



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Histoire et methode d'une recherche sur Claude Vignon

Autor:

Paola Pacht Bassani

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 109-115



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

HISTOIRE ET METHODE D'UNE RECHERCHE SUR CLAUDE VIGNON

PAOLA PACHTBASSANI

Conférence prononcée en août 1996

Ce fut Jacques Thuillier, le grand historien d'art français, qui me proposa ce sujet, lors de ma venue à Paris, pour des raisons personnelles, dans les années soixante dix, et qui accepta d'être mon directeur de recherche. Il me dit qu'il existait, bien entendu, quelques études intéressantes sur Claude Vignon, mais qu'il restait encore beaucoup à faire (lui-même d'ailleurs, dans son histoire de la peinture française du XVII-ème siècle publiée en 1962 et qui consacre un chapitre entier à Vignon, avait souligné toutes les lacunes, toutes les incertitudes historiques et philologiques pesant encore sur ce maître). Thuillier souligna dans ce contexte que Vignon était une personnalité encore très mal connue dans le panorama du XVII-ème siècle français et m'indiqua, comme point de départ pour ma recherche, un essai publié quelques années auparavant par un historien allemand, Wolfgang Fischer.

Je me suis donc jetée sur cet essai. Il constituait la première tentative de catalogue de l'oeuvre de Vignon selon un développement chronologique (49 peintures étaient répertoriées, plus quelques gravures et dessins); il réunissait par ailleurs des références bibliographiques et des données biographiques précieuses sur l'artiste. Et, à partir de Fischer, je suis remontée, patiemment, à la critique plus ancienne, tout en commençant, en parallèle, à regarder les oeuvres, et d'abord celles auxquelles les spécialistes faisaient référence (je me suis mise à cette fin à parcourir la France dans tous les sens, j'ai visité musées, églises et collections privées).

Qu'ai je tiré de cette double démarche?

D'abord la constatation d'une extrême variété, voire même divergence, dans les jugements critiques. Pour certains (Renouvier, Anthony Blunt), Vignon était un vieux maniériste retardataire, le plus retardataire des artistes de son temps. Pour d'autres (Mariette, Roger de Piles), il s'agissait d'un artiste qui avait fortement ressenti quelques

expériences majeures, et singulièrement l'expérience caravagesque. Roberto Longhi, de son côté, en faisait une sorte de Domenico Fetti français, tandis que Charles Sterling y voyait un précurseur de Rembrandt. Weisbach insistait pour sa part sur les rapports avec le milieu caravagesque romain (Manfredi, Saraceni, Gentileschi). Nicola Ivanoff mettait l'accent sur les contacts avec le milieu florentin et Bernardo Strozzi. Et enfin Wolfgang Fischer retraçait un parcours artistique en trois phases distinctes (caravagesque au début, rubensienne ensuite, faible et déclinante en fin de vie) et construisait son catalogue critique par le biais d'une analyse formelle très minutieuse, saisissant, dans chaque oeuvre, toutes les influences, toutes les dettes, tous les emprunts possibles à des modèles extérieurs. L'oeuvre toute entière tendait à devenir une sorte de gigantesque collage, contenant en elle l'ensemble de la peinture européenne de la première moitié du XVII^{ème} siècle.

La divergence des jugements esthétiques, des points de vue critiques sur Mignon apparaissait ainsi clairement. Cet état de choses me désorientait, et ce sentiment ne s'atténuait pas, bien au contraire, au contact des oeuvres. En regardant les tableaux de la période caravagesque, jusqu'alors les plus étudiés par la critique (par exemple le *Martyre de San Matthieu*), je notais que le Caravage était certes pris en compte, mais dans le même temps que son héritage était nié au profit d'une ouverture sur d'autres modèles, comme l'art maniériste et l'exemple vénitien. Je remarquais d'autre part qu'au cours de cette période romaine, Vignon était capable de peindre des toiles qui n'avaient plus rien de caravagesque comme l'*Adoration des Mages* de Dayton. J'observais également que des tableaux inspirés par le Caravage réapparaissaient à d'autres moments, même tardifs, de la production de Vignon: ainsi, par exemple, les figures de saints en buste dotés d'un éclairage contrasté étaient une sorte de leit-motiv, d'élément toujours repris d'un répertoire inépuisable. Mais ils avaient été exécutés en même temps que des tableaux de style très différent.

Comment démêler l'écheveau? Comment sortir de l'impression de désordre, de confusion, d'arbitraire que tout ceci m'inspirait, et retrouver un fil conducteur?

Qui était en fait Vignon? Cet artiste instable et monotone à la fois, cet esprit éclectique, ce caméléon, cet infatigable manipulateur de formes et en même temps ce peintre sclérosé et se survivant à grand peine à lui-même, comme l'en accusaient tant de critiques? Ou, au-delà de la variété des expériences esthétiques, au-delà de la reprise à l'infini de certains motifs, un peintre capable d'une cohérence, d'un développement original, capable d'incarner, avec son propre apport, les tendances et le goût de son temps? En fin de compte, Vignon était-il ou non un vrai artiste, méritant comme tel les honneurs et la réputation dont il avait joui de son vivant, singulièrement à l'époque de Richelieu?

Pour répondre à toutes ces interrogations, pour fournir un vrai jugement sur Vignon et la place qu'il occupe dans l'art français et européen de son époque, il était nécessaire, bien sûr, d'utiliser toutes les recherches anciennes et contemporaines (je

voudrais rappeler ici l'exposition mémorable tenue à Rome, en 1973-74 sur les caravagesques français et l'article très important de Pierre Rosenberg, paru peu avant et concernant la période romaine de Vignon), mais il fallait aussi en quelque sorte repartir de zéro, il fallait tout démonter, il fallait essayer de découvrir des oeuvres nouvelles, il fallait reconstruire le catalogue sur des bases plus solides du point de vue philologique, il fallait trouver une chronologie plus cohérente de l'oeuvre peinte et graphique de Vignon. Ma recherche s'est basée autour de cette reconstruction, mais sans pour autant négliger une étude plus approfondie de la biographie de l'artiste, qui ne pouvait qu'apporter de précieux éléments pour la connaissance de l'oeuvre.

Quelles difficultés ai-je rencontrées sur ce chemin, quelle méthode de recherche ai-je adoptée?

Les difficultés:

-la première tenait à l'ignorance presque totale dans laquelle nous étions pour ce qui est de la formation de Vignon. Nous savons aujourd'hui que le maître qui lui a appris le métier de peintre est, selon toute vraisemblance, Jacob Bunel, et non Georges Lallemant comme il a été souvent dit. Malheureusement, de Bunel, l'un des plus grands peintres de la cour d'Henri IV, tout ou presque a été perdu ou détruit, et cela a bien évidemment beaucoup nui à ma recherche, dès le début. Dès le début, j'ai manqué de l'une des clés fondamentales pour la compréhension de l'art de Vignon. la seconde était due à la perte cruelle d'un nombre élevé de tableaux de Vignon, surtout de l'époque parisienne (et ici il convient d'ouvrir une très longue parenthèse pour rappeler quelques repères de la vie et de la carrière du maître. Vignon est à Rome entre 1610 et 1620 environ, avec des va et vient entre Rome et Paris d'une part, Rome et l'Espagne de l'autre. Il rentre définitivement à Paris vers 1622-23, se marie et s'impose comme l'un des grands artistes du moment, tandis que la plupart des artistes de sa génération qui ont fait le voyage à Rome sont encore en Italie. En effet, il est immédiatement sollicité par les personnages les plus importants de Paris, qui commencent à se faire construire de riches demeures dans la capitale; il est protégé et apprécié par la cour, à laquelle il offre en outre ses services d'expert et il travaille pour les couvents et églises de la France entière. Dès le début des années trente et jusqu'au moins à 1645, c'est-à-dire immédiatement après la mort de Louis XIII et de Richelieu, Vignon est vraiment à la mode -son biographe parlera de la «vogue de M. Vignon»-, comme le montre la quantité impressionnante de gravures qui, pendant cette période, sont tirées de ses oeuvres. Pendant ces années, il travaille pour Louis XVI et Richelieu, ce dernier daignant lui rendre visite chez lui, dans sa maison et son atelier, rue Saint-Paul. Après 1645, si Vignon a perdu ses deux grands protecteurs, il n'en demeure pas moins jusqu'en 1657 au moins, date à laquelle nous perdons sa trace, un peintre fécond et apprécié de ses contemporains: en 1652, il rentre à l'Académie de Peinture et de Sculpture - et nous fermons cette parenthèse).

Proportionnellement, la perte a affecté encore davantage la production parisienne que la production romaine d'un artiste très prolifique: toutes les sources exaltent la

rapidité du métier de quelqu'un qui pouvait peindre de grands tableaux avec multiples figures en un seul jour. Et ce sont les oeuvres monumentales et répondant à des commandes publiques qui ont été les plus touchées: tableaux d'église, grandes décorations de palais et de châteaux; les tableaux à destination privée, les tableaux de cabinet, de chevalet sont représentés en revanche en quantité satisfaisante. Ce phénomène a largement contribué à brouiller les cartes au début de ma recherche. Du reste, si les critiques ont si souvent traité Vignon de caméléon, c'est surtout eu égard à cette période parisienne, tant elle paraît confuse et contradictoire (à bon droit, mais précisément en raison de ces carences, nous le savons maintenant avec certitude.)

-La troisième difficulté consistait en ce que le hasard a voulu que les rares oeuvres datées qui nous restent et sont si précieuses pour établir un développement chronologique correct, se concentrent surtout dans les années vingt et autour de 1650, c'est à dire au début et à la fin de la carrière parisienne. Ceci a généralement poussé la critique à regrouper l'ensemble des oeuvres non datées de Vignon autour de ces deux noyaux, et plus précisément de situer les oeuvres de bonne qualité autour des années vingt, et celles de qualité plus faible autour de 1650. Tout ceci n'a fait que vider de tout contenu la phase pourtant centrale qui va de 1630 à 1645 environ et qu'accréditer l'idée d'un Vignon en déchéance précoce et progressive à partir de la fin des années vingt, d'un Vignon, après cette date, marginal, peu présent à Paris et se consacrant surtout à son activité nomade de marchand.

Mon effort essentiel a consisté à combler la grande lacune que présentait cette quinzaine d'années, sans pour autant oublier les autres périodes, ni sacrifier la biographie au catalogue (qui compte plus de 550 numéros contre une cinquantaine pour Fischer). Quelle méthode ai-je adoptée pour construire ce catalogue et reconstituer cette vie?

Au fond, l'historien d'art est une sorte de détective qui s'attache aux traces de tel ou tel créateur. Pour ma part, je me suis lancée dans cette recherche, dans cette aventure sans préjugés, prête à me servir de tout, jusqu'au moindre indice philologique (en particulier, j'ai tenu compte de l'histoire des mentalités, de l'histoire de la religion, de l'histoire sociale et même économique -pour les prix-, de l'histoire de l'iconographie). Ma recherche a donc été la plus ouverte et interdisciplinaire possible. J'ai toutefois privilégié les deux approches qui, selon moi, pouvaient garantir la valeur scientifique de mon travail: l'analyse formelle de l'oeuvre d'une part, la démarche rigoureusement historique de l'autre.

Comment ai-je procédé pratiquement, concrètement?

Au départ, je disposais d'un certain nombre d'oeuvres datées ou datables, de façon plus ou moins précise, grâce à des documents d'archives ou à d'autres témoignages (guides anciens, inventaires, gravures...) Ces oeuvres constituaient les repères, les bornes du catalogue.

J'ai alors essayé d'"accrocher" à ces oeuvres d'autres qui leur étaient proches sur le plan stylistique, et donc vraisemblablement aussi chronologique, afin de constituer des

noyaux homogènes (de peintures, dessins, gravures de ou d'après Vignon, copies même, mon catalogue est unitaire), noyaux homogènes qui, par ricochet, ont permis de préciser d'autres datations. Peu à peu, comme dans un grand puzzle, chaque oeuvre retrouvait sa place, sa raison d'être, alors même que le parcours stylistique de Vignon se précisait. Un parcours stylistique bien sûr très complexe, puisque des oeuvres d'inspirations et de styles différents, voire opposés, voient le jour dans la même période, tandis que des créations très proches, au moins en apparence, les unes des autres apparaissent à des dates distantes. Ce que j'ai compris, peu à peu, c'est que l'itinéraire artistique de Vignon se développe autour de trois grands axes, parfois parallèles, parfois convergents. Vignon, à chaque moment de sa recherche, de façon simultanée, peut recourir à des langages ou registres picturaux différents, qui sont:

- le réalisme tempéré, mitigé, un certain caravagisme en somme, qui inspirent les figures de saints et les portraits de jeunes gens;

- le goût surchargé et précieux des tableaux de «cabinet», c'est à dire des petits tableaux de destination privée;

- et enfin la manière, essentiellement maniériste et, dans le même temps, baroque des retables d'église, des tableaux de grandes dimensions de manière plus générale, où l'artiste exprime par ailleurs sa volonté de fondre ses inspirations multiples.

Vignon a évolué, certes, mais à l'intérieur de chacune de ces trois voies qui ne sont pas strictement distinctes et parallèles dans la mesure où elles voient se produire de nombreuses interférences. Si les manières, les styles restent, des éléments évoluent: le type d'exécution, d'écriture, de chromatisme (certains bleus électriques, par exemple, on ne les retrouve qu'à la fin de la carrière), l'esprit du tableau également.

Prenons quelques exemples concrets à ce propos.

Pour ce qui concerne la veine réaliste, prenons comme point de départ le jeune *Chanteur* du Louvre, d'époque romaine. Le *Tobie et l'Ange* de 1625 est déjà plus maniériste et compliqué, les contours sont plus tourmentés, l'esprit est plus décoratif. Il en est de même pour le portrait de *Langlois qui joue de la cornemuse*. Regardons maintenant le jeune page dans le *Crésus* de Barnard Castle: comme il est plus recherché et élégant!

Toujours dans cette même veine, voici une figure de saint d'époque romaine, le *Saint Ambroise* de Cambridge. Celui de Minneapolis, de 1623, est plus déformé, plus théâtral, plus coloré. Pour sa part, le *Saint Jérôme* de Québec, des années 30, est plus dramatique, pathétique, contreréformiste. Enfin, le *Saint Pierre et Saint Paul* d'Epinal, des années 40-50, possède un côté pathétique lui aussi, mais avec un rendu plus sommaire, qui crée un effet de «sfumato», de flou.

Examinons à présent quelques petits tableaux d'inspiration précieuse, qui tirent leur origine de l'*Adoration des Mages* de Dayton (1619). La *Reine de Saba devant Salomon* (1624) se caractérise par une écriture menue et heurtée et par l'abondance des incrustations et filaments dorés. Dans la *Scène de Banquet* des années trente ou dans

le *Crésus qui montre ses richesses à Solon* (Barnard Castle), le langage, les rythmes deviennent encore plus gracieux et le goût pour les matières épaisses s'accroît encore. Enfin, dans cette scène de *Circoncision* de 1653, le peintre insiste sur le côté vague, évanescent, visionnaire même.

Si l'on passe aux peintures de grandes dimensions en commençant par la *Transfiguration* de 1624, on remarque que Vignon y exploite toutes ses connaissances de l'art italien, de Raphaël à Lanfranc, du Cavalier d'Arpin au Guerchin, en nous offrant une composition de goût maniériste et baroque à la fois. De son côté, l'image spectaculaire du *Triomphe de Saint Ignace* de 1628 propose une sorte de «summa» des différentes inspirations de l'artiste, avec des détails réalistes et des effets romanesques et théâtraux immergés dans une toile d'inspiration proprement jésuite. Dans les années trente, le *Saint Philippe qui baptise l'Eunuque de la reine Candace* (1638), connu grâce à la gravure autographe de Vignon, présente une construction dynamique et des effets d'éclairage à la Rembrandt. Examinons pour terminer la *Résurrection* de Toulouse, datée de 1652, dont le modèle est la *Transfiguration* de 1624: par rapport à cette dernière, elle est bien plus tourbillonnante, agitée, visionnaire, elle joue bien davantage sur le contraste entre des formes compactes, aux contours très synthétiques, et des zones désagrégées et évanescentes. Ces bleus électriques, rappelons le, ne se retrouvent que dans cette phase ultime de la production du maître.

A partir de l'étude de l'oeuvre et de la vie de l'artiste, quelles conclusions peuvent être tirées?

Pouvons nous enfin répondre à la question: qui est Claude Vignon?

Au risque d'apparaître un peu schématique, je dirais que Vignon est un artiste inégal, mais cohérent. Tout en se montrant important et innovateur à bien des égards, il n'est, globalement, pas un artiste de premier plan: on est loin de Poussin, et même de Simon Vouet.

C'est un artiste inégal. Auteur d'oeuvres picturales fortes, voire très fortes, comme le *Martyre de Saint Matthieu* d'Arras, le *Godefroy de Bouillon* de Saint Roch à Paris, le *Triomphe d'Hercule* pour Richelieu, le *Portrait de Pierre David*; auteur aussi d'eaux-fortes qui comptent parmi les plus poétiques et significatives de l'époque (voir l'*Adoration des Mages*), il peut parfois se révéler médiocre, à court d'inspiration: sa *Sainte Famille* des années 40-50, l'*Ascension* de 1650, ne sont malheureusement pas des oeuvres d'atelier ou des copies. Cela étant, on peut trouver de belles choses en fin de carrière (preuves en sont la *Résurrection* de Toulouse, la *Circoncision* de Tours ou encore la *Mort de Cléopâtre* de Rennes) et des oeuvres médiocres au début (par exemple la gravure représentant la *Résurrection de Lazare*). La thèse d'un déclin continu et inexorable de Vignon à partir de la fin de la période romaine doit donc être refusée. Il faut dire aussi que le laid, l'anatomiquement incorrect chez Vignon traduisent aussi, d'une certaine façon, un choix esthétique. Ils expriment une volonté de rupture par rapport aux

canons de la tradition, de la belle tradition, tout comme les parties ébauchées, peu travaillées, traitées hâtivement.

C'est un artiste cohérent, malgré sa complexité. Cohérence avant tout entre la vie et l'oeuvre, toutes deux aventureuses, pleines de surprises et de rebondissements. Cohérence dans l'oeuvre ensuite. En dépit de ses expériences esthétiques très nombreuses et disparates (il convient de garder présent à l'esprit que Vignon connaissait toute la peinture de son temps puisqu'il était marchand et expert d'art), le maître est au fond toujours lui-même. Il s'approprie de tout, mais il transforme, réélabore, sans jamais copier. Son langage est toujours reconnaissable et personnel. En fait, Vignon n'a jamais cessé de se référer à ses origines, à ses maîtres maniéristes qui l'ont formé. Comme eux, ce qu'il a toujours essayé de faire, dans la plus pure tradition maniériste, c'est de surprendre et émerveiller le spectateur. Toutes ces images spectaculaires, enchantées, fabuleuses, dont l'artiste se délecte avec une si grande sensualité, toutes ces images créées à force d'incrustations dorées, ces ciels pleins de nuages et de lumières mystérieuses, expriment cette sensibilité picturale, tout en s'ouvrant déjà pleinement au baroque.

Vignon enfin, sans être un artiste de tout premier plan, est un maître important, significatif, parfois même génial dans le paysage artistique français, surtout de l'époque de Louis XIII et de Richelieu. De retour à Paris en 1622-23, il invente un nouveau langage pictural. Il capte le goût du temps, dans une ville encore sous l'emprise de l'art de Fontainebleau, goût qui privilégie les couleurs claires et irisées, les formes compliquées et décoratives, et il filtre en quelque sorte cette tradition pour en donner une expression moderne. Dans les années qui suivent, les années 30, 40, 50 aussi, la peinture de Vignon devient encore plus décorative ou se tourne vers le pathétique, le mélodrame: c'est que le maître, de façon géniale et peut-être davantage que n'importe quel autre artiste de sa génération, cherche et réussit à exprimer en termes plastiques, une nouvelle sensibilité, précieuse et baroque, que l'on retrouve en littérature (chez le jeune Corneille ou chez Desmarets de saint-Sorlin par exemple).

