

*Georges de  
La Tour*



023078314

75



04/27

Georges de  
La Tour

FOL  
D4110W  
556

DL-27 10 1997 39916

Paris, Galeries nationales du Grand Palais  
3 octobre 1997 - 26 janvier 1998

# Georges de *La Tour*

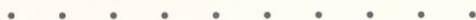
Jean-Pierre Cuzin  
conservateur général chargé  
du département des Peintures  
du musée du Louvre

Pierre Rosenberg  
de l'Académie française  
Président-directeur  
du musée du Louvre

Introduction par  
Jacques Thuillier  
professeur au collège de France



Réunion  
des Musées  
Nationaux





Couverture :  
*La Diseuse de bonne aventure* (détail),  
New York, The Metropolitan Museum of Art  
(cat. n° 27)

ISBN : 2-7118-3592-8

EC 10 3592

© Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.  
49, rue Étienne Marcel, 75001 Paris.





Cette exposition a été organisée  
par la Réunion des musées nationaux,  
grâce au soutien de

**LVMH**  
MOËT HENNESSY • LOUIS VUITTON

et de

**Christian Dior**

La muséographie de l'exposition a été conçue  
et réalisée par Jean-François Bodin et François Payet,  
architectes DPLG, avec la collaboration des équipes  
des Galeries nationales du Grand Palais.

Le projet a été coordonné au département  
des expositions de la Réunion des musées nationaux  
par Hélène Flon, et, pour le mouvement des œuvres,  
par Carole Surantyn.





The following information  
 is for your information  
 only and should not be  
 used as a basis for  
 any action.  
 LVMH  
 Christian Dior

The information on this page  
 is for your information only  
 and should not be used as a  
 basis for any action.  
 LVMH  
 Christian Dior



COMMISSARIAT GÉNÉRAL

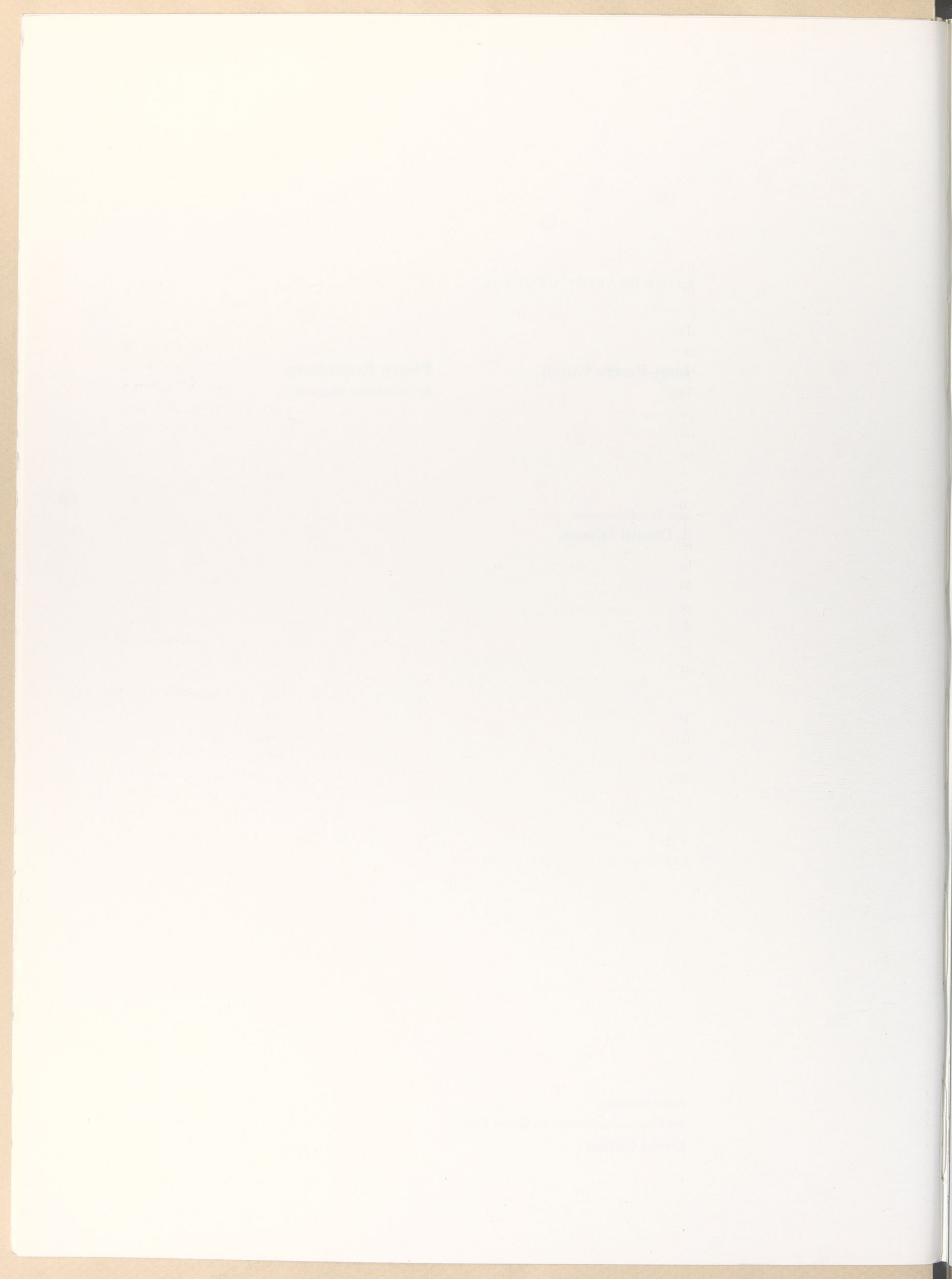
Jean-Pierre Cuzin

Pierre Rosenberg  
de l'Académie française

avec la collaboration  
de Dimitri Salmon

Administrateur  
des Galeries nationales du Grand Palais  
David Guillet





Réunir pour quelques mois la totalité ou la quasi totalité de l'œuvre connu de Georges de La Tour pouvait passer, il y a peu de temps encore, pour un rêve déraisonnable. Dans le catalogue de la rétrospective de l'Orangerie des Tuileries qui marqua, en 1972, après plus d'un demi-siècle de recherches de spécialistes, la reconnaissance publique du peintre comme l'un des plus grands maîtres de l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle, Jacques Thuillier notait d'ailleurs : « Cette exposition est la première qui soit consacrée à Georges de La Tour : sans doute sera-t-elle aussi la dernière. Les musées, les collectionneurs hésiteront à prêter une nouvelle fois des toiles fragiles et précieuses ». Pour notre bonheur, cette prédiction est aujourd'hui démentie, mais il ne fait pas de doute que l'événement ne se répétera pas de sitôt.

Outre le plaisir esthétique que le regroupement des œuvres de Georges de La Tour procurera, et la méditation à laquelle elles convient si instamment, l'intérêt de cette exposition tient au fait qu'elle montre et illustre ce qu'est le travail des historiens de l'art et les remarquables résultats dont leur patience et leur ténacité sont parfois récompensées. Car La Tour, à l'instar de Vermeer, leur doit sa résurrection après plus de deux siècles d'oubli. Mais si cette résurrection est désormais accomplie, il reste dans la carrière et l'œuvre du peintre bien des zones d'ombre que les chercheurs s'emploient à réduire, portés par les découvertes faites dans les archives et par la merveilleuse et rare réapparition de tableaux perdus, comme il advint naguère avec le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* si opportunément acquis par le Conseil général de la Moselle.

Si l'on peut croire que cette rétrospective, en présentant les œuvres réapparues depuis 1972 et en les confrontant (souvent pour la première fois) aux autres, ne manquera pas de faire progresser la connaissance de Georges de La Tour, il est permis d'espérer aussi que, venant après l'exposition présentée l'hiver et le printemps derniers aux États-Unis -à Washington et à Fort Worth-, elle contribuera à élargir la renommée internationale du peintre, encore trop limitée eu égard à son génie. Que soient donc remerciés ici ses commissaires et tous ses organisateurs, ainsi que le groupe LVMH/Moët Hennessy-Louis Vuitton qui, cette fois encore, avec sa filiale Christian Dior, a apporté son généreux soutien à un grand projet de nos musées nationaux.

CATHERINE TRAUTMANN  
*Ministre de la Culture et de la Communication*  
*Porte-parole du gouvernement*



Faint, illegible text at the top of the page, possibly a header or introductory paragraph.

Second block of faint, illegible text, appearing as a separate paragraph.

Third block of faint, illegible text, continuing the document's content.

Fourth block of faint, illegible text, possibly a signature or footer area.

LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton est heureux et fier de soutenir aujourd'hui, avec Christian Dior, la présentation à Paris de la remarquable exposition consacrée par la Réunion des musées nationaux à Georges de La Tour. Avec enthousiasme, nous nous sommes associés au rêve réalisé par les commissaires, Pierre Rosenberg et Jean-Pierre Cuzin, de réunir l'ensemble de ses œuvres, venues du monde entier.

Notre engagement, répondant aux valeurs de créativité, de patrimoine, de savoir-faire, d'art de vivre que nous défendons de par le monde, se poursuit selon une véritable logique puisque ces dernières années, notre groupe a régulièrement soutenu la réalisation d'expositions majeures organisées par la Réunion des musées nationaux, *Nicolas Poussin* en 1994, *Paul Cézanne* en 1995, *Picasso et le portrait* en 1996, et cette année donc *Georges de La Tour*.

De tous les grands peintres français, Georges de La Tour est certainement l'un des plus mystérieux. Redécouvert après deux siècles et demi de quasi disparition, on pourrait croire qu'il s'est mis en retrait, sur le modèle de ce qu'il aimait représenter : une lumière irradiant vers l'intérieur, cachant sa source derrière une main, un corps.

Aujourd'hui, le maître lorrain nous convie au recueillement. Il a ce pouvoir merveilleux de nous rendre le temps tranquille et lent, en nous proposant le bonheur sobre de la méditation devant l'essentiel.

Nous avons voulu aussi que les jeunes soient associés à l'événement. Tout en poursuivant notre initiative en faveur des étudiants des écoles des Beaux-Arts par l'hommage rendu à Georges de La Tour dans le cadre du « Prix LVMH des Jeunes Créateurs », pour la première fois nous mettons en place des classes d'éducation artistique destinées aux élèves de 7 à 12 ans, consacrées à la découverte de la peinture à partir des chefs-d'œuvre du maître.

Permettre au plus grand nombre de découvrir, de connaître et d'aimer certaines des créations les plus hautes de notre culture, tel est le but que nous nous fixons avec volonté et passion.

BERNARD ARNAULT

*Président*

*LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton*



1. The first part of the report deals with the general situation of the country and the position of the various groups. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

2. The second part of the report deals with the economic situation of the country. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

3. The third part of the report deals with the social situation of the country. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

4. The fourth part of the report deals with the political situation of the country. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

5. The fifth part of the report deals with the cultural situation of the country. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

6. The sixth part of the report deals with the future of the country. It is a very interesting and well-written part of the report. The author has done a great deal of research and has gathered a wealth of material. The report is well organized and the facts are presented in a clear and concise manner. The author's conclusions are well supported by the facts and figures presented. The report is a valuable contribution to the study of the country and its people.

Que toutes les personnes qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition, trouvent ici l'expression de notre gratitude, et tout particulièrement les responsables des collections suivantes :

ALLEMAGNE

Berlin, Staatliche Museum zu Berlin, Gemäldegalerie

BELGIQUE

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

CANADA

Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario

ESPAGNE

Madrid, Museo del Prado

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Cleveland, The Cleveland Museum of Art ;

Gift of the Hanna Fund 1951.454

Detroit, The Detroit Institute of Art ;

Founders Society Purchase, Ralph Harman Booth Bequest Fund

Fort Worth, Kimbell Art Museum

Hartford, CT Wadsworth Atheneum, The Ella Gallup Sumner

and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

New York, The Frick Collection

New York, The Metropolitan Museum of Art

Norfolk, The Chrysler Museum of Art ;

Gift of Walter P. Chrysler, Jr.

San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco ;

Roscoe and Margaret Oakes Collection

Washington, National Gallery of Art

FRANCE

Albi, Musée Toulouse-Lautrec

Bergues, Musée de Bergues

Dijon, Musée des Beaux-Arts, Donation Granville

Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain

Evreux, Musée d'Evreux, Ancien Evêché

Grenoble, Musée de Grenoble

Honfleur, Musée Eugène Boudin

Le Mans, Musée de Tessé

Metz, Conseil général de la Moselle

Nancy, Archives départementales de Meurthe et Moselle

Nancy, Musée historique lorrain

Nantes, Musée des Beaux-Arts

Orléans, Musée des Beaux-Arts

Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes

Paris, Musée du Louvre, Département des peintures

Remiremont, Musée municipal Charles Friry

Rennes, Musée des Beaux-Arts

Rouen, Musée des Beaux-Arts

Saint-Julien-les-Metz, Archives départementales de la Moselle

Vic-sur-Seille, Archives paroissiales

GRANDE-BRETAGNE

Leicester, Leicester City Museums

Stockton-on-Tees, Preston Hall Museum, Stockton-on-Tees

Museums Service

IRLANDE

Dublin, The National Gallery of Ireland

ITALIE

Venise, Ordre de Malte, Grand Prieuré de Lombardie et de Venise

JAPON

Tokyo, Fuji Art Museum

Tokyo, Ishizuka Tokyo Collection

SUÈDE

Stockholm, Nationalmuseum

UKRAINE

Lviv, Musée des Beaux-Arts de Lviv

Nos remerciements s'adressent également à tous ceux et à toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.





SOMMAIRE

16 Avant-propos

JACQUES THUILLIER

19 Georges de La Tour : après un quart de siècle...

PIERRE ROSENBERG

39 Georges de La Tour :  
de l'Orangerie (1972) au Grand Palais (1997)

JEAN-PIERRE CUZIN

59 La Tour vu du Nord  
*Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses œuvres*

JEAN-PIERRE CUZIN

83 Catalogue

281 Chronologie  
290 Bibliographie  
316 Index des œuvres  
Index des noms et des lieux



Pourquoi, aujourd'hui, une exposition Georges de La Tour à Paris ? Cette exposition est-elle justifiée, au-delà du plaisir de rassembler d'admirables tableaux ?

On notera tout d'abord que la mémorable manifestation organisée au musée de l'Orangerie en 1972 et qui réunissait, à une exception près, tous les tableaux connus alors de La Tour, date de vingt-cinq ans, et qu'il existe une véritable attente d'une telle présentation. Plusieurs expositions ont fait ces derniers temps une part à Georges de La Tour, en particulier celle consacrée à « L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot » au musée des Beaux-Arts de Nancy en 1992. Tout récemment (1996-1997) sous le titre « Georges de La Tour and his World » ont été réunis à la National Gallery de Washington et au Kimbell Art Museum de Fort Worth vingt-cinq tableaux du peintre accompagnés d'œuvres d'attribution discutée et d'une dizaine de toiles « caravagesques » permettant des comparaisons stylistiques ou thématiques.

Depuis vingt-cinq ans l'image de La Tour est devenue plus précise, plus large, plus complexe.

Plus précise, dans la mesure où plusieurs tableaux originaux ont réapparu : deux des *Apôtres* de la série d'Albi, connus jusqu'ici seulement par des copies, les *Mangeurs de pois* entrés au musée de Berlin, une nouvelle *Madeleine*, aujourd'hui à Los Angeles, un *Vielleur* acquis par le Prado, un *Jeune Chanteur* acquis par le musée de Leicester, un *Saint Jean Baptiste au désert*, surtout, admirable chef-d'œuvre réapparu il y a peu et acquis par le département de la Moselle ; des copies ou des versions d'atelier de compositions inconnues jusqu'ici, une *Joueuse de triangle*, une *Madeleine*, un *Saint Jérôme*, ont aussi élargi notre connaissance de l'œuvre. Beaucoup de tableaux ont pu en outre être mieux étudiés, en particulier grâce aux méthodes de laboratoire, et certains ont fait l'objet de restaurations.

Image plus large, dans la mesure où la découverte de nouveaux documents a singulièrement modifié le profil d'un artiste que l'on croyait cantonné à sa Lorraine natale : il est démontré aujourd'hui que La Tour s'est rendu à Paris à plusieurs reprises et que les plus grands mécènes parisiens, Louis XIII, Richelieu, Séguier, Louvois, par exemple, possédaient de ses tableaux. Le mythe de l'artiste isolé est définitivement mort.

L'image de La Tour est enfin devenue plus complexe et plus riche. Le débat sur sa première formation et sur le voyage ou non en Italie reste ouvert, tandis que les discussions sur la chronologie de l'œuvre demeurent vives. Les historiens pensent généralement maintenant que la répartition de sa production en deux groupes successifs, diurnes puis nocturnes, est trop schématique : La Tour, pendant une grande partie de sa carrière, a peint les deux types de tableaux, selon un ordre difficile à préciser. L'existence de tableaux signés d'une qualité d'exécution légèrement décevante oblige d'autre part à poser le problème d'un atelier et, surtout dans les dernières années, celui de la collaboration d'Étienne de La Tour, son fils, mentionné comme peintre dans de nombreux documents et qui partageait le domicile et l'atelier paternels.



L'exposition propose au public quarante-trois tableaux originaux de La Tour, certains discutés, et une trentaine de tableaux d'atelier ou de copies anciennes de la plus belle qualité possible destinés à donner l'idée la plus complète de son art. Elle confronte aux deux *Tricheur* et à *la Diseuse de bonne aventure* les deux toiles maîtresses de la jeunesse de Caravage de mêmes sujets, du musée de Fort Worth et du Louvre. Elle présente enfin pour la première fois un dossier consacré au *Saint Sébastien soigné par Irène* en largeur, tableau peint pour Louis XIII aujourd'hui disparu qui fut son œuvre la plus célèbre en réunissant pour les comparer huit exemplaires sur les dix connus de la composition.

Cette réunion de l'ensemble de l'œuvre aujourd'hui connu de La Tour permettra-t-elle de faire progresser les connaissances ? Nous le souhaitons, bien sûr. Certains points aussi difficiles que controversés, la chronologie, la part prise dans certains tableaux par un « atelier », la méthode de travail par « originaux multiples », pourront être mieux étudiés. Favorisera-t-elle la découverte de nouveaux tableaux ? L'avenir le dira.

*Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg*

Les commissaires souhaitent exprimer toute leur reconnaissance à :

Maxwell Anderson, Jean-Pierre Angremy, Jean Aubert, Joseph Baillio, Graham W.J. Beal, Laure Beaumont-Maillet, Lisbeth de Belie, Marie-Anne Bergeret, Robert Bergman, Hinrich Bischoff, Evelina Borea, Gorel Cavalli-Bjorkman, Françoise Chaserant, Fernando Checa, Paulette Choné, Alan Chong, Hubert Collin, Philip Conisbee, D<sup>r</sup> Françoise Couderc, D<sup>r</sup> Pierre Couderc, Keith Christiansen, Fionnuala Croke, M. et M<sup>me</sup> Jean Decombe, Danièle Devynck, M. et M<sup>me</sup> Didier-Jacques Duché, Andrea Emilioni, Everett Fahy, Roman Fedyna, D<sup>r</sup> Olle Granath, Diane de Grazia, William J. Hennessey, Kenichi Hirano, Bernard Huin, Hiroshi Ishizuka, David Jaffé, Catherine Jordan, Raymond Keaveney, George Keyes, D<sup>r</sup> Gerlinde Kisters, Neil Mac Gregor, Jean-Claude Groshens, Jean-Claude Guillemin, Gérard Guillot-Chêne, Prof. D<sup>r</sup> Jan Kelch, Alastair Laing, Serge Lemoine, Philippe Leroy, Alain Madeleine-Perdrillat, Jean Patrice Marandel, Martine Mathias, Shin'ichi Miura, Eric Moinet, Philippe de Montebello, Edgar Munhall, Steven Nash, Lynn Orr, Carlo Orsi, Harry S. Parker III, Ferdinando Peretti, Marie Pessiot, Claude Pétry, Edmund P. Pillsbury, Aldo Poggi, Christian Poncelet, Earl Powell III, Mariella Rebecchini, Ingo Rentschler, André Roth, Mark Rowland-Jones, Francine Roze, Charles Ryskamp, Samuel Sachs II, Paul Sadoul, Marc Sagnol, Laurent Salomé, RT Schadla-Hall, Erich Schleier, Line Skorka, Emmanuel Starcky, Peter C. Sutton, Tatsuo Takakura, Giovanni Tonegato, Fra Giacomo della Torre del Tempio di Sanguinetto, Eric Turquin, M<sup>e</sup> Emile Verrikjen, Boris Voznitsky, John Walsh, John Warbrook, Eliane de Wilde, Christopher Wright, Jane Wrightsman.

Ils souhaitent également dire leur gratitude à Bernadette Caille, Florence Feisthauer, Hélène Flon, Bernard Lagacé pour la part qu'ils ont prise à la réalisation de l'exposition et de son catalogue, et à Jean-François Bodin, François Payet et Valérie Rostaing pour leur intervention dans les espaces des Galeries nationales du Grand Palais concernant la présentation des œuvres.







# Georges de La Tour : après un quart de siècle...

par JACQUES THUILLIER

A Ne parlons plus de découverte. Il y a maintenant cent trente-quatre ans que paraissait à Nancy la brochure très bien documentée d'Alexandre Joly qui rappela l'existence oubliée de La Tour. Il y a quatre-vingt-deux ans qu'Hermann Voss proposa de lui rendre le *Nouveau-né* de Rennes, dont l'attribution errait entre Schalcken et Le Nain, et c'est en 1934, soit avant la Seconde Guerre mondiale, que Paul Jamot et Charles Sterling, dans la mémorable exposition des *Peintres de la réalité*, révélèrent au grand public une personnalité qui aussitôt frappa, séduisit, et prit place dans le paysage de la peinture française. Un demi-siècle s'est écoulé depuis que François-Georges Pariset a soutenu en Sorbonne, sous la présidence de Pierre Lavedan, une grande thèse de doctorat débordante de faits, de dates, d'images, d'idées, qui marqua la résurrection définitive du peintre.

Tous ces acteurs, aujourd'hui, sont morts. Disparu aussi, le petit groupe des critiques, des historiens et des amateurs qui les premiers surent ressentir, et parfois définir une poésie d'autant plus complexe qu'elle s'exprime en formes simples et familières : à la suite de Mérimée, de Taine, de Gonse, qui ignoraient encore le véritable auteur des tableaux qu'ils louaient, ces admirateurs passionnés qui s'appelaient Werner Weisbach, Pierre Marot, Pierre Landry, Roberto Longhi, Vitale Bloch, André Malraux, René Huyghe, Jean Vergnet-Ruiz, Jacques Dupont...

La véritable aventure, la fouille hasardeuse qui ramène au jour les trésors ensevelis, l'émerveillement devant un art inconnu, ce fut leur part. La meilleure. Il serait sot de croire qu'il suffit de suivre leur exemple pour retrouver et leur ferveur, et leurs émois, parfois naïfs, et leur efficacité. La tâche actuelle ne peut qu'être différente. Moins enviable, sans doute ; mais tout compte fait, non moins utile.

B Passer de la fouille à la réflexion, confronter les fragments épars de l'œuvre avec les documents retrouvés, procéder à un début d'anastylose : c'est à quoi visait déjà l'exposition présentée en 1972 à l'Orangerie des Tuileries. Le regretté Benedict Nicolson, qui y avait été associé de bout en bout, devait un jour évoquer, avec humour, mais non sans un brin de rancune, l'« effroyable vérité du catalogue ». C'est que désormais l'ensemble d'évidences et de cohérences qu'on y avait tenté de dégager faisait obstacle au libre jeu de l'imagination. Même si l'historien est celui qui cherche à établir les faits, il y a toujours une petite part inavouée de lui-même qui préférerait la poésie de l'hypothèse.

Un quart de siècle après, Philip Conisbee, cette fois à Washington et Fort Worth, vient pareillement de proposer au public américain une reconstruction logique de l'artiste et de son œuvre. Ce n'est pas toujours ce qui séduit le visiteur d'exposition, ni même le critique. Mais nous ne saurions croire qu'on sert un artiste en préservant autour de lui de grandes zones propices aux spéculations gratuites et aux épanchements littéraires. Pas plus qu'en le réduisant à quelque mince témoignage sur son temps. La pitié envers le créateur veut bien plutôt qu'on mette ses œuvres en pleine lumière, dans ce qui fait leur irréductible originalité, et qu'on demande à leur rayonnement retrouvé d'éclairer le passé et le présent, d'instruire la mémoire et d'enrichir l'expérience. Ce qui implique, dans le cas d'un La Tour comme de tant d'artistes longuement ensevelis dans l'oubli, qu'à l'enthousiasme de la découverte succède un minutieux travail de reconstitution qui n'en finit jamais.

Fig. 1  
Georges de La Tour,  
Le *Nouveau-né*, (détail)  
Rennes, musée des Beaux-Arts.



- C Ce disant, nous ne renions pas ce que nous écrivions en 1972 : « *La Tour ne sera plus jamais La Tour. Des siècles d'oubli ne se réparent pas entièrement.* » Nous sommes prêt à le répéter : « *La recherche la plus obstinée pour réunir tout ce que nous savons de sa peinture ne saurait aboutir à une résurrection. Au plus à une seconde naissance.* »

L'effort créateur de l'artiste, l'unité vivante du chef-d'œuvre sont des mécanismes si délicats, si capricieux, que la mémoire la plus proche et la plus attentive suffit à peine à en éclairer le fonctionnement. Qu'espérer après une si longue négligence ? – Reste que nous croyons d'autant plus nécessaire le travail de l'historien. Les documents, même fragmentaires, les indices, même ambigus, peuvent réveiller des significations vivantes, là où le pur commentaire fait simplement jouer sur un objet mort le reflet de l'écrivain et de ses préoccupations personnelles.

La Tour, comme naguère un Poussin ou un Champaigne, s'est longuement prêté à l'exercice facile du miroir. Ce qui nous a valu, en plusieurs langues, quelques belles pages de prose. Les circonstances ont changé. Répétons-le : une série de faits imposent désormais leur contrainte. Une image de l'homme et de l'œuvre s'est esquissée, dénonçant l'arbitraire du discours subjectif. Que vaut-elle ? Et peut-on espérer que cette image se précise encore ?

- D Nous possédons actuellement, tirés peu à peu des archives de l'époque, plus de cent soixante textes concernant directement La Tour. Ils sont fort divers. Aucun n'est indifférent.

Quand Anne Reinbold désigne la signature de La Tour parmi celles des notables de Lunéville qui prêtent serment au roi de France, quand Marie-Thérèse Aubry et le chanoine Jacques Choux nous le montrent accusé de retenir indûment une truie qui frognait par la ville, nous sommes évidemment sur deux registres différents, et dans les deux cas bien loin de l'artiste qui a conçu le *Saint Sébastien*. Mais l'homme est « fait à lopins », écrivait Montaigne. Pareils détails, isolés, faussent entièrement le personnage. Multipliés, ils le font revivre. À défaut de toute correspondance, de tout journal intime, ils reconstituent feuille à feuille une sorte de journal d'un témoin. Ils ne seront jamais assez nombreux.

Les archives de Nancy ont beaucoup donné. Mais bien des renseignements doivent encore se cacher dans celles de Metz. Les pièces concernant les père et mère de La Tour, leur fortune, leurs champs, leurs vignes, ne laissent plus espérer de grandes nouveautés. On connaît de mieux en mieux le Vic du XVII<sup>e</sup> siècle où commencèrent la vie et la carrière du peintre. En revanche les débris des archives du Parlement de Toul pourraient encore réserver des surprises. Les inventaires parisiens de la seconde moitié du siècle livreront sans doute de nouvelles mentions de tableaux chez les amateurs de la capitale, confirmant le surprenant succès que ce Lorrain y avait obtenu.

François-Georges Pariset avait consacré la dernière partie de sa thèse à Étienne de La Tour et à sa descendance. L'éditeur, estimant son texte trop long, lui fit supprimer tout ce chapitre. Du coup, l'enquête fut oubliée. Or il est fort possible que des papiers concernant Georges soient demeurés, comme pièces à l'appui, dans les dossiers de partage et autres tractations du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Hors de là, on ne saurait plus guère parler de recherches, mais plutôt de trouvailles. C'est le hasard qui pourra livrer de nouvelles traces du séjour de La Tour à Paris ; ou bien, espoir fragile et toujours trompé, de sa présence en Italie.



- E Reste que le document interprété à faux est pire que la simple ignorance. Or La Tour est une personnalité hors du commun, et l'on ne saurait aborder la Lorraine des années tragiques comme le Paris du même temps.

Veut-on comprendre La Tour ? Deux clés sont essentielles : guerre et noblesse.

On se récriera. De notre temps, l'historien peut-il bien redescendre à ce qui rappelle furieusement les vieilles catégories de Taine ? Épaisseur d'esprit, idées rétrogrades ?

La vérité est que les modes passées sont parfois aussi seyantes que les nouvelles ; et qu'il ne s'agit pas d'expliquer La Tour, mais d'entrouvrir quelques portes donnant accès à son univers.

- F Lorsqu'on parle des malheurs de la Lorraine au XVII<sup>e</sup> siècle, aussitôt viennent à l'esprit les planches des *Grandes Misères de la guerre* gravées par Callot. Chacun oublie, ou feint d'oublier, que cette suite fut publiée à Paris dès 1633, et que Callot mourut en mars 1635, sans avoir connu les vrais désastres. Ni leurs conséquences, qui furent pires : peste, famines, villages entièrement détruits, populations réduites à la mendicité... L'incendie de Lunéville, où brûla sans doute l'atelier de La Tour, date de septembre 1638.

Ces drames furent d'autant plus cruellement ressentis que la Lorraine, riche, bien administrée par ses ducs, avait à peu près échappé aux guerres de Religion et passait en Europe pour un îlot de prospérité et de vie facile. La politique de Charles IV, le plus borné des princes de son temps, compromit à jamais l'avenir du duché. Elle bouleversa la vie d'un pays devenu champ de bataille sans que ses intérêts propres fussent en jeu, et dont les habitants ne savaient s'ils devaient accepter l'occupation par le roi de France, lourde et coûteuse, mais seule capable de limiter les dégâts, ou garder leur fidélité au duc, impuissant à reconquérir son duché et le premier à en piller les ruines.

Il y eut bientôt deux pouvoirs : celui du gouverneur français, installé à Nancy, et celui de Charles IV, errant, démissionnant, reprenant son titre, courant après ses maîtresses, soutenu par le pape, puis excommunié, entretenu par l'Espagne, et finalement emprisonné à Tolède. Il y eut deux justices, l'une au Parlement royal de Metz, par la suite installé à Toul, l'autre à la Cour ducale siégeant à Luxembourg. Il y eut double levée d'impôts. Mais l'argent liquide avait disparu : ceux qui en disposaient encore l'avaient mis en sûreté à l'étranger. Plus de bras pour semer et reconstruire les maisons détruites, plus de bétail pour labourer et pour nourrir un pays de plus en plus exsangue. On ne pouvait laisser une bête au pré qu'elle ne disparût aussitôt, volée et mangée. La misère avait généralisé la maraude. Chacun trichait, chacun haïssait son prochain. De petits clans se nouaient pour défendre leurs intérêts, même à l'encontre de la loi. La religion vacillait : bien des églises étaient pillées, ouvertes à tous vents ; bien des couvents abandonnés. La sorcellerie était partout. La faim allumait des poussées de cannibalisme. La morale perdait son sens.

Mais c'est à l'épreuve du malheur que se mesure la grandeur d'âme. Ce fut aussi le temps de saint Pierre Fourier et de la nouvelle Amazone, M<sup>me</sup> de Saint-Balmon. Ce fut le temps de La Tour. Ou plutôt, du second La Tour, celui du *Saint Sébastien* et du *Job*. Après la peste d'avril-mai 1636, après l'incendie du 30 septembre 1638, La Tour ne pouvait plus être tout à fait le même homme. Ni tout à fait le même peintre.

- G L'une des premières pièces concernant La Tour retrouvées dans les archives municipales de Lunéville fut la requête rédigée en 1646 par les habitants contre les privilégiés qui au



milieu de la misère générale trouvaient moyen de se soustraire aux charges et contributions communes ; parmi eux figurait en bonne place « *Monsieur Georges La Tour peintre (...) qui se rend odieux au peuple par la quantité de chiens qu'il nourrit, tant lévriers qu'épagneuls...* » Ce texte révélait un homme au cœur sec, indifférent à la détresse qui l'entourait. Il a obsédé critiques et historiens, et beaucoup nui à la mémoire du peintre. Dans le temps de pharisaïsme que nous traversons, il gêne plus d'un admirateur de ses œuvres.

D'autant qu'après la dernière guerre, la doctrine marxiste, qui imposait ses cadres d'analyse, aggrava le cas : fils de boulanger, La Tour, par cupidité ou vanité, avait trahi sa classe pour s'attacher à la classe dominante et opprimer le peuple. N'était-ce pas écrit noir sur blanc ?

Le sens du document change beaucoup si l'on considère sa nature et le climat dans lequel il fut rédigé. Il s'agit d'une requête en réduction d'impôts adressée, non pas au gouverneur français, mais au duc, et à Luxembourg, siège officiel de son gouvernement en exil. La Tour, qui se proclamait Peintre ordinaire du roi, pouvait passer pour être mal vu de Charles IV. D'autre part, grâce à son pinceau, il était sans doute l'un des seuls qui dans le pays disposât encore d'argent liquide : ce qui devait lui valoir plus d'un envieux. Le peuple ne savait pas écrire. Quel ennemi a rédigé la supplique et inséré ces deux lignes venimeuses ?

Il est certain que La Tour était fermement décidé à défendre ce qui lui restait de biens après l'incendie de 1638. Il y fallait plus d'énergie que de bons sentiments, et le plus efficace était de se faire justice par soi-même. D'autres documents nous montrent que le peintre n'était pas homme à supporter les avanies. Un jour, il bâtonne de belle façon un paysan qu'il rencontre en maraude sur ses terres. Un autre, il houspille un sergent venu lui porter l'ordre de payer sa contribution, et le jette dehors « avec un grand coup de pied ». Ces manières rudes lui valaient le respect. Sans doute aussi mainte rancune.

Une chose est claire. Vers 1642, profitant des événements, on cherche à enlever à La Tour sa « franchise », soit le privilège d'échapper à toute contribution obtenu en 1621 et qui pratiquement l'égalait à ceux qui ont leurs titres de noblesse. Ce privilège supprimé, il retombe dans la roture. Vu la situation du pays, définitivement. Il se rebelle et ne cédera pas.

H Il est manifeste que ce souci de noblesse commande toute la vie de La Tour. Il compte sans doute dans le choix de la profession de peintre, qui permettait d'approcher la cour, de vivre dans l'amitié des nobles. Fils de boulanger, il obtient la main d'une fille noble. Le premier texte que nous possédions de lui, la requête au duc de 1621 – il a vingt-cinq ans – est l'affirmation que la peinture « *est noble de soy* », et la demande de « *jouir de toutes les franchises dont usent tous les autres francs du duché* » : soit la noblesse, à l'exception du titre et de la terre. La Tour compte certainement que le titre suivra, dès qu'il sera assez riche pour acquérir la terre.

La guerre vint tout ruiner. Le duc s'enfuit. Les Français ne sont pas tenus de reconnaître une exemption accordée « de grâce spéciale » par le duc défunt. L'incendie de Lunéville en 1638 et la ruine de la maison doivent compromettre sérieusement l'état de la fortune. Mais La Tour s'obstine.

Laissant sa femme surveiller ses intérêts, il gagne Paris et fait si bien qu'il obtient de Louis XIII la confirmation de l'exemption ducale de 1621, le titre de peintre ordinaire du roi et le logement au Louvre. Ses craintes n'étaient pas vaines. À peine la maison réparée et La Tour réinstallé à Lunéville, au début de 1642, la lettre d'exemption est remise en



cause. La Tour se débat, et l'affaire est portée devant le Parlement de Toul, qui reconnaît les titres accordés par le roi, mais rappelle la mesure qui veut que « *ce privilège n'a(it) pas lieu pendant la ruine des guerres* ». Il ne perd pas courage pour autant. En février 1644, il loue à Lunéville une commanderie relevant de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem, avec les droits afférents, « exemptions et franchises » comprises. Quand l'alerte sera passée, en septembre 1645, il la rétrocédera à son ami Thiriet, qui se trouve dans le même cas que lui. À ce moment, l'admiration et l'amitié du gouverneur de Nancy, La Ferté, lui seront acquises, et confirmée au nom du roi son exemption « *des logements de gens de guerre et de toutes sortes de contributions* ». Les bonnes gens de Lunéville peuvent toujours protester auprès d'un duc exilé et sans pouvoir réel : il est sûr d'avoir gagné la partie. Si la mort ne l'avait surpris en 1652, sans doute aurait-il obtenu enfin ses lettres de noblesse. Elles seront accordées à son fils en mars 1670.

On se tromperait gravement en interprétant cet acharnement en termes de vanité ou de cupidité. La noblesse, au XVII<sup>e</sup> siècle, est l'aspiration de toute personne animée de grands sentiments. Le refus de se fondre parmi le vulgaire ne se sépare pas, chez un La Tour, du désir passionné d'égaliser les plus grands artistes et du prodigieux effort d'où naquit son génie de peintre. C'est le même élan, la même exigence. La « générosité », au sens cornélien du terme, ne se partage pas.

I Ce qui peut surprendre, c'est que le fils du boulanger de Vic ait fait accepter ce privilège ; cela, même si le duché de Lorraine était moins exigeant en fait d'anoblissement que le royaume de France. La Tour fut certainement d'une intelligence peu commune. Loménie de Brienne a écrit de Poussin qu'« *il avait l'âme grande et noble, et était digne, non d'être peintre seulement, en quoi il a excellé, mais de gouverner l'État, s'il s'était autant appliqué à la politique et aux finances qu'il s'appliqua par la fatalité de son étoile à la peinture* ». Il en allait probablement de même d'un La Tour. Nous ne possédons pas son portrait, qui dirait beaucoup. Mais on peut croire que l'homme avait un rayonnement qui imposait l'estime.

La rapidité de son succès à Paris en 1639 pose pourtant une énigme, qui jusqu'ici n'a guère été retenue. Quels soutiens pouvait-il y avoir vers cette date ? On ignore tout des relations de La Tour avec Callot et Deruet ; or le premier avait eu ses entrées à la cour, et le second possédait l'amitié du roi. D'autre part Richelieu était particulièrement soucieux de gagner à la cause française l'élite de la Lorraine. Est-il permis de songer aussi à la duchesse Claude, retenue à la cour, ou à Marguerite de Lorraine, sœur de Charles IV, devenue belle-sœur de Louis XIII par son mariage avec Gaston d'Orléans ?

Le plus étonnant est que La Tour obtint le titre de *commensal du roi*, qui est attesté par les textes de 1643. C'était bien plus que celui de peintre ordinaire. Il fallait, pour le posséder, avoir le privilège d'habiter dans la « maison » du roi : faveur d'autant plus recherchée qu'elle faisait échapper aux juridictions ordinaires et exemptait des levées d'impôts et autres charges. En fait, devant les difficultés croissantes du gouvernement, Richelieu, en novembre 1640, fit suspendre par un édit royal la franchise des *commensaux*. Le mécontentement fut vif. Richelieu et le roi disparus, la régente jugea prudent de rétablir, par déclaration royale du 26 novembre 1644, les privilèges traditionnels.

Il est désormais établi que La Tour bénéficia bien de cette faveur et que Louis XIII voulut « *en considération de l'expérience qu'il s'était acquise en fait de peinture, le tenir du nombre de*



ses commensaux ». On comprend pourquoi l'acte de 1640, naguère découvert par Michel Antoine, fait état de « Monsieur de La Tour peintre ordinaire du Roy, résidant aux galeries du Louvre, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois ». Et force est de revenir au texte de Dom Calmet : « Il présenta au Roi Louis XIII un tableau de sa façon qui représentait un saint Sébastien dans une nuit ; cette pièce était d'un goût si parfait que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux, pour n'y laisser que celui-là. »

J Roberto Longhi, dans une page enthousiaste écrite à la suite de l'exposition des *Peintres de la réalité* de 1934, à un moment où l'on savait encore bien peu sur La Tour, l'imaginait comme une sorte de hobereau ayant « construit son fortin caravagesque à Lunéville » et conduisant ses expériences « enfermé dans une tourelle, à la lumière artificielle d'une lanterne magique ». Retenons l'intuition qui pousse Longhi à souligner l'alliance du peintre et du gentilhomme. Mais ne nous laissons pas égarer par cette idée d'isolement. Elle apparaît désormais entièrement erronée.

Historiquement. La Lorraine est par excellence lieu de passage. Au croisement des deux grands axes qui vont, l'un de l'Italie aux Pays-Bas, l'autre de Paris vers l'Empire. La politique des ducs avait encore accentué cette ouverture naturelle. Une partie de la famille de Lorraine, la branche des Guise, brillait à la cour de France ; Charles III, qui avait lui-même épousé la sœur du roi Henri II, maria ses filles au grand-duc de Toscane, au duc de Bavière, au duc de Clèves, et son fils à Marguerite de Gonzague ; son neveu, le futur Charles IV, alors qu'il n'était encore que comte de Vaudémont, s'était mis au service de la cour de Vienne. Du temps de sa prospérité, la Lorraine accueillait volontiers artistes et artisans liégeois – songeons aux Valdor, aux Mellin –, et c'est un ingénieur napolitain, Gian-Battista Stabili, qui avait entouré Nancy de fortifications tenues pour les plus belles et fortes d'Europe. Inversement, une véritable colonie lorraine habitait Rome. Courriers et commerçants entretenaient un trafic constant entre Nancy et l'Italie. Qu'on en juge plutôt : Félibien, qui a de bonnes sources, assure que Callot, à l'âge de onze ou douze ans, put se rendre à Florence en cachette de ses parents, puis de là à Rome ; et ce qui est plus remarquable encore, être reconnu dans la rue par des compatriotes qui le ramenèrent à ses parents.

L'art suit. Dans ce domaine aussi la Lorraine est terre d'ouverture. Barthélemy Braun, Allemand de Cologne, obtient le titre de peintre ordinaire et l'anoblissement du duc Charles III, qui par ailleurs fait venir de Châlons Claude Henriot. Claude Dogoz, Suisse de Romont, s'installe à Vic, et Andrea Piazza, Vénitien, à la cour ducale. Martin Coletty, originaire de la Valteline, est reçu bourgeois de Nancy en 1629. On va chercher à Strasbourg Brentel et Merian pour graver le fameux recueil de la *Pompe funèbre de Charles III*. Des diverses capitales de l'Italie et de l'Empire, de Paris également, des portraits de famille et des tableaux de toutes sortes arrivent au palais ducal, cadeaux appréciés. Le Clerc, Callot, Deruet non seulement forment leur personnalité à l'étranger, mais développent leur génie dans ce milieu, modeste sans doute, mais qui est peut-être, Rome et Paris mis à part, le plus accueillant à toute l'actualité européenne. Il en va sans doute pareillement de La Tour.

Cette ouverture se traduit par une surprenante diversité de style. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Nancy connaîtra à nouveau un grand éclat artistique : mais c'est l'unité parfaite entre l'architecture, la peinture, la ferronnerie qui a donné à la ville cette sorte de perfection qu'elle conserve aujourd'hui. Un autre grand moment allait être, au temps de l'Art nouveau, cette



« école de Nancy » bien nommée, car en effet tous ses membres partagèrent le même idéal et le même langage. Personne n'a parlé d'une « école de Nancy » à propos du XVII<sup>e</sup> siècle. Bellange, Deruet, Le Clerc, Callot, La Tour, et Drouin le sculpteur : autant de personnalités indépendantes. Un même foyer, une origine commune, un mécénat commun et des liens d'amitié : mais un jeu de formes et de styles opposés, au service d'inspirations qui semblent l'une à l'autre étrangères.

K On oublie trop cette ouverture de la Lorraine lorsqu'on s'interroge sur la formation de La Tour. Nul document n'est venu éclairer cette période. Dom Calmet n'y fait pas allusion, ni aucun auteur ancien. Des multiples idées avancées, la critique n'a retenu qu'un possible voyage à Rome ou une éventuelle formation auprès des caravagesques d'Utrecht chers à Benedict Nicolson. Une thèse française dressée contre une thèse anglo-saxonne : voilà qui devient une querelle passionnante, et des deux côtés les « supporters » marquent les points.

Poser ainsi le problème relève d'une conception de l'histoire de l'art qui a certes ses lettres de noblesse, mais enfin qui remonte à Vasari. L'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas l'Italie du XVI<sup>e</sup>. Un grand foyer étranger laisse toujours sur un artiste qui y passe quelques années une empreinte indélébile ; mais à cette date on ne saurait plus conclure directement d'un élément stylistique à un séjour, ou même à un voyage. La circulation artistique est intense. L'estampe y joue un rôle majeur. Claire Béraud a récemment montré que Bellange, à Nancy, tout au début du siècle, avait pu faire un emprunt direct à Bloemaert, grâce à une gravure de Jacob Matham datée de 1599, pour l'un des anges de son *Saint François*. Les tableaux eux-mêmes voyagent de plus en plus et gagnent un public accru. Dans une thèse brillante soutenue en 1979 et qui malheureusement est encore inédite, Michel Sylvestre, par un lent et fructueux dépouillement des minutiers notariaux du XVII<sup>e</sup> siècle, a prouvé que les maisons de Nancy regorgeaient de peintures.

Citons-le : « *Sur 1 465 inventaires conservés, 663 mentionnent des tableaux* », et cela « *à raison d'une moyenne d'environ 13 tableaux par inventaire* ». Tel conseiller-auditeur à la chambre des comptes, en 1639, en possède 35 ; tel médecin ducal, en 1670, 40 ; tel autre médecin, en 1661, 64. Les inventaires, naturellement, ne donnent que par exception le nom des artistes et ne distinguent guère les copies. Mais ils notent très souvent les sujets. « *Sur plus de 8 300 tableaux mentionnés entre 1613 et 1699, 2 300 sont de sujets inconnus* » : ce qui est peu, et prouve la familiarité des Nancéiens avec la peinture. La répartition des œuvres est à peu près celle qu'on attend : environ 63 % de sujets religieux, environ 10 % de paysages et 10 % de portraits. Les natures mortes proprement dites ne représentent – nous citons toujours – que 2,2 % : mais dans leur cas, prenait-on soin de préciser le sujet ? Les scènes profanes, des mythologies aux sujets de genre, se partagent le restant.

Lorsqu'on parcourt les listes très détaillées que fournit Michel Sylvestre, on ne peut que rester pensif. Nous travaillons à partir d'infimes débris. Ajoutons les tableaux des églises, des couvents, des collections princières, ajoutons les grands décors : que de modèles ne pouvait pas proposer un foyer – malgré tout relativement modeste – comme Nancy ? Et quelle multiplicité de styles, car une partie de ces œuvres venait certainement des Flandres, des Pays-Bas, de l'Allemagne, de l'Italie – et de Paris ?



L Dans le catalogue de Washington et ici même, Jean-Pierre Cuzin a fort utilement réuni des exemples qui démontrent que, par-delà ces caravagesques des Pays-Bas que Benedict Nicolson tenait pour les vrais maîtres du peintre des *Tricheurs*, existait une tradition nordique où La Tour put trouver des leçons de réalisme jointes à des sujets, des motifs propres à nourrir son art. Certains tiendront qu'il brouille le jeu. Peut-être : mais pour placer devant la réalité, une réalité qui est toujours bien plus complexe que le jeu des pédants. Et d'autant plus difficile à déchiffrer que le génie s'approprie tout ce qu'il voit.

Jean-Pierre Cuzin rejoint ainsi, mais par des comparaisons empruntées à des peintres célèbres et à des tableaux conservés dans les grands musées, l'impression que laissait la lecture des listes dressées par Michel Sylvestre : on ne peut séparer le Lorrain Georges de La Tour du vaste contexte de la peinture nordique et allemande.

Mais il conclut qu'il n'y a aucune raison pour supposer un voyage en Italie, et juge que « même si ce voyage avait eu lieu, il n'expliquerait pas, en soi, l'art de La Tour ». Ici, nous ne parvenons pas à le suivre.

M Le problème d'un éventuel séjour en Italie se pose de façon toute particulière. Il faut, non pas apporter la preuve que La Tour s'y rendit, mais prouver qu'il ne s'y rendit pas.

Pour tous les peintres lorrains du temps dont la biographie nous est connue, le séjour en Italie fut une étape essentielle. La Tour échappe-t-il à la règle ? Le propre du génie est d'être imprévisible ; est-ce une raison pour affirmer l'exception ? D'autant qu'on en distinguerait mal la cause. Le voyage, nous l'avons dit, était facile. Justement, de la fin de 1613 à octobre 1616, nulle trace de La Tour ne se retrouve en Lorraine. Et comment le fils du boulanger de Vic aurait-il présenté à Henri II l'orgueilleuse requête de 1621 si lui avait manqué la garantie italienne ?

À bien d'autres raisons que nous avons développées ailleurs, ajoutons encore ce qui nous semble l'argument majeur. Dans Nancy ou en d'autres lieux, La Tour pouvait peut-être apercevoir des tableaux caravagesques, en emprunter la manière et les motifs. Il fallait aller à Rome pour en pénétrer l'esprit. Rome seule était la ville des conversions.

Mais La Tour est-il un peintre caravagesque ?

N Il y a quelques décennies, la question eût paru saugrenue. Les « nuits », les chandelles paraissaient une garantie suffisante. On ne s'est guère soucié de réexaminer le problème.

Pourtant la notion de caravagisme s'est affinée. On a pris conscience du fait très simple que le clair-obscur du Caravage ne se confond pas avec l'emploi des lumières artificielles, presque absentes de son œuvre. Les « nuits » sont un genre particulier, qui avait – des Limbourg à Luca Cambiaso – une longue tradition, et que Honthorst remit à la mode à Rome vers 1617-1620. L'essence du caravagisme est bien davantage à chercher dans l'esprit réaliste qui lui fait rejeter le monde des formes créées par la Renaissance au profit d'une reproduction attentive du spectacle quotidien, et dans le besoin, non d'illustrer une pensée ou un récit, mais de faire communier avec la vie intérieure d'êtres saisis dans leur singularité. On ne peint plus l'idée de la Vierge, mais une femme qui aurait pu être Marie, l'idée de tricherie, mais des tricheurs : renversement total d'une poétique.

Il est clair que La Tour a tôt compris ce renversement. Toute la première partie de son œuvre, peinture diurne, claire, sans chandelles ni torches, est d'esprit foncièrement

Fig. 2  
Georges de La Tour,  
*La Madeleine pénitente*, dite  
*La Madeleine à la flamme filante*  
(détail), Los Angeles,  
Los Angeles County Museum of Art







caravagesque. Son *Saint Jacques*, son *Saint Jude* ne sont pas des concepts d'apôtres, mais des vieillards, frustes, fiers, fermés sur une vérité intérieure, et dont la face ravinée ne quitte plus la mémoire. Ses *Mangeurs de pois*, ses *Vielleur*, ne développent pas plus une idée qu'ils n'offrent une anecdote : ils placent devant des êtres. On a écrit que l'*Annonciation* du Caravage, sans doute présente à Nancy dès 1610, avait dû initier La Tour au caravagisme : il suffit de la regarder pour s'assurer qu'elle ne pouvait lui inspirer les *Apôtres* d'Albi. Et d'autre part, en France et en Lorraine, vers 1610-1620, il n'existe rien qui conduise au style de ces treize figures. Pourbus à Paris ou Le Blanc à Lyon, quoique ayant séjourné longtemps en Italie, faisaient tout autre chose ; un Bunel, un Baullery, un Varin, tout le contraire.

Les « nuits » ne domineront que plus tard. Vers le moment où cette mode, déjà ancienne et probablement accréditée en Lorraine par Jean Le Clerc, qui la tenait lui-même de Saraceni, trouve un regain d'intérêt (encore inexplicable) chez les amateurs parisiens. Vouet peint « en nuit » sa *Psyché s'efforçant de retenir l'Amour* (1637), Poussin son *Institution de l'Eucharistie* (1641), les Le Nain leur *Corps de garde* (1643). Or ce que La Tour introduit alors dans ses « nuits », c'est le contraire du caravagisme : un dépouillement qui rapidement évolue vers la stylisation des formes, l'impassibilité des visages. Le réalisme s'efface, faisant apparaître à nu, prise dans le schéma géométrique le plus strict, l'idée. Malgré sa chandelle, à cause de sa chandelle, *Le Nouveau-né* de Rennes n'est pas un tableau caravagesque. Le *Job* d'Épinal rejoint, avec un autre langage et à partir d'une autre réflexion, le grand lyrisme intellectuel du « maniérisme ».

On ne saurait pénétrer l'art de La Tour si l'on ne prend conscience de ce passage paradoxal d'un caravagisme clair, et même très coloré, à une méditation nocturne qui finalement transcende tout réalisme. Et comment ne pas s'émerveiller qu'à chaque étape de ce dépouillement le peintre ait su rééquilibrer les moyens plastiques et atteindre à la perfection du chef-d'œuvre ? C'est là qu'apparaît à plein son génie.

O Ce disant, nous paraissions en plein dissentiment avec la thèse avancée par Jean-Pierre Cuzin, qui ne voit « à proprement parler, rien de caravagesque dans les premiers tableaux connus de La Tour », et considère que « ce fut seulement sur la fin de sa carrière, et non auparavant, que La Tour "rencontra" le Caravage ». Or c'est là que nous nous croyons le mieux en accord avec lui. Il suffit de préciser les mots. Le Caravage ne fut pas un peintre caravagesque.

Personne ne saurait nier qu'à Rome, dans la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, une profonde révolution affecta toute une partie de la peinture, prohibant la poésie élaborée depuis Raphaël, refusant aussi bien les conventions exigées par l'Église que les formes et moyens plastiques en usage. Les contemporains, que ce soit Mancini ou Poussin, l'ont parfaitement senti ; et ils ont désigné le coupable : le Caravage. Certes, des peintres résistèrent, et à leur tête le Cavalier d'Arpin. Mais la plupart des jeunes artistes, et particulièrement les étrangers, se laissèrent séduire, quitte à revenir par la suite à une attitude nuancée. Si La Tour alla en Italie, ce fut vers 1613-1614, soit au moment où Simon Vouet s'y installait ; et Simon Vouet, quoique arrivant de Venise, n'échappa nullement aux divers prestiges de ces nouveautés. Il suffit de voir comment La Tour, dans ses sujets religieux, exclut auréoles, ailes, nuages, lévitations et toutes suavités abstraites, pour s'assurer que cette révolution caravagesque l'a touché et marqué, de manière ou d'autre, dès le début de sa carrière, et définitivement.



Mais le Caravage fut un grand génie. Turbulent, provocateur : nullement suspendu à une doctrine. Il y eut sa *Diseuse de bonne aventure*, que Bellori prétend peinte à titre de manifeste, son *Amour vainqueur*, voyou tout nu, sa *Madone des pèlerins*, debout au coin d'une porte devant deux va-nu-pieds. Puis son destin le conduisit jusqu'à la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de La Valette, l'*Enterrement de sainte Lucie* de Syracuse, la *Résurrection de Lazare* de Messine. Ce ne sont pas là des tableaux « caravagesques ». Ils échappent à toute définition. Ce sont des chefs-d'œuvre du Caravage. Hors de toute école.

Les dernières œuvres de La Tour, elles aussi, ne sont plus des tableaux « caravagesques ». Comme le dit Jean-Pierre Cuzin : à ce moment, La Tour « rencontre » le Caravage. Le Caravage d'après Rome.

P Pour ces œuvres tardives, le mot de réalisme a-t-il encore un sens ? L'équivoque s'est peut-être installée dès le départ, et par le fait même que ce fut l'exposition des *Peintres de la réalité* qui rendit sa gloire à La Tour. Du coup, on a évoqué l'existence d'un « réalisme lorrain » dont il ne serait que l'expression géniale. On en a parlé comme d'une évidence. Pour notre part nous avons vainement cherché cette prétendue « école ». Ne serait-elle qu'un mythe ?

On situe parfois Lagneau en Lorraine : mais sans nul indice ni argument positif. On cite des gravures de scènes populaires où apparaît le nom de Le Clerc : mais il s'agit cette fois d'un éditeur parisien. Le Musée lorrain possède un petit cuivre dont le verso est gravé d'une scène burlesque, montrant un vieilleur aveugle avec son jeune guide : en fait cette composition a été l'objet d'une estampe très répandue et plusieurs fois gravée à Paris ; nous croyons que le cuivre, sans doute exercice d'élève, ne fait que reproduire ce modèle. On met en avant le *Vieilleur* et la *Rixe entre un mendiant et un pèlerin* de Bellange, chefs-d'œuvre que La Tour a certainement connus : or ces miséreux sont drapés d'étoffes collantes et chaussés de cothurnes à l'antique. Comme toujours avec Bellange, nous sommes au paroxysme du pittoresque maniériste. L'auteur des *Saintes Femmes au tombeau* applique à un sujet « grotesque » la verve qui s'exerce ailleurs sur une fable antique ou un costume de ballet. Rien dans l'œuvre de Bellange ne relève de l'esprit réaliste. Rien non plus dans l'œuvre de Claude Deruet, ni dans celui de Jean Le Clerc, malgré ses nuits. Ni, à bien regarder, dans celui de Callot, en dépit de la suite des *Gueux* et de *La Foire de Gondreville*. Deux tableaux seuls pourraient à la rigueur se rattacher à la « peinture de la réalité » : le *Concert du Wavel* et la *Vanité* du Louvre : or ni l'un ni l'autre ne sont signés, et leur provenance lorraine reste simple hypothèse.

Certes, on trouve dans les inventaires de Nancy la mention d'un bon nombre d'œuvres dont le sujet renvoie à des scènes populaires ou gaillardes ; mais à l'ordinaire il s'agit de « drôleries de Flandres », de « danses d'Allemands » ou de leur copies et pastiches. On en trouverait tout autant à Paris ou dans les autres villes de province. Dans une résidence de François de Lorraine, fils du duc Charles III et père du duc Charles IV, Michel Sylvestre signale en 1629 une *Vieille taçant son mari*, un *Vieillard et une vieille torchant le derrière à un petit enfant*, un *Zani auquel on baille un clystère*. Il n'est guère possible de s'en prévaloir pour parler d'une « école réaliste lorraine » : d'un goût indépendant, François achetait volontiers ses tableaux à des marchands étrangers au duché.

La cour de Nancy était élégante, littéraire, attachée à la Contre-Réforme catholique. Elle affectionna tout naturellement un art raffiné, et jusqu'à sa disparition prolongea la



grande tradition maniériste. Le « grotesque », le « burlesque » font aussi partie de cette tradition. Il semble que seul le génie de La Tour put lui imposer un art de veine proprement réaliste. La Tour lui-même, nous l'avons vu, l'abandonna assez tôt.

Q En 1972, lors de l'exposition de l'Orangerie, nous avons reçu d'un peintre fort estimable, et pour qui l'exposition de 1934 avait été une révélation décisive, une lettre affirmant que nous nous trompions tous, que le La Tour du *Saint Sébastien* et du *Job* ne pouvait être le La Tour des tableaux d'Albi ou de San Francisco, que son expérience de créateur lui prouvait qu'il s'agissait de deux peintres différents, incompatibles. Après avoir encore erré ici ou là, cette idée a disparu. Les documents ont contraint à admettre qu'il n'y a pas deux peintres, mais deux langages. La chronologie a expliqué ce qui fut non pas une juxtaposition ni une mutation brusque, mais une évolution plus ou moins rapide et pourtant sans retour.

Dès lors une sorte de consensus s'est établi à propos de l'œuvre. D'un auteur à l'autre, la liste ne change plus guère. Des litiges subsistent : mais presque toujours ils portent, non sur les compositions, mais sur la qualité de l'exemplaire retrouvé. Il s'agit de décider si, parmi les quelque dix ou douze *Saint Sébastien* en largeur, l'un ou l'autre mérite le titre d'original (pour notre part nous ne le croyons toujours pas), si l'*Éducation de la Vierge* de la Frick Collection est un original très usé et très restauré (ce que nous penserions volontiers), si la *Sainte Anne* de Toronto est le fragment plus ou moins repeint d'un original ou d'une copie (nous ne saurions trancher en l'absence du dossier scientifique)... Ou encore, de déterminer si dans la dernière période de la vie de La Tour son fils Étienne n'a pas peint de sa main, mais dans l'atelier commun, certaines œuvres dont la facture assez dure surprend et qui pourtant procèdent directement de Georges. Mais, dans son ensemble, le tissu de l'œuvre est désormais solide. On l'a constaté lors de la découverte inattendue du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* : le tableau est venu s'y insérer de lui-même. Si quelques doutes se sont élevés, ils n'ont pas été pris au sérieux.

Il en va de même pour la chronologie. Les discussions concernent des détails. Pierre Rosenberg place la *Femme à la puce* et le *Job* vers 1642-1644 et personnellement nous y voyons des chefs-d'œuvre de la fin de la vie. Ni l'un ni l'autre, ni personne n'a d'argument solide pour assigner à l'*Argent versé* de Lviv une place précise. C'est qu'il nous manque toujours quantité de jalons. Mais aujourd'hui Benedict Nicolson n'affirmerait plus que la *Disease de bonne aventure* avait été peinte « au plus tôt durant l'été 1620 », avant les *Apôtres* d'Albi, eux-mêmes placés à la même date que le *Saint Jérôme* de Grenoble.

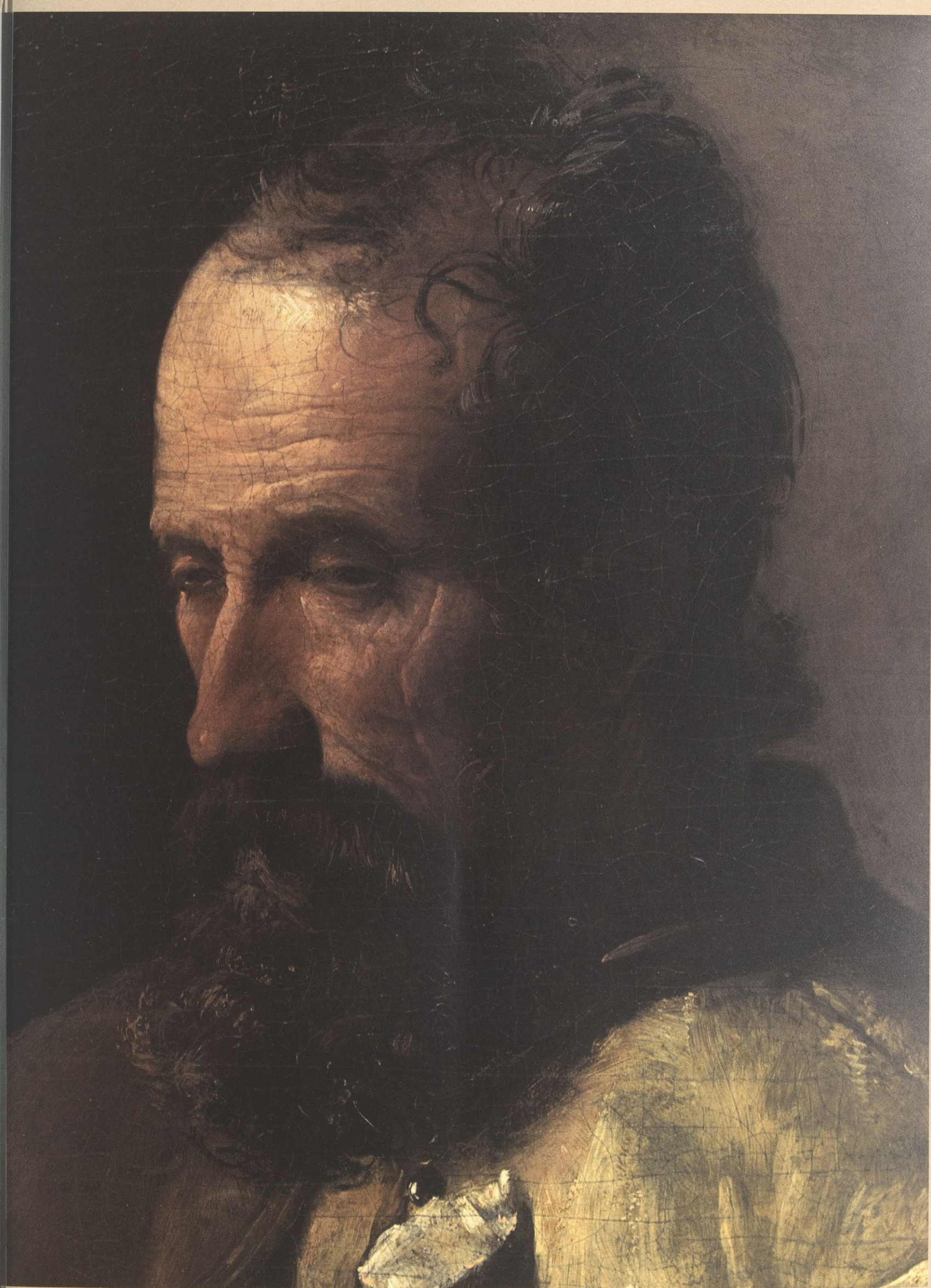
Répetons-le : une logique de l'œuvre a été restituée. Répétons aussi que le génie défie volontiers la logique et la cohérence. La reconstitution de l'œuvre de La Tour a grand chance de tomber juste. La logique de l'œuvre, à moins d'un miracle, restera toujours de l'ordre du probable.

R Après tant d'années de recherches, peut-on juger que ce catalogue est clos ? Non, puisque dans ces toutes dernières années est venu s'ajouter un chef-d'œuvre que n'annonçaient ni copies, ni mentions quelconques, ce *Saint Jean-Baptiste dans le désert* si heureusement acquis pour le musée de la ville natale du peintre, Vic-sur-Seille.

Pourtant n'espérons pas trop. L'exposition de 1972, dans notre pensée, devait faire réapparaître de nombreuses œuvres de La Tour. Il n'en fut rien. La *Madeleine pénitente* de

Fig. 3  
Georges de La Tour,  
*Saint Jacques le Mineur* (détail),  
Albi, musée Toulouse-Lautrec







Los Angeles était déjà connue, et même présente à l'Orangerie, quoique sa propriétaire d'alors, une fois rassurée sur la qualité de l'œuvre, craignant d'en tirer un moindre profit si elle la vendait en France, ait refusé obstinément qu'elle fût montrée au public. Il fallut attendre bien des années pour que surgît le *Vielleur* finalement acquis par le Prado : nul musée ne lui convenait mieux. Pour les autres découvertes, hormis les *Mangeurs de pois*, la composition était représentée par des copies : la *Madeleine méditant sur un crâne*, original signé mais très usé, par un médiocre panneau de bois conservé à Nancy, le *Saint André* et le *Saint Thomas*, par les toiles qui les avaient jadis remplacés à la cathédrale d'Albi.

Au passage, rappelons qu'il existe pourtant un domaine où la recherche ne s'est guère risquée : celui des dessins.

La Tour, une fois gagné au caravagisme, dut peindre directement sur la toile, devant le modèle vivant et sans dessins préparatoires. C'était la règle, la *methodus manfrediana*. Aussi bien, beaucoup de ses tableaux ne comportent qu'un personnage ; nul ne va à plus de sept, et les poses, debout, assis, à mi-corps, pouvaient être facilement tenues. D'autre part le jeu des « suites » permettait d'affiner la composition sans passer par les études à la plume ou à la pierre noire.

Mais la formation de La Tour remontait au temps où le peintre le plus fameux de Nancy s'appelait Bellange : soit un artiste de la génération maniériste, et dessinateur prestigieux s'il en fut. Il est difficile de penser que vers ces années 1610 La Tour n'ait beaucoup dessiné, ou plutôt, ne soit devenu un virtuose du dessin. Ce qui expliquerait que seul des caravagesques il soit capable d'introduire dans ses toiles les plus réalistes un graphisme d'une sûreté, d'une efficacité qui laissent émerveillé : qu'on observe plutôt la technique des deux *Saint Jérôme pénitent*, depuis les détails de la barbe jusqu'aux rides profondes de la peau. Dans sa vieillesse, alors qu'il manie moins souvent le pinceau, La Tour n'a-t-il jamais songé à reprendre la pierre noire, la plume ou la sanguine ? Le contrat d'apprentissage de Jean-Nicolas Didelot, en septembre 1648, stipule (ce qu'on ne trouvait dans aucun des contrats précédents) que le jeune homme sera tenu de « servir de modèle à peindre ou dessiner sur sa personne aux occurrences qui se présenteront... »

On n'a jamais retrouvé de dessins du Caravage. Ni de Valentin. Ni des frères Le Nain. On a tenté d'identifier des dessins de La Tour : quelle chance pour un marchand, quel orgueil pour un collectionneur, qu'une pièce aussi rare... Mais jusqu'ici l'échec est patent.

Une étude à la pierre noire d'un réalisme brutal, qui avait appartenu à l'ancienne collection Beurdeley, fut autrefois donnée à La Tour : elle est en rapport direct avec un tableau, dit le *Montreur de tours*, que personne ne croit plus du peintre lorrain. Charles Sterling avait proposé en 1951 une *Étude de moine assis* à la plume, mais trop éloignée du graphisme qui apparaît dans les tableaux, et surtout trop banale pour entraîner la conviction. D'autres tentatives sont plus proches de nous. Christopher Comer a publié des dessins que leur invention et leur trait brusque apparentent à l'art de Lallemand. Tout récemment Paulette Choné a mis le nom de La Tour sur deux feuilles fort jolies – trop jolies, hélas, pour le peintre des *Tricheurs*.

L'avenir, en ce domaine, réserve-t-il des surprises heureuses ? Il faut se souvenir que l'atelier de La Tour brûla sans doute avec sa maison en 1638. Si La Tour avait dessiné dans sa jeunesse, lavis, plumes, sanguines durent périr ce jour-là. Si le neveu du curé de Vic se prêta effectivement à servir de modèle, à quoi purent ressembler ces dessins ?



Publication de département  
de l'édition dirigé  
par Anne de Margerie

*Coordination éditoriale*  
Bernadette Caille,  
assistée de Florence Feisthauer

*Conception graphique*  
Compagnie Bernard Baissat,  
Bernard Lagacé

*Fabrication*  
Jacques Venelli

*Recherche iconographique*  
Evelyne David  
Marie-Thérèse Genin  
Frédérique Kartoubi  
Philippe Couton

*Saisie des textes*  
Gaëlle Masse et Jean-Marc Lièvre

Ce livre a été achevé d'imprimer  
en septembre 1997  
sur les presses de l'imprimerie  
Kapp et Lahure Jombart à Evreux.  
La photogravure a été réalisée  
par G. E. G. M. à Paris.  
Le façonnage a été réalisé  
par Diguët-Deny, à Breteuil-sur-Iton.



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

