



Département des Peintures

Le tableau du mois n° 122 :

La Madone Hesselin de **Simon Vouet**

Un trésor national acquis en 2004 par l'état pour le musée du Louvre grâce au mécénat du CCF, membre du groupe HSBC

Simon Vouet, peintre de Louis XIII

Enfant prodige de la peinture, Simon Vouet, célèbre à quinze ans, séjourne en Italie de 1612 à 1627, essentiellement à Rome où il participe d'abord au mouvement caravagesque. Après un séjour à Gênes (1621), c'est la consécration : le pape Urbain VIII lui fait peindre son portrait et une chapelle à Saint-Pierre ; l'académie de Saint-Luc l'élit son « prince ».

C'est alors, fin 1627, que Richelieu le fait revenir à Paris, avec le titre de Premier peintre du roi, au service de la Couronne qui le pensionnait depuis 1614.

Vouet arrive à un moment d'intense activité économique et spirituelle ; hôtels particuliers et églises sortent de terre en grand nombre, et son art répond à merveille aux aspirations du temps. Sa palette s'est éclaircie ; Venise et sa couleur, Bologne et son dessin avaient élargi ses horizons.

Son activité, pendant ce deuxième quart du XVIIe siècle, est immense : modèles pour la tapisserie, retables d'autels pour les églises, galeries peintes des hôtels et châteaux, sans compter les dessins pour la gravure. Il s'entoure de collaborateurs comme Dorigny, Corneille ou Poerson, dont certains deviendront célèbres, tels Le Sueur, Mignard ou Le Brun.

Trois créations majeures, trois grands retables d'églises scandent la carrière parisienne de Vouet : datée 1629, *L'Assomption* de Saint-Nicolas-des-Champs (en place) renvoie encore à l'école bolonaise des Carrache et aux effets lumineux contrastés du Guerchin.

Peint vers 1635, *Le Martyre de saint Eustache* (dans l'église de ce nom) offre avec sa lumière éclatante, ses formes épanouies, son coloris doré, le plus spectaculaire exemple d'un baroque parisien, face aux créations romaines d'un Bernin ou d'un Cortone.

Offert en 1641 par Richelieu à l'église Saint-Louis-des-Jésuites, *La Présentation de Jésus au Temple* (salle 12) témoigne au contraire d'une volonté de rigueur classique, qui rejoint celle d'un Champaigne ou d'un Stella, au moment précis où Poussin est à Paris. C'est aussi l'époque à laquelle, vraisemblablement, est créée la *Madone Hesselin*.

Poussin contre Vouet

« *Voilà Vouet bien attrapé !* », dit Louis XIII en recevant Poussin à Saint-Germain-en-Laye en 1640. L'omniprésence de Vouet depuis plus d'une décennie fut sans doute pour quelque chose dans le rappel à Paris de Nicolas Poussin (1595-1664), lui-même installé depuis 1624 à Rome. Cela créait une émulation.

Mais l'enjeu politique est essentiel : en 1638 naît l'héritier du trône, le futur Louis XIV, et deux ans plus tard le grand dauphin Philippe d'Orléans. L'avenir de la monarchie est assuré en ligne directe, et avec lui l'œuvre de Richelieu. Il faut affirmer le rayonnement de la France. Le ministre, secondé par Mazarin et le surintendant Sublet de Noyers, veut attirer à Paris les artistes de renom, et Poussin, sujet du roi de France, est fermement prié d'obéir. Il n'y restera que deux ans, de 1640 à 1642.

Chargé, contre son gré, de diriger la décoration de la Grande Galerie du Louvre et de peindre de grands tableaux d'église, Poussin apparaît comme le rival direct de Vouet, qui suscite contre lui une cabale. Tout les oppose : tandis que Poussin est gratifié d'une maison dans le jardin des Tuileries et reçoit 3 000 livres de gages, Vouet loge aux galeries du Louvre et ses gages ne se montent qu'à 2 000 livres. Ils lui sont payés par M. Hesselin, et c'est pour ce personnage que Vouet a peint *La Vierge au rameau de chêne*. Qui est-il ?

Louis Hesselin, mécène et ami de Vouet

Louis Hesselin (1602-1662) est un de ces « curieux », grands amateurs d'art dont Paris offre alors tant d'exemples. Né Louis Cauchon, il hérite en 1621 le nom et la fortune d'un grand-oncle nommé Louis Hesselin, son parrain. Maître de la Chambre aux deniers depuis 1626, il est chargé de payer les officiers, artistes, artisans et fournisseurs de la Maison du roi. Sa fonction de Maître d'hôtel du roi lui donne un accès privilégié à la personne du souverain.

Ses deux voyages en Italie dans les années 1630 sont sans doute à l'origine de sa collection de tableaux (*Portrait de sculpteur* de Bronzino, au Louvre), de petits bronzes

(achetés par le roi à sa mort), d'objets de curiosité et de mobilier en marqueterie de pierres dures.

Dans les années 1640, annonçant la fonction créée ultérieurement de Surintendant des Plaisirs du roi, il organise les divertissements des plus grands personnages du royaume et de certains dignitaires étrangers qu'il accueille lors de leurs séjours en France. La réception offerte à Christine de Suède en 1656 est demeurée célèbre, comme les ballets où il fit danser le jeune Louis XIV entre 1648 et 1658.

Pour l'aménagement de ses résidences, Hesselin trouve dans le jeune Louis Le Vau (1612-1670) l'architecte novateur capable de lui offrir des solutions ingénieuses, telle la chambre ou salle « à l'italienne » offrant, sur deux étages, un volume et une surface propices à de fastueux décors.

C'était la pièce la plus remarquable de son hôtel de l'île Saint-Louis, quai de Béthune, construit en 1641-1643, décoré de 1648 à 1654 par Dorigny (d'abord sous la direction de Vouet) et les sculpteurs Jacques Sarrazin et Gilles Guérin. *La Vierge* de Vouet y est inventoriée en 1662 mais, dès 1651, Michel Dorigny avait gravé une belle estampe d'après le tableau.

Louis Hesselin entretenait avec Vouet des liens d'amitié. C'est lui que le Premier peintre choisit comme parrain, le 6 janvier 1638, de son fils Louis René. Lors du mariage de Michel Dorigny avec une fille de Vouet, le 16 janvier 1648, Louis Hesselin sera le seul témoin n'appartenant pas au cercle familial. Enfin, dans le testament qu'il rédige trois jours plus tard, Vouet choisit Hesselin, alors qualifié d'« *intyme amy* », comme arbitre des éventuels conflits pouvant résulter de sa succession.

Une Madone moderne

Comme les grands maîtres du passé, Léonard ou Raphaël, ou contemporains, Poussin ou Mignard, Simon Vouet a peint à plusieurs reprises le thème de la *Vierge à l'Enfant*.

Le culte marial et celui de l'Enfant Jésus avaient été revivifiés en France par la Contre-Réforme : le catholicisme développait d'autant plus le culte de la Vierge Marie, comme sainte intermédiaire entre l'homme et Dieu, que le protestantisme le récusait ; d'autre part, le pays avait été consacré à la Vierge par le voeu de Louis XIII en action de grâces après la naissance inespérée du dauphin en 1638.

« *Vouet a fait un grand nombre de Vierges et avoit mesme un talent particulier pour les bien représenter* », reconnaissait Félibien, généralement avare de compliments à l'égard de Vouet.

De fait, douze estampes reproduisent des *Madone* peintes par Vouet : elles sont datées de 1638 à 1661, douze ans après la mort du peintre dont les gendres Dorigny et Torteat prolongeaient l'activité éditoriale.

On n'en connaît plus aujourd'hui que quelques-unes en peinture, comme *La Vierge à la rose* et *La Vierge à l'Enfant allaitant* ; d'autres nous sont parvenues sous la forme de répliques d'atelier ou de copies : des découvertes dans ce domaine sont donc à prévoir.

Dans la plupart de ces *Madone*, mère et enfant se regardent, ou sont tournés l'un vers l'autre. Seule *La Vierge au rameau de chêne* montre les deux personnages regardant vers le spectateur, établissant un lien direct avec lui, une communion. La spiritualité du XVIIe siècle, ébranlée par la Réforme, visait à rapprocher Dieu des hommes. C'est par la douceur d'une scène intime que Vouet invite le spectateur à méditer sur l'humanité du Christ. Nul attribut ne proclame ici qu'il s'agit d'autre chose que d'une mère, jeune et belle, et de son enfant, plein de santé et de vie. Mais le regard qu'ils nous adressent, intense et grave, invite à participer au mystère de l'Incarnation.

La Vierge tient ostensiblement, dans sa main droite, un rameau de chêne, qui donne son titre au tableau. Cet attribut est généralement symbole de force, mais aussi de fidélité. Il pourrait témoigner de celle qui lia, pendant plus de vingt ans, le peintre et son mécène.

Tableau plein de grâce et de dignité, familial - l'Enfant dont les mains et les pieds jouent avec le drap - et éloquent à la fois, où le lyrisme « baroque » de Vouet se fond dans l'élégance « attique » des peintures de La Hyre et de Stella, ou des sculptures de Sarrazin, il s'agit d'un chef-d'oeuvre accompli.

Un chef-d'oeuvre retrouvé

C'est en 1651, deux ans après la mort de Vouet, que Michel Dorigny publia une estampe reproduisant cette composition en sens inverse. Le poème au bas de la gravure, en latin, affirme que « *Simon Vouet a peint ce tableau dans la maison de très illustre et très noble seigneur Louis Hesselin, conseiller secrétaire du Roi, maître de la chambre aux deniers du palais* », dont les armes figurent au bas de l'image, et que « *Michel Dorigny l'a gravé et lui dédie [son estampe]* ».

On connaît deux autres tableaux correspondant à cette image, l'un depuis 1938, l'autre depuis 1999 ; tous deux sont de dimensions notablement inférieures à celles du tableau du Louvre et s'en distinguent sur plusieurs points, notamment les proportions plus fortes du visage.

L'historique du tableau du Louvre n'a pu être retracé qu'à partir de 1904 : il est alors dans une galerie à Londres. On ignore son destin entre la succession Hesselin et cette date.

La toile offre tous les indices d'une élaboration complexe, garants de son statut de première version. L'examen rapproché laisse découvrir maints « repentirs » ou « *pentimenti* », par exemple dans le voile jaune, dont les deux pans verticaux ont été déplacés vers la droite.

La radiographie révèle que ce voile a été peint par dessus le décolleté de la robe rouge, qui apparaît en transparence. Mais elle fait apparaître aussi des changements plus importants. Ainsi, le visage de la Vierge a, dans un premier temps, été peint dans une position plus inclinée : les yeux, le nez, le cou primitifs sont nettement visibles quelque quatre centimètres au-dessous de leur position actuelle. L'Enfant Jésus, quant à lui, semble avoir radicalement changé d'attitude : l'une de ses jambes était pliée à l'endroit où il soulève du pied un pan de son drap, et sa tête paraît avoir été primitivement plus proche du sein de sa mère - dont le corps entier était plus bas.

Cet enfant tétant ou endormi est devenu, avec bonheur, la figure ouverte sur la vie et offerte aux regards que nous admirons.

La facture du tableau est de la plus haute qualité : souvent blâmé pour sa désinvolture, Vouet fait ici preuve d'une maîtrise de pinceau totale, où finesse et douceur n'excluent pas la fermeté. Le coloris joue naturellement de la gamme bleu et rouge traditionnellement réservée à la Vierge. Mais le bleu profond du manteau est de lapis lazuli, le plus précieux des pigments, et le rouge de la robe tire sur un ton framboise très délicat. Le léger voile (de lin ?) qui enveloppe tête et buste apporte la note d'un jaune rompu, pour éviter que les trois couleurs fondamentales ne se contrarient. Le rameau de chêne complète cette harmonie d'une touche verte, tandis que le linge de l'Enfant installe une référence blanche au premier plan.

Cette palette franche et claire, dont le goût en France doit sans doute quelque chose au passage de Gentileschi, aura une longue postérité.

Texte de Sylvain Laveissière et Moana Weil-Curiel