

J. T.

PUBLICATIONS

« Propositions pour : II. Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre » (*Revue de l'Art*, n° 61, 1983, pp. 29-52, 34 fig.).

« Poètes et peintres au xvii^e siècle : l'exemple de Tristan L'Hermite » (*Cahiers Tristan L'Hermite*, VI, 1984, pp. 5-30, 7 pl.).

« Les voyages des artistes français au xvii^e siècle » (*Voyages, Récits et imaginaire*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tubingen, 1984, pp. 395-437, 8 pl.).

« L'inspiration religieuse dans la peinture du xvii^e siècle » (Préface au Catalogue de l'exposition *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille*, Rouen, 16 juin-7 octobre 1984, pp. 23-32).

« Plaidoyer pour Jacques de Lajoüe » (Préface à Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'Art Rocaille*, Arthena, 1984, pp. 3-11).

« Raphaël et la France : présence d'un peintre » (Préface au Catalogue de l'exposition *Raphaël et l'art français*, Paris, 15 novembre 1983-13 février 1984, pp. 11-36, 10 fig.).

« The Beaux-Arts Institution » (Introduction au Catalogue de l'exposition *The Grand Prix de Rome. Paintings from the Ecole des Beaux-Arts 1797-1863*, New York, Richmond, Indianapolis, Baltimore, Phœnix, Palm Beach, San Antonio, New Orleans, 1984-1985, pp. 18-22).

« L'artiste et l'institution : L'Ecole des Beaux-Arts et le Prix de Rome » (Préface à Philippe Grunchev, *Le Grand Prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, E.N.S.B.A., 1983, pp. 55-85, 15 pl.).

Catalogue de l'Exposition *L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, Bridgestone, Mie, Ehime, Nagasaki, 15 septembre 1983-29 janvier 1984 (en japonais et en français). Préface et notices de la partie française (Raphaël Collin, Jean-Paul Laurens, Cormon, Carolus-Duran).

Peut-on parler de peinture « pompier » ? (Coll. Essais et Conférences du Collège de France, P.U.F., 1984, 68 p., XVI pl.).

« Image, signe et signal dans le monde moderne », dans *Image et signification* (coll. « Rencontres de l'Ecole du Louvre », février 1983, pp. 49-54).