

SIMON VOUET
1590 - 1649

9 novembre 1990 - 11 février 1991

Galeries nationales du Grand Palais
Place Clemenceau
75008 Paris
☎ (1) 42 89 23 13

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux

Renseignements pratiques

Horaires : tous les jours, sauf le mardi, de 10 h à 20 h, le mercredi jusqu'à 22 h (fermeture des caisses à 17 h 15, le mercredi à 21 h 15).

Prix d'entrée : 33 F, tarif réduit et samedi 22 F.

Visites conférences : groupes limités à 30 personnes. Réservation, uniquement par écrit, au bureau des visites-conférences, Galeries nationales du Grand Palais, avenue du Général Eisenhower, 75008 Paris.

Visites guidées : sur demande au Grand Palais : ☎ (1) 42 89 54 10.

Commissaire général : Jacques Thuillier, professeur au Collège de France, en collaboration avec Jean-Pierre Cuzin, conservateur général au département des peintures du musée du Louvre.

Commissaires : Barbara Brejon de Lavergnée, chargée de la conservation du cabinet des dessins au musée des Beaux-Arts de Lille et Denis Laval, inspecteur des monuments historiques.

Publications RMN : . Catalogue rédigé par Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée, Denis Laval, 23 x 30,5 cm, 550 pages, 90 ill. couleur, 185 ill. noir et blanc. Version brochée 380 F, version reliée 600 F.
. Petit journal.

Muséographie : Benoît Crépet et Vincen Cornu.

Métro : Champs-Élysées Clemenceau.

Contact presse : Sylvie Poujade, Florence Le Moing. Réunion des musées nationaux, 34 quai du Louvre 75001 Paris, ☎ (1) 42 60 39 26 poste 3861.

Dossier de presse réalisé à partir du catalogue de l'exposition.

QUI FUT SIMON VOUET ?

Vers 1630, aux yeux de toute l'Europe, Simon Vouet passe pour l'un des grands peintres vivants, et le premier de France. Avec raison. Ni Vignon, qui pourtant n'a pas encore gâté son génie, ni Champaigne, qui n'a que vingt-huit ans, ni La Hyre, âgé de vingt-quatre ans, ne peuvent se mesurer à lui. L'estime d'un grand pape a confirmé sa renommée ; la faveur déclarée de Louis XIII lui assure les honneurs et la richesse, et met entre ses mains les destinées de la peinture parisienne.

Dans la plupart des cours étrangères, pareille préséance eût constitué la plus tranquille des prébendes. A Paris, ville capricieuse qui ne respecte que l'arbitraire de la mode, la première place n'est jamais une position confortable. Triomphant, Vouet se voit bientôt la cible des cabales. On pouvait difficilement contester ses mérites ; son activité était prodigieuse, et proposait chaque jour des chefs-d'oeuvre aussi nouveaux que séduisants. Mais de ces modèles, de cette réussite même naissait l'émulation. D'autres peintres, dont l'ardeur se fût peut-être étiolée sans la présence de Vouet, ne tardèrent pas à se hisser à ses côtés : le délicat Blanchard, Champaigne, qu'estimait Richelieu, La Hyre aussi, qu'imposait peu à peu une sensibilité originale jointe à une lente perfection.

Au nom du changement, on suscita des rivaux : le sage et doux Stella, puis Nicolas Poussin, que, sur la fin de 1640, on tira de Rome hésitant et résistant, avec l'intention transparente d'abolir un pouvoir qui avait déjà duré douze ans. On crut que Vouet, accablé par la mort de sa femme, physiquement vieilli, céderait facilement la place. Les amis de Poussin eurent seulement le tort de le forcer à livrer combat sur le terrain même de Vouet : les grands retables, les grands décors. L'antagonisme qu'ils avaient mis en scène révéla surtout les limites que le génie de Poussin s'était assignées à lui-même, tandis que le prestige de Vouet s'en trouva confirmé. Poussin regagna Rome, et mit quelque temps à retrouver le juste enchaînement de la méditation interrompue. Vouet, piqué au vif par cette épreuve de la cinquantaine, retrouva une nouvelle jeunesse, un art plus brillant que jamais. En dépit des troubles du royaume et des problèmes de santé, il allait poursuivre jusqu'à sa mort, en 1649, au milieu de disciples et de rivaux de plus en plus glorieux, mais qui par gré ou par force lui cédaient tous la préséance, un règne parisien de plus de vingt ans.

VOUET ET SON ATELIER

En 1938, pour illustrer le paragraphe consacré à Vouet dans l'*Histoire générale de l'art* dirigée par Georges Huisman, Robert Rey avait choisi comme caractéristiques du peintre deux chefs-d'oeuvre conservés dans la collection Magnin (alors en passe de devenir le musée Magnin de Dijon) : un *Portrait d'homme* et une *Diane et Callisto*, grand sujet mythologique qui venait de représenter Vouet à la Royal Academy de Londres lors de la fameuse *Exhibition of French Art*. Il n'est plus personne aujourd'hui qui donne ces deux tableaux à Vouet malgré leur qualité exceptionnelle. Alain Mérot a placé la *Diane et Callisto* sous le numéro 15 de son catalogue de Le Sueur, et le *Portrait d'homme* se rattache d'une manière ou d'une autre au milieu romain d'après 1630, soit à une date où Vouet ne se trouvait plus en Italie.

Cet exemple n'est pas isolé. C'est dire les problèmes que pose le catalogue de Vouet. Derrière l'artiste, il y a son atelier, et par delà cet atelier, une influence diffuse. Or l'atelier fut très actif et l'influence resta prépondérante durant plus de deux décennies d'art français.

Pareille ambiguïté, certes, est loin d'être unique. Bien d'autres peintres furent entourés d'élèves ; bien d'autres peintres ont imposé à leur temps un certain goût de dessin ou de couleur, un type féminin ou un style de décor. Mais les contemporains eux-mêmes avaient noté que l'emprise de Vouet avait un caractère tout particulier. Son enseignement, attentif et libéral à la fois, semble avoir d'emblée conféré à ses disciples un talent authentique. En d'autres cas et d'autres temps, le terme d'atelier désigne des oeuvres de second plan, où au style du maître se mêlent des maladresses, voire des naïvetés. S'agissant de Vouet, la plupart des élèves disposent très vite d'un langage non moins brillant que savant, et si commode, si capable aussi d'exprimer le lyrisme naturel de la jeunesse, qu'ils s'enhardissent vite à peindre de leur propre veine et qu'ils ne se pressent guère de l'affiner, comme Le Sueur, de le transformer, comme Michel Corneille, ou de le répudier, comme Le Brun.

Vouet, ou l'atelier de Vouet ?

Notre époque n'admet guère la notion d'atelier, ou du moins lui attache un sens péjoratif. Elle prétend réserver son admiration aux seules oeuvres «autographes». On le conçoit sans peine pour les artistes de notre temps. L'exigence est déjà plus contestable lorsqu'il s'agit d'un Delacroix décorateur : peintre solitaire qui refusait l'enseignement, il dut cependant, pour venir à bout de ses vastes chantiers, accepter à ses côtés la présence de plusieurs aides, dont l'efficace Andrieu. Elle apparaît plus mal adaptée encore lorsqu'il s'agit du XVIIe siècle. Rubens en est un illustre exemple : esquisses à part, quels tableaux furent entièrement peints de sa main, depuis la mise en place jusqu'au dernier glacis ? Vouet offre un cas parallèle. Brosser de grands retables, décorer des galeries est par nature un travail d'équipe. Les créateurs solitaires ne s'y risquaient pas. Il fallut des collaborateurs à Poussin lorsqu'il fut à Paris, et n'aimant pas diriger et déléguer, il renonça vite. De nature opposée, Vouet savait communiquer à ceux qui l'approchaient le meilleur de lui-même, et pour ainsi dire leur infuser sa manière. Ce sont les grandes entreprises décoratives qui tinrent la première place dans son oeuvre.

S'il a peint seul et de bout en bout nombre de tableaux, même de grandes dimensions, il a aussi délibérément et consciemment laissé la conduite entière d'autres oeuvres, même importantes, à des élèves qu'il estimait. Le plus souvent, sans doute, il concevait le sujet, étudiait attentivement les principaux motifs dans une série de beaux dessins, puis il confiait l'exécution à des aides, quitte à intervenir au dernier stade. Car Vouet appartient à un temps où l'invention - l'«idée» - garde le pas sur la mise en oeuvre qui reste d'ordre «mécanique» et, selon la tradition platonicienne, grandement inférieure. Racine ne disait-il pas que sa tragédie était faite lorsqu'il en avait arrêté dans sa tête le schéma général ? Il est probable que Vouet pensait de même lorsqu'il avait trouvé l'ordonnance, l'effet coloré et les personnages d'un grand tableau. A plus forte raison lorsqu'il s'agissait d'un décor, où le tableau comptait d'abord comme élément de l'ensemble.

Dès lors, tous les niveaux peuvent se présenter. Distinguons-en six. Tout d'abord Vouet a certainement peint des tableaux - dans sa période italienne surtout, mais aussi durant sa période française - sans l'intervention d'aucune main étrangère. Mais en nombre de cas, il semble avoir étudié avec soin la composition, puis fait préparer la toile par ses aides, et s'être contenté de l'achever, lui conférant ainsi l'attrait de son pinceau facile et spirituel : ces oeuvres-là lui appartiennent donc aussi bien par l'idée et l'ordonnance que par la touche. Les repentirs considérables que présentent certains tableaux peuvent désigner tantôt une oeuvre totalement autographe et peinte d'inspiration, tantôt une oeuvre ébauchée par un collaborateur, puis corrigée et finie par le maître. En d'autres cas encore, l'exécution des parties accessoires, paysage, orfèvrerie, fleurs, semble avoir été laissée à un spécialiste, Vouet peignant lui-même l'ensemble. Dans ces trois cas, nous croyons qu'il faut parler sans scrupule d'oeuvres de Vouet.

Mais il est arrivé aussi qu'à partir de l'«idée» du maître, parfois poussée jusqu'aux études de détail et peut-être à l'esquisse peinte, l'exécution du tableau fut entièrement confiée à un ou plusieurs membres de l'atelier. Parfois aussi, à l'intérieur d'un programme complexe, l'invention et l'exécution d'un élément semblent revenir toutes deux à un élève, peut-être à partir de simples croquis dus à Vouet. Enfin il existe des oeuvres étroitement rattachées au style et au goût de Vouet, mais qui furent conçues et exécutées en toute indépendance par tel ou tel artiste subissant son influence, ou même cherchant à s'approprier d'aussi près que possible une manière si prisée. Pierre Mignard fit des oeuvres qui trompèrent les meilleurs connaisseurs. Dans ces trois derniers cas, il faut, rejetant le nom de Vouet, identifier la main, et le cas échéant l'inventeur.

Reste que la vérité historique comme la clarté du propos ne permettent pas de laisser le nom de Vouet sur tant de toiles où rien n'apparaît de sa personnalité profonde. Dans la présente exposition ne sont présentés que des tableaux autographes ou dont l'idée, l'ordonnance et la touche finale lui reviennent.

La période italienne

Le simple bon sens fait prévoir qu'on ne peut ici traiter de façon identique l'ensemble de la carrière. Il faut tout au moins séparer la période italienne et la période française, qui correspondent pour Vouet à deux statuts différents, donc à deux modes de rayonnement. Et à l'intérieur même de ces deux périodes, la chronologie marque une évolution très sensible.

Avant 1621

Le Simon Vouet qui part pour Constantinople dans la suite de l'ambassadeur n'est qu'un jeune peintre de vingt-et-un ans, qui doit avoir de belles relations à la cour, mais ne saurait prétendre à la moindre préséance parmi ses collègues parisiens. A Venise, en 1612, il passe inaperçu. A Rome, en 1613, les recommandations dont il s'est muni lui ouvrent bien des portes, et la pension officielle du roi de France lui assure sans doute quelque prestige dans le petit groupe de ses compatriotes. Mais c'est toujours un jeune peintre parmi d'autres. Ses choix influencent peut-être quelques jeunes peintres de la «nation française», mais lui-même paraît subir fortement l'ascendant du milieu où il vit avec Valentin, Tournier et Liégeois.

Sur la fin de cette seconde décennie, Vouet, depuis plus de cinq ans à Rome jouit déjà d'un prestige sensible.

Les années 1622-1627

Tout change au retour de Gênes, à la fin de 1621. Désormais, il a trente ans passés. Connu des grands amateurs, recevant des commandes importantes, ami du cardinal Maffeo Barberini qui en 1623 s'assied sur le trône de saint Pierre et va se révéler l'un des plus grands mécènes de l'histoire, Vouet se voit saisi par le succès et les honneurs officiels. Il prend la tête du groupe des Français, et bientôt des peintres de Rome grâce à sa désignation comme Prince de l'Académie de Saint Luc. Aux grands retables s'ajoutent un décor de chapelle qui doit être réalisé en six mois, et un tableau de dimensions considérables pour Saint-Pierre. Il ne s'agit plus de tâches que puisse exécuter un peintre solitaire.

Travailleront dans son entourage Jacques de Létin, Jacques Lhomme, Jean-Baptiste Mole, Jean François, Charles Mellin, les frères Muti, Claude Mellan et Virginia da Vezzo.

La période parisienne

Le retour à Paris au service du roi et de la reine-mère modifie naturellement le problème. Avec le recul du temps, le succès qu'il obtint nous paraît naturel et prévisible. Or rien n'était gagné d'avance. A l'époque, bien des aventures parallèles se sont terminées par une prompt rupture, que l'artiste ait été chassé par la cabale des rivaux, ou par une rapide désillusion quant aux avantages promis. En ce cas précis, l'avenir était plus qu'incertain : à la cour de France, le jeu des pouvoirs restait instable entre le roi, sa mère, son frère et Richelieu. Vouet n'ignorait pas qu'on lui confierait des commandes importantes. Il prit soin d'amener avec lui deux collaborateurs, Jacques Lhomme et Jean-Baptiste Mole. Mais, prudent, il se garda d'entraîner vers Paris une équipe entière.

Très vite, les deux entreprises royales, à savoir les tapisseries de l'Ancien Testament pour Louis XIII et les appartements du Luxembourg pour Marie de Médicis, ne sont plus que la moindre partie de la tâche. Les ministres lui offrent des chantiers considérables : le surintendant aux bâtiments, la galerie du château de Chessy ; le surintendant aux finances, la galerie et la chapelle du château de Chilly ; Richelieu, la chapelle et la galerie du Palais Cardinal. Vouet va avoir besoin, outre son logement au Louvre, d'un premier atelier séparé (1631), puis d'un second (1634). Et pour ces chantiers, éloignés les uns des autres, il a besoin de peintres nombreux et exercés.

LES TABLEAUX DE LA PERIODE ITALIENNE

Les auteurs anciens ne sont guère étendus sur la période italienne de Vouet. Ils ont parfois cité quelques oeuvres, loué un tableau : ils n'ont pas dit grand chose de sa carrière et de son style. Au plus opposent-ils la «manière forte» de ces années, au pinceau plus décoratif de la période française.

Le retour d'intérêt peut se dater sans peine : 1913, lorsque la Société de l'Histoire de l'Art français publie le gros article de Louis Demonts sur Vouet en Italie. Le premier pas était fait. Mais cet intérêt ne devrait croître que lentement, à mesure que progressait en Italie la connaissance du courant caravagesque. Ce n'est qu'en 1951 que trois tableaux italiens furent présentés dans une exposition : celle de Milan, qui précisément devait officialiser la réhabilitation du Caravage et de ses successeurs. Dès lors la redécouverte de l'oeuvre italienne se précipite : réapparition de tableaux, études précises, présence dans les expositions internationales, et particulièrement américaines.

Dans les années qui suivent la première guerre mondiale, le grand problème devient de savoir si Vouet fut «baroque», «classique», «classico-baroque», «maniériste attardé»... Dans ce temps d'après-guerre où reflorissent les nationalismes, il faut décider s'il est italien ou français, s'il poursuit une tradition bolonaise ou fonde génialement une formule à la française.

Le commerce d'art a joué et joue encore un rôle capital dans la redécouverte de Vouet et s'est laissé aller, devant le vide de la recherche, à mettre sur quantité de toiles le nom de Vouet, redevenu flatteur et bientôt profitable. Il en est résulté un gonflement suspect de l'oeuvre italienne. Beaucoup de ces toiles, souvent mineures, reviennent à des élèves ou des contemporains.

Retirer Vouet aux querelles pédantes ou aux intuitions naïves, dégager sa personnalité d'artiste, tenter de rétablir l'évolution de son inspiration et de son art au cours de ces quinze années d'Italie, n'est pas une tâche commode.

Le parcours proposé ici est assez différent de celui qui est d'ordinaire admis. Il n'est pas question de rejeter des notions comme le caravagisme et le néo-vénétianisme : pour abstraites qu'elles soient, elles recouvrent une réalité. Mais il ne faut pas croire qu'elles commandent seules la création d'une époque, et que le peintre en suit docilement les vicissitudes. Surtout lorsqu'il s'appelle Vouet.

Le jeune artiste arrive à Rome entièrement formé à Paris (que de leçons diverses pouvaient offrir les tableaux et fresques de Fontainebleau...), mais après avoir passé, plus ou moins seul, une année à Venise. Il faut certainement considérer que nous échappent les toutes premières réactions suscitées par le contact avec une ville qui est alors la capitale incontestée de l'art. Les tableaux qui nous sont parvenus doivent être les premières grandes tentatives de Vouet pour s'affirmer et se faire une place. Cette affirmation passe, non par une adhésion immédiate à la mode caravagesque, mais au contraire par un effort pour tirer parti de l'expérience vénitienne. C'est peu à peu, sans doute par la fréquentation du groupe français auquel il paraît lié et qui comprend Valentin, que Vouet se rapproche de la poétique caravagesque : le *David* de Gênes, le *Portrait Doria* (1621) en relèvent directement, et, semble-t-il sincèrement.

Mais le retour de Gênes, les exemples offerts par Milan, Parme, Bologne, vont renverser très vite cette évolution. La *Circoncision* (1622) marque un nouveau départ. Au milieu d'une production très diverse ; la chapelle Alaleoni (1624), l'*Adoration de la Croix* de Saint-Pierre (1625), le *Saint Bruno* (1626), le *Temps vaincu* (1627) scandent une recherche vivante, incessante, qu'on aurait tort d'interpréter comme la conversion à un courant, à une formule quelconque. Vouet y propose, adaptée chaque fois au sujet et à la fonction, une synthèse qui pourrait devenir une «manière», mais qui est aussitôt dépassée et parfois presque inversée. C'est l'effort d'un peintre excité par le succès, exalté par la perspective de recevoir non seulement les plus hautes charges, mais les plus grandes commandes, d'abord à Rome, bientôt à Paris. Le Prince de Saint Luc apparaît alors le peintre romain le plus inventif. Ces cinq dernières années italiennes ne sont peut-être pas le sommet de sa création, mais les plus riches de sa carrière, et somme toute, les plus surprenantes, les plus dignes d'admiration.

LES TABLEAUX DE LA PERIODE FRANCAISE

La reconstitution de la carrière et de l'oeuvre de Vouet devenu peintre officiel du roi de France pourrait paraître plus commode, plus sûre aussi, que celle de la période italienne. L'expérience montre le contraire. Les auteurs qui se sont risqués à faire des suggestions dans ce domaine ne s'accordent nullement ni pour les listes de tableaux, ni pour la chronologie. On voit même certaines toiles passer d'une décennie à l'autre. Ainsi l'*Allégorie de Chatsworth* est placée par A. Blunt en 1648-1649, mais B. Brejon de Lavergnée la reporte aux années trente. C'est assez dire l'incertitude qui subsiste dans les datations, donc dans la conception qu'on se fait de l'esprit du peintre et de ses recherches.

Dans cette confusion tous les intrus peuvent se glisser. Dès que l'on quitte les oeuvres gravées ou mentionnées par Félibien et d'Argenville, les abus commencent. Au XVIII^e siècle, combien de tableaux ne se sont-ils pas couverts du nom de Vouet, qui restait prisé des amateurs ? Le n° 1 de la vente du Cabinet La Reynière, en 1792, un *Pan poursuivant Syrinx* n'est autre qu'un Dorigny pourtant dûment gravé par lui-même et sous son nom. L'intérêt ne fut pas toujours le moteur principal. Lorsque l'on organisa le Museum, on préféra un Christ en croix d'attribution plus que douteuse aux originaux qu'on dispersait en province, et un second *Christ en croix* de style opposé, de Dorigny encore.

C'est l'abondance des oeuvres dues aux élèves de Vouet qui vient compliquer le catalogue de cette seconde période et brouiller encore davantage la chronologie. La qualité ou l'invention poétique ne sont pas un critère d'authenticité : parmi les élèves et collaborateurs de Vouet, certains eurent du génie - Le Brun, Le Sueur et d'autres furent bien près de l'égalier...

Une seule méthode permet de retrouver un peu de cohérence et de clarté : revenir aux oeuvres majeures, essayer de préciser leur date en se fondant sur les documents, et suivre, à partir de là, l'évolution de l'inspiration et du style. On s'aperçoit alors que, pratiquement, semestre après semestre, ces vingt années sont occupées par des réalisations importantes - grands chantiers, commandes exceptionnelles - et que Vouet, tout en s'adaptant aux circonstances, suit un chemin à la fois très personnel et très logique. Jamais son pinceau ne s'est montré aussi attentif que dans les dernières oeuvres : la maladie l'emporte avant soixante ans, en pleine possession de son génie. La même évolution se retrouverait dans les dessins qui semblent, dans les derniers temps, se fier moins à la force du trait, et cherchent souvent un modèle subtil.

L'inflexion décisive se situe dans les années 1640-1643. On est tenté, une fois de plus, d'évoquer le séjour à Paris de Poussin. Mais il ne faut pas tout porter au crédit de ce dernier, surtout s'agissant de Vouet. Ces années-là voient, sur tous les plans, d'autres événements capables d'influencer l'art de Vouet : la mort de Richelieu, de Louis XIII, le changement de Surintendant, la disparition de Bullion et de la génération des gros financiers fastueux et pressés, la présence d'une reine sur le trône - et d'autre part le remariage du peintre avec une jeune femme... Dans le passage du grand lyrisme Louis XIII à l'«atticisme» de la Régence, Vouet ne joue pas le rôle du vieillard démodé, parfois entraîné malgré lui vers une forme d'art qui ne lui convient pas : c'est lui-même qui prépare le glissement et qui, dans les décors qu'il peint pour Anne d'Autriche, offre les premiers ensembles parisiens où apparaît la marque d'un goût nouveau.

VOUET ET LA GRAVURE

Si les oeuvres de Vouet ont en partie échappé aux destructions qui suivent les métamorphoses intolérantes de la mode, il n'en faut pas rendre grâce seulement à la notice réservée mais révérencieuse que lui avait consacrée Félibien, ni à la fidélité plus ou moins efficace de sa famille et de ses élèves. Vouet lui-même avait pris soin d'assurer sa mémoire en faisant graver une anthologie de son oeuvre.

Cette préoccupation peut passer pour l'un des traits les plus modernes du personnage. Dans cette première partie du XVII^e siècle, Rubens mis à part, aucun peintre ne montre ce souci. La «gravure de reproduction», à ce moment, n'a pas encore de statut. Certes, en Flandres, en Italie, en France même, elle existe, elle commence à devenir une véritable industrie : mais elle reste livrée au hasard des circonstances. D'un côté les éditeurs font graver tel ou tel tableau, ancien ou contemporain, parce qu'à tort ou raison ils jugent que le sujet peut intéresser le public et qu'un long tirage remboursera amplement les frais, non négligeables, exigés par la confection et l'impression de la planche. D'autre part certains artistes, jeunes et impatientes de se faire connaître, n'ayant pas encore beaucoup de tableaux exposés dans les églises ou autres lieux publics, pratiquent volontiers la gravure pour répandre leur nom. Mais presque toujours il s'agit d'une brève production se situant au début de la carrière : le succès venu, les commandes se multipliant, ils délaissent cette pratique.

La situation est sensiblement la même à l'étranger. A notre connaissance, seul Rubens comprit vraiment l'importance que pouvait avoir pour un artiste, même célèbre, la diffusion de son oeuvre par l'estampe.

Le plus surprenant peut-être est que Vouet n'a pas, comme Van Dyck, *La Hyre* ou *Bourdon*, gravé lui-même. Ou plus exactement, qu'il n'a gravé qu'une seule pièce : la *Sainte Famille à l'oiseau* de 1633. Il est probable que ses grandes entreprises lui laissaient trop peu de temps, et qu'il voyait dans la gravure un précieux moyen de reproduction plus qu'un art à part entière. Pourtant cette *Sainte Famille* apparaît conduite d'une main sûre et supérieure d'effet aux oeuvres de bien des professionnels.

Une idée neuve n'apparaît pas soudainement et ne se réalise pas sans tâtonnements ni difficultés. C'est peu à peu, au gré des circonstances, que Vouet conçut et mena à bonne fin ce projet d'avoir dans son atelier un graveur attiré qui reproduisit ses oeuvres majeures, et d'assurer lui-même l'impression et la diffusion des planches. Comme dans les autres domaines, le passage d'Italie en France marque une coupure : l'essentiel se prépare et s'expérimente à Rome, mais c'est à Paris que le dessein arrive à sa pleine réalisation.

SIMON VOUET ET LA TAPISSERIE

Lorsque l'on fit revenir Simon Vouet en France, ce furent des modèles pour la tapisserie qu'il eut à donner en premier lieu. Cette volonté royale n'était guère surprenante. Dès le règne d'Henri IV, le désir de voir renaître en France un art de la tapisserie était très affirmé. Avec une continuité remarquable, les efforts d'Henri IV et de ses conseillers furent poursuivis par Marie de Médicis, puis par Louis XIII et Richelieu. Tout au long de la première moitié du XVII^e siècle, les commandes royales ne manquèrent jamais aux lissiers. Dès 1625, les manufactures de Paris pouvaient rivaliser en réputation avec celles de Bruxelles ou de l'Italie.

Sans aucun doute, dans l'esprit des souverains et de leurs ministres, les efforts consentis pour le développement de productifs ateliers de tapisserie relevaient d'un fort nationalisme économique, lui-même n'étant qu'un aspect d'une ambition plus considérable. C'était d'abord le rôle prépondérant d'une nation, l'affirmation d'une culture propre à celle-ci, qu'Henri IV comme Louis XIII voulaient affirmer aux yeux de tous. Pour ce faire le seul savoir technique n'était pas suffisant. S'imposait plutôt la capacité de trouver des formules novatrices, de créer un style. Il convenait avant tout de trouver des artistes capables de proposer des compositions inédites.

Le destin voulut que Simon Vouet fût capable d'assurer ce rôle, et qu'il acceptât de s'y consacrer. Mais la commande de modèles de tapisserie passée dès son arrivée en France n'était pas qu'un simple épisode : il démontrait à tous que c'était un artiste complet que l'on avait voulu faire revenir, un véritable entrepreneur des plus grands travaux au service du Roi.

Simon Vouet ne se déroba pas en face de la demande royale. Les hautes ambitions qui l'animaient incitaient à assurer avec grandeur le rôle de premier artiste du royaume. Il était alors à même de comprendre qu'en plus des vastes chantiers de peinture, il lui revenait d'apporter un essor nouveau à des manufactures de tapisseries dont l'un des buts premiers était de faire la preuve d'une vraie création nationale.

Les cartons de tapisserie - une série de six épisodes tirés de l'Ancien Testament - commandés à Vouet par le roi donnèrent naissance à l'une des plus remarquables tentures du XVII^e siècle. Dans cette illustration d'épisodes bibliques au travers d'une matière textile, Vouet s'attacha à trouver une présentation nouvelle des sujets, et jouer sur les plus grands effets lyriques. Dans les deux pièces de la tenture d'origine qui sont toujours conservées, *Moïse sauvé des eaux*, et *La fille de Jephthé*, on est frappé par l'importance accordée aux bordures, leur ordonnance claire et la liaison heureuse qu'elles forment avec les scènes qu'elles encadrent.

Les suites de *Renaud et Armide*, de l'*Histoire d'Ulysse*, de *Théagène et Chariclée* et des *Amours des Dieux*, constituèrent chacune des cycles de sept à huit pièces. C'est dire l'ampleur du travail fourni par Vouet et son atelier. Cependant, pour au moins trois des tentures, les sujets correspondaient à ceux de plusieurs grands décors entrepris par l'artiste dès son retour en France. Simon Vouet utilisa la tapisserie pour reproduire certains de ses décors peints.

Bien entendu, l'interprétation des décors peints au travers d'une traduction textile n'était pas aisée. Il fallait non seulement tenir compte des manipulations des lissiers mais des matériaux eux-mêmes. Le nombre de cartons et esquisses retrouvés chez Vouet prouve qu'il avait une particulière conscience de ces problèmes et qu'il les aborda avec grand soin.

D'autant qu'il ne chercha pas à faire entreprendre de simples copies de ses oeuvres, mais qu'il désira en faire sentir la poésie en s'appuyant sur le langage propre de la tapisserie. C'est pourquoi il n'hésita pas à travailler également sur le vocabulaire ornemental développé par la tapisserie, prenant en compte les modèles de bordures. Les bordures «à la Vouet» eurent un grand succès et, finalement, c'est un peu l'ensemble des bordures des tapisseries produites dans les ateliers parisiens dans les années 1635-1640 qui se rattachent à son style.

Reste que l'essentiel n'était tout de même pas la seule science des encadrements : la présentation des scènes comptait en premier lieu. Sur ce plan, Vouet eut deux soucis. Il chercha d'abord à obtenir une correcte lisibilité dans la mise en place des éléments de chaque épisode. Là où les empâtements et les glacis permettaient à la peinture de subtiles successions d'espaces, la trame textile demandait de plus franches frontières. La deuxième action à laquelle s'attacha Simon Vouet consista à veiller au déroulement cohérent des récits. Les épisodes devaient s'articuler clairement entre eux et à la logique des décors peints devait correspondre celle des tapisseries. Le spectateur du XVII^e siècle ne pouvait être que frappé par cette simplicité dans le déroulement de l'action. Face à une certaine obscurité des compositions maniéristes, le clair discours de Simon Vouet apparut certainement comme une nouveauté non négligeable.

SIMON VOUET ET LE DESSIN

«Quantité de jeunes hommes alloient apprendre sous lui à dessiner» rapporte Félibien à propos de l'activité parisienne de Vouet, insistant également sur le talent de l'épouse italienne de Vouet, Virginia da Vezzo.

Les textes, souvent peu précis sur la carrière de Vouet, s'accordent à souligner l'importance du dessin pour l'artiste. L'oeuvre dessinée de Simon Vouet comporte deux aspects : les études de détail, exécutées à la pierre noire avec rehauts de craie blanche, et les études d'ensemble, réalisées à la pierre noire seule ou avec un lavis posé sur une esquisse à la pierre noire ou à la sanguine. Jusqu'à une date encore récente, cette pratique du lavis était à peu près inconnue chez Simon Vouet ; elle ne doit pourtant pas nous étonner : cette technique était courante chez les artistes présents en France au début du XVII^e siècle et actifs au sein de la seconde Ecole de Fontainebleau ; Toussaint Dubreuil, Ambroise Dubois, Gabriel Honnet, Guillaume Dumée en ont laissé de beaux exemples. La technique du lavis était appréciée en Italie et elle se retrouve dans les divers centres artistiques, développée avec brio à Rome et à Florence.

Il est sûr que Simon Vouet préparait chacune de ses figures par au moins un dessin. En prenant le cas des grands tableaux d'autel peints pour les églises parisiennes, on s'aperçoit de la rareté des dessins d'ensemble qui contraste avec la multiplicité des études consacrées à chaque figure. Les artistes qui passeront dans son atelier effectueront à leur tour cet immense travail préparatoire, multipliant les études de détail à la pierre noire. Si François Perrier et Michel Dorigny en ont laissé quelques exemples, le plus digne élève de Vouet à cet égard fut sans doute Eustache Le Sueur (1616-1655) ; le peintre, mort de manière prématurée, ne put toutefois perpétuer la méthode chère à Simon Vouet. L'artiste qui reprendra le flambeau avec éclat, exécutant sans relâche d'émouvantes études de figures à la pierre noire ou à la sanguine, sera Charles Le Brun, le peintre et décorateur du règne de Louis XIV.

Malgré la perte d'une grande partie de l'oeuvre dessinée de Vouet, les études de figures de l'artiste révèlent son exceptionnelle puissance d'invention et le soin porté à la préparation des peintures, que celles-ci soient réalisées par les membres de l'atelier ou par Vouet lui-même.

L'artiste varie sans cesse les attitudes de ses figures et parvient à un complet équilibre entre la puissance, la plénitude des formes qu'il tire de son travail d'après le modèle, et l'élégance, le dynamisme qu'il leur confère en traduisant avec justesse un geste de bras, un mouvement de jambes en «contrapposto». Vouet, en fin observateur, est en outre un admirable interprète de l'humain, et ses figures, saisies sans doute dans leur spontanéité, sont toujours expressives, intenses, porteuses d'une émotion. L'art de Vouet, enraciné dans le «naturel», rompt avec le maniérisme de l'Ecole de Fontainebleau.

Vouet en Italie avait pu découvrir aussi la chaleur propre à chaque technique : en plus de la pierre noire il pratiqua le pastel, technique italienne par excellence que l'artiste adopta pour ses portraits de Cour exécutés au début des années 1630 à la demande de Louis XIII, révolutionnant ainsi la tradition française des trois crayons.

Il n'est qu'un domaine qui soit resté étranger à Vouet dessinateur : celui du paysage auquel l'artiste ne semble pas s'être confronté ; fort éloigné d'artistes comme Nicolas Poussin, Claude Gellée ou Charles Mellin, Vouet est un dessinateur de figures. Il est d'ailleurs resté fidèle à ses types durant toute sa carrière et l'évolution de sa production graphique n'est pas facile à saisir. Ses dessins montrent un soin constant porté à chaque détail et une facture qui semble plus aiguë, plus précise dans la dernière décennie d'activité. Vouet fut le créateur d'un vrai style et il inaugura, en tirant ses leçons de la nature et au prix d'un immense labeur, une longue lignée de dessinateurs en France.

REPERES CHRONOLOGIQUES

Jeunesse et formation

1590

8 janvier : naissance de Simon Vouet à Paris.
L'orthographe exacte du nom est *Vouiet* avec le tréma, et les équivalents donnés par les scribes italiens prouvent que le *r* final se prononçait nettement. Pour sa part le peintre signait constamment avec ce tréma. Mais une tradition de trois siècles l'a supprimé.
Le père de Simon, Laurent Vouet, est maître peintre à Paris.

1597-1604

Vouet reçoit une première formation de son père, qui sans doute souhaitait que son fils lui succède.

1604-1608

Séjour à Londres mentionné par Bullart, qui dit qu'ayant peint, à l'âge de quatorze ans, des chefs-d'œuvre, Vouet fut choisi pour aller à Londres faire le portrait d'une dame. Aucune trace ne subsiste de ces "chefs d'œuvre", ni de ce voyage.

1606/1608-1610

Vouet revient à Paris, où il semble se consacrer au portrait.

1611-1612

Séjour à Constantinople, où il accompagne un ambassadeur.

La carrière italienne

Fin 1612 - fin 1613

Vouet passe de Constantinople à Venise et découvre Titien, Tintoret, et surtout Véronèse.

1614

Vouet a vingt-quatre ans quand il arrive à Rome.

1615

Il habite via Serena avec le sculpteur français Christophe Cochet. Il est probable que dès cette année Vouet reçoit une pension de la régente Marie de Médicis. Dans le milieu bohème des peintres français installés à Rome, l'argent dont Vouet dispose et surtout le caractère officiel de son séjour lui donnent certainement un grand prestige, sinon une présence qui va très vite se manifester.

1618

Premier document daté concernant l'œuvre de Vouet : une eau-forte de Claude Vignon, Les deux amants, qui porte l'inscription *Il Vouet da parigi inv. Vignon disegnav. & scult. Roma A°1618*.

1620

Aubin, le frère de Vouet, le rejoint à Rome pour un court séjour.
A ce moment Vouet semble entouré de tout un groupe de Français brillants, très présents dans Rome, et qu'il semble dominer par son prestige : Nicolas de La Fage, Claude Vignon et ses amis Pierre Brébiette et le "libraire" François Langlois, Nicolas Tournier et surtout Valentin. Ce groupe hésite entre la liberté du maniérisme et l'attrait contraignant du caravagisme revu et corrigé par Manfredi. Les choix personnels de Vouet, marqué par Venise, pourraient bien avoir un poids décisif auprès de ses compagnons.

C'est probablement dans le courant de l'année 1620 que Vouet est pressenti pour se rendre à Gênes faire le portrait de la princesse de Piombino, Isabelle Appiana, à la demande de son futur époux le duc de Bracciano. Tableau qu'il peint en 1621.

1621

C'est de cette année que doivent dater les deux portraits Doria (grande famille génoise), tous deux ovales : celui de Giovanni Carlo Doria et la grande peinture récemment redécouverte et entrée au Louvre.

On peut aussi considérer comme datant avec certitude du séjour génois, soit très précisément de mars à octobre 1621, plusieurs tableaux de cabinets demeurés encore aujourd'hui à Gênes : un David à mi-corps, une Sainte-Catherine et une Judith et la servante. C'est aussi durant ce séjour que Vouet reçoit l'une de ses grandes commandes italiennes : un Christ en croix avec la Vierge, la Madeleine et Saint Jean, commandée par un patricien génois, Giacomo Raggi, pour la chapelle qu'il venait d'élever dans l'église de Gesù. Vouet n'exécutera l'œuvre qu'après son retour de Rome.

9 novembre : Vouet se trouve à Milan, où il visite les collections et les églises. Au cours du même mois il va à Pavie, Parme, Bologne et Florence, où il admire les chefs d'œuvre du Corrège et du Parmesan, puis de Louis Carrache et de Tiarini, enfin de Cigoli ou de Bilivert. Il semble que ces contacts divers et presque simultanés eurent une influence décisive sur la suite de l'activité italienne de Vouet.

1622

Vouet est réinstallé à Rome dans le même quartier que le Guerchini.

1623

6 août : élection au trône de saint Pierre de Maffeo Barberini (Urban VIII).
17 septembre : Vouet signe le contrat relatif à sa seule grande décoration italienne : la chapelle Alaleone dans l'église de San Lorenzo in Lucina.

1624

7 juillet : Claude Mellan se met au service de Vouet et devient son graveur.

20 octobre : Vouet est élu Prince de l'Académie de Saint-Luc.

1625

On décide de transporter la Pietà de Michel-Ange sur l'autel du Choeur des chanoines, et de charger de l'accompagner d'un décor peint à fresque.

1626

27 février : Il semble que la fresque de Saint-Pierre soit achevée.

21 avril : Vouet épouse Virginia Vezzi.

23 décembre : Louis XIII commande de faire venir Vouet d'Italie et lui accorde " mille livres de gages chacun an ".

Le retour à Paris

1627

9 mars : naissance d'une fille prénommée Franc ^{sc3}.

17 avril : Vouet annonce, lors d'une assemblée générale de la fabrique de Saint-Pierre, qu'il doit retourner en France et qu'il ne pourra exécuter le second tableau qui lui a été attribué. Sur le chemin du retour, il séjourne à Venise durant un trimestre. C'est seulement fin octobre ou début novembre qu'il semble quitter Venise. Ces longues retrouvailles avec la peinture vénitienne, qui font pendre à la première rencontre en 1612, durent être capitales pour ses futurs grands travaux décoratifs.

25 novembre : arrivée de Vouet à Paris, il retrouve ainsi la capitale 16 ans après l'avoir quittée. Il a maintenant près de 38 ans.

La carrière parisienne

1628

Vouet entreprend des tapisseries : probablement la série de l'Ancien Testament. Cette année-là, il travaille également au décor du Palais du Luxembourg.
2 avril : le roi signe le brevet qui accorde à Vouet un des logis de la Grande Galerie du Louvre.

1629

Janvier : versement de 100 écus par la Confrérie de Lorette pour la Cène destinée à la Basilique.
1er juin : date portée au bas de l'Assomption de Saint-Nicolas-des-Champs, seul grand retable de Vouet conservé intact et *in situ*.

1630

12 mars : obsèques de Laurent Vouet, père de Simon.
Chantier de décoration du château de Chilly (disparu). Le morceau essentiel du décor était la galerie, où Vouet avait développé un programme complexe entièrement emprunté à la Fable.
13 mai : naissance de Jeanne Angélique, seconde fille de Vouet.

11 novembre : la fameuse "Journée des Dupes" bouleverse l'équilibre de la cour. Le foyer artistique parisien en subit aussitôt le contre-coup. La fuite de la Reine Mère arrête tout le chantier du Luxembourg.
En revanche, le cardinal Richelieu prend sous son contrôle le mécénat royal. Dès ces années, Vouet va se voir opposer Champaigne.

1634

Janvier : l'activité de Simon Vouet est si grande qu'il étend son atelier.
25 mars : Virginia donne le jour à un garçon, Laurent, le premier fils de Vouet.

Vers 1634-35 : mésentente entre Charles le Brun, alors âgé d'une quinzaine d'années et Vouet à propos d'un dessin du jeune élève qui passait pour être de la main du maître.

1635

Michel Corneille est devenu un collaborateur direct de Vouet. Dans la première partie de l'année, Vouet peint le retable de Saint-Eustache ainsi que les douze grands tableaux de l'Histoire de Théagène et Chariclée pour le château de Wicville.
9 septembre : naissance de Madeleine, quatrième enfant de Vouet.

1636

oct.-nov. : Vouet peint la chapelle de l'hôtel Séguier.

1637

Début d'une amitié avec Claude Mellan.
4 décembre : naissance de Louis René, fils de Simon Vouet.
Collaboration du jeune Michel Dorigny.

1638

5 septembre : naissance d'un Dauphin, le futur Louis XIV.
18 octobre : Obsèques de Virginia da Verzo, épouse de Vouet.
10 novembre : enterrement de Jacques Blanchard, le plus brillant et le plus actif des rivaux de Vouet.

La maturité

1640

2 juillet : remariage avec Radegonde Beranger, veuve de Léonard Margerie.
9 décembre : Simon Vouet retient à son service et sous contrat le jeune Michel Dorigny, à raison de 200 livres par an, pour "ouvrages de peintures et planches".
17 décembre : Nicolas Poussin, appelé en France par le Surintendant des bâtiments du Roi, arrive à Paris. Louis XIII aurait dit "Voilà Vouet bien attrapé", puis ordonna à Poussin de faire les grands retables des chapelles de Fontainebleau et Saint-Germain.

1641

30 mai : mort d'Aubin Vouet.
Fin 1641 - début 1642, le public peut voir en place au Noviciat des Jésuites, la grande *Vierge prenant les Jésuites sous sa protection*.

1642

3 février : baptême à Saint-Germain-l'Auxerrois d'Isaac-François, fils de Simon Vouet et de Radegonde Beranger.
Poussin quitte Paris à la fin de septembre 1642.

1643

29 janvier : début de l'inventaire des biens du Cardinal de Richelieu, qui vient de mourir le 4 décembre 1642.
10 mai : mort de Louis XIII.
2 juin : naissance d'Alexandre, second fils de Simon Vouet et de Radegonde Beranger.

1644

Début mars : Vouet se trouve alors occupé à peindre le "Vestibule du bout de la Gallerie de la Reyne" à Fontainebleau.

1645

14 février : naissance de Radegonde, fille de Simon Vouet.
4 septembre : Vouet signe le marché concernant la Petite Galerie de la Reine au Palais Royal.

La disparition

1648

19 janvier : "Gisant au lit malade", Vouet rédige son testament.
11 février : le mariage souhaité par Vouet entre Michel Dorigny et sa fille cadette est célébré à Saint-Germain-l'Auxerrois.

C'est apparemment sur la fin de l'année et au début de 1649 que se produisit l'affrontement prévisible avec la jeune Académie Royale.

1649

1er juillet : Obsèques de Simon Vouet.

LISTE DES TABLEAUX EXPOSES

LA PERIODE ITALIENNE

**La Vierge avec l'Enfant, sainte Elisabeth,
saint Jean-Baptiste et sainte Catherine**
Madrid, Musée du Prado

Les Anges de la Passion
-Ange portant la lance et l'éponge
Naples, Museo di Capodimonte
-Ange portant les dès et la tunique
Naples, Museo di Capodimonte
-Ange portant les cordes de la bourse
Coll. part.

L'entendement, la mémoire et la volonté
Rome, Galleria Capitolina

**Sophonisbe recevant la coupe de poison envoyée
par Masinissa**
(ou Agrippine recevant la coupe de poison envoyée par Néron)
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe

Portrait d'homme dit Le Spadassin
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

La diseuse de bonne aventure
Ottawa, Galerie Nationale du Canada

La naissance de la Vierge
Rome, église San Francesco a Ripa

Autoportrait (?)
Arles, Musée Réattu

David avec la tête de Goliath
Gênes, Palazzo Bianco

Portrait de Giancarlo Doria
Paris, Musée du Louvre

Le Christ au calvaire
Gênes, église du Gesù.

La Circoncision
Naples, Eglise Sant'Angelo a Segno (en dépôt au
Museo di Capodimonte)

Le décor de la Chapelle Alaleoni
Rome, église San Lorenzo in Lucina
-La Vêtue de saint François
-La Tentation de saint François

L'Apparition de la Vierge à saint Bruno
Naples, Chartreuse de San Martino, salle du chapitre

Sainte famille avec saint Jean-Baptiste
San Francisco, The Fine Arts Museums,
Mildred Anna Williams Fund

Le Temps vaincu
Madrid, Musée du Prado

Autoportrait
Lyon, Musée des Beaux-Arts

Apothéose de saint Théodore
Dresde, Pinacothèque

Allégorie de la Paix
Grande-Bretagne, Chatsworth

LA PERIODE FRANCAISE

Le retable de Saint-Nicolas-des-Champs
Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs
-Les apôtres au tombeau de la Vierge
-La Vierge en Assomption

La Cène
Lorette, Museo Apostolico

L'Annonciation
Moscou, Musée Pouchkine

Portrait de Gaucher de Châtillon
Paris, Musée du Louvre

Loth et ses filles
Strasbourg, Musée des Beaux-Arts

La Madeleine repentante
Amiens, Musée de Picardie

Allégorie de la Vertu
(dite à tort Allégorie de la Victoire)
Paris, Musée du Louvre

Allégorie de la Charité
(dite à tort Allégorie de la Foi)
Paris, Musée du Louvre

Allégorie de la Richesse
Paris, Musée du Louvre

Nymphe essayant la flèche d'un Amour
Nancy, Musée des Beaux-Arts

Nymphe frappée par la flèche d'un Amour
Nancy, Musée des Beaux-Arts

Le retable de Saint Eustache
-Le martyre de saint Eustache
Paris, église Saint-Eustache
-L'apothéose de saint Eustache et de sa famille
Nantes, musée des Beaux-Arts

Le Christ en Croix
Lyon, musée des Beaux-Arts

La Cène
Issy-les-Moulineaux,
chapelle de la Maison Suisse de Retraite

L'incrédulité de saint Thomas
Issy-les-Moulineaux,
chapelle de la Maison Suisse de Retraite

Le Christ porté au tombeau
Le Havre, Musée

Diane au repos
Hampton court

Les Quatre vertus cardinales
Versailles, Château(Salon de Mars)
-La Justice
-La Tempérance
-La Force
-La Prudence

La Vierge à l'Enfant ("vu par derrière")
Paris, coll. part.

La Vierge à l'Enfant (à la rose)
Marseille, musée des Beaux-Arts, Palais Longchamp

Le ravisement de la Madeleine
Besançon, Musée des Beaux-Arts

Le Repos de la Sainte Famille
Grenoble, musée des Beaux-Arts

La Tentation de saint Antoine
Grenoble, Musée des Beaux-Arts

Vierge à l'Enfant, version dite "A la colonne"
Leningrad, Ermitage

Le retable de Saint-Louis-des-Jésuites
-La présentation de Jésus au temple
Paris, Musée du Louvre
-Apothéose de saint Louis
Rouen, musée des Beaux-Arts

La Vierge et l'Enfant à l'ange
Caen, Musée des Beaux-Arts

**La Sainte Famille avec sainte Elisabeth
et saint Jean-Baptiste**
Paris, Musée du Louvre, Donation Kaufmann et Schlageter

L'enlèvement d'Europe
Coll. Thyssen-Bornemisza, Villa Favorita
Castagnola (Ticino)

La mort de Didon
Musée de Dôle

Vénus et Adonis
Malibu, The J. Paul Getty Museum

Artémise faisant construire le Mausolée
Stockholm, Nationalmuseum

Les quatre saisons
Dublin, National Gallery of Ireland

Le Triomphe de Galatée
Paris, coll. part.

L'Assomption
Reims, Musée Saint-Denis

Allégorie de la Prudence
Montpellier, Musée Fabre

Allégorie des bienfaits de la paix
Cherbourg, Musée Henry

Saturne vaincu par l'Amour, Vénus et l'Espérance
Bourges, Musée du Berry

Vierge à l'Enfant agenouillé
New-York, coll. part.

L'adoration du nom divin par quatre Saints
Paris, église Saint-Merri

COLLOQUE

A l'occasion de l'exposition Vouet, l'Ecole du Louvre organise, en collaboration avec le département des Peintures du musée du Louvre,

un colloque international sur

Simon Vouet

Le colloque se tiendra les 5 et 6 février 1991 à l'Auditorium du Grand Palais et réunira, entre autres : Paul Bedarida, Marie Cabane, Gilles Chomer, Luigi Ficacci, Denis Laval, Alain Mérot, Yves Picart, Maxime Preaud, Jacques Rivet, Giovanna Rotondi Terminiello, Nicolas Sainte-Fare Garnot, Erich Schleier et M. Schutze.

Comité d'honneur

Dominique PONNAU,
Directeur de l'Ecole du Louvre
Jacques THUILLIER,
Professeur au Collège de France

Responsable scientifique

Stéphane LOIRE,
Conservateur au département
des peintures, Musée du Louvre

Organisation

Danielle ROCH-VOURY,
Chef du Service d'Action
Culturelle et des Relations
Extérieures, Ecole du Louvre

VISITES

VISITE-CONFERENCE (1 h30)

destinée au public individuel
le mercredi à 18 h 30 et le samedi à 15 h 30

Tarif conférence : 24 F + droit d'entrée.

ATELIERS VISITES : "APPROCHE VISUELLE DE LA PEINTURE" (2 h)

Cet atelier propose aux participants certains travaux pratiques élémentaires qui, par des moyens graphiques de mise en évidence sur reproduction, leur fourniront quelques clés de lecture des oeuvres de Simon Vouet.

Public individuel :

le mercredi à 18 h 45 et le samedi à 15 h 45

Tarif : 34 F + droit d'entrée.

Groupes :

lundi, jeudi, vendredi à 10 h et 14 h sur réservation

du 12 novembre 1990 au 21 décembre 1990
du 7 janvier 1991 au 11 février 1991

Tarif réduit : 280 F ou plein tarif : 580 F.

Renseignements et réservations aux Galeries nationales du Grand Palais.
☎ (1) 42 89 54 10 poste 330.

Lieu du rendez-vous **pour groupe avec réservation et public individuel** : Porte A,
square Jean Perrin - Hall Selves - Accueil des Groupes.

SIMON VOUET (1590-1649)

Liste des documents photographiques disponibles pour la presse

* noir et blanc + diapositives

Période italienne

- + 1
La Vierge avec l'Enfant, Sainte Elisabeth,
Saint Jean-Baptiste et Sainte Catherine
1,82 x 1,30 m
Madrid, Musée du Prado
- + 1' détail
- * + 2 a
Ange portant la lance et l'éponge
1,02 x 0,78 m
Naples, Museo di Capodimonte
- + 6
Sophonisbe recevant la coupe de poison envoyée par Massinissa
(ou Agrippine recevant la coupe de poison envoyée par Néron)
1,28 x 1,56 m
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
- * + 7
Portrait d'homme dit le Spadassin
0,745 x 0,58 m
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum
- + 8
La diseuse de bonne aventure
1,20 x 1,70 m
Ottawa, Galerie Nationale du Canada
- + 9
La naissance de la Vierge
2,17 x 3,29 m
Rome, église San Francisco a Ripa
- + 10
Autoportrait (?)
0,64 x 0,48 m
Arles, Musée Réattu
- * + 11
David avec la tête de Gollath
1,32 x 1,02 m
Gênes, Palazzo Bianco
- + 15
La vêtue de saint François (détail)
1,85 x 2,52 m
Rome, Église San Lorenzo in Lucina, Chapelle Alaleoni
- + 18
Sainte famille avec saint Jean-Baptiste
transposé sur congloméré, tondo
diamètre 0,80 m
San Francisco, The Fine Arts Museums,
Mildred Anna Williams Fund

- + 19
Le Temps vaincu
1,07 x 1,42 m
signé et daté : *Simon Vouet Rome 1627*
Madrid, Musée du Prado

+ 19' détail

- * + 20
Autoportrait
0,45 x 0,36 m
Lyon, Musée des Beaux-Arts

Période française

- * + 26
Portrait de Gaucher de Châtillon
2,18 x 1,37 m
Paris, Musée du Louvre
- + 28
La Madeleine repentante
0,74 x 1,06 m
Amiens, Musée de Picardie
- + 30
Allégorie de la Charité
(dite à tort Allégorie de la Victoire)
1,92 x 1,32 m
Paris, Musée du Louvre
- * + 31
Allégorie de la Richesse
1,70 x 1,24 m
Paris, Musée du Louvre
- + 32
Nymphes essayant la flèche d'un Amour
1,87 x 1,37 m
Nancy, musée des Beaux-Arts
- + 36
Le Christ en croix (détail)
2,16 x 1,46 m
Lyon, Musée des Beaux-Arts
- + 46
La Vierge à l'Enfant (à la rose)
0,80 x 0,62 m
Marseille, musée des Beaux-Arts, Palais Longchamp
- + 48
Le repos de la Sainte Famille
Grenoble, musée des Beaux-Arts
- * + 50
Vierge à l'enfant
(version dite à la colonne)
0,99 x 0,75 m
Leningrad, Ermitage

* + 51
La présentation de Jésus au temple
(Retable de Saint-Louis-des-Jésuites)
3,83 x 2,50 m
Paris, Musée du Louvre

+ 53
La Vierge et l'enfant à l'ange
0,815 x 0,645 m
Caen, musée des Beaux-Arts

* + 55
L'enlèvement d'Europe
1,79 x 1,415 m
Collection Thyssen-Bornemisza
Villa Favorita, Castagnola (Ticino)

* + 56
La mort de Didon
2,15 x 1,70 m
Musée de Dole

+ 61
L'Assomption
1,95 x 1,29 m
Reims, musée Saint-Denis

+ 63
**Saturne vaincu par l'Amour,
Vénus et l'Espérance**
1,87 x 1,42 m
Bourges, Musée du Berry

+ 64
Vierge à l'Enfant agenouillé
1,18 x 1,18 m
New-York, coll. part.

Dessins

+ 108
Homme tourné vers la gauche, soutenant un corps
Pierre noire avec rehauts de craie blanche
0,370 x 0,205 m
Paris, collection particulière

+ 132
Étude pour une figure de l'Intellect
Pierre noire avec rehauts de craie blanche
0,396 x 0,268 m
Paris, Musée du Louvre

+ 141
Deux études pour un Christ au roseau vu à mi-corps
Pierre noire avec rehauts de blanc
0,381 x 0,263 m
Munich, Staatliche Graphische