

## 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

#### 4. LA PÉRIODE PARISIENNE (suite)

(cours du jeudi, 18 h)

En étudiant l'année précédente les grands décors exécutés par Vouet dans les demeures royales ou les hôtels parisiens et châteaux des environs de Paris, nous avons déjà rencontré, à côté du peintre de tableaux mythologiques, le peintre de compositions religieuses. « *Il n'y a guère d'Églises, de Palais et de Maisons considérables à Paris qui ne soient ornés de ses ouvrages* », écrit en 1685 André Félibien. De ces églises, il cite une demi-douzaine, ajoutant « *... et plusieurs autres...* », et rappelant que Vouet avait « *fait un grand nombre de Vierges, et avoit mesme un talent particulier pour les bien représenter* » (Entretien VII). C'est à reconstituer cette production religieuse, fort considérable en effet, qu'a été consacré le cours de cette année.

La méthode, une nouvelle fois, devait être modifiée. Lorsqu'il s'agit de retables, donc de grands tableaux présents en permanence dans des lieux publics, on peut espérer des mentions dans les descriptions et les guides anciens. Malheureusement ceux-ci manquent pour la province et ne commencent à se multiplier pour Paris qu'au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle : soit trop tardivement pour qu'une attribution puisse être entièrement fiable. Les mentions doivent à tout le moins être confrontées à deux autres types de documents : les inventaires révolutionnaires et les estampes.

Les inventaires dressés lors des confiscations de 1793 et de l'organisation des musées demeurent un précieux moyen d'enquête, même s'ils sont encore plus tardifs que les vieux guides de Paris, et souvent se contentent de les recopier. En nombre de cas les commissaires disposèrent de sources d'information propres : tradition demeurée sur les lieux, inscriptions découvertes au

moment du démontage des retables ou portées au dos du tableau avant rentoilage, etc. La publication des archives révolutionnaires ou des archives administratives du XIX<sup>e</sup> siècle prend ici toute son utilité. L'enquête a parfois été approfondie ces dernières années (travaux de M<sup>me</sup> Marie Cabanne pour son mémoire de l'Ecole du Louvre, recherches de M. Denis Lavalley, etc.). En certains cas, il est possible de suivre les tableaux de leur mise en place jusqu'à nos jours. Cette chance est pourtant relativement rare. L'estampe apporte une aide plus fréquente et tout aussi décisive : car elle s'accompagne souvent de mentions précises (lieux, auteur de la commande, date) et permet de s'assurer que l'on ne confond pas des versions différentes du même thème. Il a donc paru nécessaire d'examiner plus attentivement cette source.

Vouet, à l'exemple d'un Rubens, avait très tôt accordé à l'estampe une grande attention, et nous l'avions vu dès la période italienne soucieux de diffuser son œuvre par la gravure. Après quelques tentatives auprès de divers spécialistes comme Greuter, il s'était attaché, sur la fin de 1624, le jeune Claude Mellan, arrivé à Rome depuis peu, et lui avait donné à graver une part importante de sa production des années suivantes. Revenu à Paris à la fin de 1627, Vouet semble d'abord trop accaparé, ou trop sûr de son triomphe, pour s'occuper de ce problème. Mais dès 1631-1632 il songe derechef à conforter sa renommée par la propagande commode qu'offre l'estampe.

Les trois inventaires de ses biens (1639, 1640, 1649) apportent des précisions intéressantes, insuffisamment exploitées jusqu'ici. On constate que Vouet s'est fait son propre éditeur. Il fait graver ses œuvres à ses frais et sous sa propre direction ; il conserve chez lui les cuivres, qui monteront au nombre de 109 dans l'inventaire après-décès (tous ont pu être identifiés). Il les fait tirer dans son atelier (présence d'une presse). On s'explique ainsi l'absence de tout *excudit* sur la plupart des gravures d'après les tableaux de Vouet publiées au XVII<sup>e</sup> siècle (alors que le privilège s'y trouve normalement) : il s'agit précisément de toutes celles qui figurent dans l'inventaire. Il les vend soit à l'unité, soit au lot, ce qui constitue un revenu modeste sans doute, mais nullement négligeable (le prix moyen de l'estampe cédée au revendeur est de 3 à 8 sols, et les pièces, plus ou moins tirées à la demande, semblent avoir eu un large débit).

Les inventaires ne mentionnent qu'une seule planche gravée par Vouet lui-même : la *Sainte Famille à l'oiseau* datée de 1633 : ce qui vient confirmer pleinement la tradition. Mais la gravure est techniquement trop sûre et sa manière trop affirmée pour qu'il s'agisse d'un coup d'essai. On ne peut guère douter que Vouet, soit lors du séjour romain, soit au début du séjour parisien, ne se soit fait la main sur d'autres cuivres sans juger bon de les exploiter : telle ou telle pièce, anonyme, sans adresse ni privilège et pourtant de grande qualité, pourrait bien lui revenir. De toute manière, il ne doit pas

songer à assumer lui-même cette tâche : il est patent qu'il cherche à s'attacher un graveur capable de reproduire systématiquement ses œuvres.

Il dut tâtonner. C'est précisément vers 1627-1632 que les ateliers de gravure parisiens, qui en 1620-1625 manquent de vitalité, commencent cette rapide métamorphose qui les placera trente ans plus tard sur le devant de la scène européenne. Aucun nom ne s'impose encore. Vouet se tourne vers François Perrier, tout récemment revenu de Rome, et qu'il avait aussitôt pris comme principal collaborateur à Chilly. Perrier connaissait-il déjà la technique de la gravure, ou l'apprend-t-il à cette occasion ? Les avis sont partagés, selon qu'on lui attribue ou non certaines pièces sans aucune lettre et de qualité assez mince. En tout cas il grave pour Vouet et d'après Vouet, dès 1632, trois estampes : une *Allégorie de la Vertu* (R.-D. 16), d'une manière encore timide, un *Apollon et Diane* (R.-D. 15 ; probablement d'après un motif de la galerie de Chilly) et surtout un *Saint Antoine enlevé au ciel* (R.-D. 14 ; plafond de la chapelle de Chilly) ; à quoi s'ajoute le portrait même de Simon Vouet (R.-D. 12), que la lettre nous dit de l'invention de Perrier, mais dont la planche fut certainement commandée par Vouet et demeura en sa possession. En 1633 il n'y ajoute qu'une *Nativité* (R.-D. 13) alors qu'il publie d'autre part une série de belles planches d'après ses propres œuvres. La collaboration s'arrête là. Au reste, dès 1635, Perrier a regagné Rome et se consacre tout entier à sa carrière personnelle.

Dans le même temps, Vouet se tourne vers un jeune Flamand de passage à Paris, Pierre de Jode. Celui-ci grave, comme une sorte de pendant au *Portrait du Cavalier Marin* exécuté en Italie par Greuter (seul cuivre que Vouet semble avoir rapporté d'Italie), un *Portrait de Thomas Riceiardi*, et la *Sainte Famille à l'oiseau*, qui porte la date de 1632. Chose singulière, cette dernière planche correspond entièrement, par le sujet et la dimension, à la planche gravée par Vouet lui-même et diffusée avec la date de 1633. Les deux cuivres figurent dans l'inventaire. Mécontent du travail du buriniste, Vouet a-t-il voulu le recommencer pour montrer les ressources plus souples de l'eau-forte ? A l'inverse, avait-il donné ce modèle à Pierre de Jode, et n'y a-t-il porté la date qu'une fois la collaboration interrompue par le départ du jeune homme pour l'Italie ? Notons que c'est vers ces années qu'il doit commander à Jérôme David la gravure de la *Véronique* (Weigert 37) et au buriniste Nicolas Viennot le *Portrait de la bienheureuse Marie de l'Incarnation* (M<sup>me</sup> Acarie). Deux Parisiens cette fois : pourtant, de nouveau, la collaboration s'arrête là.

Un second épisode se dessine un peu plus tard, vers 1636-1637. Entre-temps, la situation a nettement évolué. Vouet peut désormais choisir parmi des artistes dont le talent s'est déjà affirmé : Karl Audran, qui grave en 1637 un *Saint François de Paule en prières* (Weigert 103), et surtout Michel Lasne. Ce dernier ajoute à la série des petits portraits ceux du poète *Giulio Strozzi*

(Weigert 513) et de *Giovanni Carlo Doria* (Weigert 300). Au *saint Antoine enlevé au ciel* de Perrier, il ajoute en 1637 *La Vierge apparaissant à saint Antoine*, soit cette fois le tableau d'autel de la chapelle de Chilly (Weigert 64) et un *Saint Gilles*, également daté de 1637 (Weigert 88). L'année suivante, il grave une *Vierge au paysage* (Weigert 23). Il en gravera une autre avant 1643 (en ovale ; Weigert 24), mais à son compte. Les rapports avec Lasne ne passaient pas pour faciles, et son talent se montrait fort inégal. Manifestement, Vouet n'a pas trouvé en lui le traducteur souhaité.

A la fin de 1637 sans doute, Claude Mellan se réinstalle à Paris, et dans ces mêmes galeries du Louvre où habite Vouet. Ce dernier lui donne aussitôt à reproduire l'une de ses plus belles Vierges : la *Vierge à la rose* (Montaiglon 10), qui paraît avec la date de 1638. Chef-d'œuvre, mais qui n'aura pas de suite. Mariette s'en étonnait. L'inventaire de 1639, montrant que Mellan fut justement chargé, de concert avec Daret, d'expertiser les cuivres et estampes de l'atelier de Vouet, prouve qu'il ne s'agit pas d'une rupture, ni même d'un refroidissement. A cette date Mellan, soucieux de paraître un artiste complet, ne grave plus sur les dessins d'autrui, et il est clair qu'il a simplement voulu faire une exception pour son ancien protecteur et ami.

C'est un autre graveur en vogue qui accepte de prêter son talent à Vouet : Pierre Daret. Il est encore jeune (les premières pièces datées remontent à 1632), et quoique de grande culture, et d'une correction qui prouve sa science du dessin, il acceptera durant toute sa carrière de conserver le seul rôle de traducteur. La collaboration semble avoir commencé par un chef-d'œuvre : la *Psyché* datée de 1637 (Weigert 10), scène de nuit rendue avec brio. En 1638 paraissent deux pièces : la *Vierge au rideau relevé* (Weigert 20) et le grand *Christ en Croix* (Weigert 21) ; en 1639 deux autres grands morceaux : la *Nativité* des Carmélites et le premier *Christ au tombeau* (Weigert 29 et 30), sans parler de l'*Allégorie pour la naissance de Louis XIV*, pièce d'actualité (Weigert 31) ; en 1640, deux des plus belles Vierges, la *Vierge au rideau* (Weigert 43) et la *Vierge à la colonne* (Weigert 45), avec le *Repos de la Sainte Famille en Egypte* des Feuillants (Weigert 46) ; en 1641, dédié à l'évêque de Meaux, Dominique Séguier, un morceau hors pair, le second *Christ au tombeau* (Weigert 52-53 ; en fait pièce unique). Puis, malgré tout l'éclat de ces planches qui comptent dans l'histoire de la gravure française, de nouveau la collaboration s'interrompt. On ne trouve plus guère, avant la mort de Vouet, que la *Vierge accoudée* de 1642 (Weigert 59) et une *Sainte Famille* à mi-corps en 1646 (Weigert 90). C'est qu'à ce moment Vouet a trouvé un graveur à lui, formé par lui, et dont enfin il s'assure les services exclusifs : Michel Dorigny.

Il s'agit d'un jeune homme brillant (il est né en 1617, mais dès 1638 il apparaît comme un maître d'une manière très personnelle et d'un talent très sûr), de bonne famille provinciale (Saint-Quentin) que Vouet accueille dans

son atelier, s'attache par contrat (à raison de 200 livres par an ; acte du 9 décembre 1640, perdu) et semble tôt choisir pour gendre : sa première fille, Françoise, étant destinée à Torteбат, il lui réserve la seconde, Jeanne-Angélique. Dorigny l'épousera lorsqu'elle aura passé ses dix-sept ans (contrat du 16 janvier 1648) et de cette union naîtront notamment Louis et Nicolas Dorigny, qui feront eux-mêmes une longue et brillante carrière de peintres. Pratiquement Michel Dorigny, dès l'âge de vingt ans, travaille aux côtés de Vouet, moins en élève qu'en véritable collaborateur, et pour la peinture comme pour la gravure, même si dans ce domaine sa part apparaît évidemment de façon plus nette (1637-1649). Ce n'est qu'après la mort de son beau-père qu'il entreprend une carrière personnelle (1649-1665) dont on commence à soupçonner toute l'importance (travaux de M<sup>me</sup> Barbara Bréjon de Lavergnée).

Ses débuts comme graveur restent incertains (les hypothèses de Robert-Dumesnil seraient sans doute à reprendre). Les premières pièces gravées au service de Vouet portent la date de 1638 : 4 estampes, plus la belle suite de l'*Adoration des Mages* Séguier en quatre feuilles. Désormais, chaque année, jusqu'à la mort du peintre, paraissent plusieurs planches importantes : au total, 90 (dont 9 éditées seulement en 1651, mais déjà mentionnées comme achevées, sauf la lettre, dans l'inventaire de 1649). Il faut y ajouter deux pièces exécutées (ou plutôt terminées ?) seulement après la mort de Vouet et publiées après la mort de Dorigny, en 1656. Admirable ensemble, d'une parfaite égalité de style. Dorigny s'est si bien assimilé l'esprit de son maître qu'il ne donne jamais l'impression de traduire. Sa taille, alerte, variée, précise sans nulle minutie, correcte sans affectation, habile sans faire sentir sa virtuosité, jouant avec franchise des valeurs, convient parfaitement aux grandes compositions de Vouet. Elle n'en retranche ni l'éclat, ni la monumentalité. Elle offre l'exemple d'une alliance entre un peintre et un graveur dont ni Rubens ni Le Brun n'auront pu trouver l'équivalent. La gloire de Vouet doit beaucoup à Dorigny. Fait significatif, c'est dans une manière toute voisine que l'autre gendre du maître, François Torteбат, continuera cette œuvre de diffusion (série de 13 belles pièces, dont la grande *Suite des tapisseries de l'Ancien Testament* parue en 1666).

\*

\*\*

Ces données une fois établies, il a été possible de passer à la reconstitution de l'œuvre religieux de Vouet. Nous avons cru bon de commencer par les grands retables, et de nous attacher d'abord aux trois églises que mentionnait Félibien, toutes trois parisiennes.

Pour Saint-Nicolas-des-Champs, fait exceptionnel, le retable est encore en place dans le chœur, avec son ordonnance monumentale, ses quatre anges dus à Sarrazin et sa double composition peinte par Vouet : en bas les *Apôtres au tombeau de la Vierge*, « *le plus beau tableau que Vouet ait jamais fait* », selon

Sauval, complété dans la partie haute par l'*Assomption* proprement dite. Non gravée, mal documentée, mais signée et datée de 1629, l'œuvre apporte un repère utile sur le style de Vouet peu après son retour d'Italie.

A Saint-Eustache, en revanche, le maître-autel a été détruit sans remède. Mais une série de documents permettent de suivre le sort de la double composition peinte par Vouet à la gloire du patron de l'église. La partie basse montrait un *Martyre de saint Eustache* ; gravé par Dorigny (R.-D. 58) avec la date de 1638, saisi à la Révolution, passé des collections nationales dans celle du Cardinal Fesch, vendu avec elle en 1844, il est finalement revenu dans l'église depuis 1855. Dans la partie haute se voyait l'*Apothéose* du saint et de sa famille ; également gravée par Dorigny en 1638 (R.-D. 59) et passée par les saisies révolutionnaires, la composition fut envoyée en l'an XI au musée de Nantes, où elle se trouve toujours.

Les documents concernant l'église Saint-Merry sont au contraire fort obscurs. La disposition intérieure de l'édifice fut entièrement remaniée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les tableaux déplacés. Le beau *Saint Merry délivrant les prisonniers*, non gravé, qui se retrouve aujourd'hui dans l'église où il est revenu après la tourmente révolutionnaire, a toute chance d'avoir occupé au XVII<sup>e</sup> siècle la partie centrale de l'autel ; certains documents donneraient à penser qu'il a pu s'accompagner, comme dans les autels précédents, d'une *Apothéose* de saint Merry aujourd'hui perdue.

Les églises des couvents parisiens possédèrent aussi des œuvres importantes de Vouet. L'une des trois maisons des Carmélites de Paris, le Carmel de la rue Chapon, montrait sur son maître-autel une *Nativité* du maître, qui fut célèbre, et que Daret grava avec la date de 1639 (Weigert 29). Saisi à la Révolution, placé un temps au Musée spécial de l'école française de Versailles, mis en dépôt à l'Ecole de Saint-Cyr, le tableau peut se suivre jusqu'en 1944, où il disparaît (sans avoir été photographié) dans le bombardement et l'incendie de l'Ecole. Aux Feuillants, la chapelle d'Achères avait été décorée par Vouet : la Révolution détruisit l'ensemble et en retira un *Saint Michel combattant les démons*, plafond sur bois (non gravé ; disparu), un *Sommeil de saint Joseph*, tableau sur bois (disparu ; peut-être correspondant à la gravure de la *Vision de saint Joseph* due à Dorigny, 1640 ; R.-D 72) et un *Repos de la sainte Famille en Egypte*, également sur bois (gravé par Daret avec la même date de 1640 ; Weigert 46 ; envoyé en l'an VII au musée des Beaux-Arts de Grenoble, où il se trouve encore). L'Oratoire, de son côté, possédait dans la chapelle d'Aubray une *Tentation de saint Antoine* qui avait été gravée par Dorigny avec la date de 1640 (R.-D. 75). Malgré des changements de titre (« Jésus guérissant un possédé », « Jésus guérissant les malades ») qui se sont perpétués de nos jours, il est facile de suivre la toile jusqu'à son envoi, en l'an VII, au musée de Grenoble, où elle accompagne toujours le *Repos de la sainte Famille* des Feuillants. On notera qu'apparaît dans les registres révolutionnaires sous le nom de Vouet, et comme venant de

cette même église, un *Christ en croix avec les saintes Femmes* qu'on peut suivre dans les collections nationales, de vicissitude en vicissitude, jusqu'au Louvre qui l'abrite actuellement : mais ce tableau n'est pas cité par les sources plus anciennes, il n'est pas gravé, et il offre un style trop différent de celui de Vouet pour lui être laissé.

Les Jésuites de Paris possédaient des œuvres de Vouet dans leurs deux maisons principales. Leur expulsion en 1763 en complique naturellement l'histoire. Pour la maison professe de la rue Saint-Antoine (l'actuel Saint-Paul - Saint-Louis), les sources se contredisent et ont conduit à la plus grande confusion. Il est certain que pour la partie haute du maître-autel, réputé pour sa somptuosité, Vouet avait peint une *Apothéose de saint Louis*, tardivement gravée par Tortebat (R.-D. 9 ; avec la date de 1664), mais qu'on aperçoit déjà dans la représentation gravée de l'autel de la suite due à Edme Moreau (1643). Restée en place lors de la confiscation de 1763, inventoriée à la Révolution, elle fut envoyée en l'an XI au musée de Rouen. On peut se demander si ne fut pas prévue ou même peinte pour la partie basse une scène de la vie du roi, fort à sa place sur le maître-autel d'une église qui s'appelait alors Saint-Louis, et dont cette *Apothéose* n'aurait été que le complément. Mais nous n'en avons pas trouvé de trace certaine. Il est certain que les Jésuites adoptèrent vite l'habitude de se faire succéder, dans la partie centrale de leur autel, selon les fêtes de l'année, des tableaux différents. Les textes mentionnent le *Jésus-Christ délivrant les âmes du purgatoire* peint par Philippe de Champaigne (au musée de Toulouse depuis 1794 ; Dorival n° 6), le *Christ apparaissant à saint Ignace* par Claude Vignon (aujourd'hui aux Minimes de Toulouse), et de Simon Vouet une *Présentation au Temple*. Sans doute commandée par Richelieu et gravée par Dorigny avec une dédicace au Cardinal en 1641 (R.-D. 83), cette toile figure également en 1643 sur la vue de l'autel de la suite gravée par Moreau. Mise en vente après la confiscation de 1763, acquise par Jean de Julienne et donnée à l'Académie, elle passa ensuite au Louvre, où de nos jours elle représente seule la grande manière de Vouet (Inv. 8492). Les textes donnent également au maître, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, quatre grands tableaux relatifs à saint Louis et placés dans la croisée du transept à l'intérieur de gros cadres de marbre noir. Cette situation leur permit d'échapper à la vente de 1763 ; ils demeurèrent dans l'église et leur histoire, fort complexe après 1793, a pu être retracée en détail. Mais il ne s'agit nullement d'œuvres de Simon Vouet. Le *Débarquement de saint Louis en Asie* est aujourd'hui perdu (et remplacé par le *Christ au Jardin des Oliviers* commandé à Delacroix) ; le *Saint Louis recevant la couronne d'épines*, retrouvé à Lyon et remis en place en 1949, non signé, pourrait revenir à son collaborateur Michel Corneille ; la *Mort de saint Louis*, qui eut la même fortune, porte la signature bien visible de son ami Jacques de Lestin ; enfin le *Louis XIII offrant à saint Louis le modèle de l'église* (resté *in situ*), non signé, revient encore à un autre peintre, proche mais jusqu'ici non identifiable.

Au Noviciat, consacré en 1642, très sobrement décoré (et détruit depuis 1806-1807), les textes n'offrent pas de place pour le doute : la description de 1643 montre que le tableau central était le *Miracle de saint François-Xavier* de Poussin (Louvre), qu'accompagnaient d'un côté le *Jésus retrouvé au Temple* de Stella (église des Andelys) et de l'autre la *Vierge prenant sous sa protection la Compagnie des Jésuites* de Vouet. Gravé en 1642 par Dorigny qui lui consacra l'une de ses plus grandes et plus belles planches (R.-D. 85), le tableau fut acquis en compagnie du Poussin pour les collections royales en 1763. Son histoire se suit sans peine du Musée spécial de Versailles à l'École de Saint-Cyr, jusqu'à sa destruction dans l'incendie de 1944 (pas de photographie conservée).

Aux Minimes sont également signalées des œuvres de Vouet, quoique Félibien ne les mentionne pas. Brice lui attribue tout le décor de la chapelle Saint-François-de-Paule. En fait, seul le tableau de l'autel, un *Saint François de Paule ressuscitant un enfant*, était de sa main : un contrat découvert par M. Nicolas Sainte-Fare-Garnot établit que le décor peint qui l'accompagnait fut exécuté pour la duchesse de Longueville un peu après, en 1648-1649, et par Noël Quillierier. Fort admiré, ce tableau fut gravé par Boulanger en 1655 (Weigert 67) sur le dessin et sur la commande de François Torteбат, et saisi en 1793. Les documents ne permettent malheureusement pas de suivre son histoire après décembre 1819 (don de Louis XVIII au comte de Breteuil), et nous ne pouvons assurer qu'il s'agit de la toile conservée aujourd'hui dans une église du Canada. D'autre part une gravure de Dorigny datée de 1639 (R.-D. 70) montre qu'appartenait aussi aux Minimes une *Sainte Marguerite*. Le tableau figure bien dans les listes révolutionnaires, mais nous n'avons pu retrouver sa trace au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le seul grand retable appartenant à une maison parisienne pour lequel nous n'avons pu trouver ni gravure ni mention du XVII<sup>e</sup> siècle est le *Saint Charles Borromée* placé sur le maître-autel de la petite église que les Pères de la Doctrine Chrétienne possédaient depuis 1628 au Faubourg Saint-Marcel. En revanche il est correctement mentionné dans plusieurs guides de XVIII<sup>e</sup> siècle (Dezallier d'Argenville, Dulaure, Thiéry, etc.), saisi sous le nom de Vouet en 1793 et envoyé en 1812 au Musée de Bruxelles, où il se trouve toujours. Son style et sa très haute qualité invitent cette fois à maintenir l'attribution malgré l'absence de documents « positifs ».

A ces retables parisiens, il convient d'ajouter d'autres compositions. Une *Assomption* était placée à l'abbaye de Pont-aux-Dames, qui relevait du diocèse de Meaux et qui est aujourd'hui détruite. Ce chef-d'œuvre n'est plus connu que par une grande et belle gravure de Dorigny (R.-D. 74) datée de 1640 et qui dut suivre de peu son achèvement. Une *Cène* avait été peinte pour la fameuse église de Notre-Dame de Lorette et s'y trouve toujours : des documents cités par Donald Posner (1963) montrent qu'elle fut commandée à



Vouet au cours de son retour d'Italie, le 16 septembre 1627, et envoyée de Paris (paiements de janvier 1629 et août 1630). Malgré sa présence en Italie, ce tableau est donc sensiblement contemporain du retable de Saint-Nicolas-des-Champs. Rappelons d'autre part que M. Auzas a publié en 1964 un *Calvaire avec Louis XIII au pied de la croix*, conservé dans l'Aisne, à Neuilly-Saint-Front, signé avec une date qu'il faut peut-être lire 1639 plutôt que 1633 ; son histoire demeure obscure, et l'exécution semble renvoyer à l'atelier plutôt qu'au maître.

D'autres cas ont paru mériter la discussion. Un *Christ en croix* gravé par Daret en 1638 avec une dédicace à Anne d'Autriche (Weigert 21) n'était peut-être qu'un tableau d'oratoire (un exemplaire à l'Ermitage, 102 × 81 cm). Le *Christ au tombeau* gravé par Daret en 1639 (« le petit tombeau de Notre Seigneur » ; Weigert 30) devait refléter un retable perdu et qui fut célèbre (copies à Ancone, etc.) ; mais nul texte ne s'y rapporte, et il ne semble pouvoir se confondre entièrement ni avec le retable encore en place dans une chapelle qui relevait jadis du château de Chilly (variantes notables), ni avec le fragment apparu en 1969 dans le commerce d'art. L'autre *Christ au tombeau*, toujours gravé par Daret, en 1641 cette fois (le « grand Tombeau de Notre Seigneur » ; Weigert 52-53) et dédicacé à Dominique Séguier, évêque de Meaux et frère du chancelier, devait également être un grand retable : une série d'exemplaires, tous de 55 sur 40 cm environ (Louvre, Epinal, Cambridge, etc.) indiquent moins l'existence d'un original de petite taille que le succès des copies faites d'après l'estampe, qui a précisément ces dimensions. D'assez belles variantes (Bruxelles, Le Havre) soulignent pareillement le rayonnement de cette œuvre, qui dut compter parmi les réussites du maître.

Sans doute convient-il aussi de considérer comme un tableau perdu de Vouet le *Saint Nicolas apaisant la tempête* gravé à la fois par Jean Couvay (Weigert 35) et par Etienne Picart. Il devait se trouver sur l'autel de la Confrérie de saint Nicolas, fondée par les marchands de vin de Paris à l'église de l'hôpital Saint-Jacques de la rue Saint-Denis ; malgré le silence des textes anciens et la disparition de l'original, on le compterait volontiers parmi les retables exécutés par Simon Vouet peu après son retour à Paris. En revanche, aucun document n'est venu nous éclairer sur la destination du *Saint François de Paule en prières*, gravé par Karl Audran, et du *Saint Gilles à la biche*, gravé par Michel Lasne, tous deux avec la date de 1637. Comme dans les deux cas la mention portée sur l'estampe est seulement « S. Vouet inv(enit) », on peut se demander s'il ne s'agit pas simplement de dessins, ou tout au plus de « modelli », et non de tableaux d'autel ou de cabinet.

D'autre part il faut désormais écarter les deux immenses compositions peintes pour les Pénitents Noirs de Toulouse, le *Serpent d'airain* et l'*Invention de la Sainte Croix*, aujourd'hui au Musée des Augustins et que Dupuy Du Grez, dès 1699, commente longuement comme des chefs-d'œuvre de Simon

Vouet. L'inventaire après-décès de son frère Aubin prouve que ce dernier les avait laissées « *ébauchées* » dans son atelier, et rien dans leur exécution ne suggère qu'elles furent achevées par Simon plutôt que par quelque autre main. En tous cas l'invention semble entièrement revenir à Aubin Vouet, et permet de mesurer tout ce qui lie, mais aussi tout ce qui sépare les deux frères.

\*

\*\*

Avec les gravures dédicacées à la reine ou à Dominique Séguier, se posait le problème des tableaux religieux destinés aux oratoires ou aux cabinets d'amateurs. Le dernier cours avait mentionné ceux qui pouvaient être rattachés à des ensembles (Palais Cardinal, château de Saint-Germain-en-Laye, appartements d'Anne d'Autriche, Hôtel Séguier, châteaux de Rueil, de Chilly, etc.). Mais cette production dut être abondante et variée : figures de saints à mi-corps (la *Véronique*, gravée par Charles David sur commande de Vouet, Weigert 37 ; tableau au musée du Mans), sujets de dévotion (*La Vierge et le Christ de douleur* à mi-corps, gravé par Daret en 1652 ; Weigert 218 ; tableau perdu), etc. Mais les plus nombreux et les plus admirés furent certainement les Madeleines, les Vierges et les Saintes Familles.

On sait l'importance que la Madeleine prend dans la dévotion du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais l'aspect mystique (Bérulle) aboutit souvent à une figuration très profane et bien faite pour plaire à ce temps : la belle passionnée, éplorée, dans un négligé qui laisse volontairement deviner ses attraits. Une gravure d'Antoine Garnier (R.-D. 28) et une autre de Dorigny (1651 ; R.-D. 122) montrent le sujet du repentir traité en figure à mi-corps. Les tableaux sont malheureusement perdus, et le style de ces seules estampes ne suffit pas à justifier l'attribution des diverses Madeleines qui sont couramment données à la main de Vouet, certaines revenant très probablement au maître (la *Madeleine repentante*, musée d'Amiens et coll. part.), les autres à des artistes proches (version de Savigny-lès-Beaune). Le sujet du *Ravissement* de la sainte a fait l'objet d'une belle gravure de Tortebat (datée de 1666 ; R.-D. 8) d'après une composition dont on connaît plusieurs exemplaires (l'un de haute qualité est conservé au musée des Beaux-Arts de Besançon).

Les Vierges de Vouet étaient célèbres : on a vu que Félibien lui-même se sentait obligé de le rappeler. Contrairement à Poussin, qui paraît n'avoir traité qu'une fois le vieux motif traditionnel de la Vierge à l'enfant à mi-corps, Vouet s'est plu à le reprendre, à le diversifier, surtout après la mort de Virginia da Vezzo, dont les traits semblent plus d'une fois apparaître sous ceux de Marie (le sentiment s'appuyant peut-être sur le jeu de mot : Vergine-Virginia). La recherche des originaux pose un problème d'autant plus délicat que les copies furent nombreuses dès le temps de Vouet (sept, dont une « faite d'enluminure », sont mentionnées explicitement dans l'inventaire de

1639 en regard de deux originaux), et que les élèves (Dorigny, *Vierge au chardonneret*, gravée par lui-même en 1652, R.-D. 1), les proches (Aubin Vouet, *Vierge au lange*, gravée par Jean Couvay, Weigert 9) ou les rivaux (Blanchard notamment) traitent le même sujet dans un esprit très voisin. Le témoignage des estampes est donc essentiel ici. On s'est attaché à dégager les compositions qui sont indiscutablement de Simon Vouet, et qu'on peut fixer au nombre de 12.

En premier lieu viennent les 6 Vierges à mi-corps gravées sur la commande même de Vouet : la *Vierge à la rose* gravée par Claude Mellan en 1638 (mentionnée en 1639 dans l'inventaire ; l'original est probablement l'exemplaire de l'ancienne collection Borely conservé au musée de Marseille), la *Vierge au paysage* gravée par Michel Lasne en 1638 (Weigert 23 ; plusieurs copies connues), et les quatre pièces gravées par Daret : la *Vierge à l'Enfant par derrière* (1638 ; Weigert 20 ; perdue) ; la *Vierge au rideau* (1640 ; Weigert 43, diverses copies ; perdue) ; La *Vierge à la colonne* (1640 ; Weigert 45 ; nombreux exemplaires de bonne qualité ; l'original est sans doute à l'Ermitage) ; la *Vierge accoudée* (1642 ; Weigert 59 ; perdue ; variante à Dallas).

Il faut y ajouter 6 autres versions tout aussi sûres. C'est d'abord la *Vierge Molé*, gravée par Lasne du vivant de Vouet (Weigert 24), mais non sur sa commande (tableau perdu). Puis les 5 Vierges gravées après sa mort, mais sous la garantie de ses gendres : soit une par Dorigny lui-même, la *Vierge au rameau de chêne* (ou *Vierge Hesselin* ; R.-D. 121 ; 1651 ; un exemplaire de qualité dans la collection Chrysler) ; deux par Daret : la *Vierge à l'enfant agenouillé* (1650 ; Weigert 212 ; reprise en tondo, avec de légères variantes, par Torteбат en 1664, R.-D. 7 ; copiée à la manière noire par Schenck ; commerce d'art) et la *Vierge à l'Enfant de face* (1652 ; Weigert 216-217 ; disparu ; une version très petite — 9 pouces sur 7 — mais très louée, a appartenu aux collections Julienne, Silvestre et sans doute Vivant Denon) ; enfin deux exécutées par Boulanger à la demande explicite de Torteбат et sur son dessin, la *Vierge avec l'Enfant à profil perdu* (1657 ; un exemplaire au musée de Marseille, sans doute copie) et la *Vierge avec l'Enfant de trois-quart* (1661 ; un exemplaire en collection privée, sans doute copie).

A ces Vierges à l'enfant s'ajoutait parfois la figure de saint Joseph, dont on sait l'importance dans la mystique du XVII<sup>e</sup> siècle : c'est le cas de la *Sainte Famille à mi-corps* gravée par Vouet lui-même et par Pierre de Jode (cf. *supra* ; aucun exemplaire connu) et de la version toute différente gravée par Daret en 1646 (Weigert 90 ; peut-être le n<sup>o</sup> 173 de l'inventaire Mazarin en 1653 ? un exemplaire en collection particulière, peut-être copie). Mais surtout il faut faire place aux compositions en pied, généralement placées dans un paysage. Vouet retrouvait là matière à compositions ambitieuses : aussi ne se borne-t-il que rarement à montrer la Vierge et l'Enfant seuls (La *Vierge à l'Enfant sous un arbre*, gravée par Sébastien Vouillemont ; tableau perdu) ; en

revanche, il multiplie les versions du Repos de la Sainte Famille en Egypte, avec ou sans Jean-Baptiste et sainte Anne, avec ou sans la présence des anges.

Les textes du xvii<sup>e</sup> siècle ne décrivent jamais avec précision ces Repos de la Sainte Famille. La seule mention un peu détaillée est la *Sainte Famille à la branche de pruneau*, avec trois anges et saint Joseph assis au second plan, qui est signalée dès l'inventaire de Bailly dans les collections royales : elle a malheureusement disparu et l'on n'en mentionne aucune copie. Le seul recours reste donc une fois de plus la gravure.

La plus célèbre version fut sans doute la composition gravée par Daret en 1642, la *Vierge à l'Enfant à la corbeille de fruits* (Weigert 60). Il en existe de multiples copies et dérivations, souvent d'après la gravure : musées de Philadelphie, de Darmstadt, commerce d'art, etc.). L'original, heureusement réapparu, vient d'être acquis par le musée de Caen. Une seconde, gravée par Dorigny en 1642 également (R.-D. 84), la *Sainte Famille avec Elisabeth, saint Jean et son mouton*, connue jusqu'ici par des copies ou adaptations, a été retrouvée en 1976 et léguée au Louvre (donation Kaufmann et Schlageter, 1984). Il s'agit probablement de « la grande Vierge de M. de Mauroy » dont parle l'inventaire de 1649. Une troisième, gravée par Dorigny en 1649 et représentant sans doute l'ultime manière du peintre, le *Repos de la Sainte Famille au grand sarcophage* (R.-D. 120) demeure à retrouver (nombreuses copies, surtout d'après la gravure). Mais à ces trois compositions dont l'authenticité ne peut être discutée il faudrait sans doute ajouter plusieurs autres. Ainsi donnerait-on volontiers à Vouet le *Repos de la Sainte Famille à l'ange agenouillé*, composition connue par une gravure anonyme (due à Dorigny selon Robert-Dumesnil, n<sup>o</sup> 53 ; copiée en ovale et sans paysage par un autre graveur anonyme) et qui a donné lieu à diverses dérivations. En revanche le *Repos en Egypte au grand palmier*, gravé sans lettre, mais sans doute aussi par Dorigny (non cité par Robert-Dumesnil ni Weigert), en dépit d'un style très proche, pourrait renvoyer, non pas à Vouet, mais à son cercle (pas de version peinte connue).

\*

\*\*

Pour sommaire qu'il fût, cet inventaire a permis de montrer l'importance de cette production religieuse et l'abondance d'une documentation qui, sauf en de très rares cas, permet d'établir avec un maximum de certitude la paternité de Vouet. Il a, une fois de plus, souligné l'étendue des destructions ou des disparitions. Heureusement l'estampe permet souvent, non seulement d'authentifier les œuvres, mais de conserver une idée précise de leur style. Nous sommes donc, grâce à l'enquête menée durant ces dernières années, en mesure de consacrer le prochain cours à l'inspiration et à l'art même de Vouet.

II - HOMMAGE À ANDRÉ LHOTE :  
LES « INVARIANTS PLASTIQUES »

(cours du vendredi, 15 h)

Ce cours a été entièrement consacré à André Lhote et à sa théorie des « *invariants plastiques* ». L'occasion était offerte par le centenaire de cet artiste (né le 5 juillet 1885 et mort le 25 janvier 1962). L'attention ne pouvait être qu'attirée par l'indifférence des instances officielles, par le peu d'intérêt désormais accordé à ses tableaux (la plupart ont disparu des cimaises des musées), et plus encore par l'oubli où sont tombées les idées d'un critique qui pendant plus de quarante-cinq ans a occupé une place si importante dans l'« *intelligentsia* » parisienne et formé tant d'artistes dans le monde entier. Ecrivain fécond, Lhote a tenu la rubrique de *la N.R.F.* de 1917 à 1940 ; il a laissé une quinzaine de livres et d'innombrables articles. Son rôle historique ne peut se nier. Le silence actuel pourrait bien trahir la gêne devant une pensée trop fortement articulée pour se plier facilement aux esthétiques nouvelles, et peut-être trop solidement fondée pour ne pas leur nuire.

En 1923 André Lhote avait fait au Collège de France une conférence sur « *Nature-peinture et peinture-poésie* ». Deux-tiers de siècle se sont écoulés. Il a semblé opportun d'interroger dans les mêmes lieux une doctrine toujours utile pour déchiffrer l'art du passé, et qui, dans le désarroi de la réflexion contemporaine, a chance de se révéler plus féconde que jamais.

\*

\*\*

André Lhote écrivait lui-même en 1944 : « *Il y a longtemps qu'à mon titre de peintre j'ajoute celui d'esthéticien du dimanche* ». De fait, il était et se voulait d'abord peintre ; mais il fut assez vite professeur et écrivain d'art. De là le privilège de ce critique : il connaît de l'intérieur les problèmes de la peinture, et les ateliers où il enseigne lui ont de surcroît donné l'expérience du pédagogue. De là ses limites : il appartient à un groupe, le Cubisme, qu'il est soucieux de défendre. Au moment où il prétend porter des jugements impartiaux sur l'ensemble de l'art, remontant volontiers au xv<sup>e</sup> siècle, à Byzance, à l'ancienne Egypte (pour laquelle il se prend de passion en 1950), on le sent attaché à défendre ses amis et sa propre peinture. Reste qu'il ne se borne pas à la polémique. Contrairement à presque tous les peintres qui ont écrit sur l'art, ses livres ne sont ni des souvenirs d'artistes (M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, Hennequin), ni un journal ou une correspondance (Delacroix, David d'Angers, Van Gogh), ni la mise en forme de réflexions personnelles (Kandinsky, Gleizes, Bazaine, etc.). Il avait accepté dans toute l'étendue de ses contraintes le rôle d'un critique d'art (articles sur les expositions et les événements contemporains) et d'un théoricien souhaitant l'audience, non des spécialistes, mais de tout le public cultivé.

Il convenait donc d'évoquer la figure de l'homme, les principales étapes de sa carrière et sa situation dans l'une des époques les plus complexes de la peinture. Lhote a lui-même livré, lors des rétrospectives organisées vers la fin de sa vie, un bref « curriculum vitae » qui se trouve recopié de catalogue à catalogue. Les silences et les raccourcis, souvent mal interprétés, sans parler des simples fautes typographiques, y ont déjà introduit une série d'erreurs, et l'ébauche d'une légende. Lhote est bien né à Bordeaux en 1885 ; mais on ne saurait voir en lui un vrai méridional. Son père était d'origine nivernaise, ce qui explique les séjours qu'il fit par la suite dans la Nièvre et sa participation précoce aux expositions locales. Il n'a pas été retiré de l'école communale pour entrer en apprentissage à l'âge de sept ans, comme on l'imprime depuis quelque temps, mais en 1897, après avoir passé son certificat d'études. Ses lectures et ses fréquentations dissimuleront l'absence d'une solide culture universitaire : on admire d'autant plus une langue claire, où les défaillances sont rares, et l'on comprend qu'il soit fasciné par l'idéal classique, non pas inculqué par l'école, mais retrouvé par un effort personnel. Sa famille, qui n'était ni pauvre ni inculte, loin de s'opposer à sa vocation, semble l'avoir affectueusement comprise. Lhote doit sa carrière à une passion servie par la volonté : il n'a jamais prétendu à l'auréole du « peintre maudit ».

Les circonstances favorables sont même nombreuses. On commence à mieux connaître le Bordeaux du début du siècle, avec sa richesse commerciale, les collections (nullement négligeables) de son musée, son Ecole des beaux-arts (dont Lhote suit un temps l'enseignement) et le collectionneur et mécène Gabriel Frizeau, premier possesseur du *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous* de Gauguin. Lhote s'est plaint de « l'effarante solitude bordelaise » : mais l'étroitesse même du milieu cultivé lui permet d'entrer dans la familiarité de Frizeau (« *le seul juste de Sodome* ») et d'y nouer des amitiés précieuses (Jacques Rivière, Alain Fournier, Alexis Léger) ; elle explique le rapide développement du jeune artiste, qui dès 1910 va obtenir sa première exposition particulière à Paris, à la Galerie Druet. En revanche les années de la guerre restent peu connues et mériteraient une enquête (mobilisation dans l'auxiliaire, réforme, séjour à Arcachon et rencontre de Cocteau, Radiguet, Severini, Lipchitz, Jean Hugo, etc. ; collaboration à la N.R.F.). Il est plus facile de suivre Lhote durant l'entre-deux-guerres, période d'activité intense, et les dix-huit années de l'après-guerre, période de récolte (Grand prix national de peinture, 1955 ; rétrospective officielle, 1957 ; présidence de l'Association internationale des artistes peintres et sculpteurs, etc.), mais aussi d'inquiétudes (passage au premier plan de l'art non-figuratif).

Chose singulière, malgré le nombre des personnes qu'il a fréquentées, les témoignages directs sur Lhote restent relativement rares. Le personnage manquait du débraillé et du pittoresque qui provoquent les confidences. Peu de lettres ont été publiées. Ses tableaux tendent à forger l'image d'un peintre correct et froid, et ses écrits, d'un esprit rationnel et sûr de lui-même. Image

qui pourrait n'être que superficielle : les lettres d'Alain Fournier à Rivière évoquent un jeune peintre animé d'une passion dévorante. Une série de documents privés révèlent une vie sentimentale, égoïste peut-être, mais tourmentée. De nombreux textes montrent l'irritation d'un théoricien qui défend les audaces de l'« avant-garde », mais voit très tôt se former, avec l'art géométrique abstrait et les divers expressionnismes, des courants dont il refuse les recherches et qui le renvoient dans les rangs honnis des défenseurs de la tradition. Ce n'est sans doute pas sans une secrète amertume que la même plume qui souhaite « *la mort de toutes les forces de la routine et de la réaction* » invite à « *(se) méfier des schismes de l'Europe centrale* » et déplore que « *les notions anciennes d'évolution et de progrès s(oie)nt remplacées par celles de " mode " ou de " record "* » (1948).

\*

\*\*

L'époque de Lhote (pratiquement, la première moitié de notre siècle) et l'insertion du peintre dans l'art contemporain ne sauraient « expliquer » seules ses théories : mais ce contexte les éclaire. En fait, par la date de sa naissance, par la date de son arrivée à Paris, Lhote n'appartient pas réellement aux recherches cubistes (Braque, Picasso, 1906-1911), mais bien à l'« avant-garde » qui en est issue (La Fresnaye, Delaunay, Villon). Ses premières œuvres importantes relèvent encore du Symbolisme, et il ne reniera pas la grande leçon de Gauguin, qui lui a ouvert les yeux. Il reste donc réservé à l'égard de l'Impressionnisme et se montrera toujours injuste pour Monet (« *ce peintre, le plus grand du siècle par l'œil et la main, (a dédaigné lyrisme et grandeur), pour se diriger du pas le plus ferme et le plus irréfléchi vers la mare de Giverny qui vit le plus effarant des suicides* », 1936) et surtout Degas (« *tant de toiles de mince valeur et d'un exemple si fâcheux...* » ; « *Degas n'était pas un grand homme* », 1938), mais porte aux nues Cézanne et Seurat, précisément pour leur refus de l'Impressionnisme et leur restauration de la forme.

A l'autre bout, placé au cœur de la peinture de son temps, Lhote fait mine d'ignorer Mondrian et la peinture abstraite géométrique. Il loue Klee avec des ambiguïtés inquiétantes (« *c'est rare, c'est raffiné au possible* », 1926). Il s'irrite du courant expressionniste qui s'implante entre les deux guerres avec l'« école de Paris ». Il répond durement aux attaques du groupe « Nouvelle génération » qui entend revenir au réalisme (1934-1937). Dans l'enthousiasme de la Libération, il exalte quelques jeunes peintres, Lopicque, Bazaine, Manessier, Estève, Le Moal, Singier, Pignon, mais très vite s'inquiète de la tendance à la non-figuration (« *le démon de l'art abstrait [...] s'empara de la plupart de ces peintres...* », 1948).

Son « musée imaginaire » est celui de son temps : il n'eut ni les loisirs ni, par faute de formation universitaire, la capacité de conduire des recherches

personnelles. Il admire donc les primitifs (italiens, mais aussi nordiques), loue avec mesure le xvi<sup>e</sup> siècle, déteste le xvii<sup>e</sup> italien et particulièrement le Caravage (qu'il connaît naturellement fort mal). Non moins conventionnellement, du procès fait à ce xvii<sup>e</sup> siècle (« *corridor d'ennui* »), il sauve Rubens, Rembrandt et Vermeer, accompagnés des petits maîtres hollandais (Terboch, etc.) ; pour la France, il retient Poussin, Le Nain et La Tour, condamnant de confiance Le Brun et toute l'Académie (même quand il rejoint leurs principes). Le xviii<sup>e</sup> siècle lui est antipathique (sauf Chardin, naturellement) et le xix<sup>e</sup> siècle lui demeure quasi étranger, mis à part Corot et Ingres : il parle peu de David, semble gêné avec Delacroix, et sans trop y regarder enveloppe tous les « peintres d'histoire » dans la catégorie « abjecte » des « pompiers ».

Si les perspectives historiques restent sommaires, c'est qu'importe surtout la démonstration. Sur ce plan, l'écrivain apparaît au contraire soucieux d'affirmer et d'affiner une pensée personnelle qui se fait toujours plus cohérente et plus nette. Cette pensée, il la veut une réflexion sur les moyens d'expression de la peinture : et pour lui, l'expression n'est jamais séparée de la technique. Toute considération sur le contenu de l'œuvre doit passer par l'analyse des moyens plastiques. De là son originalité : dans une époque où la littérature d'art se partage entre la tradition du « connaisseur » et d'autre part la « *Geistesgeschichte* », Lhote refuse l'une et l'autre. Il échappe pareillement à l'exercice littéraire dont Diderot avait proposé un modèle aussi prestigieux que néfaste, et qui n'a guère cessé d'être à la mode dans la critique d'art française. Il entend parler de la peinture en peintre — mais pour le grand public. Ambition qui avait été celle de Fromentin, et qui a suscité les plus belles pages des *Maîtres d'autrefois* : mais l'exemple n'avait guère été suivi, ni en France ni à l'étranger. Après lui, seul Lhote se montre capable de porter l'analyse plastique au niveau de l'expression littéraire, sans verser dans le manifeste d'école ni dans la recette d'atelier.

\*  
\*\*

Dans la suite de cours qui demeurerait, il n'était pas possible de suivre le développement de la pensée de Lhote et ses diverses inflexions au long d'une carrière de quelque cinquante ans. A l'inverse, on s'est attaché à dégager, rassembler, ordonner les principes qui la soutiennent. Critique d'art, écrivant pour les lecteurs de la N.R.F. et soucieux de les convaincre, Lhote a pris soin d'éviter tout exposé didactique, et préféré greffer la maxime sur l'exemple concret offert par l'actualité. Sans formation mathématique ni philosophique, il ne s'est pas soucié d'organiser ses idées en un appareil déductif. Pourtant elles se révèlent parfaitement cohérentes et forment un véritable « système ». Nous avons cru, non trahir, mais servir Lhote, en essayant d'en dégager la structure : analyses, jugements, conseils, enseignements, aphorismes, mis à leur juste place, prennent une force et un intérêt nouveaux...



La pensée de Lhote repose sur une conviction profonde : à la formule traditionnelle « l'art est l'imitation de la nature » (*ars imitatio naturae*), il faut substituer la formule « l'art est transposition de la nature ». La simple reproduction est qualifiée d'« *anecdote* ». La réalité prise passivement pour modèle est opposée à « *ces fantômes étonnants dont la fée Transposition double (le sujet) aux yeux subitement fermés au réel du peintre inspiré* ». L'artiste n'imité pas le spectacle : il en abstrait certains éléments qui *signifient* la réalité plus qu'il ne la reproduit. D'où la notion d'« *abstraction représentative* » qui pour Lhote définit la véritable œuvre d'art.

L'essentiel du processus de la création artistique se situe donc dans cette transposition, ce passage du réel à l'équivalent plastique. Ce qui ne se conçoit pas sans des moyens techniques qui peuvent être plus ou moins intuitifs ou légués par la tradition, mais qui de toute façon méritent d'être médités et maîtrisés, tant de la part de l'artiste que de la part du critique. Ces moyens, Lhote ne cache pas qu'il les conçoit dans une perspective cubiste : mais il entend leur donner une valeur universelle. D'où la nécessité intérieure de sa réflexion de théoricien.

D'autre part, dans cette définition, l'exigence porte sur le passage de l'imitation à la transposition : ni *ars*, ni *natura* ne sont abandonnés. Lhote n'imagine pas une création sans œuvre d'art (comme le prônent certaines tendances d'aujourd'hui) et se refuse à détacher entièrement le tableau du spectacle, même s'il admet que la distance peut être très grande. La nature vue et vécue doit rester la référence. « *On se demande pourquoi (l'art pictural) romprait avec sa mission séculaire* », écrit-il en 1950. Sur ce point, il perd assez vite son sang-froid : abstraction géométrique ou abstraction lyrique lui semblent pareillement des non-sens : ni Mondrian, ni Mathieu. Position médiane, qui triomphe dans les années trente et devient de plus en plus inconfortable dans les années cinquante, mais qui fait la richesse des textes de Lhote. Les critiques séduits par l'art non-figuratif, passé le temps des manifestes, furent vite renvoyés, soit à des considérations philosophiques d'ordinaire aussi naïves qu'absconses, soit au poème pur proposé en équivalence du tableau, mais qui ne l'éclaire nullement. Lhote, partant de cette notion d'« *abstraction représentative* », devait mettre l'accent sur le processus de transposition, ce qui le conduisit au discours technique, le plus utile pour la compréhension des œuvres du passé, le plus intéressant pour la psychologie de son temps, et de surcroît le plus rare.

Ce passage du monde vu et vécu à un monde reconstruit selon l'esprit et dans un langage qui est celui de l'esprit devient donc l'essentiel des réflexions de Lhote. Il suppose en effet une rhétorique (Lhote a soin de ne pas utiliser le mot) dont l'étude ne peut être que profitable et dont l'enseignement est possible. Certes, le critique se garde d'écrire un manuel ou de rédiger un code. En revanche, à toute occasion et sans nul scrupule, il use du terme de

*loi*. Il s'exprime volontiers sous forme de maximes ou de théorèmes. Il les présente, non comme des opinions personnelles, ni comme des règles adoptées plus ou moins arbitrairement par un courant ou une école, mais comme des évidences tirées de l'histoire de toute la peinture (des tombeaux égyptiens aux œuvres de Picasso, de l'Italie au Japon). Lois donc, non fondées sur un credo, ni sur quelque démonstration scientifique, telles qu'on en trouve souvent dans l'histoire de l'art, mais abstraites de l'expérience universelle : d'où le nom d' « *invariants plastiques* » que Lhote propose à plusieurs reprises, qu'il adopte pour la suite de conférences de 1946, et qu'il définit lui-même comme des « *valeurs absolues* ».

\*

\*\*

C'est à partir de la distinction, banale, mais souvent mal conçue, des trois moyens fondamentaux de l'expression picturale : couleur, valeur et ligne, que s'établit l'analyse de ces « invariants ». Si Lhote insiste sur cette trilogie, c'est essentiellement pour dégager un grand principe : celui de *choix*. La nature est pure prodigalité. Valeur, couleur, ligne, elle offre tout dans une constante profusion qui est toujours confusion. L'esprit, au contraire, ne découvre un sens que dans un petit nombre d'éléments triés, ordonnés et hiérarchisés. La création, c'est l'ordre imposé à la confusion primitive ; le plaisir à l'œuvre d'art, c'est la découverte aisée d'un sens que dissimulait le fourmillement du réel. La démarche première de l'artiste est donc, par essence même, le *choix*. En dépit de l'interdit que les batailles contre l'enseignement académique ont jeté sur ce mot (ou parce qu'il ignore ces querelles anciennes), Lhote ne craint pas de s'en servir. Rejoignant même, sans vouloir le reconnaître (ou plus probablement sans le comprendre), le sens exact du XVII<sup>e</sup> siècle, il souligne que ce choix se situe, non pas au niveau du sujet, mais au niveau du langage. Reproduire ce qui est beau ou ce qui est laid dans la réalité quotidienne est toujours reproduire (et Lhote n'aime guère plus Courbet que Boucher) : faire œuvre d'art, c'est abstraire du donné ce qui prendra un sens pour l'esprit. « *Cette réalité supérieure s'obtient par la hiérarchisation des éléments précités, l'un d'eux ayant sur les autres la plus forte prédominance possible* ». Pléthore, redondance, pléonasme sont les vrais péchés du peintre. Un minimum suffit à l'œuvre d'art : et le propre du créateur, ce qui fait sa personnalité, apparaît dans la *proportion* retenue entre les trois éléments : « *Il s'agit, avant toute chose, d'organiser un système de préférences* ».

Cette proportion est évidemment fort variable : Rubens ne procède pas comme Piero della Francesca. Mais elle obéit nécessairement à deux lois majeures. L'une peut s'appeler la *loi de la limite*, et concerne chacun des trois éléments, couleur, valeur, ligne : si l'artiste choisit de s'exprimer par l'un deux, il ne doit jamais user de toutes les ressources qu'il peut en tirer, mais seulement d'une faible part. L'autre peut s'appeler la *loi de l'exclusive*, et régit le rapport qui doit s'établir entre les trois moyens. Lhote insiste beau-

coup sur ce point. L'artiste ne peut jouer à la fois de tous trois. « *Toute superposition des trois éléments (...) constitue un pléonasm pictural* ». Il doit privilégier l'un deux, et renoncer aux deux autres, ou du moins réduire leur part autant qu'il est possible. Certes, Lhote se garde à l'ordinaire d'exposer aussi brutalement des principes qui risquaient à la fois d'être mal compris et violemment contestés, mais il en formule à mainte reprise les applications rigoureuses.

*La couleur* est le moyen d'expression qui, tout au long de l'histoire de la peinture, a été le sujet des discussions et des mésententes majeures. Lhote déclare que poser le problème en terme d'harmonie des tons est une erreur. La difficulté est ailleurs. En vertu de la loi de la limite, le peintre ne peut jouer en toute liberté des contrastes colorés sous peine d'aboutir à un vacarme détruisant toute la « *musique picturale* » : « *Le coloriste n'emploie pas toutes les couleurs du prisme à l'état pur, une couleur violente suffit à vivifier toute la composition* ». Lhote invite le peintre à découvrir « *avec ravissement le pouvoir tempérant des gris* », qui sont « *nécessaires à la vie de la couleur* » : « *L'art du coloriste est l'art de distribuer savamment des gris autour des parties fortement colorées* ». L'emploi des cernes comme « *amortisseurs* » des contrastes de couleurs apparaît comme un procédé facile, que Lhote est bien obligé d'admettre, mais qu'il tient pour vulgaire : « *chaque fois que le trait noir entre en jeu avec insistance, on peut être certain que la couleur qu'il enserre ne tiendrait pas sans cette béquille* ». En fait, un tableau se passe aisément de ces effets de contraste : le coloriste peut très bien se contenter d'une seule gamme, « *des teintes de même nature évoqu(ant) par leurs réactions le prisme tout entier* ». Si toutefois il veut jouer des contrastes colorés, il se gardera de les étendre à l'ensemble du tableau : « *le coloriste (...) portera (...) sur les parties éclairées ses tons les plus violents et les entourera aussitôt (...) de tons de même valeur, mais orientés vers le gris* ». Il lui faut projeter sur certains points élus « *le plus gros des forces dont il dispose, et plonger le reste dans une pénombre légère propice à l'invention des gris* ». D'autre part il doit établir une hiérarchie stricte : « *A chaque tableau sa gamme colorée* ». Le choix d'une « *dominante* » s'impose. « *Cette dominante est parfois comme le couronnement, l'aboutissement d'une série de vibrations colorées. Cette note, plus stridente que les autres, peut également faire dissonance (...), animer par contraste les tons rompus* ». L'ensemble du tableau sera soumis à une économie sévère : « *Deux couleurs majeures suffisent d'ordinaire, souvent une chaude et une froide, dont l'une plus violente que l'autre ; les autres, diminuées à l'extrême, s'animeront par contraste entre les couleurs majeures* ». D'où cette loi énoncée avec la netteté d'un théorème : « *Lorsque trois couleurs sont en présence, une seule doit être poussée au maximum d'intensité, la seconde diminuée et la troisième comme suggérée* ».

De son côté la loi de l'exclusive oblige le peintre qui choisit de recourir aux contrastes de couleurs à renoncer aux effets expressifs de valeur et de ligne.

Dans la nature la couleur est étroitement associée à un nombre infini de valeurs. L'artiste doit au contraire dissocier les deux termes et rejeter tout pléonasme. La règle prend la forme de maximes corollaires : *le contraste des couleurs exclut le contraste des valeurs ; le contraste des valeurs exclut le contraste des couleurs*. Le vrai coloriste doit donc se priver des effets de clair-obscur (Matisse, Dufy) sous peine de tomber dans une cruelle vulgarité. Il doit aussi renoncer au modelé subtil des formes : « *Une loi inexorable* » veut que « *la couleur ne se modèle pas. Entendons par là qu'un ton violent ne peut supporter de tourner* ». S'il craint l'ennui provoqué par la juxtaposition de couleurs plates, il pourra seulement animer la surface (« *modulation* » des « *localités* » par les coups de pinceau visibles de Matisse, les effets de brosse sur pâte épaisse de Van Gogh). S'il veut faire tourner les formes ou établir ses plans dans l'espace sans diminuer la couleur, il doit recourir à l'équivalence entre froid/chaud et clair/sombre, connue de longue date, mais systématiquement utilisée à partir de l'Impressionnisme. « *La nature s'exprime toujours en clair et sombre* » ; au contraire, avec Cézanne et Van Gogh, le tableau devient « *la prolifération d'une même valeur* », libérant du même coup la couleur qui peut être portée à sa plus haute intensité. Inversement, le peintre qui choisit de s'exprimer par le clair-obscur, comme celui qui veut jouer d'un registre plus subtil de valeurs, doivent réduire au minimum les effets de couleur : les « *nuits* » de Georges de la Tour comme les paysages de Corot sont pratiquement monochromes. Le tort d'un grand nombre d'élèves de l'École des Beaux-Arts est d'avoir cru s'émanciper en introduisant dans la tradition académique du modelé la couleur de Delacroix ou de Manet : superposition insupportable.

Il en va de même à l'égard de la ligne : si l'on veut utiliser les contrastes colorés, il faut simplifier au maximum l'arabesque (le trait « *grossier* » des peintures de Matisse). Le jeu des ornements lui-même sera reporté des taches les plus vives ou des zones de contrastes aux parties plus neutres. Inversement, si l'on veut déployer toutes les ressources de la ligne, il faudra se contenter de couleurs peu contrastées (estampe japonaise) : à couleur vive, trait raide, « *dessin géométrisé à outrance* » ; à trait sinueux, couleur pâle.

\*

\*\*

*La valeur* fait l'objet du même examen. Elle est soumise à la *loi de la limite*. Certes, l'artiste peut user de la gamme entière des valeurs, et passer du blanc quasi pur au noir le plus profond (dessins de Seurat, très admirés par Lhote, qui leur a consacré deux publications, en 1922 et en 1948). Le problème ne se pose pas en ces termes. Il concerne la prolifération des valeurs à l'intérieur du tableau, soit sous forme de contrastes (clair-obscur), soit sous forme de modelés. C'est ici que le *choix* doit intervenir pour simplifier drastiquement les données offertes par la nature.

Le peintre devra élire parmi les innombrables contrastes de valeurs qui se présentent à lui quelques contrastes essentiels qui lui serviront à construire son tableau. Même si l'artiste entend jouer pleinement sur les valeurs (et non sur les couleurs et la ligne), ces contrastes devront être en nombre réduit, car « *le drame lumineux se passe sur fond de demi-teintes. Le dosage de ces éléments a été défini une fois pour toutes par Rubens, dans l'un de ses trois traités de peinture intitulé De coloribus : 2/3 de demi-teintes, 1/3 seulement de lumière et d'ombres additionnées* ». En même temps ces contrastes jouent un rôle capital dans l'architecture du tableau. Très attaché à l'art du paysage, auquel il consacre son *Traité* de 1939, Lhote insiste en particulier sur la construction de l'espace par *l'emploi des écrans*. « *Si un plan clair repousse le plan sombre placé devant lui, et s'il est à son tour poussé en avant par le plan sombre qui lui succède, il s'établit du haut en bas de la composition une succession d'oscillations, un va-et-vient incessant de valeurs qui ne s'annulent qu'après avoir donné au spectateur le sentiment de la profondeur* ». Cette « *course fictive à la troisième dimension* » ; Lhote l'oppose à la « *théorie toute moderne de l'espace imité, exaltée en 1830 par quelques critiques ignorants* ». Il ne craint pas de s'inscrire pour la grande tradition (Rubens, Poussin, Rembrandt) contre toute l'évolution du paysage au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à Cézanne, regrettant « *l'art du paysage composé (...), mort de l'abandon de ce système de contrastes qui donne à l'œuvre non seulement sa charpente, mais son mouvement* ».

Le peintre devra aussi simplifier le modelé : ce qui implique l'élimination du plus possible d'incidents à l'intérieur de chaque forme (*monumentalité*), mais également, dans le jeu des formes entre elles, l'introduction de *passages* par où une même valeur s'étend d'une forme à l'autre. « *Il est important de noter que les contrastes clairs ou sombres que les objets opèrent sur (les) plans de réaction ne doivent que très rarement avoir lieu sur toute l'étendue de leurs contours. Des parties de ce contour doivent être réservées au contraire à des rapprochements de valeurs, sortes de zones amorphes (...) destinées à donner plus d'intérêt aux contrastes voisins et à relier au fond l'objet* ». Plus ces passages seront nombreux, plus le peintre devra s'inquiéter de restaurer la forme en accentuant les contrastes sur les contours préservés. Le tort de Monet est d'avoir accepté « *la dangereuse fusion des formes qui devait aboutir à la négation de la peinture plastique dans les Cathédrales et les Nymphéas* » ; le mérite de Cézanne, de Seurat, du Cubisme est d'avoir rétabli l'équilibre tout en renforçant encore le principe du choix, grâce à l'emploi systématique des *contrastes simultanés*. A juste titre, ce problème des passages retient longuement Lhote, qui descend cette fois jusqu'au détail très technique, montrant par des schémas comment le passage peut s'établir soit dans la lumière, soit dans l'ombre, soit dans la demi-teinte (et comment il peut s'établir aussi au niveau de la couleur). Ici encore, l'artiste doit choisir entre l'ombre intérieure à l'objet et le double contraste délimitant l'objet (côté

éclairé et côté non éclairé) ; et de nouveau s'applique la règle de la hiérarchie : « ayant à choisir entre trois contrastes, il est nécessaire (...) d'exagérer un seul des contrastes, de diminuer le second et de supprimer le troisième ».

La loi de l'exclusive s'ajoute évidemment à tous ces problèmes. Nous avons déjà vu qu'on ne peut exploiter les ressources de la valeur sans renoncer aux ressources de la couleur. Lorsque Cézanne ou Seurat ont voulu conserver le jeu des contrastes simultanés, notamment dans leurs paysages, sans pour autant renoncer aux prestiges de la couleur, ils ont dû recourir à la traduction du contraste clair/sombre en contraste chaud/froid. Le même refus concerne la ligne. Au jeu du clair-obscur doit toujours répondre une simplification du contour et le rejet de l'ornement (La Tour, Rembrandt). Un modelé puissant exclut l'arabesque expressive (Michel-Ange, Titien) ; il faut ou raidir la ligne, ou alléger le modelé intérieur (comparaison des deux *Suzanne au bain* du Tintoret, Louvre et Kunsthistorisches Museum de Vienne). Inversement, le contour expressif des formes et le dessin ornemental ne supportent pas plus le modelé que la couleur vive (Cranach, teintes plates de l'estampe japonaise, à-plats des Nabis) : « A modelé rond (...), dessin droit ; à teinte plate, dessin riche en inflexions courbes signifiant le modelé absent ».

\*  
\*\*

La ligne n'échappe pas davantage aux lois établies par Lhote. Certes, la loi de la limite ne doit pas lui être appliquée de façon naïve, comme simplification du dessin, même si l'économie de la ligne ingresque, par exemple, suffit à lui conférer distinction et monumentalité. Comme pour la valeur, le problème est d'abord l'élection, entre les multiples possibilités offertes par l'objet naturel, d'un parti qui par lui-même contient un sens. Lhote reprend à son compte l'aphorisme de Degas rapporté par Valéry : « Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme ». Ce sens mis en évidence, non seulement par une élimination (« La nature propose tout à la fois, elle accorde donc toujours ce qu'on lui demande. Mais il faut savoir quoi lui demander... »), mais par une différenciation des formes élues tendant à proposer une lecture claire pour chaque forme. Pour « saisir le caractère des objets (...) il faut leur enlever ce qu'ils ont de commun au bénéfice de ce qu'ils offrent d'opposé, de spécifique ». D'où, pour toute l'étendue du tableau, ce travail de l'œil (ou de l'esprit ?) qui recherche les différences, soit de dimension, soit d'ornementation (sens de l'espace, courbe ou droite, etc.), soit de fréquence. Lorsque des ressemblances sont acceptées, elles doivent au contraire être systématiquement soulignées. On arrive alors à la notion de *rimes plastiques*, « rappels des mêmes formes gravitant autour du centre et se déposant sur le tableau à intervalles surveillés », « jeu d'analogies fort poétiques, (...) tellement fréquent que des peintres modernes l'ont réduit à une mécanique ingénieuse ». Lhote se garde de condamner ce « jeu ». Il loue au contraire Juan Gris

d'avoir su en tirer des tableaux conçus « *comme une véritable fugue plastique* ».

Il en arrive ainsi à écrire que « *peindre, c'est vivifier le dessin, c'est faire fleurir la forme* ». A-t-il conçu combien, par-delà tant d'objections et de dérisions faciles, il se rapprochait de la doctrine du XVII<sup>e</sup> siècle sur la primauté du dessin ? On trouve sous sa plume la formule : « *On n'apprend à peindre qu'en dessinant* ». Il est certes plus gêné lorsqu'il se trouve en face du problème pédagogique : « *Quel est le modèle qu'il faut consulter avec le plus de passion : est-ce le modèle vivant ou ce modèle de perfection que nous offre le Musée ? Lequel nous apprendra le plus rapidement à nous exprimer avec force ?* » Et pourtant, conséquent envers lui-même, et sans craindre de s'opposer à un siècle de revendications « *libératrices* », il tranche en faveur de l'étude des maîtres : « *La copie servile du modèle vivant (ne donne) qu'un résultat méprisable* ». On croit entendre ce Le Brun qu'il déteste sans l'avoir vraiment lu lorsqu'il exige qu'on corrige la nature : « *Pour que cette suite de droites et de courbes différentes (offerte par le modèle) se mette à vivre, il faut que leurs raccords soient débarrassés des empâtements naturels et que chaque angle, chaque courbe tende à vivre d'une vie unanime, tout en conservant son caractère propre* ». Seule différence : Lhote renvoie à la consultation, non de Raphaël, mais de Piero della Francesca ou Bellini.

Il n'est guère moins proche de la doctrine du XVII<sup>e</sup> siècle lorsqu'il évoque l'importance de l'ordonnance générale. La « *théorie des modes* » de Poussin affleure lorsque Lhote parle des trois modes de composition : organisation statique, organisation dynamique par tracés droits, organisation dynamique par tracés curvilignes. « *L'homme est extrêmement sensible au rythme. La composition plastique qui aboutit à la création d'un système rythmique précis domine la peinture comme il domine la musique* ». C'est en effet au niveau de la différenciation, qui aboutit à la déformation, et des choix qui président à l'organisation des éléments plastiques et créent le *rythme pictural*, qu'apparaissent ces rapports *inédits*, ces rapports *déraisonnables* (c'est-à-dire que la raison seule ne peut suggérer) « *qui constituent l'essentiel de la beauté plastique et dotent l'œuvre de signification humaine* ». C'est au niveau du dessin que le choix, plus que jamais, apparaît lié à l'inspiration.

\*  
\*\*

Ces maximes, ces préceptes ne doivent surtout pas faire penser à quelque nouvel avatar des traditionnelles recettes d'atelier. Il arrive que Lhote prenne un ton didactique ; il ne pense jamais que pour faire un bon tableau il suffise d'appliquer des recettes toutes faites. Là dessus, sa doctrine est fort claire. Il définit la création comme un choix, il prétend désigner les lois qui commandent ce choix : mais il laisse l'artiste devant la nécessité de choisir lui-même et

selon lui-même parmi les virtualités infinies de l'image. Là doit justement intervenir sa personnalité, qui seule lui permettra d'inventer, c'est-à-dire de dégager des « rapports inédits », de proposer de nouvelles significations.

Lhote croit donc au génie. Il exalte le *coup de foudre*, la « secousse vivifiante » qu'il compare à l'émoi soudain du jeune homme amoureux (*De l'utilisation plastique du coup de foudre*, 1923). Cette inspiration soudaine ne procède ni de la raison, ni de la seule imagination, toujours limitée et répétitive : elle ne survient que devant le réel. « *Seul le contact avec des forces extérieures peut amener l'esprit à ricocher sur des nombres imprévus. C'est pour inventer des rapports numériques inédits que la capture de l'impression s'impose* ». Ensuite, mais ensuite seulement, interviendra le travail rationnel, qui s'efforcera de soumettre la sensation « à un rythme volontaire, sans en détruire la saveur ». Lhote use très volontiers du mot *classicisme* : mais il entend que les « *vertus classiques* » d'ordre et de mesure n'interviennent qu'une fois fixées ces « *architectures mentales nées du désordre intérieur et de l'oubli de la "juste mesure"* ». En quoi il rejoint la pensée de Gide : « *L'œuvre classique ne sera belle et forte qu'en raison de son romantisme dompté* » (*Incidences*, 1924), sans craindre pour sa part d'énoncer franchement le corollaire : « *Un cheval emballé n'atteindra point à la beauté autant qu'un cheval frémissant que maîtrise et retient une main souveraine* ».

\*

\*\*

On sent tout ce que ces propos pouvaient avoir d'original, voire de provoquant, au milieu d'une critique de plus en plus accaparée par les analyses sociologiques et marxistes, et cherchant déjà à abolir l'idée de qualité pour insister sur la signification de l'image. On sent aussi combien ils venaient à contre-temps. Dès avant la mort de Lhote, la peinture se dirigeait vers des formes qui lui permirent d'évacuer l'une après l'autre les recherches plastiques que Lhote plaçait au cœur même de l'acte créateur, et de substituer à l'idée de plaisir esthétique celle de négation, de surprise ou de scandale. L'évolution allait se précipiter. Lhote en avait condamné les premières manifestations en dénonçant la pure « *émotion lyrique* », le « *bariolage* », l'« *instinct barbare qui s'appelle réalisme* », les « *cataclysmes de la science photographique* », le « *démon de l'art abstrait* ». Il n'en a pas pressenti les conséquences extrêmes ni retardé la contagion.

Est-ce à dire que ses écrits ont aujourd'hui perdu toute valeur ? En 1967 Jean Cassou invitait à les ranger « *parmi les plus importants et les plus élevés par quoi l'art de peindre ait jamais tenté de s'élucider* ». Effort exceptionnel, en effet : de sorte que Lhote, ayant médiocrement connu l'histoire des arts, n'en éclaire pas moins d'une façon inégalée la création des siècles passés. Il devient de plus en plus difficile d'appliquer les « *invariants plastiques* » aux formes d'art actuelles : mais à notre connaissance personne n'a contesté qu'ils



ne s'appliquent à l'art figuratif de tous les temps. Et peut-être invitent-ils aussi à réfléchir sur l'art de notre époque.

Par cette notion d' « *invariants* » et par les conclusions qu'il en tirait, Lhote, qui se voulut peintre d'avant-garde et souffrit de se voir « dépassé », niait en fait l'idée d'une nécessité historique de la peinture. Il était lui-même conduit à écrire : « *dès Byzance, l'essentiel était dit* », et lorsqu'on lui opposait l'abstraction comme un pas en avant, il interrogeait : « *pourquoi se passer du tremplin extérieur ?* » Car jamais il n'envisage vraiment le développement des arts comme une ligne fatale et continue menant des primitifs à l'art abstrait. Il y sent plutôt un mouvement constant, hasardeux, dû à un équilibre toujours rompu et rétabli, autour de cet axe immuable que définissent les « *très vieilles, très augustes lois de la peinture immortelle* ». En quoi il s'oppose foncièrement à l'idée de progrès développée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle par tous les hégéliens conscients ou inconscients. Ce dogme du progrès, le « terrorisme » que fait régner le mot avant-garde, les schémas sommaires qu'il a imposés, tout cela domine encore aujourd'hui la réflexion sur les arts, et la vie même des arts : mais chaque jour en fait mieux sentir la fragilité. Lorsqu'en apparaîtra pleinement le caractère artificiel, la pensée de Lhote pourrait bien révéler toute sa richesse, et aider à reconstruire sur de nouveaux fondements à la fois l'indispensable jeu des valeurs et la structure historique.

J. T.

#### PUBLICATIONS

« Mathieu Montaigne, natif d'Anvers » (*Rubens and his World, Etudes offertes au Professeur R.A. d'Hulst*, Het Gulden Cabinet, Anvers, 1985, p. 279-288, 6 fig.).

(« Puget peintre »), préface à Marie-Christine Gloton, *Pierre et François Puget, peintres baroques*, coll. Etat des lieux, Edisud, La Calade, 1985, p. 15-17.

« La femme dans l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle » (*La femme à l'époque moderne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Association des historiens modernistes des Universités, Actes du Colloque de 1984, Bulletin n° 9, P.U.P.S., 1985, p. 83-92).

« Richelieu et les arts : de l'amateur à l'homme d'Etat » (catalogue de l'exposition *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Sorbonne, novembre 1985, Imprimerie Nationale, p. 39-53).

« Réflexions sur la politique artistique de Colbert » (*Un nouveau Colbert*, Actes du colloque pour le tricentenaire de la mort de Colbert, Paris, éd. Sedes, 1985, p. 275-286).

« Faut-il de nos jours admirer Baudry ? », préface au catalogue de l'exposition *Baudry*, La Roche-sur-Yon, Musée d'art et d'archéologie, 17 janvier-31 mars 1986, p. 13-28.

#### CONFÉRENCES ET COLLOQUES

Londres, Réunion du Comité International d'Histoire de l'Art, 21-23 septembre 1985. Présidence de la Commission d'informatique.

Autun, Célébration du bimillénaire de la ville. Conférence sur *Le Romantisme et la redécouverte de la province*, 12 novembre 1985.

Paris, Colloque international sur « Richelieu et la culture », Sorbonne, 19-20 novembre 1985. Communication sur *Richelieu et l'Imprimerie Royale*.

Paris, Colloque international sur « Les logiciels documentaires et l'histoire de l'art », Sénat, 13-18 janvier 1986. Présidence du colloque.

Liège, Colloque international sur la peinture liégeoise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, 20-22 janvier 1986. Communication sur *Bertholet Flémalle : problèmes de catalogue et de chronologie*.

Bologne, Colloque international « Cesare Gnudi : Classicismo, Medioevo, Rinascimento, Barocco », 3-5 avril 1986. Conférence d'introduction sur *Cesare Gnudi et le concept de classicisme*.

Paris, Rencontres de l'Ecole du Louvre, « La Sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle : une mémoire retrouvée », Grand Palais, 21-25 avril 1986. Conférence d'introduction.

Paris, Colloque « La monarchie absolutiste et l'histoire en France ». Sorbonne, 26-27 mai 1986. Présidence de séance.

Neuchâtel, Colloque « L'art suisse s'expose ». Université, 7-8 juin 1986. Conférence d'ouverture sur *L'accès à l'œuvre d'art*.