

Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

I - SIMON VOUET : DOCUMENTS POSITIFS SUR L'ŒUVRE D'UN PEINTRE DU XVII^e SIÈCLE (fin)

5 - LE LANGAGE ET LE STYLE (jeudi, 18 h)

Ce dernier cours consacré à Simon Vouet devait conduire des faits établis lors des quatre années précédentes aux nécessaires conclusions. Non qu'il s'agit d'enfermer le peintre et son œuvre dans quelques formules : l'historien se doit d'éviter ces réductions non moins néfastes que fragiles. Pas davantage, d'insérer l'artiste dans quelque grande perspective du XVII^e siècle dont il deviendrait une articulation nécessaire : la dangereuse naïveté des systèmes esthétiques d'inspiration plus ou moins hégélienne n'est plus à démontrer. L'artiste ne prend pas son importance à partir du schéma de l'histoire : mais au contraire l'histoire s'éclaire à partir de l'artiste et de ses choix. En ce sens, la monographie, loin d'apparaître une facilité et une limitation, se révèle un instrument privilégié : le moyen pour l'historien d'art d'opérer un renversement méthodologique, de rompre les schémas autoritaires établis par la *Geistesgeschichte* et les sciences annexes, de la sociologie à l'iconographie, et de restituer à l'aventure de la création artistique sa liberté et sa complexité.

*
**

La première question qu'il convenait de poser concernait l'idée que Vouet lui-même se faisait de son art. Il est rare qu'un artiste ne soit pas, consciemment ou inconsciemment, dans sa vie comme dans son activité créatrice, guidé par certains modèles, ou du moins certaines idées, auxquels il tente de se conformer, quitte à s'en détacher un jour où l'autre ou à se voir conduit par les circonstances à des expériences très différentes. Malheureusement Vouet n'a pas laissé de confidences, comme un Delacroix ou un Van Gogh, ni même d'indications théoriques, comme un Rubens ou un Poussin. Il faut reconstruire

sa pensée de l'extérieur : en se méfiant, certes, du psychologisme, mais sans craindre de recourir à l'étude des mentalités, paradoxalement négligée par l'histoire de l'art française.

Né à Paris en 1590, fils d'un peintre que Félibien dit « *assez médiocre* », Vouet grandit au moment où se reconstruisent d'un même élan une capitale ruinée par les guerres civiles et un milieu artistique détruit par les passions religieuses et politiques non moins que par le désastre économique. A ce renouveau préside le souvenir du mécénat de François I^{er} et d'Henri II, étroitement lié à la mémoire du fameux Primatice (« *François Boulogne* », « *Saint-Martin* »), modèle du peintre d'inspiration noble qui s'adonne au grand décor, se consacre tout entier au service du roi et de la Cour, et dirige avec éclat des équipes d'artistes. Cet idéal se trouve comme réincarné à ce moment par Martin Fréminet, revenu d'Italie en 1603, peignant la chapelle royale de Fontainebleau comme jadis Michel-Ange avait peint la Sixtine, et récompensé par le collier de l'ordre de Saint-Michel. Vouet n'a pu ignorer, certes, ni cet idéal ni ces modèles prestigieux. Mais fils de maître peintre, tenant par sa famille au milieu des maîtres orfèvres et des maîtres tailleurs d'habits, il a connu aussi, et par expérience directe, l'autre aspect de la peinture parisienne : une organisation corporative très structurée, très attachée aux traditions du métier, faisant d'ordinaire passer les intérêts matériels avant l'inspiration artistique, et, surtout dans cette époque où les commandes restent rares, encline à se refermer sur elle-même, à rejeter les nouveautés comme les artistes venus d'ailleurs.

Le jeune Vouet se trouve donc au croisement de deux conceptions : celle des peintres royaux et celle des maîtres peintres, celle d'un art libéral, tourné vers l'extérieur, et celle d'une hiérarchie corporative soucieuse de tradition. Sa chance fut un contact précoce avec la Cour, qui dut déclencher très tôt l'ambition, et du même coup, le choix du premier parti.

Ce n'est sans doute pas un hasard si les biographes de l'artiste ont retenu que vers quatorze ou quinze ans (soit ca. 1604-1605) Vouet fut choisi pour aller « *faire le portrait d'une dame de qualité qui estoit sortie de France pour se retirer à Londres* » (Bullart) : ce qui pourrait bien avoir suscité chez le « fils de la balle » une vocation véritable, et déjà lui avoir fait entrevoir la possibilité d'une grande carrière. De hautes protections semblent désormais le suivre : elles expliquent qu'à vingt-et-un ans il soit choisi par le baron de Sancy (1611) pour l'accompagner à Constantinople. De là il gagne Venise (1612) avec « *des lettres de recommandation pour les Ambassadeurs et les Ministres de Sa Majesté qui estoient en Italie* » (Félibien). La mort à Rome de René Lefranc, pensionné par le Roi depuis 1609 et à qui il succède officiellement (1618), put paraître à Vouet un nouveau signe de la destinée et le premier pas dans les honneurs attendus. Né dans le milieu de la communauté parisienne, il se voit ainsi conduit vers la position de premier peintre du roi :

et du même coup vers un idéal à la Primatice. C'est à partir de cette ambition qu'il faut sans doute comprendre les audaces (voyage à la cour du Grand Turc, refus de s'y attarder, choix d'une formation en Italie), le labeur (non seulement en ce qui concerne la peinture, mais pour se constituer une culture générale qui semble avoir été assez vaste) et les prétentions (à Rome même, Vouet semble tôt soucieux de se porter à la tête du groupe des Français).

Pourtant Rome propose à Vouet d'autres partis. Le Caravage, qui vient de disparaître, a laissé une conception du peintre et de la peinture qui connaît un immense succès : le choix d'un art réaliste s'y allie à un idéal de vie indépendante, semée d'aventures autant que de chefs-d'œuvre, où le libertinage de la pensée accompagne volontiers celui des mœurs. A l'opposé, le Cavalier d'Arpin maintient la conception « maniériste » de l'artiste, qui proclame la supériorité du génie et joint au souci de la gloire la revendication d'un statut social, tandis que l'exemple d'Annibal Carrache offre le modèle du peintre « honnête homme » qui unit la dignité des apparences au sérieux des études. Ici encore, Vouet choisit. Il est possible qu'il ait d'abord été tenté par le modèle qu'avait proposé le Caravage (« *Li pittori all'ora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovini concorrevano a lui, e celebravano lui solo* », Bellori). Mais il doit vite comprendre que ni cet art ni cette vie ne pouvaient convenir à un pensionnaire du roi appelé à « *servir Sa Majesté en peintures et ornements du dedans de ses maisons* » (Comptes des Bâtiments royaux pour l'année 1618). La mission très honorifique qui lui est confiée en 1620 (portrait pour les fiançailles de la princesse de Piombino), sa réussite, l'amitié des Doria que révèle la correspondance prouvent qu'à tout le moins l'évolution fut rapide. Elle devança probablement le changement dans la manière de peindre, qui ne se sépare des dernières séquelles caravagesques qu'avec la *Circoncision* de Naples (1622) et le décor réalisé pour Saint-Pierre (1624-1625).

Aussi bien, à cette date, une nouvelle étape est déjà franchie. Autre chance imprévisible, l'élection comme Pape de Maffeo Barberini (6 août 1623) a fait passer Vouet au premier rang : portrait du pontife (1623), désignation comme Prince de l'Académie de Saint-Luc (dignité que n'avait jamais obtenue un Français, 1624), commande d'une œuvre pour Saint-Pierre (1624). Même si l'homme de confiance d'Urbain VIII reste le Bernin (de huit ans plus jeune que Vouet), une carrière officielle est commencée. Vouet en assume tous les aspects : il se tourne vers le grand décor, travaille promptement en usant de collaborateurs (décoration entière de la chapelle Alaleoni à San Lorenzo in Lucina, promise dans le délai de six mois), il organise sciemment la publicité de son œuvre (Claude Mellan devient son graveur attitré), il met fin par un mariage en bonne forme (avril 1626) à la vie de célibataire, toujours suspecte de bohème.

L'ordre de revenir en France (brevet du 13 décembre 1626, mais des négociations ont certainement précédé) vient interrompre la grande carrière

romaine qui s'annonçait (nouvelle commande pour Saint-Pierre, 1626). Mais en même temps cet ordre accompli, avant même la quarantaine, un destin certainement rêvé dès l'adolescence, ébauché avant trente ans, préparé au service du Pape. Cela, dans un moment où l'économie française est rétablie, où la construction et le luxe ne cessent de se développer dans Paris, où le roi de France est jeune, sensible à l'art, et particulièrement à la peinture. Le fils du maître-peintre a obtenu le brevet de peintre ordinaire du roi, le logement dans la Grande Galerie du Louvre et mille livres de gages par an. Il est probable qu'il se sent bien l'héritier direct de Fréminet et le successeur du Primatice. Dans la force de l'âge, il doit penser qu'il lui reste une bonne trentaine d'années pour rivaliser avec eux et même surpasser leur gloire.

Toutes ses attitudes semblent indiquer qu'il assume pleinement ce rang et cette ambition. Les contemporains notent chez lui cet orgueil de soi-même et cette inclination à célébrer sa propre gloire qui sont le propre des « généreux » (à commencer par les héros cornéliens). Il possède les bonnes grâces du roi et lui apprend à faire des portraits au pastel, ce qui lui donne occasion de fréquentes rencontres. Il est en relation avec les plus hauts personnages, Richelieu, Bullion, Séguier, et semble traité par eux avec déférence (« *les Ministres et les plus grands Seigneurs du Royaume vouloient avoir quelque chose de sa main* », Félibien) ; son plus fidèle ami, son futur exécuteur testamentaire, ne sera autre que le fameux Hesselin. Le mariage italien, une parenté parisienne trop voyante ne lui permettent pas un anoblissement personnel en bonne et due forme, et Vouet ne semble pas l'avoir cherché (remariage avec une roturière). Mais les actes publics et privés lui donnent du « noble homme », son train de vie est important, la présence chez lui de livres et d'instruments de musique suggère la volonté de se présenter en homme cultivé. Bien plus, le portrait exécuté par Van Dyck (1634 ?) montre Vouet appuyé sur le *Trattato della Nobilità della Pittura* de Romano Alberti (1585), et dans une pose que Poussin — fait trop peu remarqué — reprendra très exactement pour son *Autoportrait* de 1650. Trait non moins significatif : le sculpteur et orfèvre Daniel Boutemie exécute en 1640 deux médailles qui représentent de profil l'artiste, sa femme et ses quatre enfants, à l'instar des princes et souverains : nous ne connaissons aucun cas similaire pour un peintre français du XVII^e siècle (les médailles à l'effigie d'artistes sont très rares et — cf. celle de Marin Le Bourgeois — d'un autre type).

C'est donc non seulement l'idéal du peintre honnête homme que Vouet cherche à incarner : mais celui du grand maître dans la tradition de Raphaël à Rome et du Primatice à Fontainebleau, premier serviteur du Prince à la Cour et lui-même prince parmi les peintres. Or Vouet s'opposa violemment à l'Académie Royale lors de sa fondation. On a interprété cet épisode, peu connu et tôt interrompu par la mort de l'artiste, comme preuve de sa fidélité à la vieille Corporation qu'il avait connue dans son enfance. On voit qu'il convient plutôt d'y reconnaître une réaction de colère contre un groupe de

jeunes artistes dont beaucoup étaient ses élèves, et qui avaient évité de l'introduire parmi eux par crainte de devoir lui accorder la première place et la toute-puissance. Sa contre-attaque (transformation de la Communauté parisienne en Académie de Saint-Luc, institution d'un concours pour les élèves avec pour prix une épée, signe de noblesse) prouve que Vouet partage les idées de la jeune Académie Royale, ou plutôt se sent à Paris le vrai père et modèle de ces jeunes gens qui l'écartent.

De fait, ils n'oseront pas le renier ouvertement, et sa mort arrivera à point. Le Brun, premier peintre de Louis XIV, a toujours parlé de Poussin, mais visiblement toujours songé à Vouet, dont le temps venu il reprend la place et le rôle. Et c'est grâce à Vouet, non pas à Poussin, que la tradition du grand peintre dominant par son génie la mise en scène d'une cour et les grands travaux d'un règne, exaltée par la Renaissance, va se perpétuer en France de Le Brun à David dans le temps même où elle s'estompe en Italie.

*

**

Le rôle de peintre royal comprend la direction d'un atelier : mode de travail qu'impose l'ampleur de la commande, mais qui exige et détermine une certaine conception de la création elle-même (le contemporain et rival de Vouet, Nicolas Poussin, ne put jamais s'en accommoder). Il convenait de considérer plus attentivement ce point. D'autant qu'il permet, non seulement de préciser l'attitude de Vouet, mais de concevoir plus clairement dans quelles limites et avec quelle acception il faut, à son propos, user du terme de « œuvre authentique ».

Au XVII^e siècle se perpétue l'atelier artisanal traditionnel : le peintre dirige un ou plusieurs apprentis, un ou plusieurs compagnons, d'ordinaire logés sous le même toit et envers qui il assume les obligations matérielles et morales du *pater familias*. Ce modèle corporatif reste très vivant ; Vouet l'a certainement vu fonctionner dans son enfance chez son père, et d'une certaine manière il en est lui-même issu. Mais la grande commande décorative, les chantiers importants développent un autre type de travail : appel à des artistes déjà entièrement formés, souvent très spécialisés, habitant séparément, travaillant parfois sur contrat particulier, et d'autre part à de jeunes peintres sortis d'apprentissage et qui veulent se perfectionner au contact d'un maître célèbre. Rubens donnait alors à Anvers le plus parfait exemple de ces ateliers prestigieux.

Dès la période italienne, Vouet dut disposer plus ou moins d'une équipe, sans doute réduite. Nous la connaissons mal. On aurait tort de se fier sur ce point aux indications trop sommaires des seuls *stati d'anime*. L'étude du texte que Félibien consacre à Vouet dans les *Entretiens* permet de retrouver quelques noms. Sont particulièrement cités comme ayant « étudié à Rome sous

Simon Vouet », outre Aubin son frère, Charles Mellin (en effet profondément marqué au départ par le style de Vouet), François Dupuis d'Auvergne (peut-être le « Giovanni Francesco pittore francese » qui se trouve encore à Rome en 1628, mais qu'il semble impossible d'identifier avec aucun des membres connus de la famille des François du Puy-en-Velay) et Jacques Lhomme (qui revient à Paris avec Vouet et y fait carrière, mais dont on ne connaît avec certitude que deux œuvres gravées, de mince signification). Félibien semble aussi, lorsqu'il mentionne les artistes ayant « travaillé sous (Vouet) », commencer par les compagnons d'Italie : Noël Quillerier, à Rome en 1622 au plus tard et de retour à Paris au moins en 1631 ; Nicolas Ninet, de qui nous ne savons presque plus rien ; Jacques de Lestin, au plus tard à Rome en 1622, de retour à Troyes en 1626 ; Rémy Vuibert, arrivé peut-être à Rome après 1624, mais dont rien ne peut être identifié jusqu'en 1629 ; enfin ce Jean-Baptiste Molle, italien, qui accompagne Vouet lors de son retour en 1627, mais reste tout énigmatique (on ne saurait en tous cas le confondre avec l'artiste du même nom qui fut en 1612 le père de Francesco Mola...). A ce groupe il faut évidemment ajouter Claude Mellan, qui devient en 1624 le graveur attitré de l'artiste, et Virginia da Vezzo elle-même, qu'on nous dit formée par son futur époux et dont une *Hérodiade* gravée par Mellan prouve le talent dès avant le départ de Rome.

Lorsqu'on possède quelques renseignements sur ces peintres — et si l'on excepte le cas très particulier de Virginia —, on s'aperçoit que tous sont plus jeunes que Vouet, mais d'assez peu (Quillerier est né en 1594, Lestin en 1597, Mellan en 1598, Lhomme en 1600, Mellin vers la même date). Entre 1623 et 1627, époque où Vouet conduit à Rome des entreprises importantes, ils ont entre 23-29 ans et 27-33 ans. Aucun ne semble avoir acquis sa formation auprès de Vouet. Ils ont subi son influence : mais de façon très inégale. Elle est presque inexistante pour le plus âgé, Quillerier, ancien élève de Lallemant (tableaux conservés en Ombrie, signés et datés de 1625, 1626, 1627) ; avec Lestin, on a plutôt l'impression d'une culture très voisine (mais aucun tableau de la période italienne n'a pu être identifié...) ; chez Mellin, l'un des plus jeunes, la dérivation est évidente. Il semble bien difficile de faire la part de ce qui fut collaboration sur un chantier (San Francesco a Ripa peut-être, probablement San Lorenzo in Lucina) et de ce qui résulte de l'ascendant d'un artiste brillant sur des camarades et des amis ; non moins d'établir si Vouet, dans les dernières années romaines, avait commencé à dispenser un véritable enseignement (cas de Virginia, mais aussi des frères Muti, jeunes nobles remarquablement doués). Il demeure donc imprudent, pour cette période, d'user du terme « atelier de Vouet » : les œuvres — souvent de fort belle qualité — qui portent sa marque sans pour autant paraître de sa main (ainsi les deux *Saintes* de Hartford, les deux *Anges* du Minneapolis Institute of Art) renvoient plutôt à son rayonnement sur le milieu des Français à Rome, parfois aussi sur des Italiens (ainsi l'*Apothéose de Saint*

Urbain, donnée à Vouet, rendue par les documents à Giovanni Battista Muti vers 1629-1630, ou l'*Allégorie de la Paix* de la Galleria Nazionale à Rome, pareillement due à l'un de ses deux frères, vers 1627).

Le retour de Vouet à Paris détermine des conditions toutes différentes. Les entreprises se multiplient, il s'agit le plus souvent de décors complexes, comportant à la fois tableaux, peinture décorative, sculpture et dorure. « *Il entra tout d'un coup dans les grands emplois* », déclare Félibien, « *et fut suivi de tous les Peintres qui vouloient travailler, et des jeunes gens qui cherchoient à s'instruire* ». Sur quoi il cite plus de trente-cinq noms, ajoutant « *et plusieurs autres, dont je ne puis pas me souvenir, et que je n'ay pas connus* ». On devine cette fois un atelier complexe et particulièrement bien organisé.

Une première catégorie comprend des collaborateurs occasionnels, pour la plupart nés vers 1600-1605, artistes déjà formés de façon indépendante et que Vouet embauche dans leur spécialité, notamment pour les patrons de tapisserie, sans doute aussi pour la partie décorative des ensembles. Félibien cite Juste d'Egmont et Vandrisse (Franz Van Dries), probablement pour les sujets, Scalberge (non pas Pierre, mais Frédéric, à Rome vers 1623-1627), Patel (le père) et Bellin (François, élève de Fouquières) pour les paysages, Van Boucle comme animalier, Bellange (fils de Jacques ?) et Cotelte (le père) pour les ornements.

La seconde catégorie est celle des jeunes peintres, très doués et déjà sérieusement débrouillés, que Vouet admet auprès de lui et emploie comme collaborateurs directs, dirigeant en quelque sorte leur pinceau. Parmi eux figurèrent Henri Salé (qui reste une énigme), Charles Le Brun, François Perrier, le frère Joseph (Feuillant qui devait peu après disparaître à Rome, noyé dans le Tibre), Pierre Mignard, Nicolas Chaperon, Charles Poerson, Michel Corneille, Eustache Le Sueur, Michel Dorigny, Charles Dauphin, François Torteбат, Jacques Belly, Louis Beaupère (demeuré quasi inconnu jusqu'à présent), Alphone Du Fresnoy. L'un devait devenir son neveu (Corneille), deux autres ses gendres (Dorigny et Torteбат) et du même coup des collaborateurs quasi permanents. La majorité, après un temps plus ou moins long, gagna l'Italie (bref ou court, leur passage dans l'atelier semble s'échelonner assez régulièrement tout au long de la période parisienne de Vouet). Tous subirent profondément l'empreinte du maître, même si les leçons italiennes, par la suite, modifièrent profondément les principes et la manière (mais à l'inverse, un Dauphin ira implanter le style de Vouet à Turin...).

Une troisième catégorie est celle que Félibien désigne comme « *quantité de jeunes hommes (qui) alloient apprendre sous luy à dessiner* ». Il s'agit en général d'artistes nés vers 1610-1615, fascinés comme les précédents par le rayonnement de l'atelier dans les années trente, mais qui s'engagent dans des spécialités fort différentes. Ne cherchant pas à suivre l'exemple de Vouet, ils

viennent chercher auprès de lui un autre type de formation, qui généralement les dispense du voyage d'Italie. Ce sont par exemple Louis Du Guernier et Hanse (portraitistes et miniaturistes), Dumonstier (Nicolas, de la fameuse dynastie de portraitistes), André Le Nostre (le futur jardinier), Valié, Siccot (inconnus), Lombard (graveur), Besnard (à identifier sans doute avec Samuel Bernard, graveur et miniaturiste), Vivot (peut-être de la famille du graveur d'ornements), Nicolas Stabre (fils de l'ébéniste Laurent Stabre ?), Pérelle (Nicolas, graveur : une jolie suite témoigne de cette formation). Il ne semble pas que ces jeunes artistes aient servi de collaborateurs à Vouet : l'atelier joue cette fois le rôle d'académie de dessin. Académie privée, certes : mais répondant à un besoin de plus en plus sensible, et dont Vouet semble avoir eu conscience (en revanche, on conçoit qu'il n'ait pas vu d'un œil accommodant quelques-uns de ses anciens élèves susciter en 1648 une institution similaire et rivale...).

Il est très remarquable que Vouet y ait joint une « section féminine » placée sous la direction de Virginia da Vezzo, qui « *montrait à dessiner* » à des jeunes filles (les mœurs du xvii^e siècle ne permettaient pas à celles-ci l'apprentissage régulier chez un peintre de sexe masculin, et pratiquement seules les filles ou épouses de peintres pouvaient jusque-là se consacrer sérieusement à la peinture). Un témoignage conservé (copie d'un dessin de Virginia exécutée comme exercice par Marie Métezeau en 1636, cabinet des dessins du Musée des beaux-arts de Rennes) éclaire sur cet enseignement, qui préfigure les académies féminines du xviii^e siècle.

Cette large activité, ce rôle d'académie joint à celui de chantier, la diversité des élèves qui y passent, tout cela confère à l'atelier de Vouet un caractère très moderne. Et pourtant on ne peut oublier la persistance de certains traits traditionnels. Dans ce monde très vivant dont il est le centre, Vouet semble conserver la figure du *pater familias* autant que de patron. L'énorme entreprise est soutenue par une politique de mariages qui tend à constituer une sorte de dynastie. Vouet donne ses deux nièces, l'une à Jacques Sarrazin (1631), l'autre à Michel Corneille (1636), et dès que ses filles atteignent seize ou dix-sept ans, ils les marie à ses plus fidèles disciples, François Tortebat (1643) et Michel Dorigny (1648) : d'où (sans compter Aubin, mort en 1641) une association familiale de cinq peintres ou sculpteurs ordinaires du roi, dont les enfants formeront une véritable tribu dans la seconde moitié du siècle (mais seuls compteront vraiment les deux Corneille et les deux Dorigny). Vouet semble avoir prévu pour ses cadets le métier de peintre (Louis-René le deviendra, mais mourra jeune), et d'autre part une attitude affectueuse envers les disciples ou collaborateurs en fait parfois des amis partageant plus ou moins la vie familiale (parrainages, présence de Le Sueur parmi les témoins du mariage, lits nombreux dans les ateliers mêmes). Le sentiment de l'autorité patriarcale sur l'atelier n'en semble que plus affirmé : il dût être la raison majeure qui en 1648 fit écarter Vouet lors de la fondation de l'Académie

royale, laquelle reprend en fait les aspects « modernes » de l'atelier de Vouet, mais élimine les dernières traces de l'ancienne organisation corporative.

Ce grand atelier parisien pose évidemment, lorsqu'on se trouve devant les débris conservés de l'œuvre de Vouet, des problèmes d'attribution. Il est clair que dans les multiples entreprises qu'il accepte, Vouet ne peint pas tout de sa propre main. L'analyse des témoignages et des dessins porte à croire qu'il conçoit lui-même l'ensemble, étudie personnellement et dans le détail les morceaux importants, se réserve l'exécution des plus notables seuls et dirige plus ou moins étroitement celle des autres. Pour les éléments secondaires (paysages, fleurs, etc.) la composition même a pu être laissée au spécialiste à partir d'un simple croquis (*Paysage avec Cérès*, National Gallery de Londres : François Bellin, ou Patel jeune ?). Le « Recueil Cholmondeley » du Louvre (deux albums factices certainement issus des cartons de l'atelier) prouve que parfois Vouet fit des études précises pour des œuvres qui ne furent pas peintes par lui, mais aussi qu'en d'autres cas le détail était alors élaboré par des élèves. L'attribution d'un ensemble par les documents anciens ne signifie donc pas que toutes les parties que nous conservons soient de la main du maître (par ex., dans la *Galerie des Hommes Illustres*, on peut croire qu'elle est intervenue pour le *Gaucher de Châtillon*, mais certes pas dans le *Simon de Montfort* ou l'*Olivier de Clisson...*). Les contrats eux-mêmes semblent parfois prévoir le partage : ainsi le devis du 13 septembre 1645 pour les deux chambres de la Reine au Palais Royal distingue à un moment entre « sera peint par ledit Vouet » (tableau de la cheminée, *La Prudence*, gravée), « sera peint par ledit Vouet ou sous sa conduite » (les trois ovales), « fera peindre ledit Vouet » (panneaux des lambris). Vouet semble, non pas avoir caché cette collaboration, mais au contraire en avoir exploité sciemment et ouvertement toutes les ressources. Pourtant on croirait volontiers que l'œuvre gravé sur ses ordres (notamment par Dorigny) ne contient que des tableaux qui étaient vraiment des œuvres personnelles. D'autre part on n'oubliera pas qu'il jouait parfois à tirer gloire de cette organisation (cf. la lettre de Naudé à Cassiano Dal Pozzo, 18 avril 1642 : « *Il Voetto (...) cerca il suo vantaggio per fas et nefas et dove pensa d'haverlo vi ci aggiuge qualche ironia e sarcasmo come verbi gratia di spargere voce che tal quadro che si stima esser stato da lui fatto sia solamente d'un suo servitore...* »).

*
**

Ce type de création liée à l'existence d'un vaste atelier oblige à poser en termes particuliers non seulement le problème de l'authenticité, mais le problème de l'inspiration. Il ne s'agit pas d'un peintre libre devant son chevalet (situation du peintre moderne, comme, au XVII^e siècle même, d'un Poussin), mais d'un peintre soumis à la grande commande avec toutes ses contraintes. Dès lors, où situer l'originalité de l'artiste ?

L'examen des thèmes traités par Vouet n'a permis d'y découvrir rien de personnel. Les sujets religieux correspondent parfaitement aux intérêts du temps ; du reste, le choix est souvent fait par le destinataire en rapport avec le patron de l'église (Saint-Eustache, Saint-Merry, etc.) ou du possesseur de la chapelle (cycle de saint Antoine pour Antoine Coiffier, *Libération de saint Pierre* pour Pierre Séguier, etc.), ou encore avec les préférences de l'ordre religieux (*Miracle de saint François de Paule* pour les Minimes, etc.). Les représentations qui pourraient passer pour plus rares (*Lamentation de la Madeleine sur le corps du Christ*, etc.) trouvent en fait des précédents directs. La manière même dont les thèmes sont développés ne montre aucun effort pour particulariser les circonstances de temps ou de lieu (*Saint Merry délivrant les prisonniers*, etc.), ni pour renouveler le détail iconographique (l'évanouissement de la Vierge au Calvaire reprend un vieux motif très discuté à propos du Carrache et de Lanfranc, etc.). Au demeurant le programme semble avoir été jusque dans le détail ou surveillé lors de la réalisation par les autorités ecclésiastiques (cf. les modifications apportées en cours d'exécution au tableau de Saint-Pierre).

Les thèmes profanes ne sont guère plus révélateurs. La mythologie est d'ordinaire interprétée de façon très simple et conforme à la tradition. Les sujets allégoriques sont nombreux, mais Vouet se contente de recourir au répertoire (Ripa), sans ajouter de détails érudits ; il préfère à l'occasion simplifier ou traiter avec discrétion les attributs trop singuliers. Quelques tableaux apparaissent plus complexes (*Le Temps vaincu par l'Espoir*, *l'Amour et la Beauté*, *Les trois facultés de l'âme*) : ils répondent visiblement à des programmes fixés par des lettrés italiens plus qu'imaginés par Vouet, même si le peintre se plaît par la suite à les reprendre. Quant au domaine romanesque, le recours à *Théagène et Chariclée* ou à la *Jérusalem délivrée* n'a rien que de banal. Le cycle consacré à l'histoire d'Ulysse (Galerie Bullion et suite de tapisserie) peut retenir davantage : il reste assez isolé dans le xvii^e siècle français, au moins par son ampleur. Mais il faut noter qu'il remonte à 1634-1635, et qu'en 1633 parut à Paris le recueil gravé consacré par Van Thulden à la *Galerie d'Ulysse* du Primatice. Plus qu'une innovation, il s'agit d'un choix d'actualité, soit que Bullion lui-même l'ait imposé, soit que cette publication ait suscité chez Vouet le désir de rivaliser avec un prédécesseur prestigieux.

L'iconographie n'éclaire donc nullement l'inspiration de Vouet. Comme toujours en pareil cas, elle renseigne sur les choix de l'époque plus que sur la création de l'artiste. On a retenu pourtant deux traits, en eux-mêmes purement négatifs.

Vouet ne représente pas de scènes empruntées à son temps (la *Diseuse de bonne aventure* ne semble pas avoir eu de suite, et il s'agit en fait d'un thème qui relève du répertoire caravagesque le plus courant davantage que de l'observation directe). D'autre part il évite autant qu'il le peut les sujets

empruntés à l'histoire (y compris l'antiquité classique : le *Curius Dentatus refusant les dons des Samnites*, perdu, gravé par Torteбат, est l'une des rares exceptions de la période française). Ce n'est peut-être pas conséquence du hasard ou préférence du seul destinataire si, quand le thème fixé comporte l'éloge des contemporains (l'alliance de la France et de l'Angleterre pour Oatland, l'histoire du règne de Louis XIII à la Galerie Séguier), Vouet ne le traite pas de manière directe, mais recourt soit au langage allégorique, soit au langage « mystérieux » qui cache le fait sous l'« énigme » mythologique. Contrairement à ses prédécesseurs pour Henri IV ou à ses successeurs pour Louis XIV, Vouet se refuse à évoquer directement les épisodes historiques récents, même les plus glorieux, ou à mêler la représentation directe au commentaire allégorique (Rubens). On croirait volontiers qu'il fuit les contraintes de la réalité, le scrupule historique et le souci archéologique, qui tous trois brident l'expression lyrique et la liberté de la création.

Pareils choix invitent à regarder comme erronée l'idée d'un Vouet profondément caravagesque et tout animé par une inspiration réaliste qu'affadit progressivement, dans l'ambiance de la Cour, le souci de la décoration. Cette interprétation s'explique par l'histoire même de la redécouverte de Vouet dans le moment où se dessine la réhabilitation des caravagistes (Demonts, 1913 ; Voss, 1924). Aujourd'hui, les tableaux exécutés par lui dans la manière « forte » (la *Diseuse de bonne aventure*, la *Nativité de la Vierge*, le *David de Gênes*) apparaissent d'un réalisme en quelque sorte convenu, et déjà animés par un sentiment dramatique d'ordre tout différent. En fait, comme chez Guido Reni, l'expérience caravagesque donne à un jeune peintre formé au temps du « Maniérisme » le goût de la réalité. Ce goût l'écarte définitivement de l'art tout cérébral qui avait été celui de Fréminet et du Cavalier d'Arpin, et par la suite le retient de glisser à cette abstraction qui gagne vite les tableaux de Poussin et nie la présence des personnages au profit des significations. Vouet, pour sa part, ne cessera jamais de se reporter au modèle (« *J'ay même ouï dire à quelques-uns de ses plus sçavants élèves qu'il ne pouvoit ordonner un tableau sans voir le naturel* », Félibien). Mais il refuse très vite de s'assujettir à la pure observation. Même dans le portrait, il se détache spontanément de ce qui relève du pittoresque extérieur ou de la recherche de l'individu. Le départ est toujours pris dans la réalité, mais dès l'étude dessinée le visible est tiré vers le type.

Par là, plutôt que dans le sillage du Caravage, Vouet s'inscrit dans la tradition du Carrache (dont Mancini écrivait : « *vede il naturale, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora...* »). Cette parenté, trop oubliée, trouve son symbole avec la présence dans la chambre même de Vouet, à Paris, d'une *Vierge à l'Enfant* d'Annibal (gravée par Daret, perdue), l'une des premières œuvres du Bolonais qu'on trouve attestée en France. Elle éclate surtout dans le rôle que Vouet accorde au dessin, refusé par les caravagistes et si brillamment pratiqué dans l'école des Carraches : belles et

grandes feuilles d'étude exécutées devant le modèle, mais qui déjà en dégagent la forme et l'idée poétiques. Vouet, suivi par ses élèves (Le Sueur, Le Brun) a contribué à en faire l'une des grandes traditions de l'art français.

*

**

L'originalité de Vouet est donc à chercher au niveau du langage plus que de l'iconographie proprement dite.

Il a paru nécessaire de s'intéresser d'abord au langage plastique. Il a beaucoup évolué au cours des quelque trente années connues de la carrière de Vouet. La comparaison des principales œuvres permet d'analyser sa conception de l'espace : utilisation de la surface du tableau, exploitation de l'espace intérieur, organisation des figures dans l'espace du tableau et entre elles, conduite de la lumière, etc. On constate sans peine tout l'intérêt que Vouet porte à ces problèmes (et l'on ne peut s'étonner de le voir dessiner un frontispice pour la publication du *Thaumaturgus Opticus* du Père Nicéron en 1646). Se dégageant de la conception simplificatrice proposée par le caravagisme, aidé par les leçons du « Maniérisme » et de Venise, par les exemples contemporains de Lanfranc, du Bernin, de Rubens, il arrive à une maîtrise toute personnelle et qui n'aura pas d'égale à Paris avant Le Brun. Un espace stratifié se transforme rapidement en un espace unifié, un espace organisé de type scénique en un espace vivifié par les rythmes plastiques ou psychologiques. Les applications varient avec une liberté et une abondance d'invention surprenantes, notamment selon les genres : paysage, avec son jeu de coulisses obliques ; retable, avec son espace « éclaté » ; décor mural, avec son souci de variété et son intérêt pour les vides ; plafond, toujours conçu comme un « ciel », mais refusant une mise en perspective purement mécanique qui risquerait de détruire l'effet décoratif... Vouet n'a garde de s'enfermer dans une seule formule : mais toujours apparaît le besoin de prendre pleine possession de l'espace, et d'en tirer une orchestration lyrique du sujet. Non que Vouet rejoigne l'effusion « baroque » d'un Rubens ou d'un Tiepolo : pour complexe qu'elle soit, l'organisation de l'espace ne détruit jamais la puissance des formes. Ce lyrisme appartient à un contemporain et un compatriote de Corneille et de Descartes : il reste de l'ordre de l'intellect plus que du sentiment. Vouet, il ne faut pas l'oublier, aura comme continuateurs infidèles, mais directs, Le Sueur et Le Brun.

On a cherché ensuite à étudier l'utilisation de la couleur et de la valeur. Touchant ce point, le jugement porté sur Vouet s'est trouvé faussé dès la fin du XVII^e siècle, sans que les auteurs modernes aient beaucoup cherché à rouvrir le dossier. Préoccupés par tout ce qui touchait à l'« union des couleurs », les premiers critiques ont reconnu « *la fraîcheur de son pinceau* » (Félibien) tout en affirmant qu'il ne connaissait pas les bons principes du coloris et se contentait négligemment de « *teintes générales peu recherchées* »

(Roger de Piles). L'étude des tableaux en bon état et suffisamment nettoyés prouve que le problème, pour Vouet, se pose en d'autres termes. Une évolution que rend très évidente la chronologie des toiles le conduit d'une peinture sombre, fondée essentiellement sur les valeurs et à peine réchauffée par quelques taches de couleurs saturées, vers une peinture claire où les valeurs ne font plus que soutenir les accords de couleurs. Ici encore ont joué les contacts répétés avec Venise et le néo-vénétianisme romain des années vingt, mais aussi les exigences du milieu parisien, qui souhaitait pour le décor de ses hôtels une ambiance brillante et gaie.

Cette clarté, déjà recherchée à Fontainebleau par le Primatice, est vite retrouvée par Vouet. Elle aboutit à l'élimination du maximum de valeurs fortes, à l'emploi d'harmonies vives qui font s'affronter les trois couleurs fondamentales (très souvent présentes sur la même toile), à la juxtaposition de teintes suffisamment locales pour installer entre les formes des rythmes linéaires qui scandent la composition. Non que l'on aboutisse à la teinte plate et à l'arabesque : Vouet, qui préfère l'huile à la fresque, ici encore conserve un solide équilibre. Son modelé reste ferme, d'autant qu'il sait parfaitement substituer aux contrastes des valeurs les contrastes des chauds et des froids. Chez lui, comme chez Rubens, mais avec une aisance et une légèreté personnelles, les ombres chaudes sont souvent soutenues par des touches de vermillon pur, et les demi-teintes obtenues par des glacis froids. Pareille conception de la couleur sera rejetée après 1665 par les « Coloristes » : mais Vouet n'en a pas moins contribué à établir comme l'une des traditions majeures de la peinture française cette option pour une peinture claire qui met sa plus haute ambition dans l'accord des trois couleurs fondamentales : celle de Le Sueur ou de Boucher, du Delacroix de la *Femme au perroquet* ou du La Fresnaye de la *Conquête de l'air*.

Pour incomplètes que demeuraient nécessairement ces analyses, elles permettraient de contester une autre interprétation de l'art de Vouet. A la suite de Demonts, on s'est plu à voir en lui un peintre éclectique, prenant à toutes mains, prêt à se plier à toutes les besognes et à tous les langages. En fait, on est surtout frappé par les refus de Vouet, par la tranquillité avec laquelle il s'affirme et impose à la diversité de ses entreprises un langage tout personnel, impossible à confondre avec aucun autre, et qui annexe tous les sujets, tant religieux que profanes, à son propre discours.

Loin d'être marqué d'éclectisme, ce discours se constitue par un double refus : le rejet du réalisme, qui dans une époque allant de la mort du Caravage à la mort des Le Nain équivaut à s'inscrire contre la moitié de la peinture européenne ; le rejet de cet autre réalisme qu'est l'histoire avec son principe fondamental du *costume*, soit l'une des expressions majeures du temps. Il se définit par l'adhésion profonde à une tradition : celle qui poursuit le « Maniérisme » au milieu duquel le peintre avait grandi et maintient les

hautes ambitions du Néo-platonisme. Même si Vouet revient à un langage directement emprunté à la nature, il ne conçoit pas la peinture comme *imitatio naturae*, mais comme l'incarnation des « *belles idées* » du peintre. D'accord sur ce point avec Poussin : mais tandis que le « *Ut poesis pictura* » justifie pour ce dernier une poésie d'ordre théâtral fondée sur la rhétorique des passions, Vouet, plus proche en cela du Cavalier d'Arpin, demeure profondément attaché à une poésie d'ordre lyrique.

Ce lyrisme s'affirme dans tout l'œuvre : et très vite il trouve son expression personnelle, celle d'un grand hymne heureux à la vie. L'examen des tableaux montre sans peine comment sous le pinceau de Vouet tous les sujets finissent par contribuer à la célébration d'un monde envahi de force, de santé, de lumière, de bonheur, où le drame peut bien intervenir, mais jamais le ricanement du mal ni les basses contingences. La mort même n'y a rien de lugubre : celle de Lucrèce est à la fois dramatique et sensuelle, et dans le suicide de Didon le pathétique se résoud en beauté. Les supplices des saints (sainte Catherine, saint Eustache) sont orchestrés sur le ton héroïque et doublés d'apothéoses, et jusque dans les lamentations sur le Christ mort subsiste une plénitude de sève, une confiance lumineuse. Vouet participe entièrement, dans son œuvre religieux, à l'aspect triomphaliste du catholicisme post-tridentin.

Grand peintre religieux, certes, et peut-être croyant sincère, Vouet ne saurait pourtant passer pour un esprit religieux, au moins dans son art, tant il semble ignorer ces coordonnées nécessaires que sont la méditation sur la chute et le sentiment du péché. C'est dans l'œuvre profane — aujourd'hui cruellement décimé — qu'il donne sa mesure : il y célèbre un bonheur humain, tout sensuel, où l'aisance des corps s'allie au calme de l'esprit. Aucune inquiétude ne semble le traverser, aucun sentiment d'humilité ou de déréluction. Non que cette sensualité se satisfasse d'expressions épaisses ou grossières : rien d'un Jordaens chez Vouet, ni même d'un Jan Lyss, rien de ce « burlesque » dont la mode envahit la littérature et dont Vouet contribue par son exemple à protéger la peinture parisienne. On n'a même aucune preuve formelle qu'il ait jamais traité le sujet poussinesque des bacchanales, si fréquent chez ses disciples, de Chaperon à Dorigny. Personne n'a signalé dans son œuvre peint ou dessiné un sujet érotique. Cette sensualité préfère s'exprimer par les subtilités du pinceau plutôt que par les invites faciles du sujet.

Elle ne traduit pas non plus une sorte de panthéisme, et ne se transforme pas en hymne à la nature. Celle-ci n'occupe qu'une place réduite dans son œuvre (alors qu'elle est si importante pour Claude, et le devient progressivement pour La Hyre ou Poussin...). Vouet appartient à ce XVII^e siècle qu'intéresse essentiellement l'humain. Son hymne au bonheur s'exprime d'abord par ce motif d'élection : la femme et l'enfant. Il y a une femme de Vouet, comme il y a une femme de Rubens, de Renoir ou de Maillol. Plus fine souvent :

mais toujours robuste, saine, paysanne plus que dame de cour, épouse épanouie plus que jeune fille, presque jamais adolescente. Elle est d'ordinaire accompagnée de grappes d'enfants ronds, vermeils, un peu sots : ceux-là mêmes que les successeurs de Vouet multiplieront dans Versailles. On ne s'étonne guère qu'aient été particulièrement recherchées des amateurs, mais rarement adoptées par l'imagerie religieuse, ses Vierges à l'Enfant, moins imprégnées de sentiment dévot que rayonnantes du bonheur sans trouble de la maternité.

Cette célébration de la femme au centre d'un monde heureux convenait à la mentalité du Paris de Louis XIII et de la Régence (elle soutient pareillement l'œuvre de Jacques Blanchard) et s'exprimait avec des accents assez forts pour s'imposer à ce temps et en devenir une composante majeure. Le style transmet le contenu : les disciples qui adoptèrent la manière de Vouet reflètent, chacun avec sa nuance propre, le même idéal. On retrouve ici, comme avec Rubens, l'exemple d'un grand lyrisme fascinant les esprits et imposant une vision. Et l'influence ne s'en effaça jamais complètement : sur ce point aussi Vouet peut apparaître, sinon comme le point de départ d'une tradition (on retrouverait des éléments de cet idéal dans l'art gothique, chez les Limbourg ou Fouquet comme à Fontainebleau), mais comme la référence qui a dégagé et affirmé l'une des vocations de l'art français. Dans chaque siècle celui-ci trouvera des maîtres (Boucher, Fragonard, Corot, Renoir, Maillol, Matisse, Dufy...) pour qui peindre ou sculpter consiste d'abord à célébrer cette dimension essentielle de la vie humaine : le bonheur dans la paix et l'abondance, la clarté d'un monde dégagé du péché originel.

Héritage de l'antiquité, sans doute : et l'on peut y dénoncer avec Hegel une limitation. D'une certaine façon l'art lyrique de Vouet paraît moins profond que la méditation toujours inquiète de Poussin sur l'existence humaine. Mais si l'on considère que dans ce début tragique du XVII^e siècle pareille célébration ne pouvait s'apparenter aux futures effusions d'un Jean-Jacques Rousseau sur la bonté naturelle, qu'elle se proposait nécessairement au seul niveau poétique et comme le refus de ce pessimisme latent qu'allait incarner, par exemple, la doctrine janséniste, on reconnaîtra que l'art de Vouet n'est pas moins que celui de Poussin empreint de courage et de sens spirituel.

J. T.

II - *SÉMINAIRE. INFORMATIQUE ET HISTOIRE DE L'ART :*
LE PROBLÈME DE L'IMAGE
(vendredi, 15 h)

Ce séminaire a été réparti en deux séries de séances. La première, consacrée à la mémorisation de l'image associée aux banques de données informatiques, s'est efforcée de faire le point sur cette question qui évolue de mois en

mois. La seconde, qui concernait l'indexation de l'image, a tenté de circonscrire — sans prétendre apporter de solution définitive — une série de problèmes surgis dès la constitution des premières banques et qui depuis lors divisent la communauté internationale.

Avaient accepté de participer à ce séminaire par des exposés particuliers :

M. Jack Meurisse, administrateur civil, chargé de la sous-direction de l'Inventaire général au Ministère de la culture (l'utilisation actuelle de la micro-fiche) ;

M. Henri Hudrisier, enseignant à Paris VIII, consultant à la Société européenne de propulsion, division traitement image (l'image analogique, l'« imageur documentaire ») ;

M. Alain Thuillez, ingénieur consultant, Bureau d'études Optime (l'image numérique) ;

M. Gerhard Fries, chercheur au CNRS, Institut d'histoire moderne et contemporaine (le système Iconclass) ;

M. Laurent Manœuvre, chargé des bases peintures et dessins de la Direction des musées de France (le système Garnier) ;

M. Denis Bruckmann, conservateur au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale (le système de la Bibliothèque nationale de Paris).

PUBLICATIONS

« Richelieu et les arts : l'Imprimerie royale », *Richelieu et la culture*, Actes du Colloque international tenu en Sorbonne sous la direction de Roland Mousnier, éditions du CNRS, Paris, 1987, pp. 163-174.

« Bertholet Flemal : problèmes de catalogue et de chronologie », *La peinture liégeoise au xvii^e et xviii^e siècles*, Cahiers du CACEF, 1987, n^o 127, pp. 16-20.

[« Gaspard Dughet »], préface à Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet, Sa vie et son œuvre, 1615-1675*, coll. Arthena, Paris, 1956, pp. 1-6.

« Berain ou la création d'un style », préface à Jérôme de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, éd. Herscher, Paris, 1986.

[L'art « total » comme idéal du xvii^e et du xviii^e siècles], introduction pour *Jean-Philippe Rameau*, Actes du Colloque international organisé par la Société Rameau, éd. Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, quatrième partie : « Scénographie et danse », pp. 473-476.

« La peinture en Provence au musée de Toulon », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1987, n^o 1, pp. 9-12.

« Art et Institution : l'Ecole des Beaux-Arts », préface au catalogue de l'exposition *Les concours des prix de Rome, 1979-1863*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 8 octobre - 14 décembre 1986, pp. 9-17.

[« René-Xavier Prinet »], préface au catalogue de l'exposition *R.-X. Prinet*, Belfort - Vesoul - Paris, Musée Bourdelle, juillet 1986 - février 1987.

« A propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Coll. Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, 1986, p. 9-16.

« De la gare au musée d'Orsay », *La Revue de l'Art*, n° 74 (1986), p. 5-11.

« L'artiste et son public : problème de méthode », *L'Art suisse s'expose*, numéro spécial de la *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie*, Band 43, 1986, Heft 4, pp. 343-348.

[« L'art et le sacré »], préface au catalogue de l'exposition *L'Art et le sacré aujourd'hui*, Abbaye de l'Epau, 4 juillet - 14 septembre 1986, p. 7-9 ; reproduit sous le titre « De l'art religieux d'aujourd'hui » dans *303, la revue des pays de Loire*, n° XI, 4^e trimestre 1986, pp. 57-58.

CONFÉRENCES ET COLLOQUES

Washington, Congrès international d'Histoire de l'Art, 8-16 août 1986. Présidence de la Commission d'informatique.

San Severino Marche, Colloque « La pittura sacra del Seicento e il Sassoferato », 26-28 septembre 1986. Communication sur *Paris-Rome 1640 : le retour au XVI^e siècle*.

Rome, Ecole Française, Colloque international « Les Carrache », 2-4 octobre 1986. Communication sur *L'influence des Carrache en France : pour un premier bilan*.

Tokyo, National Museum of Western Art, Colloque international « Expressions of Space in Eastern and Western Art », 28-31 mars 1987. Communication sur *La conception de l'espace à l'époque baroque*.

Amsterdam, Vrije Universiteit, 21-25 avril 1987, « Word and Image », First International Conference on Word and Image. Communication sur « *L'image chez Félibien : du jeu des symboles à la rhétorique des passions* ».

Los Angeles, The J.P. Getty Trust, 29 avril-1^{er} mai 1987. Réunion de la Commission d'informatique (TAU). Présidence.