

## Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THULLIER, professeur

### I - SIMON VOUET : DOCUMENTS POSITIFS SUR L'ŒUVRE D'UN PEINTRE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

#### 3. LA PÉRIODE PARISIENNE

(cours du jeudi, 18 h)

Au début de 1627 Simon Vouet, à Rome depuis 1613, prince de l'Académie de Saint Luc depuis 1624 et jouissant de la faveur marquée du Pape Urbain VIII et de ses neveux Barberini, soudain se voit rappelé à Paris de façon instantane par le roi de France. Le bruit court qu'on veut lui confier la décoration du palais de la Reine Mère, l'actuel palais du Luxembourg, commencée par Rubens (la « galerie de Marie de Médicis », inaugurée en mai 1625). Richelieu, qui craint la présence en France du peintre d'Anvers et ses intrigues politiques en faveur de l'Espagne, a trouvé ce moyen pour l'écartier. Vouet quitte Rome avec sa famille, sans doute en juillet 1627, s'arrête quelque temps à Venise, arrive à Paris le 25 novembre. Pensionné par Louis XIII et logé au Louvre, il va occuper une place officielle à la Cour jusqu'à sa mort, le 30 juin 1649. Ces vingt-deux années sont une période d'activité intense, dans un Paris en pleine expansion économique et démographique, et qui, malgré les péripéties politiques et les guerres, s'adonne avec passion à tous les plaisirs du luxe, et d'abord aux constructions. Malgré la vogue dont y jouissent Vignon, Champaigne, puis Blanchard, La Hyre, Stella, et qui oblige à certains partages, malgré l'épisode désagréable du séjour de Poussin (fin 1640 - fin 1642), Vouet y garde jusqu'au bout la préséance. Dans l'histoire de la peinture française, on ne peut guère comparer à ce long « règne » que l'autorité du Primatice au xvi<sup>e</sup> siècle, de Le Brun au temps de Louis XIV, de David au temps de Napoléon.

C'est la production artistique de Vouet durant ces années qu'abordait ce cours. Tâche difficile. Une simple constatation le souligna d'emblée. Les grands décors officiels ou privés — chapelles, appartements et surtout gale-

ries — furent l'occupation principale de Vouet, et sa principale gloire aux yeux des contemporains : or tous ont disparu. Avant même de commencer les recherches, on sait qu'il sera impossible de retrouver la vraie dimension de l'artiste. L'étude s'apparente à la reconstitution archéologique plus qu'à l'analyse d'une carrière et d'un style.

La méthode définie l'année précédente à propos de la période italienne devait être quelque peu modifiée. Il n'était pas question de s'éloigner des « documents positifs », et les archives, en particulier les minutes notariales, en France aussi, offrent la source la plus riche et la plus sûre. Il s'y rencontre, fait exceptionnel, trois inventaires des biens de Vouet (1639, 1640, 1649) qui offrent trois états de l'atelier, et surtout la mention de pièces comptables aujourd'hui perdues (expertises de travaux, créances, versements, etc.). Mais nous ne possédons pour cette période qu'une seule lettre de Vouet, et la correspondance des contemporains (De Thou, Richelieu, Naudé) le mentionne très rarement. Les signatures sur les tableaux sont encore plus rares que pour la période romaine : les quatre ou cinq cas repérés désignent manifestement des circonstances très particulières. Les biographes du xvii<sup>e</sup> siècle, découragés par la « prodigieuse quantité d'ouvrages » laissée par Vouet, n'ont pas cherché à en dresser le catalogue. Toutefois Bullart dans son *Académie des sciences et des arts* (1682) et Félibien dans son *Septième Entretien* (1685) offrent deux listes concordantes, relativement sommaires, mais parfaitement fiables. Les guides français sont trop tardifs pour que leurs mentions puissent passer pour « documents positifs » : toutefois ils éclairent souvent certains passages trop concis de Bullart ou Félibien, notamment la *Description de la Ville de Paris* de Brice (neuf éditions, 1684-1752), le *Voyage pittoresque de Paris* (1749) et le *Voyage pittoresque des environs de Paris* (1755) d'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville. Il faut mettre à part les *Antiquités de la ville de Paris* de Sauval, publiées en 1724, mais dont les passages concernant Vouet semblent remonter à 1650-1655 : témoignage parfois confus, toujours précieux. A quoi s'ajoutent, plus riches encore que pour la période italienne, les renseignements fournis par l'estampe. Vouet, qui dès 1624 s'était attaché le graveur Claude Mellan, à peine revenu à Paris, cherche un traducteur : après de longues hésitations (Lasne, Daret) il le trouve enfin dans un jeune homme qu'il forme et dont il fait son gendre : Michel Dorigny. Celui-ci gravera ses principales œuvres, soit rétrospectivement, soit dès leur exécution, et après sa mort, de concert avec l'autre gendre de Vouet, François Torteбат, il continuera à publier les plus notables. Source capitale, sans laquelle nous ignorerions souvent, sinon l'existence et le sujet des grands cycles décoratifs, au moins la représentation elle-même, avec ce qui nous importe au premier chef : le style et l'art de Vouet.

A l'estampe il convient d'ajouter une source absente pour la période italienne : la tapisserie. Les ateliers des liciers parisiens étaient fort actifs,

et Vouet ne manqua pas d'exploiter cette source de renommée et d'argent. Aux moindres frais : le plus souvent il se contente d'adapter les principales compositions de ses grands décors. Excepté la tenture de l'*Ancien Testament*, toutes les suites de tapisseries semblent tirées de cycles peints. Certes, la comparaison des tableaux conservés avec les tapisseries correspondantes, possible parfois, ou la comparaison des différents exemplaires d'une même pièce, prouvent la grande liberté des liciers. Il serait imprudent de reconstituer, à partir d'une tapisserie, le tableau qui en est la source. Reste que ces tentures, quand la gravure manque, offrent des indications précieuses tant sur l'iconographie que sur le style, et permettent d'identifier les dessins préparatoires.

Une réserve majeure s'imposait aussitôt. Vouet, remarque Félibien, « avoit fait un grand nombre d'élèves », et « le nombre de ceux qui ont travaillé sous luy est trop grand pour (...) les nommer tous ». Roger de Piles surenchérit : « Vouët a eû cet avantage par dessus les autres Peintres qu'il n'y en a jamais eû dont la manière ait été si adhérente dans le cœur et dans la main de ses élèves ». Or pour beaucoup d'entre eux, nous ne possédons quasi aucun témoignage sur leur personnalité (Jacques Lhomme, Jean-Baptiste Mole, Louis Beaupère, Henri Salé, le frère Joseph, Ninet, Valié, Besnard, Vivot, Siccot, Stabre...) ou seulement des témoignages sur leur art d'une période bien postérieure à la mort de Vouet (Dauphin, Tortebat). Même lorsque les documents nous assurent qu'une composition est commandée au maître, il n'est pas facile de décider si elle fut peinte de sa main. Plus encore que pour la période italienne, il faut tenir compte pour les grandes entreprises de la collaboration de ces élèves, parfois exceptionnellement doués (Le Brun, Le Sueur), collaboration que les contrats montrent acceptée même pour les commandes royales, et d'autre part admettre une très abondante production « d'atelier ». L'existence de celle-ci, vite glissée sous le nom du maître, enlève presque toute valeur aux mentions d'œuvres de Vouet dans les inventaires de collections, même lorsqu'ils sont dressés dès la seconde moitié du siècle.

La méthode ainsi précisée, il était facile d'établir, à partir de Bullart et de Félibien, la liste des travaux les plus considérables de Vouet, ordonnée dans un ordre plus ou moins chronologique. C'est en suivant ce fil qu'a été conduite l'enquête. On l'a bornée aux principaux ensembles civils : commandes pour les demeures royales, pour les hôtels et châteaux des grands personnages (évidemment sans en séparer oratoires et chapelles). Un autre cours sera consacré aux commandes religieuses destinées aux églises et aux communautés de Paris et de province, et aux tableaux dispersés.

\*  
\*\*

Le premier examen a porté sur les travaux exécutés pour la Reine Mère, Marie de Médicis. Elle « vouloit le faire travailler à Luxembourg », confirme

Félibien, et Bullart déclare que ce fut « son premier employ » et qu'il « fit de son invention dans quelques appartements des ouvrages qui rendent ce Palais autant magnifique au-dedans qu'il l'est au dehors par sa belle symétrie ». Ces travaux se situent nécessairement entre décembre 1627 et juillet 1631, date où la fuite de la Reine hors de France interrompt le chantier. Les descriptions anciennes ne mentionnent aucune œuvre de Vouet au Luxembourg, et l'intérieur du palais, entièrement remanié, ne contient plus rien de sa main. Pourtant l'inventaire des biens de Vouet en 1639 signale que demeurent non payés « par la Roynne mère de Sa Majesté deux tableaux de cheminée en son pallais du Luxembourg », apparemment les deux dernières commandes de Marie. Nous n'avons pu identifier l'un ; l'autre est certainement l'*Hercule et Omphale*, tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds et demi de large, encore inventorié au Luxembourg au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui disparu, mais gravé par Dorigny (R.-D. 90) : repère précieux pour le style des premières années parisiennes.

Comme lors de la venue de Rubens, à qui Louis XIII avait réclamé les cartons de la *Vie de Constantin* quand sa mère lui commandait la Galerie du Luxembourg, Vouet se voit demander par le roi une suite de tapisseries (Bullart). Il s'agit certainement de la tenture de l'*Ancien Testament*, suite célèbre, mainte fois tissée, et dont Tortebat a gravé les six pièces en 1665 d'après des cartons (ou même des bozzetti ?) aujourd'hui disparus (R.-D. 1-6). Une belle série de dessins préparatoires regroupés par M<sup>me</sup> Barbara Bréjon de Lavergnée montrent le soin que Vouet apporta à ce travail, où son génie décoratif a trouvé l'une de ses plus hautes expressions.

Marie de Médicis partie pour l'exil, Richelieu se montra soucieux de rassurer et d'employer à son propre service les artistes de la Reine Mère : Champagne, mais aussi Vouet. Ce dernier fut directement employé au Palais Cardinal où il travailla à la galerie et à la chapelle (à partir de 1632, déclare Félibien). Aujourd'hui détruit, et mentionné rarement, le décor de la chapelle semble avoir été l'un de ses chefs-d'œuvre. Il nous reste connu par la description de Dézallier d'Argenville. La voûte, en forme de coupole à pendentifs, offrait dans des compartiments de stuc doré un ensemble de compositions pour lesquelles Vouet paraît avoir partiellement repris et développé l'ordonnance et l'iconographie de la chapelle Alaleoni à San Lorenzo. Rien n'en est conservé ni gravé. Le tableau de l'autel, une *Annonciation* (Dézallier d'Argenville) est également considéré comme perdu. Nous croyons au contraire qu'il faut l'identifier avec le tableau de même sujet aujourd'hui au Musée Pouchkine de Moscou (2,20 m x 1,59 m) qui porte une signature et la date de 1632 : fait exceptionnel, qui s'explique comme la signature de tout cet ensemble.

La galerie du Palais Cardinal, dite Galerie des Hommes illustres, a été beaucoup plus étudiée, notamment par Bernard Dorival et Pierre Rosenberg.



Elle a été gravée et commentée tableau à tableau dans un magnifique in-folio dès 1650 (Marc Vulson de La Colombière, *Les portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu...* ; repris en 1668 dans une petite édition in-octavo). On en connaît donc l'essentiel. Des vingt-cinq tableaux originaux, que s'étaient partagés Champaigne et Vouet, la plupart sont perdus, voire détruits (ainsi la *Jeanne d'Arc*, naguère au Musée Jeanne d'Arc d'Orléans, incendié en juin 1940). Mais six ont été retrouvés (traditionnellement donné comme provenant de cette galerie, le beau *Louis XIII couronné par la Victoire* (Louvre) ne nous semble pas en avoir fait partie). Nous nous sommes attaché à plusieurs problèmes : le choix du programme, sa double signification historique et apologétique, la place de cette réalisation dans l'histoire de la galerie française (et notamment son rapport avec la Petite Galerie du Louvre), la prétendue rivalité entre Champaigne et Vouet, et surtout la disposition des tableaux dans la galerie et la part exacte qui revient aux deux peintres. Faute d'un plan du palais précisant l'ordonnance de cet étage à l'époque du Cardinal, bien des incertitudes ne peuvent être tranchées. La confrontation des textes, des documents gravés et des éléments conservés permet pourtant d'affirmer que les dix-neuf portraits historiques s'ordonnaient chronologiquement, d'abord sur un mur, puis en retour sur l'autre, partant de l'abbé Suger, ecclésiastique, pour revenir jusqu'au duc de Lesdiguières, homme d'épée. L'articulation devait se faire avec le Cardinal d'Amboise et le duc de La Trémoille, autre allusion à la double qualité de Richelieu. Il s'y ajoutait les cinq portraits du Roi, de son père, de sa mère, de son épouse et de son frère (alors héritier de la Couronne), et celui du Cardinal. Vouet avait eu pour sa part la première série (la *Jeanne d'Arc* exceptée), soit essentiellement des figures du Moyen Age. Son imagination pouvait le cas échéant suppléer aux documents historiques, ou du moins à leur médiocrité. A Champaigne était revenue la période la plus récente, où son art de portraitiste trouvait davantage à se déployer (mais un dessin invite à croire de Vouet le dernier tableau, le *Lesdiguières*). Soit huit ou neuf tableaux pour Vouet, dix-sept ou seize pour Champaigne. L'ensemble était du reste plus important par son programme (développé par des inscriptions et des petites scènes historiques encadrant les portraits, peintes par Juste d'Egmont et Poerson) et par l'effet décoratif (bustes antiques, etc.) que par la qualité proprement picturale. Des quatre tableaux conservés qui relèvent à coup sûr de Vouet, seul le *Gaucher de Chastillon* (Louvre) peut lui faire honneur ; le *Suger* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), le *Montfort* (Château de Bourdeilles) trahissent une intervention importante de l'atelier, et plus encore le *Clisson* (Nantes, Musée Dobrée), emprunté à un document médiéval non sans conscience, mais avec une maladresse que n'explique pas entièrement le souci d'archaïsme. Les portraits des contemporains, payés à Champaigne le faible prix de 50 livres pour les bustes, et 150 pour le Louis XIII en pied, n'étaient que de simples répliques d'originaux dus notamment à Van Dyck et Champaigne lui-même.

Aucun des deux peintres ne semble s'être soucié de montrer là le meilleur de son art. On remarquerait cependant qu'aux effigies de Champagne, solennelles, mais figées (exception faite pour le *La Trémoille*), Vouet avait su opposer des attitudes plus variées, et établir d'un personnage à l'autre des liaisons qui devaient apporter certains éléments dynamiques dans une galerie trop étroite (Sauval) et qui fut médiocrement appréciée.

Un mémoire du Cardinal (1632, fonds Baluze) montre qu'il recourut aussi au talent de Vouet pour le décor du château de Richelieu, qui lui tenait si fort à cœur. Mais le peintre était trop occupé à Paris pour se rendre en Poitou ; on semble lui avoir demandé de simples « desseins » que d'autres exécutaient sur place. Aucun tableau n'est mentionné sous son nom par Vignier (1684), ni par les autres auteurs qui ont parlé du château.

En revanche Félibien déclare que Vouet avait peint pour le Cardinal « une chapelle en sa maison de Rueil ». Nous n'en avons retrouvé aucune description précise. Là encore, il s'agit d'un décor important (on sait les sommes fabuleuses dépensées à partir de 1633 pour cette résidence favorite) qui fut détruit sans qu'en demeure témoignage. Seul nous est connu le tableau d'autel, gravé par Dorigny en 1638 (mais certainement antérieur ; ca. 1634-1635 ?) : une *Nativité*, l'une des plus belle de Vouet, si l'on en juge par l'estampe (R.-D. 55), mais dont toute trace semble perdue.

Bullart et Félibien font état, mais sans précision, de travaux à Saint-Germain-en-Laye, alors la résidence royale la plus fréquentée. Heureusement l'inventaire de 1639 mentionne parmi les sommes dues par le roi « son oratoire de Saint Germain en Laye et quatre tableaux au plafond de la chambre de la Royné au chasteau neuf dudict Saint Germain, le tout non estimé ». La description du château par Dezallier montre que Vouet avait conçu pour la chapelle du Château Vieux, en collaboration avec Sarrazin, un décor particulièrement soigné. L'autel monumental comportait dans la partie haute une *Trinité avec la Vierge au-dessous* (cinq pieds en carré, figures plus que demi-nature). L'ensemble est détruit, mais cette toile peut se suivre dans les collections nationales de 1706 à 1818 (« une Trinité de Vouet, 1,68 m »). Sa réapparition, que nous espérons, paraît d'autant plus souhaitable que l'œuvre est directement liée à un épisode fameux de la peinture française. A la fin de 1640 Vouet, pour une raison ignorée, n'avait pas encore exécuté la partie centrale du retable, et quand Louis XIII accueillit Poussin à Saint-Germain-en-Laye, il demanda à ce dernier, pour prendre place dans le décor conçu par Vouet, au-dessous de cette *Trinité*, une *Cène*. La parole alors prononcée par le roi, « Voilà Vouet bien attrapé », prend son vrai sens, comme la rivalité qui dès ce premier instant s'instaure entre les deux artistes...

Les quatre tableaux destinés au « plafond de la chambre de la Reine » au Château Neuf ont été assimilés par Gaston Brière (1953 ; suivi par tous

les auteurs) à quatre tableaux de Vouet mentionnés par d'Argenville dans la chambre du Roi : une *Victoire assise* (disparue), une *Victoire avec une palme* (Louvre), une *Renommée tenant une couronne de lauriers* (Louvre), une *Vénus essayant un dard* (Nancy, musée des Beaux-Arts). Mais certaines invraisemblances apparaissent : il s'agit ici de la chambre du Roi, et non de la Reine ; la *Vénus* possède un pendant (également à Nancy) et tous deux sont mentionnés dans les inventaires royaux au château de la Muette ; cette série est très composite, tant pour le format que pour le sujet (trois allégories évoquant plutôt la guerre, et un sujet amoureux). Surtout il ne s'agit pas de toiles plafonnantes, ce qui, à cette date, ne se conçoit guère de Vouet. L'étude des documents (notamment un inventaire de Saint-Germain daté de 1788) prouve que les quatre tableaux du « plafond de la Reine » cités dans l'inventaire sont en fait les quatre *Allégories* qui venaient d'être gravées en 1638 par Dorigny (R.-D. 63-66) et qui se trouvent aujourd'hui réemployées en dessus-de-porte dans les Grands appartements de Versailles : belles compositions parfaitement adaptées à cette fonction de plafond. Les tableaux mentionnés à Saint-Germain par les inventaires du XVIII<sup>e</sup> siècle et par d'Argenville, s'ils se trouvaient réellement en situation plafonnante, ne pouvaient être que des réemplois (peut-être à la suite des grands travaux entrepris sous Louis XIV) et devaient provenir d'autres campagnes décoratives (peut-être, mais non pas nécessairement, à Saint-Germain). Rien n'autorise à donner cette même provenance pour toute une série d'allégories de qualité très diverse et dont plusieurs renvoient certainement à d'autres mains (Louvre, Nantes, Chatsworth, Indianapolis, etc.).

À la suite des commandes de Louis XIII, il nous a paru nécessaire d'envisager les tableaux destinés à son beau-frère le roi d'Angleterre. Bullart signale que celui-ci fit « tout son possible » pour attirer Vouet à Londres, et que le peintre « s'en excusa sur l'étroite obligation qu'il avoit à son Prince, et lui envoya seulement quelques tableaux pour marques de son respect et de sa reconnaissance ». Aucun document n'éclaire ce point. Mais un plafond a été gravé par Dorigny en 1639 (R.-D. 71) avec l'indication qu'il avait été peint pour le château de la Reine d'Angleterre à « Ottelan » (Oatland), ce que confirme parfaitement l'iconographie. L'original a malheureusement disparu. On s'est aussi attaché à un tableau conservé de nos jours à Hampton Court ; une *Diane* gravée par Dorigny dès 1638 (R.-D. 60). Son appartenance aux collections royales d'Angleterre semble ancienne, mais son origine reste inconnue. Or le tableau est signé *Simon Vouet F(ecit) Paris 1637*. Unique, pareille formule suggère précisément un tableau envoyé à l'étranger. La qualité du pinceau ne dément pas l'hypothèse d'un cadeau à Charles I<sup>er</sup> : Vouet savait que son œuvre aurait à rivaliser, aux yeux d'un roi éclairé et d'une reine française, avec les chefs-d'œuvre de Van Dyck.

Plusieurs autres heures ont été consacrées ensuite aux ensembles conçus pour divers grands personnages de la Cour, et destinés soit à leur hôtel parisien, soit à leur château des alentours de Paris.

Félibien situe avant 1632 « plusieurs ouvrages » faits « pour le Président de Fourcy en sa maison de Chessy ». Il est possible qu'il faille les placer très peu de temps après le retour en France : ce M. de Fourcy n'est autre que le surintendant aux bâtiments qui accueillit Vouet à Paris en 1627. Son château de Chessy, près de Lagny, a disparu, et les auteurs anciens ne précisent pas les « ouvrages » qu'y avait exécutés Vouet. On a émis l'hypothèse plausible qu'il pourrait s'agir de l'*Histoire de Renaud et d'Armide* qu'on dit sans preuve provenir de l'hôtel de Bullion ; mais on pourrait songer aussi à un décor mythologique qui aurait servi de modèle à la tenture des *Amours des Dieux* dont l'Hôtel de Sully conserve une belle suite. Seule la découverte de documents précis peut éclairer à la fois ce point et la date exacte des travaux.

Encore plus considérables furent à coup sûr les commandes de Coiffier d'Effiat, Surintendant des finances en 1626, maréchal de France en 1631, et qui mourut en 1632. L'un des personnages les plus riches et les plus puissants du royaume, d'Effiat fit d'énormes dépenses pour sa maison de Chilly, détruite au début du siècle dernier. La chapelle était décorée d'un cycle entier consacré à la vie de saint Antoine, patron du marquis ; Vouet avait fait appel à Sarrazin pour l'exécution des stucs, et à François Perrier, tout juste revenu d'Italie, pour les peintures. Le compartiment central du plafond montrait l'*Apothéose de saint Antoine*, et quatre ovales des *Anges*. Sur les murs se développait l'histoire du saint en neuf tableaux (dont une *Tentation*), et l'autel offrait une grande *Vierge apparaissant à saint Antoine*. Plus rien ne demeure de cet ensemble, que le témoignage de deux estampes : l'une, gravée par Michel Lasne en 1637 (Inv. B.N. 64) pour la composition de l'autel, qui devait être de la main même de Vouet ; et pour la composition centrale du plafond, peint sur le dessin de Vouet par François Perrier, une eau-forte de ce dernier, datée de 1632 (R.-D. 14).

La galerie était également une œuvre de collaboration où Vouet avait appelé à ses côtés Sarrazin, Perrier, et un paysagiste qui n'est pas nommé. Même si une grande part était donnée aux stucs, la peinture s'y développait largement. Le plafond, « en calotte », ménageait des compartiments nombreux (dix-sept en tout), et les murs ornés de caryatides et d'enfants laissaient place à vingt-deux panneaux alternativement carrés et ovales et à un tableau de cheminée : soit quarante compositions peintes dont les sujets étaient tirés de la Fable. Ce fut l'une des plus grandes entreprises de Vouet : il n'en reste rien. On sait seulement qu'au centre du plafond Vouet avait peint une grande *Assemblée des dieux*, et aux deux bouts deux vastes compositions figurant le *Lever du Soleil* et le *Lever de la Lune* ; ces deux der-

nières ont été gravées en 1638 par Dorigny (R.-D. 67 et 68) et montrent qu'il avait su allier aux souvenirs italiens (le Guide, le Guerchin, le Dominiquin) les exemples proches de Fontainebleau (le Primatice à la *Galerie d'Ulysse*). Un *Apollon et Diane*, gravé par Perrier avec le nom de Vouet et la date de 1632 (R.-D. 15), pourrait garder le souvenir d'un des quatorze sujets de la Fable qui se partageaient le reste du plafond. Les autres hypothèses restent douteuses. Pour les murs latéraux, les sujets connus par les textes (*Diane et Endymion*, *Neptune et Amphitrite*, *Andromède*, *Europe*, *Pan et Syrinx*) sont trop communs pour qu'une identification sûre soit possible. Parmi de nombreuses propositions (toiles de San Simeon, U.S.A., etc.), mérite toutefois quelque attention celle que formulait dès 1924 Louis Dimier : l'appartenance à cet ensemble du *Bacchus et Ariane* passé en vente à Paris peu auparavant (2,80 m × 1,20 m), toile dont la forme (angles échancrés) montre qu'elle fit partie d'un ensemble décoratif, et qui paraît refléter le style de Vouet vers 1632.

D'autres ouvrages très considérables furent peints pour Claude de Bullion ; si Bullart ne les mentionne pas, Félibien leur consacre deux paragraphes. Ce fils d'un secrétaire du roi, devenu surintendant des finances et garde des Sceaux, est une personnalité curieuse, que Tallemant des Réaux n'a pas épargnée. Protecteur efficace de Vouet, il lui confia tout à la fois une partie du décor de sa demeure parisienne et l'aménagement de son château de Wideville.

Situé rue Plâtrière, l'hôtel Bullion possédait une double galerie : le rez-de-chaussée fut demandé à Jacques Blanchard, et l'étage à Vouet. Les marchés, datés de 1634, ont été publiés (Marguerite Charageat, 1928). Trente-quatre compositions peintes, illustrant les aventures d'Ulysse, ornaient les murs et la voûte, et leur ordonnance est indiquée avec assez de précision par le document, qui signale une fois de plus aux côtés de Vouet la présence de Sarrazin et d'une équipe de décorateurs. Aux deux bouts de la galerie deux cabinets devaient eux-mêmes recevoir un décor. L'ensemble disparut dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'hôtel fut transformé en loge maçonnique et en salle de ventes aux enchères. Toutefois une partie au moins des peintures fut détachée : le catalogue de vente de la collection de l'architecte Charles de Wailly (1788) fait état de quinze compositions sur l'histoire d'Ulysse (5 pieds de hauteur sur 5 pieds 6 pouces 7 lignes de largeur) et les sujets correspondent pour l'essentiel, d'une part à ceux que mentionne Sauval, d'autre part aux tapisseries de la *Suite d'Ulysse* dont on conserve plusieurs tentures plus ou moins complètes (Cheverny, Châteaudun, etc.). Ces quinze peintures ont chance d'exister encore. En revanche, pour le Grand Cabinet, aucun débris ne paraît sauvé du plafond octogone et des neuf petits morceaux illustrant la rivalité de Diane et de Vénus. Pour le Petit Cabinet, décoré de trois compositions évoquant la *Chasse*, la *Vendange* et la *Moisson*, il semble que subsiste une toile, réapparue en 1958 et acquise par la National Gallery

de Londres (*La Moisson*, 1,47 × 1,90 m) : mais l'œuvre, fort belle, et qu'on doit regarder comme un jalon important dans l'histoire du paysage décoratif français, ne peut être donnée à Vouet. Elle révèle la personnalité d'un de ses collaborateurs directs, peut-être François Belin (ou Patel dans sa première période ?).

De son côté, le château de Wideville pose de multiples problèmes. L'étude récente de Catherine Grodecki (1973) a réussi à en éclairer quelques-uns. Le bâtiment principal subsiste : mais rien n'y est conservé des décors de Vouet, que Félibien ne décrit pas (« quelques ouvrages de peintures dans une galerie et un cabinet »). Les archives ont livré un contrat de Vouet (15 novembre 1640) pour une galerie annexe (détruite), celle de la volière, peinte de divers sujets de chasse et de bergeries au milieu d'un décor de verdure (reçu de 8 800 livres en mars 1643, après la mort de Bullion). Il s'agissait à coup sûr d'une œuvre-clef dans l'histoire du décor « agreste » en France, mais rien n'en subsiste à notre connaissance, pas même un dessin préparatoire. Les archives prouvent aussi l'existence d'une galerie de portraits (figures en pied des rois, princes et princesses des maisons de France et de Savoie), que rien ne permet de donner à Vouet. En revanche, dans le corps principal du château, un large passage et un vaste salon avaient été décorés avant 1640 de douze grandes toiles de même grandeur illustrant l'histoire de Théagène et Chariclée, et prisées relativement assez haut lors de l'inventaire. C'est là sans doute qu'il faut reconnaître les « ouvrages » mentionnés par Félibien. Ces toiles ont toutes disparu, mais on peut certainement les mettre en relation directe avec la belle tenture de l'*Histoire de Théagène et Chariclée* (nombreuses pièces conservées).

On ajouterait au compte de Vouet le décor (conservé *in situ*, mais dégradé et très restauré) de la fameuse Nymphée, dont on possède le marché de construction (juillet 1635), mais non le marché de décoration, certainement passé avec Vouet. De même un tableau conservé au prieuré de Davron, voisin de Wideville, *Les trois Maries au Sépulcre*, témoigne de l'activité de Vouet au service de Bullion, même si rien ne permet d'assurer qu'il fut exécuté de sa propre main.

Il convenait aussi de s'arrêter un moment sur l'*Histoire de Renaud et Armide*, ensemble formé de boiseries et de panneaux peints conservé à Paris dans un immeuble du dix-neuvième siècle, mais provenant de l'hôtel d'Halwill et considéré comme peint pour l'Hôtel de Bullion (ou à la rigueur pour Wideville). Cette seconde hypothèse est réfutée par les inventaires ; la première, proposée par Louis Desmots (1913), à partir d'arguments parfois erronés (provenance de la vente Conti, 1777), reste possible, mais nullement prouvée. On peut penser à une autre origine (travaux pour M. de Fourcy notamment) ; mais l'attribution à Vouet se trouve confirmée par l'existence d'une suite de tapisseries qui en reprennent directement plusieurs compo-

sitions. D'où qu'il provienne, cet ensemble — le seul préservé, d'ailleurs non sans deux transports et bien des déformations — est certainement à placer assez tôt dans la carrière parisienne de Vouet.

Des travaux encore plus considérables furent entrepris pour le Chancelier Séguier, dont l'hôtel, situé dans l'actuelle rue Jean-Jacques-Rousseau, fut certainement l'une des plus éclatantes demeures du Paris du xvii<sup>e</sup> siècle. Construit au début du siècle sur les dessins de Jacques II Androuet du Cerceau (hôtel de Bellegarde), passé aux mains de Séguier en 1634 (Brice), il fut aussitôt profondément remanié, et Vouet y travailla à partir de 1636 jusqu'à sa mort. De nombreux témoignages (Sauval, Brice, d'Argenville...) en évoquent les splendeurs. L'un des décors les plus vantés était celui de la chapelle. Reprenant un parti du Primatice à l'hôtel de Guise, Vouet avait déployé au pourtour de la voûte une brillante *Adoration des Mages*, que Dorigny a gravée en quatre planches dès 1638 (R.-D. 56). L'autel comportait un *Christ en croix avec les saintes femmes* que Le Brun, dit-on, admirait particulièrement (Brice) : considéré comme perdu, il réapparaît en fait en 1810 dans une vente de tableaux où l'achète le Cardinal Fesch ; Antoine Schnapper et Daniel Ternois (1976) ont pu montrer qu'il s'agissait de la toile qui appartient aujourd'hui au musée de Lyon. Sur les lambris se déployait une série de onze sujets empruntés au Nouveau Testament, réputés de Vouet lui-même, et une série de onze autres, plus petits, exécutés par les élèves. Cinq sont mentionnés à la même vente et doivent toujours exister (l'un d'eux vient de réapparaître à Londres).

Une galerie abritait la très précieuse bibliothèque, et ses peintures célébraient les vertus du Chancelier : une suite de six gravures, parmi les plus belles de Dorigny, datées de 1640 (R.-D. 76-83), permet de se faire une idée, sinon du parti décoratif, au moins des compositions essentielles et de leur style aussi brillant que savant. Une autre galerie, demeurée inachevée à la mort de Vouet, a été gravée en dix pièces par Dorigny en 1651 (R.-D. 123-131 et 133). Elle offrait une histoire de Louis XIII et Richelieu, toute « mystérieuse », et que seule l'interprétation de Sauval permet de reconnaître sous l'affabulation purement mythologique. Il faut également tenir compte de l'intervention de Vouet dans les appartements privés (diverses mentions chez d'Argenville). Mais l'œuvre majeure était ici le *Saint Pierre délivré par l'Ange* peint dans l'oratoire ; il a disparu, mais reste connu par une gravure de Dorigny (1638 ; R.-D. 57) et de beaux dessins. Rappelons qu'à ce chantier, dont le magnifique ensemble des gravures de Dorigny fait encore plus regretter les splendeurs, avaient été associés aussi bien le jeune Le Brun et le jeune Mignard que le jeune Le Sueur : la destruction de l'hôtel Séguier peut passer pour l'une des pertes les plus sensibles du patrimoine parisien.

On ajouterait à cette série de décors celui d'un salon à l'hôtel Bretonvilliers. La mention de Félibien est confirmée par la description de Dezallier d'Ar-



genville et par les documents révolutionnaires qui y signalent un plafond, avec un *Triomphe de Vénus* et quatre ronds à sujets d'enfants, et sur la cheminée une toile représentant le *Temps vaincu par les Grâces*. Saisies en 1793, ces œuvres disparaissent ensuite. Le plafond, peint sur bois, semble avoir péri ; mais la toile de la cheminée a été gravée par Dorigny en 1646 (R.-D. 103) ; un exemplaire, réapparu en 1941, se trouve aujourd'hui au musée de Bourges ; sa qualité le désigne sans conteste pour l'original.

Félibien signale aussi, comme de la plus belle veine de Vouet, des peintures exécutées à l'hôtel d'Aumont : il s'agit en fait de ce premier hôtel d'Aumont situé à la Place Royale, fort admiré par Sauval qui y mentionne en effet un salon peint par Vouet, mais détruit dès le xvii<sup>e</sup> siècle. Nous ignorons aussi bien la date que le sujet du décor.

\*

\*\*

La plupart de ces ensembles avaient été entrepris dans les années trente, et souvent exécutés promptement : Chessy et Chilly avant 1632, le Palais Cardinal vers 1632-1635, l'hôtel Bullion en 1634, l'hôtel Séguier vers 1636-1638. Seuls les travaux pour Widéville se poursuivirent après 1640 (mais jusque vers 1643 seulement ?), les travaux de la Galerie Séguier jusqu'à la fin de Vouet ; et sans doute le salon de l'hôtel Bretonvilliers datait-il des années 1645-1646. Or l'activité de Vouet ne diminue aucunement vers 1640. Certes, à ce moment se situe une articulation dans sa vie et dans son art : mort de sa femme, douloureusement ressentie (octobre 1638) ; remariage avec Radegonde Béranger (juillet 1640) ; rivalité avec Poussin (fin 1640 - fin 1642). Mais une jeune épouse, de nouveaux enfants, la nécessité de lutter contre les critiques et les changements du goût, la faveur d'Anne d'Autriche, plus vive que l'amitié ancienne mais incertaine de Louis XIII, tout concourt à donner une vigueur nouvelle à l'art de Vouet sous la Régence. Ces six années (1643-1649) sont emplies par de nombreux travaux. Leur examen a occupé la dernière partie du cours.

En dehors des décors déjà cités pour l'hôtel Séguier et pour l'hôtel Bretonvilliers, seules sont alors clairement attestées les commandes officielles. Un paiement de novembre 1644 sur ordonnance de Sublet de Noyers de janvier 1644 (inventaire après décès) montre que Vouet a travaillé immédiatement pour la Régente. Un second mémoire (*ibidem*) arrêté en décembre 1644 à la somme considérable de 7 200 livres, mais soldé seulement en 1647, concerne des décors exécutés au château de Fontainebleau, dans le cabinet de la galerie de la Reine. Nous en connaissons au moins une partie par les inventaires royaux et par une suite gravée de Dorigny (R.-D. 94-99), parue cette même année 1644 avec une dédicace à Sublet de Noyers (disgracié à la fin de l'année et mort en 1645) : quatre belles compositions sur



le thème des quatre éléments et un plafond, qui se retrouvent dans les inventaires royaux du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui ont disparu.

Une troisième mention de l'inventaire après décès concerne quatre « mémoires des ouvrages de peinture et dorures faits (...) dans l'oratoire de la Roïne et autres lieux du pallais Royal », achevés, mais dont la « visite » n'est pas encore faite au début de février 1647. L'essentiel doit donc s'en situer en 1644, 1645 et 1646. Nous connaissons mal l'oratoire de la Reine, malgré la description de Sauval. Mais une gravure de Michel Dorigny (R.-D. 93), datée précisément de 1644, reproduit une *Lamentation de la Madeleine sur le corps du Christ* avec une légende qui précise que l'œuvre se trouvait peinte « in palatio regali » (tableau récemment réapparu et conservé dans une collection parisienne). D'autre part l'*Assomption* du Musée de Reims, gravée par Dorigny en 1647 avec mention que l'œuvre avait été exécutée pour l'oratoire de la Reine (R.-D. 104), porte bien en évidence la date de 1644. Sans doute appartient-elle à cette même campagne de travaux, et peut-être à la suite de la vie de la Vierge qui avait été demandée aux peintres les plus célèbres et placée sur les murs de l'oratoire (Sauval).

D'autre part deux contrats de septembre 1645 ont été retrouvés et publiés en 1951 par R.-A. Weigert. Le premier (4 septembre) concerne la Petite galerie de la Reine au Palais Royal, ensemble de dimensions réduites, mais d'une décoration très riche, où parmi de multiples panneaux, certainement laissés à des élèves, se détachaient seulement trois compositions importantes sur le thème des trois facultés de l'âme : la *Volonté*, l'*Intellect* et la *Mémoire* (perdus, non gravés). Un second (13 septembre) concerne la chambre de l'alcôve de la Reine : ici encore tout un décor confié à l'atelier était dominé par deux tableaux dont le contrat spécifie qu'ils seront de la main de Vouet : une *Allégorie de la Providence* au plafond, une *Allégorie de la Prudence* sur la cheminée. Gravé par Dorigny en 1666 (R.-D. 134), ce dernier tableau se retrouve au musée de Montpellier. La partie la plus admirée (Félibien, Sauval) était la décoration des *Bains de la Reine* : on n'en possède pas le contrat, et elle fut pareillement détruite. Mais elle avait été publiée par Dorigny dès 1647 (R.-D. 105-119) avec une dédicace gravée au Président Tubeuf, Contrôleur général des bâtiments de la Reine, et la belle suite des treize planches montre qu'il s'agissait, là encore, d'une articulation majeure dans l'histoire du décor français. Vouet y reprenait et adaptait la vieille tradition de l'arabesque en donnant à cet art tout de libre fantaisie un équilibre et une ordonnance rationnelle qui allaient servir de modèle jusqu'à Berain.

D'autres travaux officiels doivent se placer à ce moment. Une belle gravure de Tortebat (R.-D. 11), tardive (1664), mais soulignant que l'œuvre a été peinte pour le Palais Royal, montre une ample composition sur le thème de *Curius Dentatus refusant les présents* (tableau perdu). Deux autres gra-

vures de Tortebat, cette fois datées de 1666 et sans précision de lieu, reproduisent des allégories à sens politique : l'*Union engendre la force* (R.-D. 13), *La bonne Paix engendre le bonheur* (R.-D. 12) : toute leur iconographie suggère qu'elles furent peintes pour la Régente (tableaux également disparus). Mais cette fois rien ne prouve qu'elles se trouvaient au Palais Royal. On dirait de même d'une autre grande composition allégorique, certainement peinte elle aussi à la gloire de la Régente ; réapparue il y a peu en Angleterre, elle est revenue au Louvre. Elle a fait partie de la fameuse Galerie d'Orléans vendue à Londres par Philippe-Egalité, mais n'y apparaît que dans l'inventaire de 1785, n'est pas gravée et n'est mentionnée dans aucun texte.

\*  
\*\*

Nous n'avons pas cru devoir nous attarder longuement à d'autres décors, conservés cette fois et traditionnellement donnés à Vouet, mais pour lesquels nous n'avons pu trouver de « documents positifs ». Certains ont sans doute chance d'être de son invention, d'autres devront certainement lui être enlevés (ainsi le décor de deux pièces à l'Arsenal, accepté dans son catalogue par Crelly en 1962). Inversement, les documents font mention d'autres œuvres qui nous échappent entièrement. L'inventaire après décès, par exemple, signale le versement de 1 000 livres pour un tableau « fait pour M.M. de la Chambre des comptes ». Le sujet n'est pas précisé et l'œuvre dut périr dans l'incendie de 1737. Mais cette mention sûre donne beaucoup de crédibilité à d'Argenville lorsqu'il attribue à Vouet un plafond avec le *Jugement dernier* à la troisième Chambre des Enquêtes du Palais (disparu), et à la troisième Chambre des Aides une *Allégorie de la Justice* (disparue), qui devait se situer vers 1640-1646 si les toiles qui l'accompagnaient étaient bien de Le Sueur, comme le veut ce même auteur.

De telles destructions, dont il convenait de mesurer toute l'ampleur, prouvent assez bien combien il est difficile de juger l'art de Vouet. Avant de nous y risquer, il a paru nécessaire d'ajouter à ce premier bilan les résultats de l'enquête sur les commandes religieuses, qui seront exposés dans le prochain cours.

## II - LA THÉORIE DE L'ART AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

### 3. DE L'ESTHÉTIQUE AU TABLEAU

(cours du vendredi, 15 heures)

Après les deux cours consacrés à dégager les grandes lignes de la théorie artistique du XVII<sup>e</sup> siècle français, nous avons pensé qu'il fallait redescendre

des principes très généraux aux attitudes plus concrètes. L'opposition de la « mimesis » et de l'« idée », la préséance accordée à la « rhétorique des passions » commandent certains choix. Pour la plupart, ces choix sont aujourd'hui interprétés à partir des critiques que les générations suivantes en firent pour s'en libérer, donc péjorativement. Il convenait de leur restituer leur sens original, en montrant leur appartenance à une esthétique cohérente, et dont nous avons déjà souligné l'inspiration élevée.

\*  
\*\*

Les premiers cours ont été consacrés à l'analyse de quelques notions dont on fait d'ordinaire grief à la théorie du xvii<sup>e</sup> siècle français, notamment la hiérarchie des genres et la superstition de l'antiquité. On y a vu des entraves à la libre création de l'artiste, en France non moins qu'en Italie, par opposition au reste de l'Europe : Flandres, Hollande, Espagne.

La notion de *hiérarchie des genres* a souvent été dénoncée : invention de pédants, où se donne cours la manie de classer commune à tout le xvii<sup>e</sup> siècle ; intrusion dans le domaine des arts d'une hiérarchie qui reflète la hiérarchie sociale chère à la monarchie absolue. Le xix<sup>e</sup> siècle y a condamné un préjugé d'Ancien régime qu'il convenait d'exterminer. Prononcée souvent au nom d'un idéal social et politique, cette condamnation était en fait fortement soutenue par le commerce d'art, lequel, dès qu'il s'est développé (soit en France dès la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle), a tenté d'enlever leur prestige aux grands « tableaux d'histoires » qu'il est difficile de faire entrer dans les circuits du négoce, et à mettre de pair avec eux, sinon au premier rang, les petits sujets, le paysage, la nature morte, qui offrent une production plus abondante et plus adaptée à l'amateur. Le xx<sup>e</sup> siècle a d'ordinaire suivi ce jugement, pour les mêmes motifs, et déploré la prévention du « siècle de Louis xiv » en faveur des « grandes machines » et des « peintures d'histoires ». Nous avons cherché à montrer qu'il s'agit là d'une vue à la fois simpliste et anachronique.

En fait, le xvii<sup>e</sup> siècle ne semble nullement gêné par les prétendues contraintes de cette hiérarchie. Les « petits genres » y sont aussi pratiqués qu'au xix<sup>e</sup> siècle (on a pu parler d'une passion des contemporains de Louis xiii et de Louis xiv pour la nature morte et pour le paysage), et l'examen des collections et des inventaires montre que les amateurs, à tous les niveaux sociaux, ne sont guère affectés dans leur choix par la distinction des genres. Bien plus, les artistes adonnés au grand « tableau d'histoire » ne croient pas déchoir en pratiquant les genres moins « nobles ». L'illusion, ici, vient trop souvent de nos musées, dont les fonds français se sont constitués, directement ou indirectement, à partir des confiscations révolution-

naires — soit des tableaux des églises et des palais — et reflètent très mal la production réelle de l'Ancien Régime.

C'est l'Académie que visent principalement les accusations. Or ses fondateurs (1648) comptent une proportion considérable de spécialistes du portrait, du paysage ou de la nature morte. La discrimination n'apparaît guère qu'à propos de la fonction d'enseignant : la « pose » du modèle vivant, qui fait le succès de l'Académie, réclame la compétence de « peintre d'histoires », et les professeurs sont donc le plus souvent (mais non toujours) choisis dans cette catégorie. Hiérarchie en quelque sorte pratique et justifiée par une capacité : quant à la hiérarchie de valeur, elle existe bien, mais se fonde sur les notions mêmes d'« expression de l'idée » et de « rhétorique des passions ». L'« idée » se manifeste plus facilement dans le grand « tableau d'histoire » que dans la « bamboche ». Même de nos jours, on admet sans grand peine qu'un tableau de Poussin ou de La Tour est plus susceptible de contenir une haute leçon spirituelle qu'une auberge de Téniers, et que le *Job* d'Epinal l'emporte sur un plat d'abricot, pour digne et grave qu'en soit la « vie silencieuse ». Le xvii<sup>e</sup> siècle ne dit rien d'autre : et même il dénonce à l'avance toute interprétation mesquine. Le génie peut renverser toute hiérarchie. Félibien souligne qu'un paysage de Poussin n'est aucunement inférieur à ses tableaux religieux (vogue de ces paysages à Paris dès 1648-1649), et qu'un médiocre peintre d'histoires est bien moins estimable qu'un bon peintre de mers ou de fruits (*Entretien VIII, Entretien X*).

Les rapports avec l'antique, de leur côté, ont été dénoncés comme la tare majeure du « classicisme », comme un préjugé détournant le xvii<sup>e</sup> siècle de l'étude de la nature pour l'entraîner vers l'artifice.

La polémique commence dès la fameuse « querelle des Anciens et des Modernes », qui voit l'affrontement de Boileau et Racine d'une part, de Perrault de l'autre : querelle littéraire (Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, 1688-1692 ; Callière, *Histoire poétique de la guerre des Anciens et des Modernes*, 1688) où les arts plastiques eurent relativement peu de part. C'est que le jeu se trouvait faussé d'emblée : si les écrivains se référaient à Cicéron ou Sénèque, si les sculpteurs pouvaient de leur côté se tourner vers la statuaire romaine, pour les peintres les vrais « anciens » étaient les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, Michel-Ange et surtout Raphaël. Distorsion gênante, qui émoussait d'avance la plupart des arguments. D'autre part la querelle des « Poussinistes » et des « Rubénistes », dès les années soixantedix, avait déjà opposé des attitudes voisines, mais à propos de deux maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle, dont le plus « ancien » chronologiquement était le héros des « modernes » ; l'Antiquité proprement dite n'avait guère été mise en cause que par ricochet. Longtemps, elle ne l'est, dans le domaine de la peinture, que très superficiellement. Il faudra attendre le xix<sup>e</sup> siècle et la réaction naturaliste contre les excès du « néo-classicisme » et du premier « roman-

tisme » pour voir dénoncer dans la peinture du xvii<sup>e</sup> siècle ce culte de l'Antiquité.

L'étude des textes de Félibien montre sans peine que son admiration n'est pas superstition, et qu'il ne craint pas de mettre en doute ou railler les traditions transmises par Plin. L'Antiquité ne lui paraît offrir de leçon au peintre que sur un petit nombre de points : les proportions humaines, le drapé, l'expression (éloge du *Laocoon*). D'autre part l'abstraction de la statue antique enseigne à l'artiste de ne pas s'en tenir à l'observation et à la pure « imitation » du spectacle : elle l'aide à dégager des choses vues l'« idée ». Elle lui offre moins le modèle que la distance. Jusque dans ce problème apparaît déterminant le souci d'échapper à la simple « mimesis » pour atteindre à l'expression.

Plus généralement l'Antiquité, pour l'artiste de ce temps, n'est aucunement ce qu'elle sera pour Courbet. Surtout dans la première moitié du siècle, elle demeure quête et découverte, elle donne accès à un passé poétique alliant la sensualité (le nu) et l'héroïsme (la bataille, la gloire), un monde entouré de mystère (religions mal connues, monuments encore ensevelis, trésors cachés), et souvent lié pour le peintre à l'expérience de Rome et au souvenir d'une jeunesse plus ou moins aventureuse. Il s'agit donc d'une sorte de romantisme : et certains textes de Félibien révèlent à l'égard de l'Antiquité une passion qui s'apparente plus à l'enthousiasme d'un Augustin Thierry pour les temps mérovingiens (*Entr. III*) ou de certains fouilleurs contemporains pour la civilisation aztèque (*Entr. X*). C'est vers la fin du siècle seulement que, de passion, l'Antiquité devient pour l'artiste principe de discipline, voire matière d'enseignement et lieu commun.

!\*  
\*\*

Au début des *Entretiens*, Félibien évoque le traité théorique qu'il se refuse à rédiger, et déclare (1666) : « Pour écrire à fond de tout ce qui est nécessaire pour faire un excellent Peintre, et pour donner à tout le monde non seulement une idée générale, mais une notion plus particulière de ce qui concerne cet Art (...) il faudroit faire un Ouvrage dont le corps fût divisé en trois principales parties. La première, qui traiteroit de la Composition, comprend presque toute la théorie de l'Art, à cause que l'opération s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son Ouvrage dans son esprit, et le posséder parfaitement avant d'en venir à l'exécution. Les deux autres parties qui parleroient du Dessen et du Coloris, ne regardent que la pratique, et appartiennent à l'Ouvrier... » Il a paru naturel de suivre le programme ainsi tracé pour analyser la démarche du peintre. D'autant que Félibien, s'il préfère à un traité abstrait des « entretiens » capables d'inté-

resser l'honnête homme, ne laisse pas de développer à l'occasion chacun de ces points.

Ainsi, parlant des œuvres de Jules Romain au Palais du Té (*Entr. III*), il écrit : « *L'on voit combien celui dont je parle estoit fécond dans l'invention, agréable dans l'ordonnance, et sçavant dans la convenance des choses nécessaires à ce qu'il traitoit, qui sont trois parties, d'où dépend principalement la belle composition d'un ouvrage* ». A l'intérieur de la *Composition*, c'est en effet l'*Invention* qui passe en premier. Si pour un tenant de la « mimésis » comme Bosse le meilleur peintre est celui qui imite le mieux la nature, pour Félibien, au contraire, l'essentiel est « *le beau feu* », « *les riches imaginations* », « *l'abondance des pensées* ». L'esthétique de l'« idée » est par nature une esthétique de l'inspiration. La réflexion va très loin sur ce point. Plus ou moins explicitement s'établit un parallèle entre l'inspiration du peintre (ou du poète) et la grâce divine, alors au centre de toute la méditation religieuse. Félibien n'hésite pas à évoquer « *l'excellence de cette première lumière d'où l'esprit de l'homme tire toutes ses belles idées et ses nobles inventions qu'il exprime ensuite dans ses ouvrages* » (*Entr. I*), les « belles idées » de l'artiste devenant ainsi un reflet du principe divin. Comme la grâce, l'inspiration est donc un don imprévisible et fragile (Poussin : « *le rameau d'or de Virgile que nul ne peut cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité* »). Mais comme la grâce divine se mérite par l'amour et les œuvres, l'inspiration doit être gagnée par une méditation profonde devant le sujet (Poussin : « *la mente, che si va affaticando intorno le cose* »), par une tension où l'artiste « *emploie toutes les forces de son esprit* » (Félibien, *Entr. III*), et qui le conduit à l'oubli de soi-même, à l'identification avec l'« idée » (cf. la lettre de Poussin concernant le *Crucifiement*). Rien de plus étranger au XVII<sup>e</sup> siècle que la notion de « distanciation » entre l'auteur et son sujet développée par certains théoriciens modernes...

Il y a toutefois une contre-partie. Après avoir évoqué l'instant où l'artiste, plein de son sujet, « *vient à l'exécution (...), rompant la digue, s'il faut ainsi dire, à ses riches imaginations, et les laissant répandre comme une eau, qui après avoir été retenue, vient à se déborder avec impétuosité, et inonde la campagne* », Félibien ajoute aussitôt : « *Ce n'est pas que je veuille dire que les Peintres se doivent laisser emporter à la violence de leur premier feu* » (*Entr. III*). Lorsqu'on passe du *conchetto* à la conduite de l'ouvrage doit intervenir une élaboration lucide que commande le jugement. Le XVII<sup>e</sup> siècle, qui sort à peine de l'expérience « maniériste » et de ses excès, se défie des « *tableaux qui sont faits avec furie* » (*ibidem*) et dont le brillant « *surprend d'abord* », mais souvent ne recouvre que le vide d'une pensée mal digérée. Surtout il craint que cette « *violence du premier feu* » n'aboutisse qu'au « sauvage », à l'incommunicable. Le dialogue avec le « regardant » exige la science de l'expression, avec ce qu'elle comporte de réflexion et de mesure. Ici peut se retrouver le vieux débat entre l'idée et la forme,

souvent tranché au profit de l'idée, tandis que le xvii<sup>e</sup> siècle se refuse à séparer l'une de l'autre (Poussin : « *L'idea della Bellezza non discende nella materia che non sia preparata il più che sia possibile* »). Position qui rejoint au contraire les vues contemporaines sur les liens entre pensée et expression, et sur l'impossibilité de séparer dans la création artistique invention poétique et travail sur le langage.

L'*Ordonnance* intervient justement à ce moment où l'artiste, pénétré de ses « belles imaginations », entreprend de leur donner corps. Félibien souhaite d'abord que cette ordonnance soit « *magnifique* » : mot vague, et pourtant essentiel. Il évoque moins la pompe que le « je ne sais quoi » de grand, de fort et de captivant par lequel l'artiste impose d'emblée l'évidence de sa création. Ainsi, avant d'en venir au tableau même, Félibien prend soin d'affirmer à nouveau la part imprévisible et irréductible qui existe en tout chef-d'œuvre, et qui ne peut venir que de la noblesse d'âme de l'artiste. Mais la grande exigence et la règle fondamentale vont être ici l'*unité* (« *que toutes les figures ne tendent qu'à représenter une seule action* »), unité qui est d'abord un principe de clarté (« *rien de confus* ») permettant l'intelligence immédiate du tableau. D'où le rôle du *choix*, qui devra débarrasser du superflu et de la redondance qu'offre toujours la nature. L'art est fait de sacrifices. Le peintre ne devra pas multiplier les figures ni les éléments divers ; au contraire il assurera la lisibilité de l'œuvre par leur juste proportion, par leur hiérarchie (« *les principales (figures seront) toujours dans les endroits les plus apparents* ») et par le jeu des attitudes. Il devra user habilement tantôt de la « liaison », tantôt du « contraste ». L'ordonnance consiste donc dans la mise en rapport attentivement calculée de tous les éléments qui entrent dans le tableau. Peindre, c'est d'abord introduire un ordre spirituel dans la confusion du spectacle, imposer le « nombre » à une nature toujours trop proluxe.

A l'ordonnance se joint la *Convenance*, principe d'adaptation de tous les éléments du tableau au sujet. Nous avons déjà traité longuement de cette notion essentielle à propos de la « rhétorique des passions » (*expression générale et particulière*). Elle accentue encore l'aspect conscient et volontaire de la création au niveau de la mise en œuvre. Répétons qu'on ne saurait suffisamment insister sur les conséquences de cette attitude pour l'art du xvii<sup>e</sup> siècle. Félibien reprend directement à Poussin la *théorie des « modes »* (déjà étudiée l'année précédente), théorie qui vise à détruire la « manière » de l'artiste et à déplacer le sens même de la création. Le peintre ne doit pas chercher à s'exprimer lui-même, à attirer son sujet à l'intérieur de son monde personnel : il doit au contraire placer le sujet au centre de sa méditation, et à chaque fois recréer le langage qui convient le mieux à ce sujet. Renversement capital, qui, d'une certaine manière, est pour l'art ce qu'est le théocentrisme de Bérulle pour la pensée mystique. Mais exigence suprême, que peu d'artistes auront la force d'affronter (Poussin, Le Brun).

D'autre part cette théorie aboutit au principe du « *tout-ensemble* ». Le tableau doit être comme un ensemble organique, où toutes les parties sont subordonnées à l'unité du sujet, que ce soit au niveau du thème ou au niveau de la composition plastique. D'où la notion de « centre de vision », la théorie de la « grappe de raisin », attribuée au Titien et très discutée, et les controverses passionnées sur le problème du grand tableau, dont on craint toujours qu'il ne puisse respecter le principe d'unité. Le « tout-ensemble » apparaît ainsi comme le résultat d'une rhétorique de l'« idée » poussée à ses limites, comme la revendication d'un art qui refuse d'être le « miroir de la nature », et veut s'attribuer le droit, non seulement de choisir, mais d'exagérer, de fausser, pour atteindre à cette unité parfaite que doit être l'œuvre d'art. On arrive ainsi (évidemment sans que le mot soit prononcé) à ce que Wölfflin désignera comme la vision « baroque », « *unité absolue où chaque partie a perdu son droit à l'existence* », antithèse de l'analyse « classique » qui juxtapose des éléments indépendants. L'étude des textes français du xvii<sup>e</sup> siècle — non seulement Félibien, mais Roger de Piles, etc. — justifie ainsi l'intuition de l'auteur des *Grundbegriffe*, qui pourtant avait refusé de leur accorder aucune attention et ne montrait qu'une indifférence méprisante, sinon hostile, envers Poussin, Le Brun, et tous les artistes de l'Académie.

\*\*

Après ce qui concerne la « composition d'ouvrage » viennent les deux parties qui « regardent la pratique », et en premier le *Dessein*. Le mot, au xvii<sup>e</sup> siècle, a conservé son orthographe ancienne et l'ambiguïté qu'elle entraîne (dessein/dessin). Ambiguïté qui est sentie et clairement marquée par Félibien : « *Ce mot est pris en divers sens parmi les Peintres. Car ils appellent dessein l'esquisse d'un tableau, ou le projet de quelque ouvrage représenté seulement sur du papier avec le crayon ou à la plume. On appelle encore dessein la pensée, ou la volonté qu'on a de faire quelque chose : ainsi avant que d'arrester quelque histoire, un Peintre dit qu'il en a formé le dessein dans son esprit. Mais le mot de dessein dans sa plus ordinaire signification (...) est proprement les traits avec lesquels le Peintre représente les choses qu'il doit imiter, indépendamment du coloris, des jours, et des ombres, et cet assemblage de lignes diversement contournées par le moyen desquelles on forme les figures* ». L'accent n'est nullement placé sur ce problème des « traits » et des « lignes » : ce troisième sens désigne en fait le passage de l'idée à l'œuvre concrète, avec tout ce que cela comporte encore de pensée et déjà de traduction plastique (« *il faut que la main agisse avec l'esprit* »). Le xvii<sup>e</sup> siècle respecte ici le caractère complexe et indissociable de l'acte créateur, les « belles idées » de l'artiste ne pouvant prendre forme sans qu'interviennent aussitôt tous les problèmes plastiques : « *Le grand effort de (la Peinture) est lors que la main exécute heureusement, et par*



*des traits bien formez, ce que l'esprit a conceû, en sorte que ces traits et ces figures exposent à la veüe les vrayes images des choses qu'on veut représenter ; mais de telle sorte, qu'il y ait une belle proportion dans les corps, et une vive expression dans leurs actions et dans leurs mouvemens. Voilà en quoy consiste le dessein... » (Entr. IV).*

Une série de principes vont donc intervenir, qui découlent des règles les plus générales, mais concernent jusqu'à la pratique la plus directe. Félibien s'y étend longuement dans l'*Entretien IV*. La *correction* va renvoyer à l'observation respectueuse de la nature, conçue (on l'a vu précédemment) comme langage nécessaire à toute expression : d'où les considérations sur l'anatomie (« *la science des os, des muscles, des veines* » et plus généralement de toutes les parties du corps humain), sur la pondération des corps (équilibre des parties par rapport au centre), sur le jeu des attitudes qui adapte le mouvement du personnage à ses particularités (sexe, âge, tempérament, condition sociale, etc.) et à son rôle propre dans l'action. De son côté la *proportion* renvoie plutôt à l'idée, car elle ne peut se tirer de la seule observation de la nature et procède plutôt d'une lumière de l'esprit : c'est ici que l'antique, devant la multiplicité des choix possibles, est proposé comme la meilleure référence. Encore faut-il distinguer la proportion « générale » (celle des traités) et la proportion « particulière », qui apparaît comme son application pratique et son adaptation au sujet (passage du canon aux nuances propres à l'âge, au tempérament, à la condition sociale, voire au degré de spiritualité : la proportion ne sera pas la même pour les anges, créatures immatérielles, et pour les héros antiques...). Enfin le dessein comprend la science du *drapé* et surtout l'*expression des passions*, c'est-à-dire la manière de représenter les différentes parties du corps, et notamment celles du visage, de façon à traduire les sentiments de l'âme : problème capital pour le XVII<sup>e</sup> siècle, et que nous avons précédemment abordé.

La notion de dessein, chez Félibien (et chez ses contemporains), ne se confond donc nullement avec cette pratique scolaire que par la suite on reprochera si souvent à l'Académie et à son enseignement, et qui n'en est que la caricature. La Correction et la Proportion elles-mêmes, loin de ressortir au respect superstitieux d'une tradition, apparaissent les conséquences logiques des deux grands principes fondamentaux : l'imitation de la nature qui exige que le langage employé s'accorde aux apparences du réel, et l'expression de l'« idée » qui vise à une harmonie reflétant une vérité supérieure à toute expérience, et qui exige comme le principe même de tout langage l'adaptation des formes à la signification souhaitée.

On conçoit dès lors que l'importance du dessein soit hautement proclamée : elle ne signifie nullement la supériorité du contour sur la couleur, comme la fameuse querelle dite du « dessin et du coloris » a pu donner à le croire. On a même la surprise de voir Roger de Piles, guide des Rubéniens,

s'exprimer à propos du dessein dans des termes très semblables à ceux de Félibien (*Cours de Peinture par Principes*, 1708). En fait, le sens « global » du mot dessein empêche plutôt d'analyser les ressources expressives du trait, alors que dans la pratique les peintres du temps en sont profondément conscients. Soit que le vocabulaire reste trop pauvre, malgré les efforts de Félibien pour le développer, soit que la critique s'interdise un domaine où l'expérience de l'artiste l'emporte sur toute règle, les conseils restent ici très généraux. Félibien écrira : « *Si toutes les parties sont desseignées grandes, bien arrêtées, et prononcées avec force et netteté sans qu'il y paroisse rien de trop menu ou de tâtonné et d'incertain, on dit que cela est bien desseigné et de grande manière* » (*Principes*, 1676). Texte assez exceptionnel, et qui pourtant est loin de refléter toute l'expérience et les goûts si divers des grands amateurs du XVII<sup>e</sup> siècle, de La Noue à Jabach...

!\*

\*\*

Le *Coloris* fait suite au *Dessein*. Félibien lui consacre au début de l'*Entretien V* un long passage. Il est précédé d'un dialogue qui semble hors d'œuvre, mais qui constitue en fait un avertissement indispensable : la peinture ne peut rivaliser entièrement avec le réel, et les questions techniques (prétendue supériorité de l'huile sur la détrempe et la fresque), les perfectionnements matériels (recettes particulières pour les couleurs) ne touchent pas à l'essentiel, qui reste l'inspiration et l'intelligence : « *ce n'est pas seulement la bonté des couleurs qui en fait la beauté dans un tableau, c'est le travail et la manière de les employer* » (*Entr. V.*). Toute interprétation vulgaire qui tendrait à faire croire que l'art du coloris est l'art d'user de « bonnes » couleurs et d'atteindre au parfait trompe-l'œil est donc écartée d'emblée.

Ce n'est pas que Félibien refuse de considérer les *couleurs matérielles* (les couleurs dont se sert le peintre) : mais il refuse de s'engager dans les recettes d'atelier, problèmes techniques trop complexes pour que l'expérience n'y tienne pas le rôle essentiel. De même à propos des couleurs *naturelles* (celles qu'offre la réalité et que le peintre a pour tâche de copier) : il refuse d'entrer dans les spéculations — alors à la mode — sur la nature de la lumière et celle de la couleur. Toutefois il rejette les théories d'Alberti quant au spectre (quatre couleurs principales) et celles de Lomazzo (deux couleurs principales — le blanc et le noir — et quatre couleurs moyennes), et prend franchement parti : « *il y a trois couleurs premières qui ne peuvent être parfaitement composées d'aucune autre, mais dont toutes les autres sont composées, sçavoir le jaune, le rouge et le bleu. Car le jaune et le rouge meslez ensemble font l'orengé ; du jaune et bleu il en naist le vert ; et le pourpre est engendré du rouge et du bleu* ». Une page est désormais tournée : c'est dans les termes modernes que le problème des couleurs est posé. De même Félibien distingue clairement la « nuance » des couleurs et la

« valeur » des couleurs (« *comme dans la musique le grave et l'aigu ne sont point d'eux-mêmes des tons, parce qu'ils sont dans tous les tons, ainsi le blanc et le noir ne sont point des couleurs, parce qu'ils se rencontrent dans toutes les couleurs* »). Il peut donc distinguer une harmonie qui naît de « l'amitié et la convenance » des tons entre eux, et d'autre part une harmonie qui naît de l'organisation des valeurs. Mais — et Félibien insiste sur ce point — si la musique a pu fixer des principes d'harmonie, il est impossible d'en établir pour la peinture « *des règles assurées* » : contrairement au musicien, le peintre ne peut se fonder que sur sa sensibilité et son expérience.

Il doit donc se vouer à une étude assidue des *couleurs naturelles*. Félibien distingue la couleur « *fixe et permanente* » de l'objet, et la couleur « *apparente et passagère* », qui résulte à la fois de la couleur fixe (laquelle déjà varie selon la matière plus ou moins mate ou polie : soie, laine, métal...), de la couleur de la lumière (jamais entièrement neutre) et de la couleur réfléchie. Comme tout son temps, il accorde une attention particulière à ces deux derniers points. Il insiste sur l'enveloppe lumineuse, qui colore (nuance dorée ou argentée de la lumière solaire, éclairage rouge de la torche, etc.) et qui affaiblit plus ou moins selon la distance (perspective aérienne) et selon la couleur (le rouge résiste mieux à la distance que le vert, etc.). Mais le problème du reflet apparaît aussi comme essentiel et général, et c'est à tort qu'on y voit l'apanage du rubénisme : « *Quand la lumière frappe sur une étoffe rouge, les objets sur lesquels cette lumière réfléchit participent de cette couleur* ». Félibien semble même préfigurer Monet quand il poursuit : « *On en voit des exemples quand on regarde les personnes qui cheminent dans les prez éclairés de la lumière du soleil, car leurs visages paroissent d'une couleur verte* ».

L'artiste doit respecter ces faits d'observation, et s'en servir pour assurer l'harmonie de son tableau. Mais là encore Félibien se refuse à donner ni règle ni précepte. Il rejette même assez vivement les pratiques d'Alberti, ou plutôt à travers Alberti les prétentions de Bosse : « *J'avoüe que dans la spéculation l'on peut comprendre de quelle sorte les objets doivent diminuer de couleur par ces différentes coupes (le taglio d'Alberti) ; mais quand on vient à la pratique, cette spéculation, ou le raisonnement qui fait juger combien un corps doit perdre de sa couleur lors qu'on le veut faire paroistre enfoncé dans le Tableau de dix ou douze pieds plus qu'un autre, ne peut apprendre précisément comment il faut diminuer la teinte de cette couleur, et la proportionner à son éloignement (...) c'est à l'œil à juger du plus ou moins de force qu'on donne (aux couleurs) en les meslant* ». Plus complexe encore, et cette fois impossible à mesurer, le reflet est livré tout entier à la sensibilité de l'œil : il apparaît du coup l'instrument le plus commode pour assurer l'amitié des couleurs.

L'analyse de la couleur ne peut donc se séparer de celle de la lumière,

et Félibien a soin de les traiter de front et dans le même *Entretien*. Toutefois la lumière propose une série de problèmes qui lui sont propres, et qui réclament des développements assez longs et très techniques. C'est le cas pour l'incidence de la lumière, qui peut se déterminer avec précision par les règles de l'optique et les démonstrations de la géométrie, mais qui conduit parfois à des cas fort complexes : ainsi pour les objets de forme compliquée, la dimension des ombres portées, la force et le sens de la lumière, la rencontre de deux ou plusieurs sources lumineuses, etc. On retrouve aussi le problème de la nature de la surface, d'autant plus important qu'il intéresse le rendu de l'objet (une carnation ne saurait être traitée comme une soie ou un marbre), celui des reflets et de leur jeu dans le modelé (danger de les multiplier par trop, ce qui aboutit à « *une manière foible et transparente* »), et surtout celui des « passages ». Félibien n'ignore nullement leur rôle essentiel dans la peinture : la partie la plus difficile et la plus importante de la peinture est peut-être de « *sçavoir peindre les contours et les extrémités de tous les corps en général et faire qu'ils se perdent par une fuite et un détour insensible, qui trompe la veüe de telle sorte qu'on ne laisse pas d'y comprendre ce qui ne se voit point* ». Ces « passages » doivent être ménagés par le peintre non seulement au niveau des couleurs, mais au niveau des valeurs, « *dans la jonction ou nouement des parties claires avec les brunes* ».

On arrive ainsi au niveau des remarques les plus techniques. Mais c'est toujours sans quitter de vue les grands principes généraux. Plusieurs heures ont été consacrées à ces genres particuliers que sont le paysage et le portrait, et aux recommandations que donnent à leur sujet Félibien ou Roger de Piles. Non seulement elles permettent de mieux lire les œuvres de ce temps, mais elles prouvent la parfaite cohérence de la doctrine. Loin d'être une simple compilation tirée des auteurs italiens, comme on l'a souvent répété, la réflexion sur l'art qu'a conduite le xvii<sup>e</sup> siècle est peut-être la seule à constituer, des prémices métaphysiques aux recommandations techniques, une véritable théorie de l'art.

Mais du même coup elle n'est pas moins exigeante dans la pratique que noble dans son principe. Elle demande à la fois l'inspiration et l'expérience, à la fois l'originalité personnelle et le souci d'universalité, à la fois les visées les plus élevées et la discrétion des effets. D'où une tension qui ne pouvait longtemps se maintenir. Sans jamais renier entièrement la doctrine, le xviii<sup>e</sup> siècle, qui a perdu les motifs profonds du temps de Poussin et déplacé insensiblement les intérêts de l'artiste, finit par transformer en recettes ce qui était d'abord recherche. D'où l'incompréhension qui a duré jusqu'à nos jours. Et peut-être fallait-il voir les derniers éléments de cette théorie éliminés par l'art contemporain pour qu'elle puisse, hors des préjugés et des polémiques, réapparaître dans sa lucidité, sa richesse et sa haute ambition.

J. T.

COLLOQUES ET CONGRÈS

Pise, *Second International Conference on automatic Processing of Art History Data and Documents*, Scuola Normale Superiore, 24-27 septembre 1984. Présidence de la section *Biography* et rapport sur « Informatique et biographie des artistes ».

Villeneuve-lès-Avignon, *Intelligence artificielle : potentiel d'applications*, 1-3 octobre 1984. Conférence sur « Intelligence artificielle et création artistique ».

Genève, *A l'écoute de l'œil : les collections iconographiques et les bibliothèques*, 13-15 mars 1985. Congrès de la Fédération internationale des Associations de Bibliothécaires et des Bibliothèques (I.F.L.A.). Communication sur « Iconographie et informatique : de l'utilisation au système ».

PUBLICATIONS

« La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle : présence et destin » (*Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., Paris, 1985, p. 23-31).

« Le " classicisme " dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle : de la réalité au concept » [Préface au catalogue de l'exposition organisée par Sylvain Laveissière, Paris, Petit Palais, janvier-février 1985, Cat. p. 2-9 (en français) ; Budapest, Musée des Beaux-Arts, mars-avril 1985, Cat. p. 7-14 (en hongrois) ; Dublin, National Gallery of Ireland, 30 avril - 9 juin 1985, Cat. p. XIII-XXII (en anglais)].

*Tout l'œuvre peint de Georges de La Tour*, coll. « Les classiques de l'art », Paris, Flammarion, 1985, 104 p., 64 pl. couleurs, et ill. en noir (nouvelle édition entièrement mise à jour).

*Laurent de La Hyre, 1606-1656*, « coll. Cahiers du dessin français », n° 1, Paris, 1985, 68 p., 55 pl. noir (en collaboration avec Pierre Rosenberg).

« Eloge de Mossa », préface à Jean-Roger Soubiran, *Gustav Adolf Mossa, 1883-1971*, éd. Ediriviera-Alligator, Nice, 1985, p. 4-9.

*Les Prophètes. Vitraux de Sergio de Castro*. Photographies de Dominique Souse. Madrid, éd. El Viso, 1984. 72 p. in fol., pl. couleurs et noir.

« La révolution informatique et l'histoire de l'art » (*Aicarc*, vol. 11-12, n° 21-22), Zurich, 1984-1985, p. 22-25.