

# La Hyre, Lesueur

Classicisme et « atticisme »

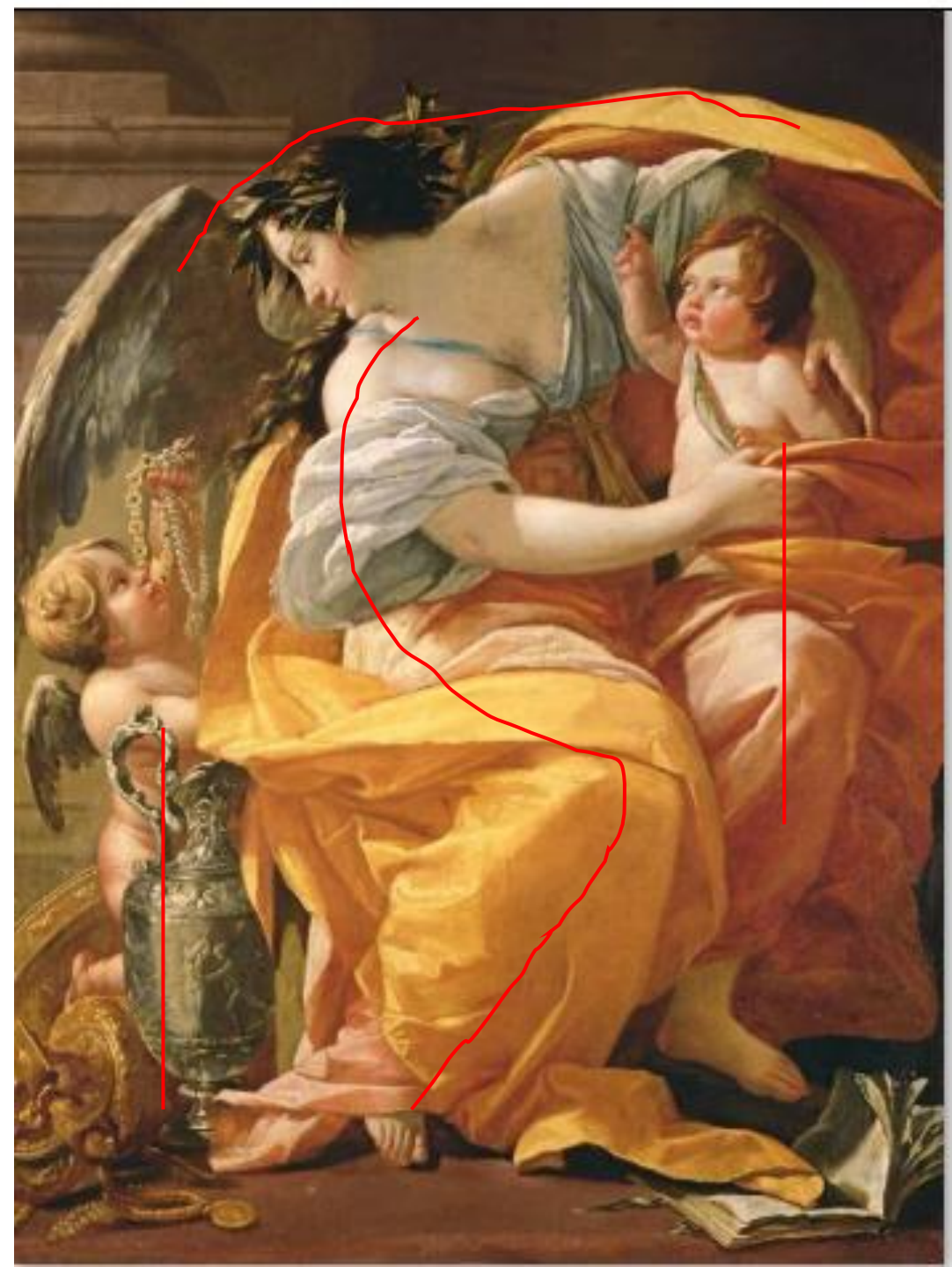
## Le « dipôle » Vouet/ Poussin

- Sous le règne de Louis XIII (1623-1642), la vie artistique parisienne fut dominée par Simon Vouet (1590-1649), peu à peu contesté par l'œuvre de Nicolas Poussin. Celui-ci cependant, ne vécut que 2 ans à Paris (1640-1642), dont il réussit à fuir à la mort du roi.
- Mais les artistes se formant à cette époque comme Eustache Le Sueur et Laurent de la Hyre, évoluèrent dans ce contexte de rivalité. Ils furent d'abord sensibles à l'univers de Vouet, à sa façon de peindre si spectaculaire, avant de découvrir l'art plus sobre et plus subtil de Poussin.
- A partir de 1640, se forma ainsi un courant artistique, un nouveau style qu'on a baptisé, à la suite de Bernard Dorival puis Jacques Thuillier, «atticisme».
- L'atticisme (les Attiques était le surnom des Grecs) était, dans la rhétorique grecque, l'art de persuader de façon claire, précise et épurée, donc convaincante. Par opposition, l'asianisme faisait appel aux effets, pouvant solliciter les sentiments. Dorival et Thuillier ont repris le terme « atticisme » pour désigner une réaction de peintres à l'emphase de Vouet et du baroque, se rapprochant ainsi de Poussin.

Le style de Vouet: La Richesse, 1635, 170x124

cm

- Une femme monumentale est vue de près, dans une pose maniérée, toute en courbe. Sa splendide robe jaune accompagne son mouvement sophistiqué. Elle contraste avec ses épaules blanches fortement éclairées. La femme semble dotée d'ailes, la tête ceinte d'une couronne de lauriers.
- Les deux « putti » (angelots) qui l'encadrent, établissent deux verticales entre lesquelles se déploie le S de son attitude. Derrière elle, une colonne grecque témoigne que l'on est dans la mythologie.
- A ses pieds, des objets en argent et en or qui paraissent être ses attributs, constituent une belle nature morte. Le « putto » de droite semble indiquer le ciel, source de la fortune.
- Vouet utilise des couleurs éclatantes sous une forte lumière blanche, un dessin curviligne dans un cadre rigide (verticales et horizontales) avec une volonté de démonstration, de théâtralité.



## Le style de Poussin: Et in Arcadia ego, 1638, 85x121 cm

- C'est sans doute le plus célèbre tableau de Poussin. Trois bergers dont on ne voit pas le troupeau, et une femme dont on a du mal à identifier le statut, sont près d'une tombe où ils lisent l'inscription latine « Et in Arcadia ego », moi aussi j'étais en Arcadie (sorte de Paradis).

- Les personnages, groupés autour du tombeau, s'interrogent et nous aussi: Est-ce une réflexion de stoïcien sur l'inévitabilité de la mort ou faut-il chercher une signification cachée?
- Il n'y a pas d'action, pas de théâtralité, mais une « méditation », dont l'objet nous échappe, mais qui devait être familière aux spectateurs (cultivés).
- Les 4 personnages forment une sorte de parallélogramme devant celui du tombeau. Ils évoquent presque des statues.
- Les couleurs sont vives surtout chez les personnages de droite. Le coup de pinceau est maîtrisé, « lisse ». Le paysage derrière est vaste et nuancé et forme un écrin à la scène principale, qu'elle met en valeur. L'aube naissante éclaire le ciel et chasse l'obscurité nuageuse.
- Poussin ne cherche pas à faire un tableau « spectaculaire », mais à illustrer de façon « posée », des concepts philosophiques par essence abstraits.
- Il n'utilise pas l'allégorie, comme Vouet, mais la reconstitution mentale de l'univers des premiers philosophes, la Grèce de l'époque classique, un peu fantasmée.



Gouelleroy Daing Nguyen

## Laurent La Hyre (1606-1656)

- Né à Paris, il s'est d'abord formé au contact de la peinture maniériste de Fontainebleau, via son maître, Pierre Lallemand.
- Puis il fut influencé par Vouet et, très brièvement, par le Caravage. Mais c'est Poussin qui devint sa référence à partir de 1637.
- Son style a donc évolué au cours du temps, mais sa peinture est, sauf exceptions, restée « calme », évitant l'emphase et les excès baroques. Il n'a jamais été en Italie mais a pu s'inspirer d'œuvres transalpines, grâce aux collections de certains de ses commanditaires.
- Un autre trait particulier est son amour de la géométrie et de la perspective. D'ailleurs son fils Philippe deviendra peintre, mais surtout un excellent astronome et mathématicien, membre de l'Académie des Sciences.
- Enfin La Hyre n'a pas été insensible à la peinture de paysage. La facilité à faire évoluer son style est sans doute l'un des traits les plus remarquables de cet artiste assez méconnu.

# La conversion de Saint Paul, 1637, 340x220 cm, Notre Dame, Paris

- Cette œuvre détonne un peu dans la production de La Hyre, car elle est assez mouvementée (sujet oblige: Saul est foudroyé, tombe de cheval et se convertit). Elle semble influencée par le baroque italien.
- La dynamique est créée par les axes structurants: des diagonales légèrement convergentes établissant une correspondance entre le Ciel en haut (Jésus) et la Terre en bas (Paul). Et d'autres contrebalançant ce mouvement vers le haut par une dynamique descendante (la chute)
- La pose du saint, allongé sur le côté, est assez maniériste. De même celle du centurion qui se penche sur lui: La Hyre n'a pas renié sa formation.
- Mais l'homme qui se couvre les yeux à droite et celui qui s'enfuit au galop à gauche, sont réalistes.
- Le Christ dans le ciel n'était pas prévu. Ce sont les commanditaires (un ordre religieux) qui l'ont fait rajouter, se conformant aux exigences de la Contre-réforme: il faut rendre le tableau explicite.



# Bacchus confié aux nymphes, 1638, 125x153 cm, Ermitage, Saint Petersburg

- Pour soustraire Bacchus (né des amours adultérines de Jupiter et Sémélé) au courroux de Junon, le dieu envoie son fidèle Mercure confier le nouveau né à des nymphes.
- Dans cette œuvre on peut identifier tous les éléments qui feront le style de La Hyre: le goût pour le paysage calme à droite avec un admirable ciel et ce fleuve qui s'écoule paresseusement vers l'horizon, le penchant pour la perspective, la référence à l'Antique (colonnes, ruines vues de près), le sens des harmonies délicates de couleur (peaux laiteuses, étoffes bleues et rouges), et celui de la composition.
- Les personnages sont groupés autour de Bacchus, formant une masse compacte et attentive devant les ruines géométriques et froides avec des colonnes puissantes.
- Mercure se penche sur l'enfant, son bras gauche, fuyant le groupe compact vers le haut, désigne le ciel (et Jupiter). Mais ce bras donne aussi le sens de ce regroupement, le bras droit, lui, pendant vers l'enfant, est prolongé par la colonne derrière.



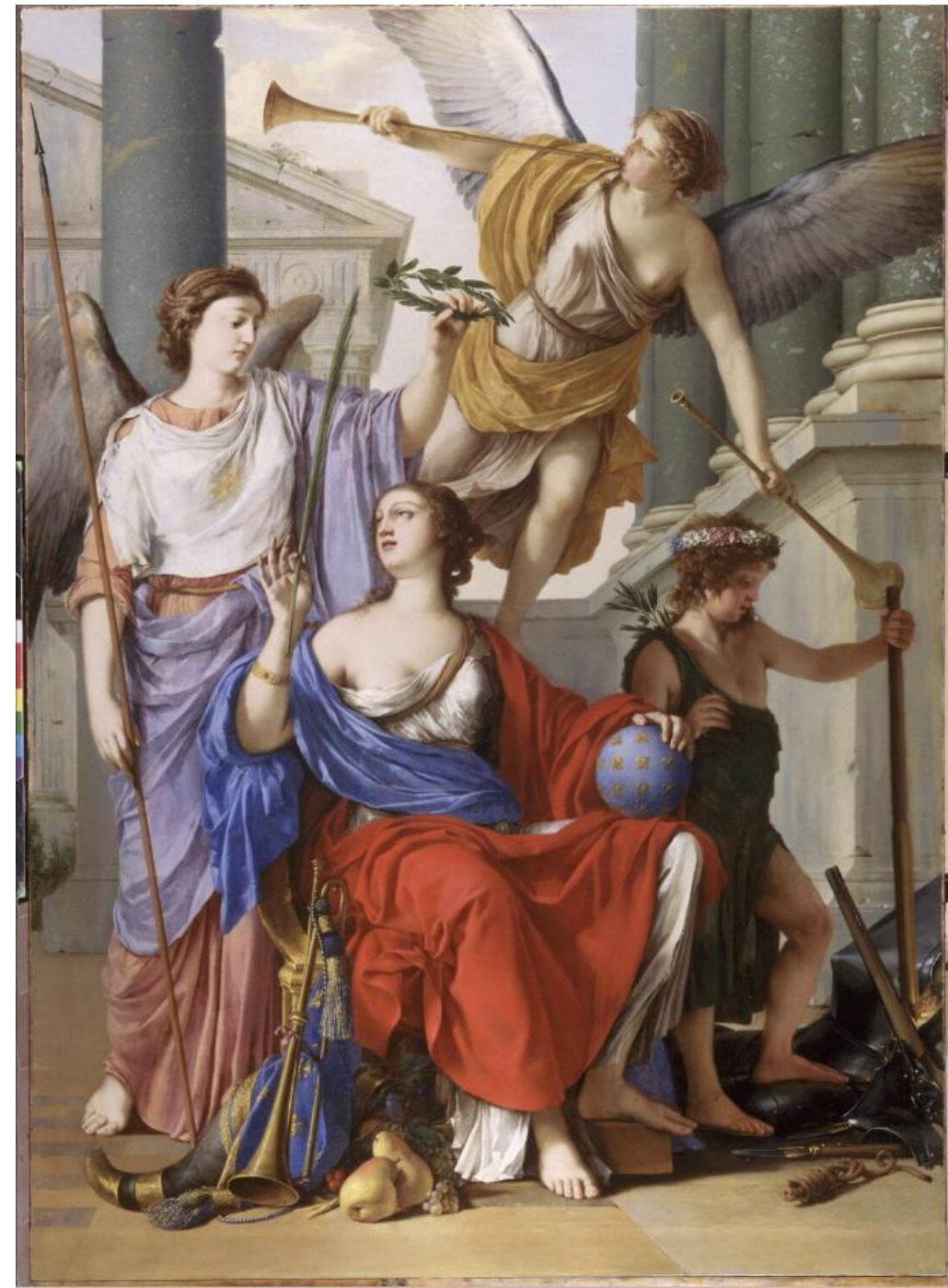
## La Vierge à l'Enfant, 1642, 114x92 cm, Louvre

- C'est une scène d'amour maternel (aucun attribut évident de divinité) : Marie, tendrement penchée, crée une courbe sinueuse qui enveloppe son Fils, elle Lui caresse doucement la tête et Lui sourit. Cela ferait une belle scène de genre.
- Et pourtant le contenu sacré, certes implicite, transpose l'image dans un monde presque onirique: Quasi-monochromie en beige, devant un mur ébréché qui suggère la fin du monde antique avec l'avènement de l'ère « sous la grâce »; à l'arrière, l'aube préfigure aussi cette ère nouvelle.
- L'Enfant anticipe Son destin en se raccrochant au foulard de Sa mère.
- Au total, le contraste de la forme ovoïde du couple mère/enfant, et de la souplesse des plis des vêtements avec la géométrie froide et rectangulaire des pierres, fait la singularité du tableau.
- L'absence de couleur éclatante montre que La Hire ne doit ici rien à Vouet. Tout est centré sur la relation mère/enfant, mais laisse entrevoir de façon subtile, le destin exceptionnel du Sauveur.



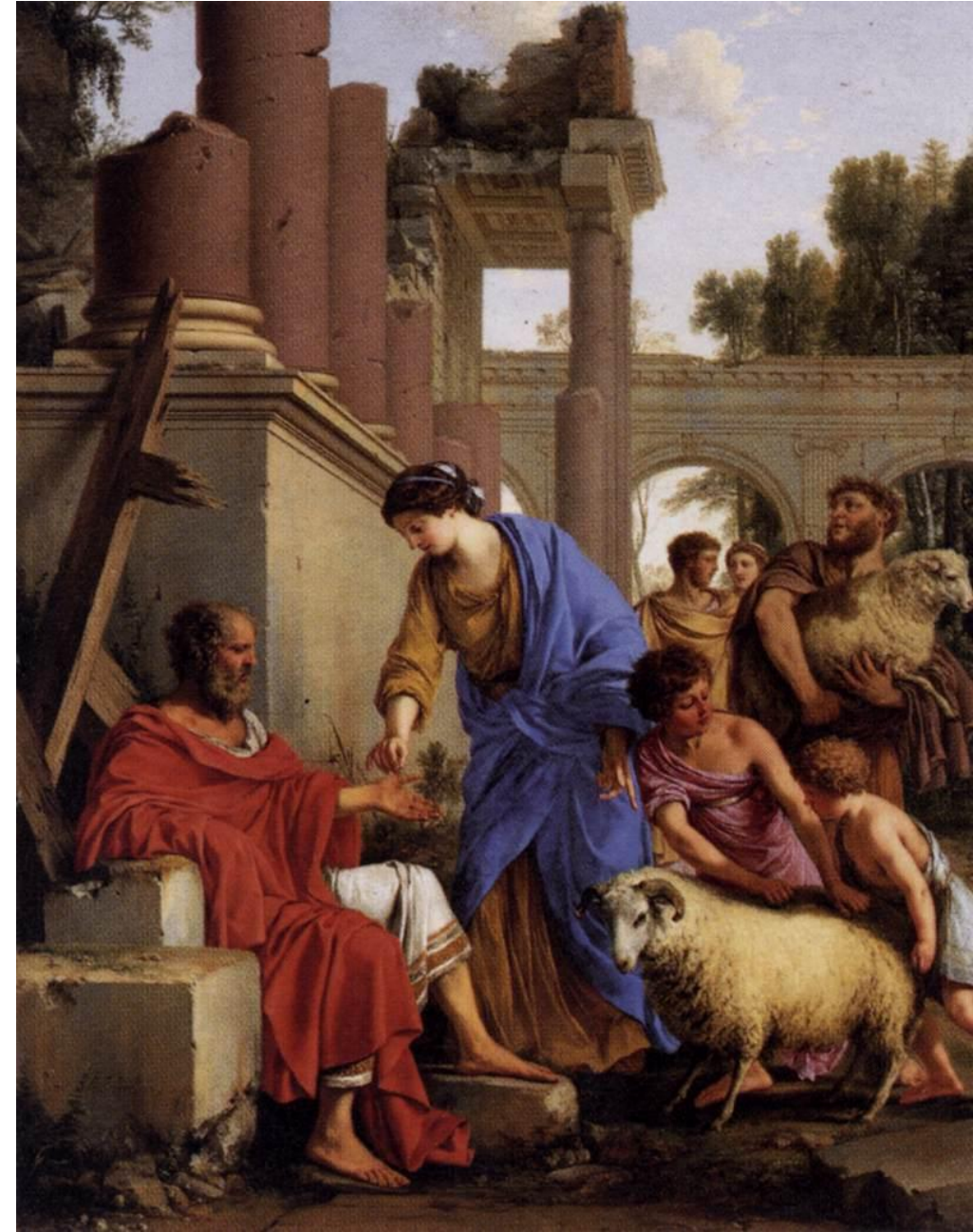
# Allégorie de la Paix, 1648, 225x162 cm, Musée de Versailles

- Une femme assise (La France), reçoit les lauriers de la Victoire, tandis que la Renommée célèbre ce succès « en trombes », si l'on peut dire. La guerre est finie, l'enfant piétine les armes, l'abondance apparaît.
- Encore un groupe de personnages aux costumes chatoyants devant des architectures « à l'Antique », sévères, en perspective et vues de près. Le style de La Hyre est reconnaissable.
- Les 4 personnages établissent une géométrie irrégulière, un trapèze. Les divers instruments « oblongs » qu'ils tiennent (trompettes, lances, palmes, manche de marteau) multiplient les directions dans lesquelles le regard peut plonger, pour échapper au « trapèze » des personnages figés.
- Tout ceci crée un peu de confusion, mais les allégories, après tout, ne sont pas des êtres de chair, ni des statues. Ce sont des « concepts figurés » qui, étant « éternels », sont très stables. Ils mettent de l'ordre dans cette confusion.
- On retrouve la colonne prolongeant la Victoire ailée à gauche qui ceint de laurier la France.
- Bien entendu le tableau est commémoratif. Il célèbre la paix instaurée par le traité de Westphalie



# Job retrouve la prospérité, 1648, 132x101 cm, Chrysler Museum, Norfolk, USA

- Dieu a obligé les amis de Job, à qui il avait infligé un dénuement extrême que celui-ci avait accepté avec équanimité, à lui offrir des moutons pour le rétablir dans sa prospérité.
- La scène est empreinte de gravité, dans le style de Poussin, mais les grandes architectures de ruine « à l'Antique », vues de près et en perspective fortement fuyante, sont typiques de La Hyre.
- Job, de profil, a une tête d'empereur romain. Rendu à sa prospérité, il est assis très droit, le mur et les colonnes soulignent cette rectitude. Il accueille les dons sans manifester de sentiment. Un vrai stoïcien.
- En face de lui, le groupe des bêtes et des amis, suggère l'animation un peu stérile des hommes.
- Les couleurs des vêtements, l'ornementation de la chemise blanche de Job, illuminent ce tableau à la tonalité générale plutôt froide.



# Allégorie de la Musique, 1649, 106x144 cm, MET, New-York

- Cette jeune femme plongée dans un effet de clair obscur intense, n'a pas du tout l'air contorsionné de la « Richesse » de Vouet, vue au début de la présentation, ni ses couleurs éclatantes

- Son attitude est concentrée, elle accorde son instrument avec une grande économie de geste.
- Le théorbe, énorme luth très populaire au 17<sup>ème</sup>, occupe toute la diagonale et conditionne la position de la jeune femme. Il détermine un mouvement ascendant.
- Les tuyaux d'orgue, les grandes colonnes cannelées créent une sorte de « grille » stable à l'arrière, qui contrebalance la dynamique de l'instrument.
- En bas à droite, la partition éclairée et les divers instruments de musique sur la table, font une jolie nature morte.
- Les vêtements de la « Musique » sont en teintes chaudes mais peu éclairées, ce qui donne un aspect de « sérieux », l'image devant s'effacer derrière le son.



## Allégorie de la Grammaire, 103x113 cm, National Gallery Londres

- Encore plus abstraite que la « Musique », la Grammaire est ici représentée par une femme arrosant une plante, faisant sans doute allusion à la mission éducatrice de cette discipline, qui fait « grandir » l'enfant.
- Enroulée autour de son bras gauche tendu, un long ruban contient une expression en latin, « vox letterata et articulata, pronunciata debito modo », qui n'a pas besoin d'être traduite.
- Les inévitables colonnes cannelées sont rejetées sur la gauche, tandis qu'un arbre puissant (la Nature) les contrebalance sur la droite.
- Les couleurs, mauve et beige, sont peu éclatantes, et si les plis sont très larges, ils ne suggèrent aucun mouvement « baroque ».
- Le geste ample de la « Grammaire » occupe tout l'espace du tableau, lui conférant une certaine « noblesse ».



# Mercure et Hersé, 1649, 144x127 cm, Epinal

- Mercure survolant Athènes tombe amoureux d'Hersé : Cupidon le frappe de sa flèche.
- Cette histoire des « Métamorphoses » d'Ovide (source presque inépuisable de tableaux à l'époque) se déroule à Athènes, reconstituée par un temple grec dédié au culte de Minerve (Athéna en grec).
- Le style rappelle Poussin, avec ces jeunes filles au port noble et à l'attitude digne, le temple grec et le paysage « arcadien ».
- Mais il y a quelques bizarreries. Par exemple la jeune femme à quatre pattes, de dos, au premier plan, on se demande ce qu'elle fait. Mercure est vu « en raccourci » et « par en dessous », exercice de virtuosité qu'aurait dédaigné Poussin.
- Par ailleurs le drame de l'histoire (la sœur d'Hersé, jalouse, va empêcher Mercure d'entrer dans la chambre d'Hersé, et le dieu va la transformer en statue de pierre) est vaguement suggéré, au fond, par l'entrée du temple vers lequel semblent se diriger les jeunes filles, et les statues de pierre.
- Le modelé serré des vêtements est spécifique à La Hyre, celui de Poussin est plus profond



## Berger dans un paysage, 1650, 106x131 cm, Lille

- Durant toute sa vie d'artiste, La Hyre a manifesté un intérêt pour le paysage.
- L'œuvre ci-contre résume ses « marottes » et ses talents. Il aime opposer les vastes étendues calmes (au centre et à gauche), aux frondaisons ténébreuses (à droite).
- Il sait, presque aussi bien que Le Lorrain, capter le jeu de la lumière sur la grande plaine et dans l'atmosphère.
- Il aime également reproduire l'eau calme et miroitante qui absorbe et réfléchit la lumière.
- Enfin il ne dédaigne pas d'opposer la rigueur géométrique des constructions antiques (temples, ruines, ici à gauche en bas), aux formes irrégulières de la Nature. Le berger, lui, est relégué au second plan



Dans ce contexte, les personnages sont juste des détails anecdotiques qui accrochent l'œil, et créent un peu de « variété ».

## La mort des enfants de Bethel, 1653, 97x129 cm, Arras

- Même dans une scène aussi macabre, l'intérêt de La Hyre pour le paysage reste évident.
- Il oppose la ruine du temple (symbole de la « ruine » de Bethel) à la vigueur des arbres qui lui sont juxtaposés.
- Le ciel aux couleurs changeantes est d'une grande beauté, tandis que l'atmosphère se dissout à l'horizon de façon très nuancée.
- Mais le sujet principal reste le drame des personnages au premier plan: corps sans vie des enfants éparpillés, douleur des femmes exprimée de plusieurs manières, le tout dans un déploiement de couleurs à la fois brillant et discret.



## La Hyre « Noli me tangere », 1656, 163x179 cm, Grenoble

- Ce qui frappe ici, c'est, dans une tonalité généralement brune/ crème, le **bleu intense** (très populaire à cette époque) de la tunique de Jésus. Cette apparition miraculeuse est matérialisée, en quelque sorte, par cette couleur « irréelle », dont Philippe de Champaigne, un contemporain, était très friand.
- Le paysage rocailleux et montagneux à l'arrière plan, est décrit avec précision. L'ange assis sur le rebord du tombeau est éclairé d'une façon artificielle, ce qui réplique le signe du miracle.
- Le Christ a une attitude légèrement incurvée, qui se prolonge dans le dessin du rocher au dessus de lui. Cette démonstration toute en retenue, témoigne de « l'action »: le Christ ne peut être « touché » par Madeleine.
- Celle-ci prend la position « d'action de grâce » (les bras écartés) et de dévotion (la gènesflexion).



# La Hyre « Christ à Emmaüs », 1656, 162x178 cm, Grenoble

- Là encore ce sont les couleurs des vêtements qui tranchent et signalent un événement exceptionnel. On retrouve le bleu intense de la tunique du Christ, et le marron qui était celui de Madeleine. Avec un troisième personnage ici, le vert fait son apparition.
- Toute la gestuelle est sobre et mesurée, « classique », « atticiste ». L'un écarte les mains, l'autre les rapproche et Jésus semble célébrer l'Eucharistie.
- Derrière, en perspective rigoureuse, un décor « romain » avec son temple à ordre dorique, l'entrée d'une « villa », de la végétation et des palmiers au loin.
- Où est la « misérable auberge » ? Ce décor « ennobli » évoque les sentiments des personnages, et rend la scène encore plus solennelle.



# Eustache Le Sueur (1616-1655)

- Fils d'un petit artisan, Lesueur a la chance d'entrer en 1632 dans l'atelier de Simon Vouet. Il y restera 10 ans et développera un style personnel qui mettra du temps à se dégager de celui de son maître.
- En 1645 il entre dans la corporation de Saint Luc et son style se rapproche de celui de Poussin, voire de Raphael (on finira par le surnommer le « Raphael français »), fait de calme, d'équilibre et de noblesse, évitant l'emphase et le mouvement. Les couleurs sont aussi moins brillantes.
- En 1648 il est parmi les membres fondateurs de l'Académie des Beaux Arts, et il demeure, comme La Hyre, un des grands représentants de cet « atticisme » qui domine dans la décennie 1640.
- Entre 1645 et 1656, date de sa mort précoce (d'épuisement à 38 ans!), il évolue dans une direction qui le rapproche des peintres de la Renaissance, rejetant le baroque de son époque.

# Volumnie et Veturie devant Coriolan, 1638, 115x175 cm, Louvre

- Ce tableau est dans l'esprit « baroque » de Vouet, tout en « démonstration » : Coriolan, général romain s'est rebellé, et assiège « l'Urbs ». Sa mère et sa fille viennent l'implorer de renoncer à ce siège.

- Il y a une « dynamique » parfaitement baroque, portée par la seconde diagonale.
- Coriolan se penche sur sa famille, d'un air compatissant, il est déjà convaincu. Son attitude paraît un peu affectée, mais le regard qu'il échange avec sa femme, montre que se joue une « action »: assurer la survie de Rome.
- La mère du général est placée au milieu du couple, dans une attitude de tendresse et de soumission: elle serre contre sa joue le bras de son fils.
- Tout ici évoque Vouet: les couleurs claires et éclatantes (mauve, orange, jaune, bleu), l'émphase des relations mari/ femme et mère/ fils, soulignées par le drapeau et la masse des personnages au dessus du couple, qui crée une sorte de pyramide, le manteau volant couleur parme et le cheval très blanc du soldat à l'arrière.



## Le viol de Tamar, 1640, 169x141 cm, MET, New York

- Amnon, fils de David, demande à sa demi-sœur Tamar de coucher avec lui. Devant son refus, il la viole.
- Les couleurs éclatantes des habits, la violence de la scène, son aspect théâtral dans les gestes, dans le lourd rideau rouge qui évoque une scène de théâtre, montrent l'influence de Vouet sur son élève. La toge blanche du meurtrier, gonflée comme une voile, est typiquement baroque.
- La scène principale est décalée vers la droite, ce qui ouvre une petite perspective à gauche où s'enfuit une servante dans l'ombre, ce qui redouble la signification dramatique de la scène.
- Des accessoires sont disséminés çà et là pour démontrer le désordre de la scène mais aussi la virtuosité du peintre dans le dessin (vase couché « en raccourci » en bas à droite), ou le rendu des textures, vase doré debout à gauche, grande céramique grise derrière lui, étui du poignard par terre.



## Présentation de la Vierge au temple, 1640-45, 105x106 cm, Ermitage, St Petersburg

- Une oeuvre à la didactique assez simple, conforme aux prescriptions de la Contreréforme, représentative du « Raphael français ».
- Dans un tableau à la tonalité chaude (ocre, orange, beige), la Vierge à peine pubère, digne, droite et modeste, en habit blanc et bleu (froid), se prépare à entrer au temple. Anne sa mère, en robe mauve et voile rose, va lui prendre la main. Les oppositions de couleurs sont un héritage de Simon Vouet.
- Devant la mère et la fille, un groupe de mendiants agités, avec un bambin braillard, quémande l'aumône. C'est presque une scène de rue comme on devait en connaître à l'époque. Mais elle est un peu démonstrative, dans le style de Vouet.
- Les colonnes et les piliers massifs du temple à l'arrière semblent écraser la scène, tandis qu'un arc romain bloque l'horizon. L'architecture épurée mais identifiable, place la scène « hors du temps ».



# Réunion d'amis, 1640, 136x195 cm, Louvre

- Le Sueur a toujours vécu à Paris, pourtant on sent dans cette composition étonnante l'influence du Caravage, de Manfredi son héritier, mais aussi de Franz Hals le hollandais.

- Bien sûr le clair obscur n'est pas aussi violent que chez le Caravage (la lumière est blanche, à la Vouet), et la joie de vivre moins apparente que chez Hals. De fait les personnages ont l'air indifférents, voire ennuyés, ils n'interagissent pas, à l'exception des deux au fond, les moins visibles.
- Ils semblent évoquer une allégorie, puisque celui affalé, le coude sur la table, tient un compas, son voisin un luth, celui qui nous regarde un recueil de croquis. Il y a un porte-drapeau et un chasseur.
- Il faut chercher une interprétation simple: Ce tableau a été commandé par Anne de Chambré, et Le Sueur a sans doute personnifié les plaisirs qu'affectionnait son commanditaire: la chasse et l'art militaire, la géométrie, la musique, le dessin, la nourriture...
- La palette claire et lumineuse de Vouet continue d'influencer Le Sueur, mais celui-ci s'en éloigne peu à peu. Le voile bleu gonflé du chasseur est aussi une réminiscence du baroque de Vouet



## Mort de Raymond Diocrès, 1645, 193x130 cm, Louvre

- En 1645, les Chartreux de Paris commandent à Le Sueur un cycle de 22 tableaux sur la vie du fondateur de l'ordre, Saint Bruno.
- Ici, premier épisode, il assiste à la mort d'un prédicateur qu'il vénérât, Raymond Diocrès. Il est au premier plan en habit marron, à genoux, la tête cachée dans ses bras, priant. Mais, et personne ne le sait, **Diocrès est damné**. On devine un petit diable penché au dessus de sa tête cadavérique (voir détail).
- Dans une vaste architecture les personnages sont unis autour du lit, dans une composition classique, sans emphase (influence de Poussin). Les couleurs claires restent chatoyantes (influence de Vouet).

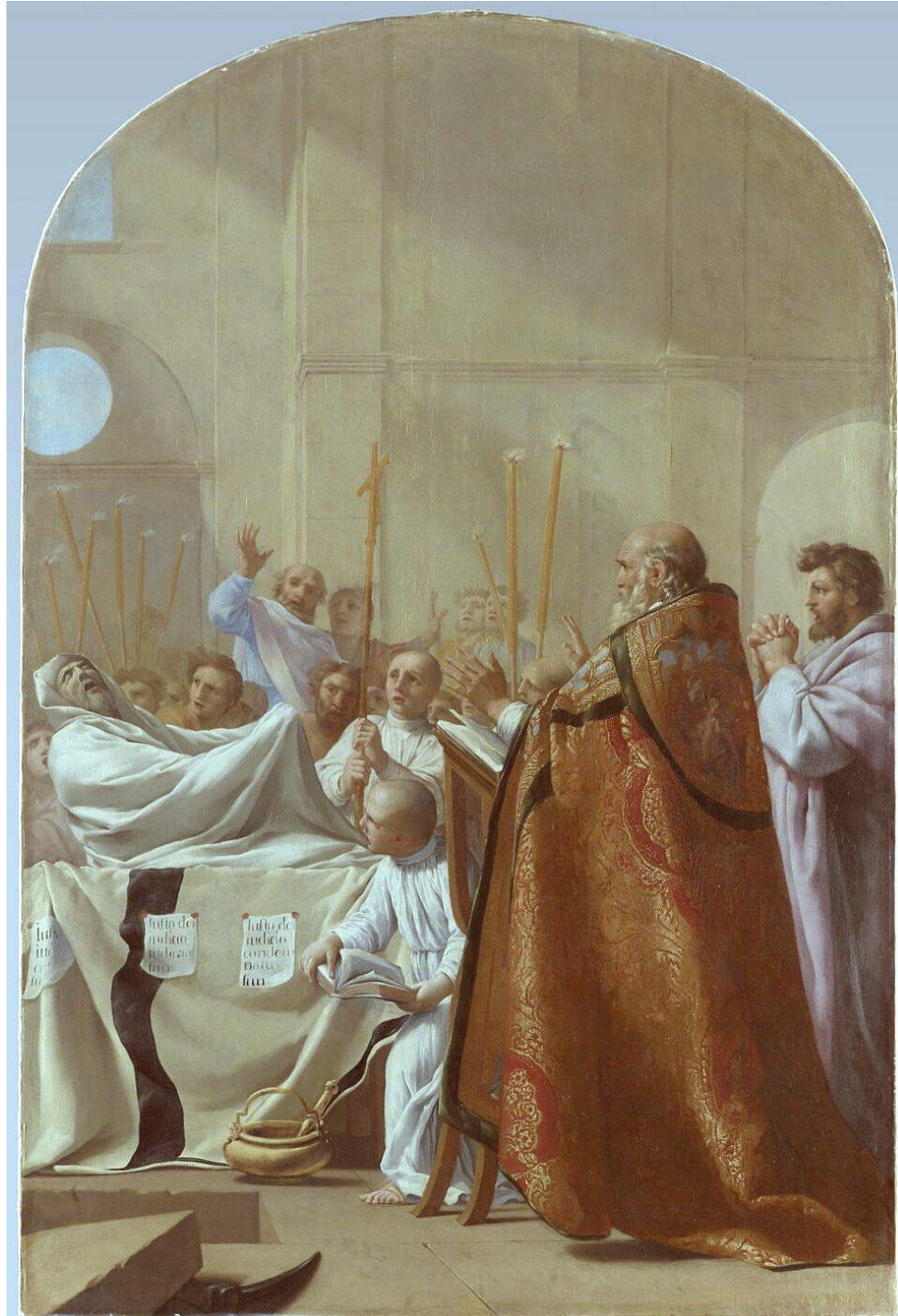


- Le style nouveau de Le Sueur, c'est l'impression de recueillement pieux que dégage ce tableau, malgré la « tromperie » du diable. Le mal peut se glisser partout.
- Ce nouveau style synthétise Vouet et Poussin mais avec un sens de la méditation propre à Le Sueur.



Diocrès répond après sa mort, 1645-48, 193x130 cm, Louvre

- Au moment des funérailles, le cadavre de Diocrès se soulève et s'accuse d'être damné. La cérémonie est renvoyée au lendemain mais le même phénomène se produit. Cela décide Bruno à se retirer loin du monde (où le diable peut surgir n'importe où, n'importe quand) et mener une vie recluse.
- Le Sueur a peint cette scène dramatique et spectaculaire avec une grande économie de moyens. La belle tonalité générale blanche et grise est contrastée par la lourde chasuble marron du prêtre. A côté de lui, en mauve, Bruno prie mais n'est pas surpris.
- L'attitude du cadavre est très impressionnante, mais la foule des clercs et enfants de chœur manifeste sa stupéfaction de façon réaliste, sans exagération. On est loin du baroque, mais l'absence d'emphase ne diminue pas l'effet démonstratif de la scène.



Le songe de St Bruno, 1645-48, 130x193 cm, Louvre

- 3 anges apparaissent à Bruno durant son sommeil et l'incitent à aller consulter l'évêque de Grenoble, St Hughes, pour choisir l'endroit où installer son monastère (la fameuse « Grande Chartreuse »).
- Ce qui frappe c'est ce grand lit bleu dans lequel dort Bruno. Ce bleu a sûrement une valeur symbolique (évoquant le ciel) et il est du plus bel effet, d'autant qu'il contraste avec le reste de l'environnement, beige ou marron. Il occupe toute la moitié droite de l'œuvre.
- Bruno lui aussi en bleu, semble profondément immergé dans cet environnement « céleste », propice à une « révélation ».
- A gauche les 3 anges semblent légers, presque irréels, Le Sueur restitue parfaitement leur immatérialité. Pas de voile qui se gonflent, pas d'ailes déployées, juste des mouvements de bras.
- Le mur d'arrière fond est uni, sans décoration, illuminé par une lumière diffuse provoquée par les anges (ou leur mandataire) ce mur est presque irréel lui aussi.



Bruno apparaît au comte Roger, 1645-28,  
130x193 cm, Louvre

- Autre apparition nocturne, mais dans un esprit très différent.
- Roger est réveillé par un songe où apparaît Bruno, et manifeste sa surprise effrayée devant ce spectre blanc. Le saint l'avertit d'une conspiration contre lui. Les deux sont en interaction forte.
- Dans ce rêve il s'agit d'action (lutte contre des ennemis), d'où le mouvement imprimé aussi bien au rêveur qu'à l'apparition. Deux soldats dorment aux pieds de Roger, preuve que la situation est tendue.
- Il y a également une interaction entre les deux gardes, l'un réveillant, l'autre, comme avec Bruno et Roger: la scène secondaire réplique la scène primaire, insistant sur le message à passer: l'action divine sauve le héros. Ce procédé de redoublement est presque un « truc rhétorique ».
- Le jeu des couleurs est splendide entre la vaste couverture bronze du lit, et l'habit blanc de Bruno.
- Un autre jeu de couleur intervient entre les deux soldats, le rouge répondant au bleu au milieu des reflets métalliques des armures.



# Jésus portant la croix, 1651, 61x126 cm, Louvre

- La scène n'est pas « réaliste ». Il ne s'agit pas de refaire la montée au calvaire, avec sa foule hurlante, les larrons, les centurions romains, la Vierge et les disciples effondrés. Il s'agit plutôt ici de créer une « image mentale » de la souffrance du Christ, qui puisse imprégner le croyant. Tout est réduit à l'essentiel: Véronique accroupie tend avec délicatesse le Saint Voile où l'image du Christ va s'imprimer. Celui-ci titube et tombe, Joseph d'Arimatee (?) l'aide à se relever. La croix est asymétrique (un bras plus long que l'autre, ce qui paraît absurde), mais cela n'a pas d'importance, puisque c'est un symbole

- Le vaste monticule à l'arrière plan suggère le Calvaire, mais une perspective « aérienne » se dégage à gauche, avec un arbre nouveau qui pousse (Résurrection), tandis qu'à droite la masse sombre des rochers évoque le tombeau et la mort.
- Les couleurs sont claires, peu brillantes, faites pour émouvoir, pas pour impressionner.



## Annonciation , 1652, Louvre

- Dans sa composition, ce tableau paraît presque « archaïsant ». On a l'impression de retrouver un Simone Martini (14<sup>ème</sup> siècle) réactualisé au goût du 17<sup>ème</sup> siècle.
- La perspective du sol est parfaitement fuyante, Gabriel arrive toutes ailes déployées, la Vierge, orante sur son prie-dieu, a une attitude d'humble acceptation.
- Rien ne vient distraire le regard, même pas les angelots et les séraphins (têtes sans corps avec ailes). Il n'y a pour ainsi dire pas de décor, et le fonds doré des peintures du 14<sup>ème</sup> siècle, a été remplacé par un mur beige, nu.
- Les seuls éléments « modernes » de cette composition, sont les couleurs, inimaginables à la Renaissance, le bleu intense du manteau de la Vierge, sa robe parme, le bleu pâle du costume de l'ange.



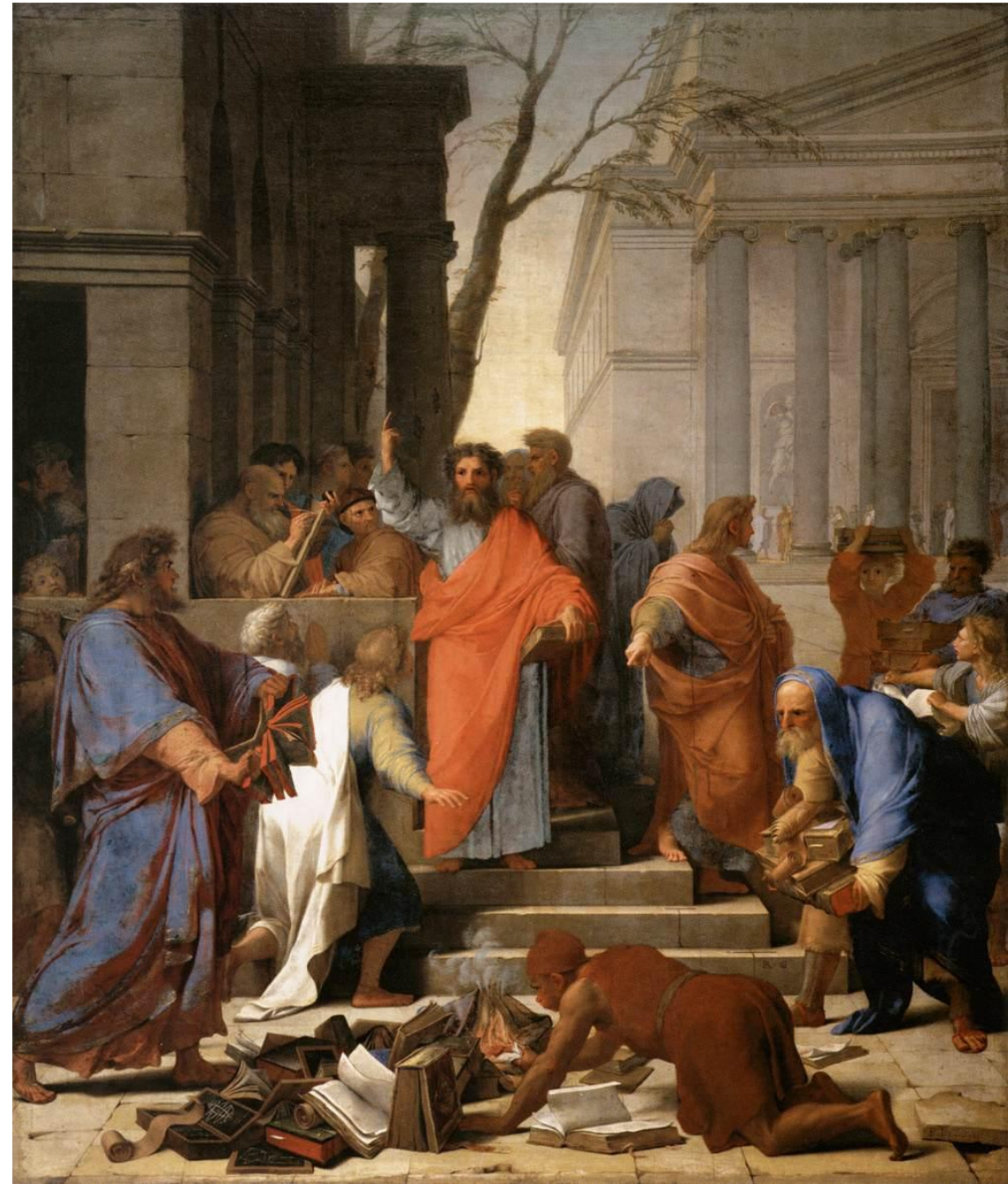
Melpomène, Erato et Polymnie, 1652, 130x138 cm, Louvre

- Ce tableau faisait partie de la décoration de l'Hotel Lambert à Paris, qui a été démembrée malheureusement.
- C'est ici que le qualificatif de « Raphael français » s'applique le plus. Le paysage à l'arrière est dans le style renaissant.
- Les figures sont disposées en pyramide (comme dans les nombreuses Madones de Raphael).
- Les visages (Melpomène à gauche qui baisse les yeux notamment) font penser à ceux de Raphael.
- Les couleurs sont subtilement accordées le marron de la contrebasse fait écho à l'ocre de la chemise de Melpomène. Les vert bouteille et le mauve sont souvent associés, tandis que le bleu de la tunique d'Erato est du plus bel effet.
- La lumière n'est plus « blanche » comme chez Vouet, le paysage est « arcadien », à la Poussin, mais avec plus de délicatesse et de réalisme (le lever du soleil à droite).



# St Paul à Ephèse, 1655, 394x328 cm, Louvre

- Un autre tableau directement inspiré de Raphael, c'est ce célèbre « may » (tableau commandé pour être exposé à Notre Dame de Paris, en mai).
- St Paul a débarqué à Ephèse où il est venu évangéliser la Grèce. Il invite ses disciples à brûler les livres de philosophie grecque et à écouter la parole divine.
- Le saint est de face, il montre le Ciel et tient un livre (la Bible). Sa gestuelle est clairement une citation du « Platon » de Raphael dans l'Ecole d'Athènes au Vatican.
- Les personnages se regroupent autour de lui suivant une pyramide, conférant de la stabilité à la composition (à l'opposé du « mouvement » baroque). Le foyer, attisé par un enfant (esclave sans doute), est une jolie nature morte.
- Les deux complexes architecturaux de part et d'autre du groupe, dont celui de droite à la perspective fuyante, évoquent plutôt Poussin.
- Le Sueur va mourir à 38 ans cette année là. Nul doute que s'il avait vécu, un courant « néo-renaissant » aurait pu fleurir, dont il aurait été le chef de file.



# Conclusion

- Laurent La Hyre et Eustache Le Sueur sont deux des meilleurs représentants de cet « atticisme » parisien qui s'éloigne de Vouet (donc du baroque) et se rapproche de Poussin (du classicisme), fait référence à l'Antique dans sa noble grandeur, et promet un certain ordre et une grande clarté dans la composition, héritage de la Renaissance « classique », celle de Raphael.
- Ce courant pictural sera balayé plus tard (à l'avènement de Louis XIV en 1660), par les rêves de grandeur du monarque, qui confiera à Charles Le Brun le soin de les réaliser dans les arts plastiques.
- Mais au moment où l'atticisme s'ancre dans le contexte parisien (le début des années 1640), Richelieu est au faîte de son pouvoir au service de Louis XIII et de la France. Il a maté la révolte protestante, soumis les seigneurs féodaux et imposé une certaine modernisation à la vieille nation rurale, grâce à la centralisation du pouvoir et à une administration efficace.
- L'atticisme correspond aussi aux goûts du cardinal pour l'ordre et la grandeur.

# Références

- Blunt A. « Art et architecture en France », 1500-1700, Macula, 1993.
- Jacques Thuillier et Albert Châtelet « La Peinture française : de Le Nain à Fragonard », Skira, 1964.
- Alain Mérot « La peinture française au XVIIe siècle » Flammarion, 1994.
- Sur le cycle de St Bruno de Le Sueur, l'article Wikipédia, très complet:
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vie\\_de\\_saint\\_Bruno](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vie_de_saint_Bruno)