Cahiers de Bordeaux

JOURNÉES INTERNATIONALES D'ÉTUDES D'ART

2e ANNÉE

1955

Cahiers de Bordeaux

JOURNÉES INTERNATIONALES
D'ÉTUDES D'ART

DANS LE CADRE
DE L'EXPOSITION

L'AGE D'OR ESPAGNOL

LA PEINTURE
EN ESPAGNE ET EN FRANCE
AUTOUR DU CARAVAGISME

---

1 9 5 5

JOURNÉES INTERNATIONALES D'ÉTUDES D'ART
1955

Sous la présidence de M. RENÉ HUYGHE,
Professeur au Collège de France,
Conservateur en chef honoraire au Musée du Louvre.

PREMIÈRE SÉANCE PUBLIQUE DE CLOTURE

Samedi 2 juillet 1955,
Faculté des Lettres de Bordeaux.

La séance est ouverte à 9 h. 30, sous la présidence de M. René HUYGHE, professeur au Collège de France.

M. HUYGHE. — Excellence, Monsieur le Recteur, Monsieur le Doyen, Mesdames, Messieurs, nous avons le plaisir d'ouvrir, cette année encore, les séances de travail des Journées d'Etudes d'Art de Bordeaux.

Je donnerai d'abord la parole à M. Pariset, puisque nous avons l'honneur d'être les hôtes de l'Université et que M. Pariset nous accueille en son nom.

M. PARISET. — Mesdames, Messieurs, ma mission est simple : elle consiste à accueillir, au nom de la Faculté des Lettres, le Colloque d'histoire de l'Art organisé sous les auspices de la Ville de Bordeaux à l'occasion de l'Exposition du Festival.

Nous sommes heureux de penser qu'une fois de plus notre ville a choisi notre amphithéâtre comme lieu de rencontre, sous l'incomparable présidence de M. Huyghe.

L'atmosphère n'est pas toutefois celle que nous avons connue les autres années, et il faut en donner l'explication à nos amis étrangers : vous avez noté le service d'ordre, le contrôle, le calme et le vide des couloirs et, par contre, une certaine animation des abords de la Faculté. Nous ne sommes pas en « état de siège », mais voici : il y a quatre matinées par an — et pas une de plus — où la Faculté accueille les professeurs qui délibèrent sur l'admissibilité au Baccalauréat, et nous sommes dans l'une de ces matinées... Pensez aux milliers de candidats qui, à travers notre « fief » académique de Bayonne à Périgueux, de Bordeaux à Pau, attendent avec anxiété, et ici même, dans ces bâtiments, que des centaines de professeurs délibèrent sur leurs cas.

Contrastant avec tant d'angoisse et de scrupules, nous allons, dans la sérénité, délibérer sur des problèmes d'histoire de l'Art, écouter des rapports, procéder à des échanges de vues.

Et maintenant, il ne me reste qu'à donner la parole au Président, M. Huyghe.

M. HUYGHE. — Je voudrais remercier d'abord M. Pariset de ses paroles d'amabilité, qui ouvrent toujours nos Journées et qui en sont un des attraits les plus flatteurs pour nous.

Nous allons aborder aujourd'hui un sujet : le Caravagisme, qui vous est devenu encore plus familier depuis l'ouverture de cette magnifique exposition, une des plus belles qui aient été organisées dans les murs de Bordeaux.

De très savants spécialistes vont en montrer tout à l'heure les aspects et les facettes, mais personne, je le vois, n'a prévu de le traiter dans sa généralité. Je ne voudrais pas abuser de votre patience, mais je crois qu'il conviendrait tout de même de dire quelques mots sur ce phénomène, sur ce qu'il représente d'essentiel dans l'histoire de l'Art et sur la place qu'il occupe jusque dans l'histoire de la Pensée et de la Civilisation.

Le Caravagisme est une très grande crise, le signe d'une crise qui dépasse l'art : elle se produit à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, et n'est pas sans analogie peut-être avec celle que nous vivons aujourd'hui.

Il y a eu alors un art moderne profondément révolutionnaire, profondément choquant, pour les hommes qui étaient habitués aux traditions établies et respectées. Révolutionnaire, il l'a été non seulement par la nouveauté, mais par sa volonté de destruction et de rénovation : on pourrait dire que sa principale raison d'être, au départ, a résidé dans ses intentions destructrices.

Le Caravagisme naissait de la lassitude qu'engendre toujours une forme d'art à partir du moment où elle a atteint sa perfection. Une des amertumes de la vie est que l'homme y travaille sans cesse à trouver le point d'équilibre de ses tendances, de ses recherches et qu'à l'instant où il peut se flatter d'y atteindre, il est ainsi fait qu'il en ressent l'ennui et le dégoût et ne s'attache plus qu'à le détruire. C'est peut-être ce qui fait la marche de l'humanité, mais quelquefois aussi la vanité.

En tout cas, la Renaissance avait recueilli de l'Antiquité une forme d'art où la réalité était bien considérée comme le point de départ indispensable, mais afin, selon les vieilles idées de Platon, de rejoindre à travers elle et la transformation que l'esprit humain lui imprimait une beauté idéale ; cette beauté n'existant pas à l'état naturel, l'artiste, par son effort, essayait tout au moins de la créer en image. Cette esthétique, comme tant d'autres et plus qu'aucune autre, devait aboutir à des formes consacrées ; or les formes consacrées deviennent très vite des formules. Tout « point d'équilibre », c'est-à-dire au fond tout classicisme, devient ainsi, lorsqu'il se sclérose, un académisme : c'est la loi des choses. Et le Caravagisme se trouvait en face de l'aboutissement complet, inespéré, de l'effort de la Renaissance, tel qu'il avait été réalisé par des maîtres illustres qui sont les plus célèbres de l'histoire de l'Art ; mais en même temps il y découvrait l'impasse que l'art des Carrache allait caractériser et symboliser.

Un mouvement devenait inéluctable pour essayer de recréer un art vivant, jeune, avec des valeurs d'attaque et de création. Comme toujours, comme aujourd'hui, cet art entreprit d'abord un travail d'élimination de ce qui était devenu la forme officielle du beau, un travail de « table rase ».

De savants spécialistes, tout à l'heure, vous diront ce qu'il faut penser de la véritable origine de ce mouvement. Est-ce vraiment le Caravage qui est à sa source ? ou bien l'art du Caravage, devenu pour nous son symbole, l'a-t-il surtout propagé ? Vous verrez qu'il y a là matière à discussion. M. Isarlo reprendra en particulier des idées qui lui sont chères, montrant que le Caravagisme correspondait à une évolution entreprise depuis longtemps.

Vous verrez, de même, des spécialistes d'Espagne en particulier plaider de manière convaincainte la thèse que le « ténébrosisme » hispanique n'est pas seulement un apport de l'Italie, mais une création nationale qui a peut-être trouvé son parallèle et des éléments catalyseurs dans le Caravagisme même sans en être la simple émanation.

Ce que je voudrais résumer, et d'une façon forcément simpliste — puisque j'essaie de poser un problème en quelques mots — c'est comment le Caravagisme a agi. Je me servirai d'une vieille distinction qui a été fort discutée, mais qui reste toujours valable comme méthode d'examen : l'art est fait d'une apparence et d'une substance, d'un fonds et d'une forme, quoique les deux soient indissolubles ; mais, pour la commodité du discours, on peut les distinguer.

Le fonds est résumé par le sujet. Alors que la Renaissance avait élaboré un système de valeurs, essayé de donner des images du réel qui soient

seulement représentatives de sa plus haute qualité, telle que l'incarnent les épisodes sacrés de la religion ou ceux, nobles, de l'histoire et de la mythologie, le Caravagisme prit le contrepied : non seulement il est revenu à ce que j'appellerai le « point zéro », qui pourrait être la totale neutralité, l'indifférence des sujets, mais, entraîné par son élan de réaction, il a au contraire affecté de traiter les sujets réputés vulgaires, ceux qui, par leur trivialité, avaient une valeur de « choc » et même de scandale. C'est ainsi que le Caravagisme substitua aux sujets dits « élevés » les scènes de tavernes, de ruffians, et entendit montrer l'homme sous ses aspects les moins flatteurs.

Un jour, j'ai fait remarquer ce petit détail que le caravagisme, et le Caravage en particulier, avaient introduit dans la peinture la mise en valeur des pieds. Les pieds ne passent pas pour un élément noble ; eh bien ! Caravage affecte de les mettre au premier plan ; il aime à placer en évidence leur plante, qui n'est pas, chez les hommes des ports et des bouges familiers à son pinceau, la partie la plus propre ni la plus flatteuse de l'anatomie.

Ne croyez pas là à une impression gratuite et à une fantaisie dictée par l'humour ; les historiens sont condamnés à n'accepter les idées que gagées par les faits. Or, un fait établi, c'est que certains tableaux de Caravage ont été refusés, précisément parce que les pieds y prenaient une importance indiscrète et jugée choquante — tel le *Saint Matthieu*.

Ce que nous révèlent le fond, le sujet, on le constaterait aussi bien pour la plastique, pour la forme. Le Caravagisme y accomplit une révolution semblable par l'éclairage.

Cet éclairage, le Caravage l'emploie de manière très particulière, avec la volonté de contrecarrer les canons de la forme.

Avant lui, la lumière était d'ordinaire constante, égale. Lui la manie comme des faisceaux de projecteur, il plonge les corps dans l'ombre, n'en faisant ressortir que des saillants, sous les jets inattendus de ses rayons ; ainsi se trouvent absolument disloquées les notions accoutumées que l'on avait sur l'apparence de l'anatomie du corps. La pureté antique telle que la Renaissance l'avait si harmonieusement élaborée sombrent dans cette espèce de naufrage. On voit encore surgir, comme d'un continent englouti dans un océan nocturne et dont quelques îlots surnageraient, un saillant ici ou là : une épaule, un muscle accrochant un reflet. Brusquement, le corps humain ne se ressemble plus ; il devient quelque chose d'inattendu, de surprenant, de bouleversant, et presque barbare.

Voilà les deux innovations essentielles que le Caravagisme a, sinon introduites, du moins présentées sous leur forme la plus accomplie, la plus agressive, si je puis dire.

Je m'excuse d'avoir donné ce bref résumé, beaucoup trop schématique, de ce que représente le choc du Caravagisme, mais il m'a semblé qu'il n'était pas tout à fait inutile de résumer dans cette introduction le sujet qui va être traité maintenant.

Nous allons établir, comme les autres années, un ordre des communications qui permette de suivre la gradation et l'approfondissement du sujet. Je vais donc donner la parole à M. Lemoine, qui entend l'aborder dans sa plus grande généralité.

Il va vous montrer comment il y a eu une transformation profonde du sentiment de la couleur et du sentiment de la lumière, qui s'est épanouie avec le Caravagisme et qui avec lui a transformé la destinée de la peinture. (*Applaudissements.*)

Mise au point - provisoire - sur Georges de La Tour.

M. François-Georges PARISET,

Professeur d'Histoire de l'art
à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

C'est en 1949 qu'a paru mon livre sur Georges de La Tour qui reprend mes thèses soutenues en Sorbonne en 1947. Depuis 1949, des livres et des articles nombreux ont été publiés, des œuvres nouvelles ont été signalées, il m'a paru utile de procéder à une mise au point qui sera forcément rapide, incomplète et provisoire.

Je passe rapidement sur les travaux imprimés. Il faut mettre à part les pages étincelantes de Malraux, qui compare et oppose La Tour au Caravage, les pages intelligentes de J. Dupont et F. Matthey dans leur livre sur la *Peinture au XVIIe siècle*, le discours superficiel de M. Arland et la bonne biographie d'Anna Marsan, qui accompagnent les belles reproductions de l'ouvrage consacré à La Tour dans la collection « Les demi-dieux ». Il faudrait citer et discuter la brochure en néerlandais de Vitale Bloch et son long compte rendu par C. Sterling dans *la Revue des Arts*, les passages pénétrants de A. Blunt dans *Art and Architecture in France* (1500-1700), de la Pelican history of art, ceux de W. Schone dans son livre *Uber das Licht in der Malerei*, l'article fin et nuancé de l'Abbé J. Tranchant dans la revue *Les Etudes*. Et je mettrai hors de pair le très bel article de L. Febvre : *Résurrection de la peinture* dans *Les Annales, économies*, etc., 1950.

Ces travaux, d'autres encore, prouvent que les historiens de l'Art ou les historiens tout court sont toujours sensibles à La Tour, et ils trouvent toujours de nouvelles raisons de l'admirer. Mais au fond ils consolident des positions acquises. Seul l'article de L. Febvre propose des suggestions vraiment nouvelles. Il me semble qu'il est en effet possible de modifier les vues proposées il y a quelques années et qu'on pourrait y arriver grâce à de nouveaux documents ou une étude différente du milieu de La Tour.

Je m'étonne que depuis 1947 rien de nouveau n'ait été apporté sur la vie et le milieu de l'artiste et qu'aucun texte n'ait été mis au jour par des chercheurs lorrains. Si j'ai dépouillé les archives municipales et notariales de Lunéville et de nombreuses archives notariales de Nancy, Vic et Metz, je n'ai pas tout vu, et mon enquête ne pouvait être complète. Il ne m'est pas facile de poursuivre mes recherches maintenant que je suis à Bordeaux. Il faudrait d'abord étudier encore davantage Vic-sur-Seille, et j'espère

qu'un archiviste adjoint au département de la Seine, dont la famille est originaire de Vic, pourra continuer le dépouillement qu'il a commencé. La Tour est né à Vic, et il a quitté bientôt la ville, mais il y a laissé des parents, et son fils a épousé en premières noces une bourgeoise de Vic. Il faudrait donc dépouiller les registres paroissiaux de Vic après 1620, époque où le peintre s'établit à Lunéville, compulser d'autres dossiers des archives notariales de Vic, et l'on trouvera peut-être de nouvelles indications sur les parents et les enfants du peintre, peut-être même sur lui.

D'autre part, Etienne de La Tour a épousé en secondes noces une Messine : les archives notariales de Metz nous donneront peut-être une idée de sa fortune et de ses relations; elles nous réservent sans doute des inventaires où des œuvres d'Etienne et de Georges sont citées.

Ces recherches nous éclaireront sur la famille du peintre plus que sur Georges de La Tour. Mais d'autres enquêtes nous feront mieux comprendre sa mentalité. Nous savons qu'il était en relation avec les capucins et qu'il a travaillé pour eux (plusieurs de ses œuvres viennent de couvents capucins), et il nous a semblé que son art s'explique en partie par la mystique franciscaine. Les fonds des capucins de Vic, Metz, Lunéville et Nancy nous réservent des surprises auxquelles je rêve, ils nous feront peut-être connaître des amitiés, voire des commandes d'œuvres. Puisse un érudit lorrain entreprendre ces dépouillements longs, peut-être décevants, peut-être fructueux.

Mais la mentalité de La Tour ne s'explique pas seulement par les capucins. Nous n'oublions par la guerre de Trente ans, la peste, la famine, la misère. N'oublions pas non plus la crise religieuse. Les missions des Jésuites, saint Pierre Fourier, les charitables envoyés de saint Vincent de Paul, les actes isolés de piété, les grands pèlerinages officiels risquent de nous faire perdre de vue que le clergé est rare, qu'il est inférieur à sa tâche, qu'il connaît la plaie des commandes avant la guerre, et que pendant la guerre il est absent parfois, et même aux moments les plus tragiques, de sorte que le peuple lorrain dans l'abandon où il est laissé est attiré par la sorcellerie.

Nous n'avions pas assez marqué l'importance de la sorcellerie à l'époque de La Tour, mais, depuis 1947, des travaux ont paru, qui nous incitent à reviser notre position. M. E. Delcambre a publié trois volumes sur le concept de la sorcellerie dans le duché de Lorraine aux XVIe et XVIIe siècles; M. Bavoux a étudié la sorcellerie dans le pays de Quingey et les hantises et diableries dans la terre abbatiale de Luxeuil, ce dernier travail en cours de publication depuis 1954.

La sorcellerie bat son plein au cours de 1600, lorsque Nicolas Remy, le procureur général du duché, sévit contre elle avec fanatisme et publie son ouvrage sur la *Démonolâtrie*. Le fléau subsiste

après 1610; il recule alors dans les villes et le plat pays, mais l'affaire de l'énergumène de Ranfaing prouve que, même dans les villes et les milieux dits éclairés, le feu couve sous les cendres. Par contre, il s'installe solidement au temps même de La Tour dans les régions de forêts et de montagnes; vers l'est, vers les Vosges et Luxeuil, est proche de Mattaincourt où est né Pierre Fourier, comme de Lunéville, où vit notre peintre. A la lumière de ces constatations récentes, nous sommes obligés de prêter une attention plus grande au fait que La Tour a compté parmi ses amis un notable dont une parente proche a eu des difficultés. Quel crime lui a-t-on reproché exactement ? A-t-elle été véritablement convaincue de sorcellerie ? Quelle peine a-t-elle subie. De qui s'agissait-il en somme ? Nous ne le saurons sans doute jamais; seulement, il faut retenir que La Tour a vécu plus que nous le pensions dans une atmosphère maléfique, inquiétante, avec les dénonciations, les procès, les exécutions, avec les fables des sabbats et des calomnies atroces. L'épidémie va çà et là, d'un village à l'autre, elle menace tout d'abord cette ville, puis cette autre. Elle donne à l'époque une tonalité sombre, comme une nuit traversée par les flammes de l'enfer et des bûchers.

Quelles sont les conséquences de la sorcellerie au point de vue religieux ? Les Lorrains dans l'ensemble avaient été réfractaires à la Réforme; ils étaient restés fidèles à Rome et à son clergé, à Marie et aux saints. Puis vers 1600, alors que le pays connaît la paix et la prospérité, et surtout vers 1630, lors de la guerre, à l'époque où les désastres ravagent la région familière à La Tour, la sorcellerie intervient comme si la foi ne suffisait plus. Plus exactement, le peuple garde intact un immense besoin de croire, des réserves infinies de foi, mais il les emploie sans discernement, à cause de sa misère, de son ignorance, de son abandon. Il en vient à des superstitions qui défigurent la religion, ou bien il se tourne vers la sorcellerie, c'est-à-dire vers Satan, comme s'il abandonnait un Dieu devenu trop faible. Il va jusqu'à renier les croyances enseignées par l'Eglise, à s'écarter de ses pratiques ou même à en faire la parodie, et ce sont des parjures et des sacrilèges, La Tour assiste à la chute de l'Etat lorrain, mais aussi à une sorte d'effondrement religieux, et voilà qui nous aide à comprendre ses personnages humbles, étriqués, humiliés, tels Job ou Alexis, et aussi la petite flamme de l'espérance qui s'obstine à briller dans la nuit.

*
* *

Après l'artiste, les œuvres. Quel est l'acquit de ces dernières années ?

Nous examinerons d'abord les thèmes déjà connus en 1947. Des version nouvelles, originales, ou non, et parfois des inventions, ont été mises au jour.

La *Madeleine* en buste avec la tête de mort et le miroir était déjà célèbre grâce à la gravure exécutée par un artiste que nous croyons être Jean Le Clerc et trois peintures dont aucune n'est un original de La Tour. Depuis 1947, deux nouvelles versions ont paru. L'une vendue à l'Hôtel Drouot à la fin de 1954, mais il nous a été impossible de savoir quand, et il paraît qu'elle serait de qualité médiocre. Nous avons pu étudier l'autre, qui est une peinture sur bois de petit format, exposée à Sion dans le courant de l'année 1954, et il s'agit d'une œuvre sans valeur d'une époque indéterminée. Au fond, toutes ces versions confirment que la popularité des « Madeleine au miroir » a été facilitée par la diffusion de la gravure.

Mais la *Madeleine éclairée par la veilleuse* a pu de son côté susciter des imitations, et elle explique une peinture d'une collection de Bruxelles. La sainte, très différente de celle de La Tour, est échevelée, dénudée, trop mondaine et théâtrale, mais la tête de mort, éclairée de côté, est traitée à la façon de La Tour, et elle est éclairée par la flamme droite d'une veilleuse à la manière de La Tour. D'autre part, nous avons publié la photo d'une *Madeleine* vendue en 1905, et, en dépit d'une certaine grandiloquence, la figure, les détails de la table, l'écran qui masque la lumière, les effets lumineux, témoignent d'une certaine parenté avec La Tour. Or, nous devons à Mlle Marlinde Kohrs la connaissance d'une peinture de Pommersfelden, où nous retrouvons le même éclairage, les mêmes objets, le même type féminin, mais cette fois-ci la pénitente très recueillie, les bras croisés, est encore plus proche de La Tour. Cette œuvre et la précédente seraient du maître allemand Heinrich Vorbrück, qui semble bien avoir subi l'influence du peintre lorrain, et il serait important de mieux connaître son œuvre.

Au *Christ de patience* de Chancelade, exposé maintenant au Musée de Périgueux, mais placé trop haut, s'ajoute une réplique qui a été achetée à une galerie italienne par le Rijksmuseum d'Amsterdam. La réplique est si contrastée, si brutale, et par endroit si mal peinte, qu'il me semble téméraire de la donner à La Tour, et, par une sorte de choc en retour, elle contribue à faire juger plus sévèrement le tableau français que certains critiques donnent difficilement à La Tour.

Rien de bien nouveau pour le *Saint Sébastien à la torche,* d'un style monumental l'œuvre où La Tour se révèle le plus caravagesque, mais aussi le plus classique, et il faut noter en passant combien la notion de caravagisme est actuellement attaquée. Le mot est sonore, il a frappé l'attention, et, depuis une génération, il a fait irruption dans l'histoire de l'Art comme un vainqueur farouche. Nous avons essayé de réagir contre une mode qui nous semblait dangereuse, nous pensions que l'influence du Caravage avait été exagérée, et nous avons été jusqu'à écrire que le Caravagisme aurait pu exister sans le Caravage. Nous avions insisté sur le côté classique du saint Sébastien, et il est certain que les critiques l'admettent maintenant davantage. De ce *Saint Sébastien à la torche,* il existe deux versions,

celle du Musée de Berlin et celle de l'église de Bois-Anzeray. La version française a été renvoyée à l'Exposition du Caravage à Milan en 1951, et elle a été considérée comme inférieure. Elle a aussi figuré à l'Exposition du Caravagisme de la Galerie Heim à Paris en 1955 : elle illustrait même l'affiche de la manifestation, mais elle a déçu par sa mollesse, par son aspect « cotonneux », pour reprendre l'expression de M. G. Brière. Mais comment expliquer le grand voile d'un bleu royal qui sonne au milieu de la toile? Faut-il y voir la fantaisie d'un copiste ou y retrouver la pensée authentique de La Tour? Comment ne pas être frappé aussi par ces additions pourpres légères et fermes, à l'instar des glacis qui abondent dans l'œuvre et que nous retrouvons dans des créations originales de La Tour ? D'autre part, le « cubisme » des détails de la version de Berlin plaisent à notre époque, mais, quand nous avons revu l'œuvre à Milan, elle nous a paru trop volontaire, et pour tout dire trop artificielle, trop différente des œuvres authentiques de La Tour très intelligentes certes, mais plus souples, plus détendues, plus timides ou plus inconstantes. Il se pourrait après tout que le tableau très célèbre de Berlin soit à l'origine d'une équivoque et qu'il nous donne une idée de La Tour qui ne correspond pas tout à fait à la vérité.

En ce qui concerne le *Saint Sébastien à la lanterne*, la version du Musée d'Orléans, égarée avant 1947 a été retrouvée en 1950 dans les réserves, elle a été nettoyée et ensuite confrontée avec celle du Musée de Rouen, et elle nous paraît tellement supérieure à cette dernière que nous proposons d'y reconnaître un original. La version américaine que nous avons signalée sans avoir pu donner de précision est depuis 1949 au Musée de Détroit, et ce n'est pas un original. Nous avons retrouvé à Paris une autre réplique qui n'est pas non plus un original et qui est actuellement dans le commerce. L'œuvre proviendrait d'un couvent de la région de Marseille. Pierre du Colombier a montré en 1950, dans un article de *Médecine de France*, que le thème du « saint Sébastien dans la nuit » est à la mode dans les ateliers autour de 1600-1640, et il donne des exemples de cette émulation spontanée ou concertée, par exemple une peinture de Bologne. Or nous connaissons un tableau qui présente des analogies avec cette dernière œuvre, comme avec celle de La Tour, mais les attitudes maniérées, les mains allongées, l'éclairage diffus, les ombres portées pittoresques, nous ramènent à des détails d'une crucifixion de Deruet, au Musée de Mayence. Nous n'hésitons pas à rendre ce tableau, qui n'ignore pas l'invention de La Tour, à Deruet, peintre lorrain contemporain de La Tour, apprécié dans les cours de Lorraine et de France, mais peintre éclectique, superficiel, attardé dans un maniérisme brillant.

Aux quatre versions du *Saint Jérôme au travail*, dont la plus belle, celle du Louvre, est exposée ici, il faut ajouter une petite grisaille d'une époque indéterminée. On nous a souvent signalé des saints Jérôme en buste, avec le crucifix et la tête de mort, dans des

nuits éclairées par des chandelles ou des soleils. Celui qui appartient à un collectionneur messin et qui est en voie de restauration à Paris présente une certaine affinité avec La Tour.

Les saints réalistes nous mènent à l'étonnante série des apôtres du Musée d'Albi publiée et si bien analysée par M. Huyghe. Ces personnages rustiques, ces paysans banals, ces soldats placides, pénétrés parfois par une sourde inquiétude, une tristesse latente, ont paru si étranger à l'art mystique de La Tour qu'on a hésité à lui en laisser la paternité, et il est vrai que plusieurs sont des copies médiocres ou tardives et que seul le grave Judas Thadée peut être de sa main. Mais le scepticisme n'est plus de mise depuis que Mlle Pré a découvert et publié en 1950 dans *Arts* un autre évangéliste, signé Georgius de La Tour *fecit*. Sa veste chamois et la draperie bleu vert, l'allure générale, la figure, le livre, l'éclairage diurne qui accuse les plans, tout nous rapproche de la série d'Albi — et aussi de l'Espagne. C'est ici que La Tour atteste le mieux ses affinités avec l'Espagne. Il aurait été intéressant de confronter l'œuvre avec celles de l'école espagnole exposées à Bordeaux, mais le propriétaire n'a pas pu la prêter.

En ce qui concerne les tableaux religieux avec des figures enfantines, une découverte importante a été faite et sera prochainement publiée, celle d'un *Saint Alexis* que nous avons étudié lors de sa restauration à Bruxelles par M. Coremans, et que nous avons pu revoir ensuite chez le propriétaire. Ce tableau est un original. Il est le frère de celui du Musée Lorrain, mais il lui est supérieur, il est plus lisible et la comparaison des deux versions est instructive.

Nous en arrivons à l'épineuse question des *Reniements de saint Pierre*. Le seul qui soit authentique est celui du Musée de Nantes, signé, daté de 1650 et peint pour le Maréchal de La Ferté. D'autres œuvres ne sont guère que des tableaux à la manière de de La Tour, et elles dérivent plus ou moins des gravures faites d'après une invention de Gérard Seghers, dont une peinture originale a figuré à l'exposition des caravagesques néerlandais. Depuis 1949, nous avons eu connaissance d'autres versions; l'une d'elles, d'une collection de Syracuse aux Etats-Unis, est une copie durcie de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après Seghers, et n'a rien à voir avec de La Tour. Deux autres, l'une à Paris, l'autre dans l'Eglise Saint-Remi à Dieppe, correspondent au tableau d'une collection de Biarritz que nous avions signalé. Un quatrième, dans une collection de Nice, ressemble à celle d'une collection américaine. Enfin nous devons à l'obligeance de M. Jacques Dupont la connaissance de deux tableaux, et chaque fois le saint lève la main en signe de protestation près de la servante à la chandelle et d'un guerrier casqué; ces deux tableaux ne sont au fond que des copies du groupe pris dans la gravure de Sihelte à Bolswert ou du groupe de cette gravure qui a été gravé à part en 1640 par Daret; le premier, aux Etats-

Unis, copie le modèle avec fidélité, au point de reprendre les motifs qui ornent le casque du soldat. Le second, en France, est une copie plus libre, et supprime, par exemple, le geste du guerrier, qui saisit le poignet du saint, geste qui paraît dans la gravure de Sihelte.

Plus intéressantes que ces peintures, une gravure de Landon, d'après un tableau de Honthorst, qui est en réalité un La Tour perdu, différent de celui de Nantes et présentant deux figures caractéristiques de La Tour, d'une part, un homme de face, baissant la tête et tenant un lorgnon, frère du *Saint André* d'Albi ou du *Saint Jérôme* du Louvre et, d'autre part, un guerrier casqué de profil, frère du guerrier qui joue aux dés avec deux camarades, dans un tableau qui appartient à M. Landry. Ces deux figures suffisent à donner un cachet d'authenticité au reste de l'œuvre, et il faudrait les retrouver.

Il nous reste à parler des tableaux profanes. Passons sur *les Joueurs de vielle*, en signalant seulement que la version signée belge, publiée par Mlle Greindl, a été achetée par le Musée de Bruxelles, et que la présence de quelques détails vers le bord, comme la plume d'un bonnet rouge, permet d'imaginer une création différente du tableau de Nantes. Et venons-en tout de suite aux enfants avec des lumières.

Pour les comprendre, il faut admettre que La Tour, ici encore, se rattache à une tradition précavaragesque et à une mode d'atelier, un exemple nous en est donné par le *Jeune homme à la bougie*, de Munich, qui a été exposé à Milan en 1951 et qui est indiqué comme étant dans la manière de Honthorst et peut-être de Georges de La Tour.

Nous connaissions déjà deux inventions différentes, et de nouvelles versions ont été découvertes depuis 1949.

La première invention est celle du fumeur de profil, qui tient une pipe blanche et un tison sur lequel il souffle. Le fumeur, frère du page de *Saint Alexis*, paraît dans quatre répliques auxquelles il faut ajouter une cinquième retrouvée dans une collection de Nancy, achetée avant 1914 à Neufchâteau et venant d'un château proche de Neufchâteau.

La seconde est celle d'un garçon, vu de face, coiffé d'une casquette, qui masque d'une main la chandelle qu'il tient de l'autre main. Aux 4 versions connues en 1949, il faut ajouter celle d'un château de la Côte-d'Or et celle du Musée de Dijon. Cette dernière est plus vive de couleur, plus éclairée, de sorte que l'on voit mieux les boucles, plus menue et molle pour l'exécution, qui fait penser au XVIIIe siècle. M. Gudlaugsson a publié la version de Dijon et l'a attribuée à Wolfgang Haimbach, mort en 1678. Mais son argumentation ne nous persuade pas, et nous continuons à penser que ces peintures ont pour source une création de La Tour.

La réplique tardive du Musée de Dijon a un pendant de même format, de même exécution et dans les mêmes tonalités : il s'agit d'un jeune joueur de luth éclairé par un luminaire et la flamme est cachée par un livre ouvert dont l'ombre portée s'avance vers le bord inférieur de la toile. Le motif de la nature morte, et d'autres particularités nous engagent à voir dans l'œuvre le reflet d'une invention de La Tour dont une version originale reparaîtra un jour ou l'autre.

De cet examen, retenons d'abord les répliques qui témoignent de la popularité de l'artiste. Les mentions dans les inventaires lorrains de tableaux « façon de La Tour » nous en donnent une idée, nous en avons des preuves de plus en plus nombreuses. Retenons ensuite la peinture du *Joueur de luth,* la gravure du *Reniement de saint Pierre,* qui sont deux échos de créations inédites, un original, le *Saint Alexis* de Belgique et l'*Evangéliste* signé, qui nous attire vers des œuvres inédites. Mais nous avons aussi des inventions nouvelles, qui augmentent notre connaissance de La Tour, et nous allons maintenant en parler.

Nous ne pouvons que signaler le tableau diurne signé du *Jeune homme,* avec des bohémiennes et une diseuse de bonne aventure, puisque le propriétaire n'en permet pas actuellement la publication. M. Vitale Bloch en a dit quelques mots; et nous avons le droit de dire que nous l'avons étudié, que c'est une création prodigieuse. Sa publication fera sensation, et elle mènera vers d'autres découvertes. Il en est de même pour *les Trois Joueurs* de M. Landry, que nous avons déjà signalés, mais qui restent toujours inédits.

Nous signalerons aussi trois tableaux, deux dans des collections, le troisième au Musée d'Orléans, et ce dernier signé par Gobin, qui montrent un jeune homme dans la nuit, vêtu comme un Oriental, coiffé d'un turban, tenant une baguette et un cahier où il lit, tandis que, sur la table voisine, on distingue, entre autres, un coq noir. Il s'agit non d'un sorcier ou d'un magicien, mais d'une allégorie de la vigilance. Ces deux peintures sont les reflets d'une invention qui pourrait bien être de La Tour. Mais elles sont médiocres, et nous attendons d'avoir trouvé une meilleure version pour publier l'ensemble.

Voici ensuite deux pendants non signés montrant debout, un paysan et une paysanne. M. Vitale Bloch les a attribués à La Tour dans un article du *Burlington Magazine* de 1953, et ils appartenaient alors à un collectionneur suisse, mais il viennent, je crois, d'être achetés par un marchand américain. M. Fiocco nous a appris, par une lettre parue dans *Paragone* en 1954, qu'ils étaient connus avant M. Bloch par Mlle Marzola, lorsqu'elle préparait une thèse sur Le Clerc en 1949-1950, et qu'ils se trouvaient alors dans une galerie italienne. M. Fiocco montre aussi que les costumes sont ceux de la campagne romaine, et il en tire la conclusion que La Tour a fait ces peintures à l'époque de son retour d'Italie, en Lorraine, vers 1618, tout à fait au début de sa carrière. Je ne connais ses œuvres que par des photos, fort bonnes d'ailleurs, que

je dois à l'obligeance de M. Vitale Bloch, et je n'ai pas le droit de porter un jugement, mais pourquoi ne pas avouer un certain malaise ?

Incontestable le *Saint Pierre repentant*, signé et daté de 1648, publié par M. Vitale Bloch, vendu par un marchand anglais au Musée de Détroit et étudié dans le bulletin de ce Musée. On y retrouve maintes caractéristiques de La Tour : l'attitude générale, la position des jambes, le visage allongé et anguleux, qui rappelle celui de Job ou ceux des apôtres d'Albi, les mains serrées et les doigts fuselés, la tunique comme celle de saint Alexis, la lanterne très analogue à celle du saint Sébastien. On retrouve aussi la virtuosité de La Tour, mais poussée à l'extrême, avec des morceaux de bravoure, comme la lanterne ou le coq, tout en harmonies roses, beiges et grises, et à l'instar des coqs d'une nature morte exposée à Bordeaux et attribuée autrefois à Velasquez. Mais n'y-a-t-il pas un peu de gratuité, trop d'excès dans l'étude de la lanterne avec ses trous et ses reliefs? Les effets lumineux sont admirables, par exemple les halos des vitres de cette lanterne, ou l'éclairage par en dessous de l'étoffe autour de l'ombre portée de la jambe, et pour la première fois le fond s'anime, devient vibrant, avec des ombres indécises, des blocs de pierre, une branche de lierre. Mais la lanterne n'est pas seule à commander l'éclairage; une lumière verticale part de la gauche pour frapper le visage et les mains, la ceinture ou le bord de la pèlerine; une autre lumière verticale à droite éclaire le coq.

Des effets lumineux sont toujours artificiels chez La Tour, mais ils restent discrets. Tel n'est pas le cas ici. On ne retrouve plus la logique qui marque d'autres œuvres. Et pas non plus sa discrétion psychologique. Très proche de Job, saint Pierre, les yeux rougis, larmoyant, est plus lamentable, mais avec une sensiblerie trop appuyée.

L'esprit baroque qui anime l'œuvre sonne presque comme une fausse note dans l'ensemble de la production de l'artiste. Mais le tableau reste soumis à ses règles habituelles, il garde discrétion et mesure quand on le compare à des saints Pierre repentants vraiment baroques, par exemple des gravures de Vignon ou d'après Vignon. La Tour a sans doute connu la pièce gravée par Vignon même : on y voit aussi un coq, mais qui se dresse en colère; on y voit aussi des mains jointes, avec les pouces saillants, mais elles sont lancées dans un mouvement plus vif; le visage est douloureux, la bouche est ouverte, comme chez La Tour, mais les yeux sont révulsés. Le fonds est encore plus vibrant, les étoffes plus agitées. La tension est aussi grande chez La Tour que chez Vignon, mais elle est surmontée par une volonté de calme et d'immobilité. La Tour a subi la tentation du baroque, il y a succombé peut-être, parce qu'en 1646, trop âgé, il ne sait plus se contrôler, mais il n'y a succombé qu'en partie.

Dernière découverte, et qui figure à l'Exposition de Bordeaux, cette *Servante dans la nuit qui écrase une puce*. Le thème de la chasse à la puce est en honneur chez les caravagesques. Il fait l'objet d'une peinture de Honthorst au Musée de Bâle : un lit en désordre, une femme à demi-nue, mais coiffée d'un turban, une vieille armée de besicles, de l'entrain, des rires et une pointe de vulgarité. Rien de commun avec le tableau statique sévère, ingrat même, qui nous intéresse. Et, d'autre part, il est vrai que le type féminin, ou plus exactement la poitrine assez plate et ferme qui nous est offerte répond à l'idéal des caravagesques néerlandais, tout au moins au début, chez Terbruggen, mais ici rien de provoquant, et au contraire une volonté de chasteté, de pureté qui frappe.

Pas de signature sans doute, mais technique, couleurs, jeux lumineux, permettent d'affirmer que nous avons affaire à un original, et je pense que nous sommes tous d'accord sur ce point. Nous retrouvons aussi les formes et les procédés de composition chers à l'artiste, l'attitude générale, les cuisses horizontales, les jambes semblables à des colonnes, les mains flexibles. Le visage fait penser à ceux de la *Sainte Anne* du Musée de Rennes, de la servante du tableau de M. Landry, de la femme de Job, au Musée d'Epinal. Mais il est plus émouvant. Il s'incline, les yeux baissés, il est peu à peu noyé dans la pénombre, il est attentif, un peu engourdi, las, un peu triste, très doux, le visage d'une jeunesse sans défense.

C'est avec *la Madeleine à la veilleuse* du Louvre que le tableau présente le plus d'analogie pour la composition, et par là il constitue un point précieux entre les œuvres religieuses et profanes de La Tour.

Dans les deux cas, une flamme isolée, droite, une femme assise, la lumière cernant les genoux, frappant le ventre saillant, la poitrine, la tête. Mais la Madeleine est plus svelte, son attitude est plus élégante, les détails de la table, une tête de mort, ont une signification spirituelle. Le contraste semble absolu entre la pénitente plongée dans sa méditation et la femme absorbée par sa chasse à la puce, entre l'aspiration mystique et la vie prosaïque. Le peintre a fait servir le même motif, et peut-être le même personnage, à peine modifié, pour nous élever au ciel ou nous ramener sur terre, et pourtant cette servante aux jambes épaisses, aux genoux rapprochés sans grâce, à la taille puissante, qui a saisi la puce entre ses pouces redressés et qui l'écrase, se concentre si bien dans sa tâche qu'elle ne bouge plus, ne respire plus, et que l'épisode grossier prend une note dramatique. Et au fond cette attente correspond à celle de la Madeleine ou à celle du page, qui, dans la nuit, vérifie la mort de saint Alexis, et nous retrouvons la tension silencieuse, qui est l'un des secrets de La Tour.

Mais cette tension se mêle ici a de l'humour, à cette ironie dont parle si bien l'Abbé Tranchant, à une observation amusée de la réalité de la vie. Il y a plus. Les femmes de La Tour sont vêtues à l'instar des religieuses, et, quand il s'agit d'une courtisane, le décolleté reste

strict, comme si un interdit pesait sur son art. Pour la première fois, l'artiste sort de sa rigueur, il ose nous dévoiler des seins, et l'on peut supposer maintenant qu'il a peint des nus, et *la Servante à la puce* pourra nous aider à retrouver des créations réalistes du même genre.

Et enfin dans le cadre de cette Exposition, le tableau nous fait mieux comprendre l'originalité de La Tour. Il s'oppose aux Espagnols plus incisifs ou attendris comme aux Tenebrosi plus contrastés et tapageurs. Placé près des Caravagesques français, il en diffère par sa tonalité beige et sa technique magistrale et raffinée. La réalité la plus crue, avec une franchise et ironie dignes de Callot, et que nous retrouvons dans les romans de Sorel, mais aussi de la douceur, une humanité discrète qui évoque Rembrandt, et enfin une retenue, une sorte de dignité qui isole et protège la servante, une distinction indéfinissable et très française. L'œuvre apporte une note nouvelle à l'art du temps.

(*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je remercie beaucoup M. Pariset d'avoir condensé ses nouvelles découvertes sur La Tour en quelques minutes, par un vrai tour de force.

J'ai vu passer en particulier deux tableaux qui ont failli aller au Louvre : *la Diseuse de bonne aventure*, mais un marchand parisien entré en concurrence l'a emporté, et le *Saint Pierre au coq*, qui était dans une collection londonnienne et qui fut proposé à notre grand musée.

Nous avons donc abordé le caravagisme français. Une peinture conservée au Musée de Tours va amener son conservateur, M. Boris Lossky à évoquer un de ces caravagesques de chez nous.