

## Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome

Jacques Bousquet

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bousquet Jacques. Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome. In: Mélanges d'archéologie et d'histoire, tome 64, 1952. pp. 287-300;

doi : <https://doi.org/10.3406/mefr.1952.7379>

[https://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-4874\\_1952\\_num\\_64\\_1\\_7379](https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1952_num_64_1_7379)

---

Fichier pdf généré le 02/04/2018

DOCUMENTS  
SUR  
LE SÉJOUR DE SIMON VOUET A ROME

PAR  
M. Jacques BOUSQUET  
Membre de l'École

---

« Avec Simon Vouet, note Henry Lemonnier, s'ouvre la série des peintres français qui firent leur éducation dans la péninsule. Leurs prédécesseurs de la fin du xvi<sup>e</sup>, ou bien n'y venaient guère et s'instruisaient à Fontainebleau, ou se bornaient à un voyage rapide où ils recueillaient surtout des impressions. Vouet au contraire et ses contemporains s'y formèrent une véritable pédagogie<sup>1</sup>. »

Il sera donc utile d'essayer de préciser le milieu dans lequel ces artistes se sont formés et les maîtres qu'ils ont pu suivre, la durée de leur apprentissage et leurs premiers succès. Le cas de Vouet est particulièrement intéressant, car sa peinture reflète les influences les plus diverses et sans doute un sens aigu des nécessités et de la direction de l'évolution artistique, qu'il a subie en même temps qu'il la gouvernait. Son rôle de directeur du goût sous le règne de Louis XIII a été essentiel : « Jusqu'au triomphe du règne de Le Brun, la France n'a connu d'autres principes que ceux de l'atelier de Vouet<sup>2</sup>. » Or, après avoir subi très fortement les influences caravagesques, il est passé, surtout après son retour en France, à un art

<sup>1</sup> *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1893, p. 265.

<sup>2</sup> Philippe de Chennevières, *Essais sur l'histoire de la peinture en France*, Paris, 1894, p. 68.

plus décoratif et aussi plus distingué. Les commentateurs<sup>1</sup> ont eu tendance à y voir l'effet d'un tempérament personnel (d'où une appréciation légèrement péjorative), plutôt que des conditions exactes de sa formation et de sa position chronologique.

Le dépouillement des fonds paroissiaux conservés aux archives du Vicariat de Rome<sup>2</sup> et celui des documents conservés à l'Académie de Saint-Luc<sup>3</sup> m'ont fourni des données sûres sur les dates du séjour de Vouet à Rome et sa place dans le monde romain. J'espère qu'elles aideront à expliquer son goût artistique.

Vouet aurait accompagné à Constantinople l'ambassadeur de France, M. de Harlay, et serait passé par Venise au retour pour arriver à Rome vers la fin de 1613, mais ce n'est qu'en 1615 qu'il apparaît sur les registres de la paroisse Saint-Laurent in Lucina<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Louis Demonts, *Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie (1612-1627)*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1913, p. 309. — Hermann Voss, *Die caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, dans *Zeitschrift für Bildende Kunst*, t. LVIII (1924-1925), p. 56. — En dernier lieu, Roberto Longhi (*Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, dans *Proporzioni*, I (1943), p. 33) a bien montré que cette tendance à ennoblir le caravagisme, à le dériver vers des motifs d'« histoire » et de décoration, était générale chez les caravagesques de la seconde génération.

<sup>2</sup> Sur les « stati d'anime », listes annuelles des habitants des paroisses de Rome, et l'usage qu'on peut en faire pour l'histoire artistique, voir F. Boyer, *Documents d'archives romaines sur le Valentin, Poussin et Le Lorrain*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1931, p. 233. Ces listes indiquent rue par rue les habitants de chaque maison, souvent leur profession et nationalité, leur famille, enfin l'accomplissement de leur devoir pascal. Cette dernière indication est souvent difficile à interpréter. Vouet ne semble pas y avoir jamais manqué.

<sup>3</sup> J'avais déjà fait usage de ces documents quand m'est parvenu l'article de M. Ferdinand Boyer (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1949, p. 79 : *Simon Vouet, Nicolas Poussin, Claude Lorrain et le principat de l'Académie romaine de Saint-Luc*), qui reprend le problème du principat de Vouet laissé pendant depuis l'article de Louis Demonts. Je le remercie vivement de m'avoir autorisé à publier mes conclusions, qui confirment et accompagnent les siennes sans que j'aie eu en rien à les modifier.

<sup>4</sup> L'absence des Stati de 1611-1614 ne permet de rien affirmer pour

Habitent ensemble, à cette date, via Serena, Christopharo Cochet et Simone Vouet, francesi<sup>1</sup>. Son compagnon est le sculpteur Christophe Cochet, qui comme lui touchait une pension royale<sup>2</sup>.

Le quartier un peu extérieur du Campo Marzo, autour des églises de Sainte-Marie-du-Peuple, Saint-Laurent in Lucina, Saint-André delle fratte, était alors le lieu de résidence préféré des artistes, surtout des étrangers dont l'afflux ne cessait pas. La même année, nous trouvons rassemblés, dans la seule paroisse Saint-Laurent, Lanfranc, Bartolomeo Manfredi, Paul Brill, Antiveduto della Grammatica et son voisin Baglione, Orazio Borgianni, le cavalier d'Arpin, le sculpteur Stefano Maderna, sans compter Flamands, Français et artistes de moindre importance. Tenants du Caravage et peintres plus traditionalistes, ultimes représentants du maniérisme finissant ou disciples d'Annibal Carrache<sup>3</sup>, étroitement mêlés on le voit, sans que leur position topographique permette de déterminer des groupes bien formés<sup>4</sup>. Il devait être assez difficile pour un jeune artiste de s'orienter, mais Vouet n'aura pas manqué de

la période antérieure. — En 1618, Vouet touche une pension royale de 450 livres au lieu et place de René Lefranc, décédé (document publié dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, p. 51), mais faute d'autres textes nous ne pouvons dire depuis quelle date il jouissait de cette faveur. Sur le bénéficiaire antérieur, envoyé à Rome par Henri IV en 1609 (Lettre à M. de Brèves, ambassadeur à Rome, du 19 septembre 1609, dans Berger de Xivrey, *Recueil de lettres missives d'Henri IV*, t. VII, p. 771), je n'ai pu trouver aucune indication.

<sup>1</sup> San Lorenzo in Lucina, Stati d'anime 1615-1616, fol. 27.

<sup>2</sup> *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, p. 16 ; 1618. 400 livres « pour son entretien à Rome où il est à présent étudiant ». — C'est de la santé de cet ami très cher que Vouet s'inquiétait lors de son séjour à Gênes en 1621 (Lettre du 4 septembre à Cassiano del Pozzo, publiée dans Bottari-Ticozzi, *Lettere artistiche*, t. I, p. 333, notée par L. Demonts, *art. cité*, p. 314). Cochet exécuta pour le duc de Montmorency une Didon, que celui-ci donna avant son exécution au cardinal de Richelieu.

<sup>3</sup> Qui avait vécu dans la paroisse. Stati de 1607, fol. 23.

<sup>4</sup> On pourrait seulement noter que les caravagesques, plus directement influencés par le maître, Gentileschi, Saraceni, un peu plus tard (1620) Valentin, demeuraient plutôt dans la paroisse Sainte-Marie-du-Peuple, où la chapelle des Caravage devait leur être un sanctuaire. Ce

tirer profit, à droite et à gauche, de cette accumulation de talents<sup>1</sup>.

En 1619, nous le retrouvons au vicolo primo della Croce<sup>2</sup>. Il a un domestique, Francesco. Dans la même rue habitent le brodeur Nicolas de La Fage et le peintre Claude Vignon, qui comme lui réussiront plus tard brillamment à Paris. Tout près, d'autres peintres français, un Henri Blanc, un Nicolas Grégoire, un groupe de caravagesques franco-flamands, avec Gérard Douffet de Liège et Nicolas Tournier, le grand peintre de l'école toulousaine. Toujours dans la paroisse, les Lorrains Claude Deruet et Israël Henriet. Notons la présence dans le voisinage, via della Croce, de l'ambassadeur de Lorraine et du cavalier del Pozzo, qui a assisté aux débuts de Vouet comme à ceux de Poussin, sans avoir sur lui la même influence<sup>3</sup>.

En 1620, au vicolo da San Silvestro a strada Vittoria, il a avec lui son frère Aubin et son serviteur Francesco della Sella. Sa situation s'affermirait, et il s'exerce à former des élèves en entraînant son cadet. Le tableau de la Chartreuse de San Martino à Naples, Saint Bruno recevant la règle de l'Enfant-Jésus, signé et daté de 1620, a dû être envoyé de Rome. Les artistes français s'aventureraient alors assez rarement à Naples, en territoire espagnol. Une influence de l'école napolitaine sur Vouet, au surplus peu évidente, ne saurait avoir été qu'indirecte<sup>4</sup>.

coin, plus récemment peuplé et moins bâti, devait offrir plus de liberté et des conditions de vie plus économiques que l'intérieur de la ville.

<sup>1</sup> Nous ne le voyons habiter chez aucun maître, et c'était la règle. L'esprit d'indépendance jalouse d'un peintre en renom ne tolérait auprès de lui que des « garzoni ». S'il faisait travailler d'autres artistes, c'était à la journée. Par contre, les groupements de jeunes artistes, surtout étrangers, sont fréquents.

<sup>2</sup> Lacune des Stati, 1617-1618. Stati de 1619, fol. 27.

<sup>3</sup> C'est à lui, comme à son protecteur et voisin, que sont adressées les deux lettres de Gênes publiées par Bottari. L'assertion de Nicola Pio, selon lequel Del Pozzo aurait longtemps logé Vouet dans sa maison (voir l'édition d'Eug. Muntz, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 191), ne paraît pas justifiée.

<sup>4</sup> De même, sans doute, pour le tableau de la Circoncision retrouvé

En tout cas, sa réputation s'étend à l'extérieur de Rome, et en 1621 il part à Gênes, appelé par le duc de Bracciano, Don Paolo Orsini, pour faire le portrait de sa fiancée, mais il garde sa maison de Rome, où il est encore noté, ainsi que son frère, avec la mention : non habitat<sup>1</sup>.

En revenant de Gênes, où il était encore au mois de septembre<sup>2</sup>, il a dû, selon son projet, passer par Milan, Plaisance, Parme, Bologne et Florence, mais il ne s'agit guère que d'un voyage touristique, fort rapide, car nous le retrouvons à Saint-Laurent, cette fois au vicolo del Grillo, en 1622<sup>3</sup>. Il a avec lui deux inconnus, Henrico Trevers pictore et Giovanni Giugno, probablement deux Français et deux élèves<sup>4</sup>. Il n'a pas besoin d'aller chercher à Bologne les leçons de Guerchin, car celui-ci est maintenant installé tout près de lui, via Paolina, avec ses élèves Lorenzo Gennari, Giovanni-Battista Croce et Guido Cagnacci<sup>5</sup>.

Son voyage à Gênes l'a définitivement lancé, il est le chef de la colonie des peintres français à Rome, et c'est à ce titre que nous le voyons apparaître à l'Académie de Saint-Luc cette même année dans les comptes du camerlingue, Antiveduto della Grammatica.

par S. Ortolani à Sant'Angelo a Segno et les autres tableaux de lui autrefois conservés à Naples et maintenant perdus. — Le fait que Massimo Stanzione et Vouet auraient travaillé au même moment à San Lorenzo in Lucina ne me paraît pas suffisamment prouvé. Contemporains, ils semblent plutôt avoir subi des influences communes que réciproques.

<sup>1</sup> Stati de 1621, fol. 44 v°. Aubin Vouet, resté à Rome, habite à cette date à Sant'Andrea della Valle (Stati de 1621, fol. 30).

<sup>2</sup> Lettre du 4 septembre, publiée par Bottari.

<sup>3</sup> Stati de 1622, fol. 48. Les Stati d'anime étaient compilés pour contrôler la communion de Pâques, donc pendant les mois de février-mars, ce qui nous fixe un « terminus ad quem ».

L'importance donnée par L. Demonts à ce voyage me paraît, étant donnée sa brièveté, fort grossie. Il est probable, en particulier, que l'école de Parme était appréciée surtout alors à travers les Bolonais et par les œuvres conservées à Rome.

<sup>4</sup> Je n'ai pu réussir jusqu'ici à les identifier.

<sup>5</sup> Stati de 1622, fol. 50. — Appelé à Rome par son protecteur le cardinal Alessandro Ludovisi, devenu le pape Grégoire XV, Guerchin est alors

Lui et Nicolas de La Fage ont versé le 18 octobre, jour de la Saint-Luc, 12 écus, représentant la part de quête de la « nation française » à l'occasion de la fête de la corporation, tandis que Nicolas Régnier et un camarade n'ont pu verser que 5 écus et 15 baiques pour la « nation flamande<sup>1</sup> ». C'est que les peintres français de Rome, déjà nombreux et jouissant probablement de hautes protections, forment un groupe important. Notons qu'à cette date le chapelain de l'Académie, Pierre Albert, est un Français<sup>2</sup>.

En 1623, Vouet habita via Ferratina avec un Carlo pittore<sup>3</sup>. En 1624, il n'a pas changé de domicile, et le religieux chargé de dresser la liste des âmes a noté avec lui vingt-deux autres personnes, sans doute presque tous artistes et dont la liste va nous édifier sur la place de premier plan qu'il occupe dans le monde artistique romain<sup>4</sup>.

Il figure, bien entendu, en tête de liste, et après lui un Horatio pisano, un peu plus loin un Giovan-Baptista pisano, qui ne peuvent

en pleine faveur, et c'est le moment où son art a dû avoir le plus grand retentissement.

<sup>1</sup> Archives de l'Académie de Saint-Luc, vol. 42, fol. 129. Il est intéressant de voir rapprochés à Saint-Luc Simon Vouet et Nicolas Régnier de Maubeuge, puisque Hermann Voss (*art. cité*) a mis en parallèle leur développement artistique.

Ces chiffres contrarient quelque peu l'appréciation de M. G. J. Hoogewerff (*Il conflitto fra la insigne Accademia di San Luca e la banda dei pittori neerlandesi*, dans *Archivio della Società romana di Storia Patria*, vol. LVIII, p. 189), qui minimise l'importance du groupe français, tout en notant que sa contribution est souvent supérieure à celle des Flamands, avant même que ceux-ci se soient repliés sur la « Schilderbent ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, fol. 130 v<sup>o</sup> : « A di 22 di Ottobre dato al Reverendo Dion Pietro Alberi francese nostro cappellano per tante messe dette da diversi sacerdoti nella festa di San Luca... 3 sc. 10 b. »

<sup>3</sup> *Stati de San Lorenzo in Lucina*, 1623, fol. 18. Il s'agit probablement de Charles Mellin, qui était peut-être déjà à Rome en 1622 et que je retrouve constamment dans les années suivantes. L'assertion de L. Demonts (*art. cité*, p. 333), qui en fait l'élève de Vouet à Paris après 1627, n'est pas fondée. Je prépare un article d'ensemble sur cet artiste oublié.

<sup>4</sup> *Stati de 1624*, non foliotés.

être que les deux frères Riminaldi, peintre et sculpteur sur bois<sup>1</sup>, Giovan-Battista Vanni, aussi de Pise<sup>2</sup>, Felice Santelli<sup>3</sup>, puis un bon nombre de Français, un Giacomo deletin, sûrement Jacques Ninet de l'Estaing de Troyes<sup>4</sup>, Jacques Dupré<sup>5</sup>, Jacques et Jean Lhomme<sup>6</sup>, Nicolas Lagouz<sup>7</sup>, Jean Lemaire<sup>8</sup>, Jacques Noël<sup>9</sup> et

<sup>1</sup> Orazio, 1586-1630; Gian-Battista, 1595-1637. Orazio Riminaldi, peintre caravagesque non négligeable (voir l'article cité de R. Longhi dans *Proporzioni*, p. 55, n. 73), a dû se former à Rome dans le climat naturaliste mitigé qui était alors le plus courant, et dont Vouet était un des tenants les plus appréciés. Il nous paraît un peu âgé pour avoir pu être son élève, mais nous voyons qu'ils ont été au moins en relations.

<sup>2</sup> Giovan-Battista Vanni (1599-1660), élève d'Aurelio Lomi, Jacopo Chimenti, Giovanni Bilivert et Christofano Allori, représente avec les précédents un groupe toscan alors fixé à Rome, sans doute en séjour d'études, mais aussi porteur du goût de l'anecdote et du décor, des bijoux et des draperies, si caractéristique de l'école florentine. Qu'ils aient été attirés dans l'orbite de Vouet est prouvé par leur voisinage, et il faut y voir la preuve d'une communauté de tendances, peut-être aussi de protections.

<sup>3</sup> Peintre romain (1601-1656).

<sup>4</sup> Il habite déjà en 1622 à Santa Maria del Popolo (Stati, fol. 16 v<sup>o</sup>), avec Noël Quillier. En 1625, nous le retrouvons à San Nicola in Arcione avec Charles Mellin et Jacques Sarrazin. On savait de lui seulement jusqu'à présent qu'il avait été l'élève de Vouet, sans aucune précision concernant un séjour à Rome. Voir Ch. Sterling, dans le *Catalogue de l'exposition des « peintres de la Réalité » en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1934, p. 129.

<sup>5</sup> Peintre à Paris (1603-1670).

<sup>6</sup> Jacques Lhomme, né à Troyes en 1600, élève de Vouet à Rome, rentra avec lui à Paris en 1627.

Jean Lhomme, frère du précédent, jusqu'ici complètement inconnu, habitera dans les années suivantes à Santa Maria del Popolo à côté de Valentin, dont il paraît avoir été le fidèle compagnon. Il avait peint pour l'église Saint-Louis-des-Français un tableau malheureusement perdu. Ces deux artistes établissent un lien, par ailleurs peu apparent, entre le groupe Valentin, près de qui ils habitent la même année, et le groupe Vouet.

<sup>7</sup> (1597-1663). D'une famille d'artistes d'Angers.

<sup>8</sup> Dit le Gros Lemaire, peintre de perspective (1597-1659). Il séjourna très longtemps à Rome. Voir sur lui, en dernier lieu, Anth. Blunt, *Jean Lemaire painter of architectural fantasies*, dans *Burlington Magazine*, 1943, p. 240.

<sup>9</sup> Peintre français jusqu'ici inconnu. Il est à Rome au moins depuis

Nicolas Poussin lui-même<sup>1</sup>. Présent aussi le Liégeois Alexandre de Horion et un Egidio Horion, probablement son parent<sup>2</sup>. Enfin, des inconnus, Nicolo Giani, Pietro Votrel, Carlo Savelli, Ascanio Ciuni, Placido Costa, Pietro Mel, Gabriello Natiis, Francesco Dansi.

Pourquoi ce rassemblement? Il ne faut pas y voir un groupement permanent. Plusieurs des artistes présents sont notés la même année ailleurs, à leur domicile particulier, et nous ne les retrouvons plus là l'année suivante. C'est une réunion d'artistes dont le clerc chargé des Stati nous a conservé le précieux procès-verbal<sup>3</sup>, et elle s'explique sans doute par le fait qu'en 1624 Vouet est Prince de

1621. Il a aussi son domicile particulier la même année au primo vicolo transversale, avec le sculpteur Christophe Cochet.

<sup>1</sup> On savait déjà que Poussin était arrivé à Rome au printemps de 1624. Denis Mahon (*Nicolas Poussin and venetian painting : a new connexion*, dans *Burlington Magazine*, 1946, p. 15) a montré, en s'appuyant sur un passage des *Vite* de Mancini, qu'il avait dû passer par Venise. Le document que nous publions atteste sa présence à Rome au moins en mars 1624. Il semble déjà avoir eu son domicile particulier strada Paulina, où est noté cette année un Nicolo pittore, et où il habitera dans les années suivantes, mais il est normal qu'à son arrivée il ait cherché à se rapprocher de Vouet, chef incontesté de la colonie des peintres français à Rome. L'influence qu'il a pu subir de ce fait a dû être brève. Il venait à Rome pour retrouver l'antiquité, et non pour y apprendre le goût du jour. Leurs deux évolutions, dans les mêmes lieux (il est vrai, avec un décalage de temps qu'il ne faut pas négliger), seront complètement différentes, et quand ils se retrouveront à Paris en 1641, ce sera en ennemis déclarés (voir Em. Magne, *Le voyage de Nicolas Poussin en France*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXIV (1914), p. 214).

<sup>2</sup> Sur Alexandre de Horion, voir Joseph Philippe (*La peinture liégeoise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1945, p. 9), qui en ignore et le maître et l'œuvre. Sa présence à côté de Vouet éclaire au moins en partie ses origines artistiques. Il est intéressant de voir voisiner à Rome Vouet et ses amis et le groupe des artistes liégeois, Gérard Douffet en tête, dont l'art sera si influencé par le goût français.

<sup>3</sup> Il s'agit d'un document exceptionnel, car je n'en ai pas trouvé d'autre du même genre au cours de mes dépouillements. Le clerc qui a dressé la liste a eu peur probablement de ne pas retrouver ensuite les intéressés à leurs domiciles respectifs. Cette réunion peut aussi s'expliquer par le fait qu'à cette époque Vouet aurait tenu une école pour l'étude du modèle vivant (Demonts, *art. cité*, p. 322).

l'Académie de Saint-Luc, titre envié qui le met à la tête des artistes romains.

Il y est parvenu en des circonstances assez obscures, sur lesquelles Baglione nous fournit quelques indications dans sa vie d'Antiveduto della Grammatica<sup>1</sup>. Ce dernier, devenu Prince de l'Académie, aurait voulu la réformer et réduire le corps dirigeant à vingt-cinq académiciens<sup>2</sup>, en excluant son ennemi Mao Salini. Mais celui-ci machina contre lui une cabale, l'accusant de vouloir donner à un grand seigneur et remplacer par une copie le Saint Luc peignant la Vierge, attribué alors sans hésitation à Raphaël et palladium de l'Académie. On recourut aux supérieurs et au cardinal Francesco del Monte, protecteur de l'Académie ; Antiveduto fut privé du principat et remplacé par Simon Vouet ; un bref d'Urbain VIII rétablit les anciens statuts.

Les archives de l'Académie de Saint-Luc permettent d'éclairer un peu cette affaire, encore qu'on ait manifestement cherché à en faire disparaître les traces. Le registre des réunions a disparu, mais il nous reste celui des recettes et dépenses du camerlingue, ou trésorier. Nous y trouvons la preuve des précautions prises pour protéger le tableau de Raphaël contre un vol éventuel<sup>3</sup>, et aussi l'approbation des comptes d'Antiveduto comme trésorier de l'Académie jus-

<sup>1</sup> Édition fac-similé, Rome, 1935, p. 294.

<sup>2</sup> Ainsi le voulait la constitution sanctionnée par un bref de Grégoire XV du 4 juin 1621. Toute l'affaire est un épisode de la querelle entre la conception corporative et la conception académique du groupement des artistes. Sur ses divers épisodes, voir en dernier lieu Nikolaus Pevsner, *Academies of art past and present*, Cambridge University Press, 1940, p. 63 et suiv.

<sup>3</sup> Archives de Saint-Luc, vol. 42, Registro del camerlengo, 1593-1627. Dépenses de Pietro-Paolo Bonci, trésorier.

Fol. 54 : « 1624, 23 juin. Pagato alli facchini per haver levato il quadro di Rafaello che era in Cademia et messo in chiesa per ordine dell' Illustrissimo Cardinal del Monte.

« E piu li 28 di detto pagato a M. Bartolomeo Speranza giuli sette e mezzo, quali sono per haver fatto quattro spranghe e bandelle nella cassa che s'è fatta al quadro di Rafaello e per haver mutato la chiave nella

qu'en février 1624<sup>1</sup>. Le nouveau Prince n'intervient pas encore à cette date, sans doute n'est-il pas désigné. On écarte Antiveduto, mais en lui remboursant ses avances, « comme le veut la justice » (d'aucuns voulaient sans doute qu'il fût renvoyé purement et simplement).

Il faut, je crois, interpréter ainsi ces documents : Baglione a mêlé l'affaire de la réorganisation de l'Académie, pendante depuis le bref de 1621<sup>2</sup>, et la nomination de Grammatica comme Prince avenue à l'automne de 1623 et contrecarrée dès le début par Mao Sa-

porta del'ostaria e mutato l'inconta e conficato la porta della cantina si come appare per sua ricevuta.

« E più il primo di Iuglio pagato a Mastro Filippo Eschini falegname scudi cinque e b. ottanta quali sono per haver fatto la cassa al quadro di Rafaello con le tavole d'olmo si come appare per mandato.

« E più il primo di detto pagato a Mastro Gasparo muratore giuli dieci quali sono per haver fatto quattro buse dietro l'altare e messo doi travicelli in dette buse e aiutare a mettere il quadro nella cassa e messo sopra l'altare si come appare per mandato.

« E più per la corda che tiene su il quadro di Rafaello di libbre quattro e mezzo a ragione di un giulio la libra.

« E più per quattro vite d'acciaio che tengono il quadro nella cassa fatte alla Napolitana di un palmo l'una lunghe... »

Le tableau de Raphaël fut donc enlevé de l'Académie, porté dans l'église de Saint-Luc et placé sur le maître-autel, enfermé dans un coffre solide.

Il est intéressant de noter que le prestige de Raphaël reste intact après la crise caravagesque.

<sup>1</sup> Archives de Saint-Luc, fol. 42 v<sup>o</sup> : « E più dinari rescossi da me Antiveduto della Grammatica camerlengo per tutto Gennaro e parte di Febraro dell'anno 1624... »

Fol. 44 v<sup>o</sup>. Approbation en date du 25 février 1624 des comptes d'Antiveduto et ordre d'établir pour lui un mandat de 52 écus et 42 baiques  $\frac{1}{2}$ , « acciò il S. Pietro Paolo Bonci suo successore possa quanto prima pagarlo, si come è giusto e ragionevole ».

Suivent les signatures de Paul Brill et Alessandro Turchi, premier et second censeur.

<sup>2</sup> Le bref d'Urbain VIII auquel Baglione fait allusion ne peut être que celui du 1<sup>er</sup> octobre 1627, qui supprimera la « colletta » de vingt-cinq conseillers désignés à vie. Les index des registres des brefs conservés à la secrétairerie des Brefs n'en mentionnent aucun concernant l'Académie pour les années 1623-1624.

lini<sup>1</sup>. Ce n'est qu'après plusieurs mois de discussions qu'il aura été remplacé par Vouet, sans doute vers le mois de février, quand il abandonna ses fonctions de trésorier. C'est peut-être une réunion en rapport avec cette nouvelle nomination dont nous avons trouvé la trace à Saint-Laurent in Lucina.

L'activité de Simon Vouet comme Prince nous reste inconnue, nous le voyons seulement opérer des versements et ordonner des paiements<sup>2</sup>. Les deux querelles ont dû, au demeurant, se trouver étroitement liées, la deuxième n'étant peut-être qu'un prétexte pour obtenir le retour aux statuts anciens.

Il est probable que Vouet a dû sa nomination aux troubles de

<sup>1</sup> Les nominations se faisaient le 18 octobre (fête de la Saint-Luc) de l'année précédant l'entrée en fonction, mais il est probable qu'Antiveduto n'a pu porter le titre de Prince et est resté camerlingue jusqu'au règlement de l'affaire.

<sup>2</sup> Archives de Saint-Luc, fol. 44 et suiv., Recettes de Pietro Paolo Bonci, après le 24 février 1624.

Fol. 47 v<sup>o</sup> : « E più alli 27 di Ottobre ho riceuto dal S<sup>r</sup> Simone Vuet scudi tre moneta e b. trenta cinque quali si sono cavati di doi cassette delli indoratori. »

Fol. 48 : « E più alli 16 di Decembre ho riceuto dal S<sup>r</sup> Simone Vuet b. 16 ½ quali si sono cavati della casetta del mandatario. »

Il ne s'agit pas du tout du revenu de maisons, comme l'a interprété par erreur M. F. Boyer, mais des caissettes, sans doute espèces de troncs fermant à clef, dans lesquelles on plaçait l'argent recueilli auprès des différentes catégories (peintres, sculpteurs, doreurs) ou conservé par les divers fonctionnaires de la corporation.

Fol. 50 et suiv. Dépenses de Pietro Paolo Bonci. Dépenses faites sur l'ordre du « Principe », qui n'est pas nommé.

On le voit, l'affaire est assez obscure, et d'aucuns ont pu nier la nomination de Vouet (A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, Mantova, 1886, p. 110-111). Fr. Noack, qui avait dépouillé les archives de l'Académie, n'arrive pas à une conclusion (article *Antiveduto della Grammatica*, dans l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* de Thieme-Becker, t. XIV, p. 498) et pense que l'affaire a dû se passer en 1624-1625, puisqu'il était encore camerlingue en 1624 : « in den Akten der Akademie ist der Vorfall nicht fest zu stehen ». L. Demonts (*art. cité*, p. 322, n. 2) avait provoqué une recherche qui ne paraît pas avoir donné de résultats, et admet sans plus le témoignage de Baglione, repris par Félibien. M. F. Boyer (*art. cité*) a bien vu la solution du problème et je ne fais que préciser ses conclusions.

l'Académie et à la mésentente entre les artistes romains, qui autrement n'auraient pas toléré un étranger<sup>1</sup>. Il a été servi par de hautes protections et peut-être par la politique française<sup>2</sup>, mais nous devons y voir aussi la confirmation de sa réputation artistique.

En 1625, il n'a plus avec lui via Ferratina que Francesco pittore, Carlo pittore et Claudio intagliatore, ce dernier n'étant autre que le graveur Claude Mellan<sup>3</sup>. Tout à côté viennent de s'installer Pompeo di Vezzi de Velletri, sa femme Plinia et ses enfants Virginia et Francesco<sup>4</sup>. Virginia, pastelliste et miniaturiste déjà réputée, fixera l'attention de Vouet, qui l'épouse le 21 avril 1626<sup>5</sup>. On sait la place que ce type de beauté généreuse, si caractéristique, va tenir dorénavant dans son art<sup>6</sup>. Jusqu'à la fin de son séjour, il ne quittera

<sup>1</sup> Celui-ci, au contraire, en des circonstances difficiles, pouvait jouer le rôle de médiateur. Notons que la France était peut-être alors plus traditionaliste et plus attachée aux solutions corporatives. Vouet lui-même sera hostile à la fondation de l'Académie royale de Paris et défendra la vieille corporation de Saint-Luc.

<sup>2</sup> En 1624, le cardinal de Richelieu est en pleine activité et homme à étendre dans tous les domaines sa politique d'orgueil national. Urbain VIII vient d'être élu pape (5 août 1623) et son avènement marque un net progrès de l'influence française à Rome. Sur la satisfaction des Français, le mécontentement espagnol et l'action immédiate en Valteline qui va provoquer la légation du cardinal Francesco Barberini à Paris en 1625, voir Pastor, *Storia dei Papi*, t. XIII, p. 247 et suiv.

<sup>3</sup> Stati de San Lorenzo in Lucina, 1625, fol. 17. Carlo est sans doute encore Charles Mellin. Francesco est peut-être un membre de la dynastie des François, du Puy-en-Velay. — Mellan, arrivé à Rome en 1624, s'était mis à l'école de Francesco Villamena, mais, celui-ci étant mort le 7 juillet 1624, il entra à l'école de Vouet. Voir Louis Gonse, *Claude Mellan*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII (1888), p. 455.

<sup>4</sup> *Ibid.*, fol. 17 v<sup>o</sup>.

<sup>5</sup> San Lorenzo in Lucina, Registro dei Matrimoni, 1607-1641, fol. 155. Mariage de Simon Vouet, filius Laurentii Vouet parisiensis pictor, et Virginea, romana filia Pompei Vezi vellitrensis, via Ferratina. Testibus Reverendibus Patribus Silvestro Ocono vitulanensi et Bernardo Predico cavensi, Ord. Minorum Religiosis (deux des frères mineurs de qui relevait l'administration de la paroisse).

<sup>6</sup> Mais il semble que ses œuvres antérieures en portaient déjà la présence.

plus la via Ferratina, où naît le 9 mars 1627 sa première fille Francesca. Le parrain est son ami Claude Mellan, qui a déjà commencé à diffuser par la gravure ses œuvres les plus célèbres<sup>1</sup>.

Mais la carrière romaine de Vouet va se terminer. Louis XIII veut auprès de lui le plus illustre peintre français, et l'artiste, qui a toujours bénéficié des faveurs royales, ne peut qu'obéir aux ordres que lui transmet l'ambassadeur de France, le duc de Béthune. Il passe par Venise, où il est en août 1627<sup>2</sup>, et il arrivera à Paris le

<sup>1</sup> San Lorenzo in Lucina, Registro dei Battesimi, 1614-1633, 17 mars 1627. Baptême de Francesca filia D. Simonis Vouet parisiensis pictoris et D. Virginiae de Vezzi Veliternensis uxoris ejus in nostra parochia, habitantium in via Ferratina, nata die 9 hujus hora quinta et quadrante noctis. Presentibus et tenentibus D. Claudio Mellan gallo ex Bovil (Abbeville) et D. Dominica Gioli romana. Les Stati d'anime de San Lorenzo in Lucina font défaut pour les années 1626-1632, mais les documents ci-dessus les remplacent.

Dans la collection de portraits d'artistes de l'Académie de Saint-Luc figure le portrait de Vouet, œuvre d'assez belle qualité et peut-être de lui. Elle ne paraît pas avoir été connue d'Anth. Blunt (*Some portraits by Simon Vouet*, dans *Burlington Magazine*, 1946, p. 268).

<sup>2</sup> S'il est vrai que les dernières influences subies ont le plus de portée, il faudrait attribuer au séjour vénitien le penchant vers un genre plus décoratif qui caractérise la peinture de Vouet après son retour en France. Mais il s'explique aussi par l'évolution générale de l'art de son temps, et surtout par les grandes commandes qui lui seront alors confiées. A Rome, Vouet n'a pas laissé de fresques (celles qui accompagnent ses tableaux de Saint-Laurent in Lucina semblent plutôt l'œuvre d'élèves). Il paraît avoir peint surtout des tableaux de chevalet.

Il reste que c'est à Rome que Vouet a séjourné, et c'est là qu'il faut chercher le climat de sa formation.

La lettre adressée de Venise par Vouet à Ferrante Carlo est du 14 août (publ. par Bottari, t. I, p. 334). Il a dû quitter Rome peu de temps auparavant, car il apparaît pour la dernière fois dans les registres de Saint-Luc (vol. 42, fol. 188 v<sup>o</sup>) en date du 18 août 1627 dans une quittance de Giovanni-Antonio Martini, copiste de l'Académie, qui a reçu 8 écus pour écritures de Lorenzo Gonzales « et disse il medesimo Lorenzo haverli havuti per questo effetto dal Sr Vouet ». Vouet donc a occupé jusqu'au bout quelque fonction à l'Académie. Peut-être est-il repassé par Rome avant le grand départ, car dans sa lettre à Ferrante Carlo il lui promet d'aller le voir à son retour,

25 novembre, suivi par sa famille et ses élèves Jacques Lhomme et Gian-Battista Mola. Nous ne le suivrons pas dans sa glorieuse carrière de peintre de cour, que viendra éclipser seulement momentanément, en 1641, la venue d'un autre Romain, son ancien élève d'un moment, nous l'avons vu, Nicolas Poussin.

J'espère que les documents inédits ici signalés aideront à préciser la physionomie artistique d'un peintre trop oublié en vue d'une étude d'ensemble qui s'impose. La qualité de ses œuvres est supérieure, et d'un caractère personnel qui dépasse l'éclectisme superficiel par lequel on a voulu les caractériser<sup>1</sup>. Il a su, obéissant au goût de son temps, donner un caractère plus noble au caravagisme, tout en conservant dans toute la mesure du possible la valeur poétique que celui-ci tire de l'étude directe du réel. Au milieu des diverses tendances qu'il a connues et dont aucune ne réussissait à s'imposer, il a su se frayer un chemin glorieux, attirant à lui honneurs et disciples. A mi-chemin entre la Flandre et l'Italie, il était capable de donner son caractère propre à l'école française de peinture qu'il allait fonder.

Jacques BOUSQUET.

<sup>1</sup> Le jugement de L. Demonts (*art. cité*, p. 347) me paraît un peu sévère. H. Voss (*art. cité*) a montré comme l'art de Vouet répondait bien à la « volonté prononcée d'idéalisme et de régularité constructive » qui sous-tend alors la culture française. R. Longhi (*art. cité*, p. 32) a étendu à beaucoup de peintres des années 1620 la tendance à ennoblir le caravagisme, mais souligné que dans les œuvres de Vouet elle paraissait sensible dès le début de la décade. Vouet a donc pu, non seulement suivre le mouvement, mais être un de ses promoteurs. N'y était-il pas porté par son tempérament, assez altier et prétentieux?

La doctrine de Vouet en France sera encore un naturalisme mitigé. Ainsi s'explique le reproche de Félibien « qu'il ne pouvait ordonner un tableau sans voir le naturel ». Le succès de Poussin marquera la rupture définitive avec tout réalisme et l'avènement du style classique.

---