

1. PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION.....	P. 1
2. CATALOGUE.....	P. 2
3. PARCOURS DE L'EXPOSITION.....	P. 10
4. PRÊTEURS.....	P. 10
5. AUTOUR DE L'EXPOSITION.....	P. 10
6. INFORMATIONS PRATIQUES.....	P. 11

ANNEXE : LISTE DES VISUELS DISPONIBLES

1. PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Loth et ses filles (1633) est un des chefs-d'œuvre de Simon Vouet et du musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Chef-d'œuvre trouble et limpide. Malgré son lyrisme, demeure le sujet, scabreux, auquel répond une manière brillante (« classicisante ») avec des restes de la leçon romaine (« caravagesque »).

Entrée au musée en 1937, cette peinture a depuis servi de point de repère pour la connaissance de Vouet (qui data peu d'œuvres) et incarna même un moment l'œuvre entière de Vouet. Maintenant que cet artiste a reconquis sa place dans l'histoire de la peinture française (depuis la grande exposition du Grand Palais organisée par Jacques Thuillier en 1990), il est temps d'aborder toutes les facettes de cette « mythologie biblique ».

L'exposition comportera 68 œuvres :

- 29 peintures (dont certaines totalement inédites ou jamais vues en France) : 12 tableaux de Vouet (ou attribués), 12 tableaux de son cercle et 5 abordant l'iconographie.
- 7 dessins et 32 gravures (d'après Vouet ou abordant l'iconographie).

Un dossier complet sur cette œuvre sera réalisé ; ses sources : les deux dessins préparatoires (conservés à Reims et à Munich), ses dérivations (gravure et copies), ainsi que sa fortune critique (*Loth et ses filles* fut une œuvre maîtresse dans la redécouverte de Vouet).

Parmi les sources, il convient de souligner la confrontation pour la première fois avec le *Loth et ses filles* de Gentileschi (musée Thyssen à Madrid) que Vouet a vu à Gênes en 1621.

Cette peinture est charnière dans l'œuvre de Simon Vouet. Rappelé à Paris par Louis XIII en 1627, Vouet doit s'imposer. Face à la situation artistique parisienne, il développe une manière lyrique apte à rivaliser avec Rubens. En effet, Vouet est chargé principalement d'œuvrer sur le chantier du Luxembourg et dans le domaine de la tapisserie. Le musée des Arts Décoratifs de Strasbourg présente une partie de la tenture de l'Histoire de Constantin réalisée quelques années auparavant pour Louis XIII.

Il convient d'étudier le contexte d'un tel tableau qui se situe à Rome dans une certaine forme de caravagisme. Plusieurs peintures de Vouet et de son entourage, qui abordent précisément la veine sensuelle et violente seront présentées.

Par sa sensualité et ses parti pris esthétiques, Vouet est à l'origine de la nouvelle orientation de la peinture parisienne et il convient donc de présenter quelques œuvres issues de son exemple. C'est ainsi qu'une place sera faite à ses disciples, dont Perrier. Du lyrisme de Vouet, magistralement mis en œuvre dans le *Loth et ses filles* de 1633, sort la grande école parisienne, celle des élèves de Vouet : Le Sueur, Le Brun, Mignard qui bientôt se révolteront contre leur maître.

La partie iconographique présentera le thème et son traitement à partir du XV^e siècle. Si la vocation moralisatrice a toujours été présente, il faut y regarder de plus près. Nous nous attacherons surtout à la portée symbolique de ce thème dans les années 1630, en relation avec la thématique des « Femmes fortes » et le poids des guerres et des épidémies qui décimèrent alors l'Europe.

En plus des œuvres exposées, l'œuvre sera éclairée par les essais du catalogue, en particulier la lecture de l'œuvre livrée par le philosophe Jean-Luc Nancy.

ÉCLAIRAGES SUR UN CHEF D'ŒUVRE
Loth et ses filles par Simon Vouet

Musée des Beaux-Arts de Strasbourg

20 octobre 2005 > 22 janvier 2006



Les Musées de Strasbourg

Service Communication
2, place du Château
67076 Strasbourg cedex
Tél. 00 33 (0)3 88 52 50 00
Fax 00 33 (0)3 88 52 50 42
www.musees-strasbourg.org

2. CATALOGUE

Éclairages sur un chef-d'œuvre. *Loth et ses filles* par Simon Vouet.

Éditions des Musées de Strasbourg
192 pages
Format 195 x 240 cm
130 illustrations noir et blanc et couleur
Prix : 32 _
ISBN : 2-35125-001-X
EAN : 9782351250013
Diffusion : Inextenso Diffusion
Distribution : Volumen

SOMMAIRE

Préface

Fabienne Keller, Maire de Strasbourg
Robert Grossmann, Maire Délégué, chargé de la culture

Préface

Fabrice Hergott, Directeur des Musées de Strasbourg

Essai introductif

Dominique Jacquot

« L'hospitalité des vivants »

Jean-Luc Nancy

« De l'abominable sujet à l'interprétation sublime : le thème de *Loth et ses filles* dans la peinture du XVII^e siècle »

Maximilien Durand

« Simon Vouet et la peinture à Paris au début du XVII^e siècle. Questions de styles »

Guillaume Kazerouni

Analyse de l'œuvre

Dominique Jacquot

Bibliographie (dont expositions)

Notices des œuvres

EXTRAITS

Dominique Jacquot

Essai introductif

« Présentation de l'artiste

Dans l'opinion commune, Simon Vouet (Paris, 1590 – *idem*, 1649) n'a pas encore retrouvé sa place parmi les géants de la peinture européenne du XVII^e siècle. Outre la méconnaissance de tout ce qui est antérieur au XIX^e siècle, sans doute la rivalité avec Poussin nuira-t-elle encore longtemps. L'importance historique est elle bien (re)connue : Vouet fut maître d'œuvre royal, comme Primaticcio avant lui, et comme son élève Le Brun avec Louis XIV. Comme David, il apporta une rupture décisive à la peinture parisienne. Car l'art de Vouet, contrairement à l'inspiration de ses contemporains Georges de La Tour et Poussin, se porte essentiellement sur la peinture de vastes dimensions.

Le professeur Jacques Thuillier a pu définir parfaitement Vouet à partir de trois paradoxes : peintre français ou italien ?, caravagesque ou grand décorateur ?, artiste léger ou engagé ? Vouet, le fondateur de la tradition française à partir de son retour en 1627, fut un des premiers peintres de Rome. Marié à une romaine, comblé d'honneurs, se nourrissant des exemples du passé et de son présent italiens, Vouet fut un peintre romain. Le peintre regarda constamment la nature, le modèle vivant, et il utilisa le dessin pour composer. Mais il tempéra ce naturalisme en le décantant. Car Vouet fut un poète au répertoire reconnaissable, constitué d'un certain idéal féminin, de poignets qui se courbent portant des doigts onduleux, de draperies qui structurent et animent la toile. Son registre est celui des grands effets de masses, parcourus de couleurs éclatantes, de lignes et de lumières. Mais sans pourtant sacrifier à un art sans propos. Les visages ne sont jamais des masques vides d'expression ou de vie. Bien plus – en paraphrasant J. Thuillier – le sérieux ce n'est pas seulement le tragique et l'excessif ; il existe de la profondeur hors de l'angoisse. Vouet est de la génération née au milieu des horreurs fratricides des guerres de Religion. Il naît dans Paris qui en 1590 avait été assiégée et reconquise par Henri IV. Vouet fut un des artisans majeurs de la reconstruction qui marque le règne de Louis XIII. Nous le verrons, son *Loth et ses filles* de Vouet, œuvre charnière peinte en 1633, est au cœur de ces trois paradoxes.

Depuis l'année Vouet (1990), marquée par la magnifique exposition organisée par Jacques Thuillier et le colloque international, la communauté scientifique (ni le marché de l'art) n'a pas délaissé Vouet. Bien au contraire, l'année suivante l'exposition de Munich révélait un fantastique fonds de dessins, complétant l'album conservé au Louvre. Depuis, des œuvres primordiales sont ré-apparues dont *La Diseuse de bonne aventure* peinte pour Cassiano Dal Pozzo. Une inscription avec la date de 1617 en fait un nouveau pivot pour la chronologie de la période italienne. En 1996-1997 les musées de Coutances et du Mans organisaient une passionnante exposition sur l'atelier de Vouet. Comme Rubens avait parmi ses collaborateurs des peintres aussi doués que Van Dyck ou Jordaens, Vouet s'entoura et forma des artistes aussi importants que Perrier, Mignard, Le Brun ou Le Sueur. En effet c'est aussi aux marges immédiates de Vouet que les recherches ont progressé. La place de Charles Mellin dans l'entourage romain de Vouet devient plus claire. Nous pensons qu'il faut non seulement lui rendre la très importante *Madeleine* mais aussi des tableaux comme cette autre *Madeleine* (Los Angeles), voire la *Judith* de Munich et le *Portrait de femme* de Berlin !

Du côté de l'atelier parisien, grâce à la découverte de points d'ancrage certains, les œuvres respectives de Chaperon, Poerson et Perrier ont été sorties du magma vouetisant et définies. D'autre part la redécouverte d'un tableau signé de Michel I^{er} Corneille (vers 1603-1664) à Orléans est déterminante : ce *Saint François-Xavier en oraison devant la Vierge et l'Enfant* permet à notre avis de lui rendre un groupe cohérent de peintures aux visages aux yeux plissés et aux plis lourds, notamment *La Madeleine chez Simon le Pharisien*, commandé à Vouet et peint vers 1636 pour la chapelle de l'Hôtel Séguier. En vrai chef d'atelier, Vouet laissait ses collaborateurs exprimer leur talent !

En attendant d'autres travaux sur d'autres disciples de Vouet, la personnalité artistique de Vuibert sera bientôt mieux connue. Dans la totalité des cas on peut clairement distinguer la phase d'apprentissage (et de première maturité) avec une inflexion quand l'artiste se dégage de l'orbite du maître. Dans le cas de Chaperon ou de Vuibert, les contacts avec Poussin submergent la leçon de Vouet.

La création du lyrisme parisien

Outre ces apports philologiques indispensables, cette meilleure compréhension de Vouet et de son atelier passe aussi par une relecture de ses chefs-d'œuvre. Le tableau de Strasbourg est à ce titre crucial. Depuis son brillant achat en 1937 à l'instigation de Hans Haug (1890-1965), il a été de nombreuses fois étudié, exposé et reproduit. Signé et daté (1633), ce *Loth et ses filles* a été un des points d'ancrage pour la reconstitution de l'œuvre de Vouet. Les historiens d'art placent d'ailleurs vers 1633 la modification du style de Vouet. Cette peinture dérangement par son sujet est décisive tant elle montre l'émergence du grand lyrisme parisien, qui métamorphose avec audace les acquis italiens de Vouet, dont le caravagisme. Ce courant, interprété souvent comme la version parisienne du "Baroque" européen, est déterminant pour le renouveau de la peinture parisienne, puis française. Le *Loth et ses filles* de Vouet est un parfait témoignage de "ce langage à la fois dépouillé et emphatique qui est celui du grand lyrisme fait d'élégance et de clarté, de fougue et d'ampleur" et qu' "Une certaine conception de l'art français a tôt fait de le réduire au raffinement de Le Sueur ou à la méditation de Poussin, à la galanterie de Boucher ou à la bonhomie de Corot : l'autre inspiration n'importe pas moins."

Depuis longtemps il est acquis que Vouet apporta à Paris ce langage neuf. Félibien écrit même : "... on luy est obligé, ..., d'avoir fait revivre en France la bonne manière de peindre". C'est à un fameux historien d'art, qui posséda le *Loth et ses filles* de Strasbourg, Louis Dimier (1865-1943) auteur en 1926 d'une partisane *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Le Brun*, qui fait de Vouet le fondateur de la peinture française, rien moins que le vrai créateur de la peinture vraiment française.

En dehors des disciples immédiats de Vouet (l'exposition présente des œuvres de plusieurs d'entre eux) ce courant lyrique irrigua la peinture française et notamment Jean-François de Troy, Boucher, Fragonard, les Lagrenée ou Greuze.

Toutefois dès la fin des années 1630, une autre tendance prévalut : l' "atticisme" qui s'épanouit sous la régence d'Anne d'Autriche. De retour de Rome, des élèves frondeurs de Vouet rapportaient, non plus comme lui les leçons du caravagisme et de Véronèse, mais la stricte règle issue de Raphaël et de l'antique. Même Perrier donnait dans une manière minérale et ses propres élèves s'étaient mis à l'école de Poussin qui fut appelé par Louis XIII pour rivaliser avec Vouet (1640-1642). Les Mays (un May est le tableau commandé chaque année pour Notre-Dame de Paris) de Bourdon (1643), Le Brun (1647) et Le Sueur (1649) marquaient la fin du style vouetisant. Mais Vouet avait sut devancer cette inflexion et dans l'oratoire de la reine peint l'*Assomption* (1644) qui ne cédait pas en élégance avec les œuvres de ses jeunes rivaux Bourdon, Champaigne, Corneille, Dorigny, La Hyre, Poerson et Stella. »

© Dominique Jacquot, 2005

Tous droits réservés

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage, est interdite sans l'autorisation préalable des éditeurs

Maximilien Durand

De l'abominable sujet à l'interprétation sublime :
le thème de Loth et ses filles dans la peinture du XVII^e siècle

« Rares sont les études iconographiques qui ont été consacrées au thème de Loth et ses filles, malgré le nombre de versions illustrées de l'histoire du patriarche attestées depuis le Moyen Âge. Un véritable intérêt se dégage même, durant la Renaissance et au cours du XVII^e siècle, pour le personnage de Loth, encore épisodique auparavant. Sans disparaître totalement du propos des peintres, des graveurs et des sculpteurs, cette figure, toujours importante au XVIII^e siècle, se fait cependant plus occasionnelle par la suite. De toutes les circonstances de sa vie décrites par la Bible, on a essentiellement retenu l'étreinte incestueuse de Loth avec ses deux filles, qui offrait aux artistes un répertoire infiniment riche de possibilités. Le caractère scandaleux de l'épisode, mêlant l'interdit bravé, l'ivresse, avec l'oubli qu'elle procure, et la séduction agressive, permettait d'élaborer des compositions piquantes ou audacieuses. Et comme la tradition exégétique, tout en condamnant l'inceste, avait disculpé Loth de tout péché, le thème, issu de l'Ancien Testament, pouvait assumer une apparence d'honorabilité, en dépit de sa brutale réalité.

Mais limiter la portée du motif à son aspect licencieux conduirait à une grave méprise sur le sens de l'épisode. Quand Jupiter et ses aventures tumultueuses offraient de multiples occasions d'exposer la volupté, quand l'histoire et la littérature antiques autorisaient les artistes à dépeindre des intrigues amoureuses, héroïques ou délectables, fallait-il que Loth et ses filles investissent à leur tour l'iconographie pour offrir un prétexte supplémentaire, biblique cette fois, à la figuration d'une sensualité trouble ? Cette interprétation, terriblement contraignante, conduirait à ignorer dans quel contexte la fortune du thème s'est montrée la plus abondante, celui de la Renaissance, d'abord, et celui de la Contre-Réforme catholique, surtout. Un commentaire qui privilégierait seulement l'érotisme de la scène laisserait sans aucun doute de côté toute tentative consistant à appréhender l'évolution du schéma iconographique, entre le XVI^e et le XVII^e siècle.

Toutes les informations relatives à Loth sont contenues dans le livre de la Genèse. Loth était le fils d'Haran et, par conséquent, le neveu d'Abram (le futur Abraham). Après la mort de son père, il suivit son grand-père Térach, son oncle Abram et sa tante Sarai lorsque ceux-ci sortirent du pays d'Ur des Chaldéens pour aller au pays de Canaan. Mais ils s'établirent à Haran, où Térach trouva la mort. Dieu recommanda alors à Abram de quitter Haran, avec toute sa maison et ses biens. Loth le suivit en Égypte, puis d'Égypte au pays de Canaan. Là, une querelle éclata entre les bergers des troupeaux d'Abram et ceux des troupeaux de Loth. Abram proposa à son neveu de partager avec lui le pays, afin d'apaiser le litige. Loth choisit la plaine du Jourdain, avec Sodome et Gomorrhe, laissant Canaan à Abram. Quand les rois de Shinéar, d'Ellasar, d'Élam et de Goyim firent la guerre aux rois de Sodome, de Gomorrhe, d'Adma, de Çeboyim et de Béla (c'est-à-dire Çoar ou Tsoar), Loth fut fait prisonnier. Abram en fut averti et leva une armée jusqu'à Dan. Nuitamment, il mena une attaque contre les ravisseurs et les poursuivit à Hoba, au nord de Damas. Vainqueur, il put reconduire Loth à Sodome. Quelque temps plus tard, Dieu avertit Abram, devenu Abraham, que les villes de Sodome et Gomorrhe, par leurs péchés, avaient attiré Sa colère. Comme Yahvé menaçait de les détruire, Abraham entreprit un marchandage avec Lui. Arguant du fait que le juste ne pouvait pas périr avec le méchant, Abraham obtint d'abord que, s'il se trouvait cinquante hommes pieux dans Sodome, la ville ne serait pas détruite. Puis, petit à petit, il fit baisser le nombre de justes nécessaires à la préservation des cités : quarante-cinq, quarante, trente, vingt et enfin dix. Après ces négociations, deux anges se rendirent, à la tombée du jour, à Sodome. Loth les accueillit à l'entrée de la ville et insista pour leur offrir l'hospitalité. Leur beauté intrigua tant les habitants de la ville que tous, jeunes et vieux, se rendirent chez Loth pour constater par eux-mêmes combien les étrangers étaient désirables. Cependant, Loth, qui s'était présenté à la foule sur le pas de sa porte, ne laissa pénétrer personne afin de préserver les deux hommes de toute atteinte. Il proposa même à ses concitoyens de leur livrer les deux filles qui habitaient encore avec lui et qui étaient vierges. Mais la foule se faisait de plus en plus pressante, et les anges protégèrent Loth en aveuglant les hommes de Sodome. Puis ils prévinrent le patriarche de la destruction imminente de la ville et lui conseillèrent de fuir, emmenant avec lui sa famille. Ses gendres crurent qu'il plaisantait et refusèrent de le suivre. Il partit donc, accompagné seulement de son épouse et de ses deux filles, conduit par les anges qui lui recommandèrent de ne pas se retourner. Au petit jour, Loth atteignait la ville de Ségor (Çoar ou Tsoar) pendant que disparaissaient Sodome et Gomorrhe sous une pluie de soufre et de feu. La femme de Loth, en chemin, voulut contempler la destruction et fut immédiatement changée en statue de sel.

L'épisode le plus célèbre de la biographie de Loth, celui de son ivresse incestueuse, est assez brièvement évoqué dans le texte biblique. Après la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe et la fuite du patriarche et de sa famille, Loth quitta Ségor où il s'était réfugié pour s'établir avec ses deux filles dans une grotte solitaire. L'aînée, inquiète de ne pouvoir perpétuer la lignée de ses ancêtres, convainc sa sœur de partager, l'une après l'autre, le lit de leur propre père. Elles l'engagèrent à boire, deux nuits d'affilée, plus de vin que de coutume et chacune put ainsi tomber enceinte, la première de Moab, père des Moabites, la puînée, d'Ammon (Ben-Ammi), père des Ammonites. Il n'est plus question de Loth, après cet événement, et on ignore quelle fut sa destinée. Cependant, le nom du patriarche apparaît à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament, dans l'expression "les fils de Loth" qui désigne soit les Moabites, soit les Ammonites, soit les deux. Dans le Nouveau Testament, le Christ évoque la destruction de Sodome et la fuite de Loth, et la seconde épître de Pierre rappelle la délivrance du "juste Loth" durant la catastrophe. Le sort de la femme de Loth, enfin, est mentionné dans la Sagesse de Salomon et dans l'évangile selon saint Luc.

Avant le XVI^e siècle, Loth reste un personnage fort discret dont les occurrences figurées paraissent presque exceptionnelles. En revanche, à la Renaissance, ses aventures inspirèrent les artistes qui, plus ou moins librement, ont interprété le texte biblique, non sans un plaisir manifeste. Pourtant, tous les détails de la vie du patriarche n'ont pas attiré la même prédilection. Les premières années de Loth auprès d'Abram et Sarai, la sortie d'Ur, le séjour en Égypte et jusqu'à la délivrance par les armées de son oncle, par exemple, n'ont guère connu de transcription artistique. Presque immédiatement, en revanche, la destruction de Sodome et la séduction de Loth par ses filles s'imposèrent dans le vocabulaire de l'iconographie chrétienne de la Renaissance flamande, allemande, italienne ou française. René Mucha, dans l'analyse iconographique qu'il a livrée du thème, énonce les deux principaux schémas mis en place dès le tournant du siècle et les interprète ainsi : "Il existe, en effet, deux mises en scène. Ou bien, Loth et ses filles étant au premier plan, nous découvrons aussi la ville en flammes et, sur le chemin qui en vient, une colonne de sel, les fugitifs, réduits, selon les lois ou plutôt les conventions de la perspective. Ou bien nous ne voyons que Loth et les deux jeunes femmes, qui occupent donc la plus grande partie du tableau (un ciel embrasé formant, par exemple, la toile de fond). (...) Chacune de ces deux dispositions a ses avantages. La première rend plus évident le nœud qui attache la fiction amoureuse à la punition du Ciel. La seconde, qui privilégie les protagonistes, permet de fixer dans un détail plus grand les visages, les costumes, les comportements. La première reproduit les mécanismes d'un *Fatum* : elle se tient du côté de l'allégorie. La seconde esquisse un portrait : elle se tient du côté de la psyché." L'auteur, dans la lecture qu'il livre du thème, allégorique ou psychologique, néglige quelque peu la portée didactique et religieuse d'un thème dont le succès, depuis le XVI^e siècle, ne saurait être simplement le résultat d'une mode ou le fruit d'un hasard.

[...]

Loth et ses filles, au XVII^e siècle, n'est assurément pas le "sujet scabreux" que décrivait Louis Réau. Le thème n'est pas non plus la fable morale, parfois gouailleuse et souvent complaisante, de la Renaissance. Il érige, en revanche, l'aventure du patriarche en modèle, grâce auquel le chrétien est appelé à méditer sur les achoppements de sa propre vie et sur les moyens dont il dispose pour conformer son existence, en toutes circonstances, à la perfection évangélique. Il constitue, à ce titre, un authentique sujet de méditation. Associé, parfois, à l'épisode de l'ivresse de Noé, il acquiert une ultime signification, définitivement spirituelle. Le parallélisme qui unit l'histoire de Loth et celle de Noé est évident : dans les deux cas, le vin a conduit des justes à pécher. À chaque fois, l'intervention de la progéniture est déterminante. Il paraît donc légitime de lier les deux épisodes vétérotestamentaires, qui sont, de plus, issus l'un et l'autre de la Genèse. Deux panneaux de Bernardo Cavallino (vers 1616-1656), réalisés vers 1645 et conservés au musée Thyssen-Bornemisza, à Madrid, présentent Loth et Noé en pendants. Sur le premier, la scène prend place dans la caverne, à peine décrite par le jeu des tonalités dans le fond. Loth, déjà pris de boisson, se tient assis et réclame la coupe que lui présente sa fille aînée. Il appuie sa tête contre la poitrine de la jeune femme. Celle-ci lui caresse les cheveux et rit de l'ivresse qu'elle prodigue à son père. La cadette, également moqueuse, contemple la scène en serrant contre elle la fiasque de vin. Sur le second panneau a été représentée l'ivresse de Noé, telle que la rapporte la Bible. Après le Déluge, Noé cultiva la terre et planta de la vigne. Il en but le vin et s'écroula, terrassé, dans sa tente. Son fils

Cham aperçut l'état de son père et la nudité que révélait sa tunique retroussée. Il le tourna en dérision et appela ses frères, Sem et Japhet. Ceux-ci prirent un manteau et, avançant à reculons pour ne pas voir leur père, jetèrent le vêtement sur Noé. La composition répond presque strictement aux attitudes des personnages sur la peinture associée.

Mattia Preti (1613-1699) a traité lui aussi les deux thèmes parallèlement, sur des toiles conservées au musée des Beaux-Arts de La Valette, et l'on multiplierait en vain les exemples d'une telle réunion. On sait que, dans la tradition chrétienne, Cham annonce les Juifs qui ont raillé Jésus au prétoire et sur la croix, tandis que ses frères sont des personnages typologiques, représentant ceux qui furent gagnés à la nouvelle religion après sa mort. Si Noé préfigure le Christ souffrant, le vin qu'il absorbe, par antinomie, évoque celui du sacrifice eucharistique, le sang divin. Le vin dont s'abreuve Loth, lui aussi, assume cette fonction symbolique. Par lui, le patriarche a sombré dans l'inconscience et commis le péché. Par lui, il s'est adonné à l'inceste. Cet acte a pourtant généré deux grands peuples, les Moabites et les Ammonites. Le vin du calice, au contraire, tient le fidèle hors du péché ; par lui, les chrétiens célèbrent la Passion du Christ, qui lava l'humanité tout entière du péché originel. N'est-il pas symptomatique que saint François de Sales lui-même, dans son *Introduction à la vie dévote*, ait mentionné, dans la même phrase, Noé, Loth ("Noé s'enivra une fois et Loth une autre fois") et le triomphe du Christ sur la croix ("Le soleil s'arresta une fois en faveur de la victoire de Josué et s'obscurcit une autre fois en faveur de celle du Sauveur") ? Le propos eucharistique du thème de Loth et ses filles, au XVII^e siècle, explique pourquoi les artistes ont fait glisser au second plan l'érotisme de l'épisode au profit de la représentation, toujours détaillée, de la coupe ou de la cruche de vin, symbolisant la rédemption efficace du sacrifice du Christ et de la fréquentation des sacrements.

Le tableau de Simon Vouet figurant Loth et ses filles conservé au musée des Beaux-Arts de Strasbourg présente toutes les caractéristiques du thème, tel qu'il a été redéfini dans la première moitié du XVII^e siècle. L'évocation discrète du brasier de Sodome indique au chrétien qu'il doit se maintenir hors de l'état de péché. Le secret dans lequel se déroule l'épisode, au creux de la caverne, rappelle que la solitude ne dispense pas le fidèle d'aspirer à la perfection. Enfin, la sensualité contenue et la présence exagérée du vase d'orfèverie proclament la portée sacramentelle de la scène. Le thème de Loth et ses filles n'était pas destiné à édifier les foules des sanctuaires. Jamais il n'apparaissait au maître-autel d'une église. Les commentaires qu'il générait le cantonnait à la méditation de lettrés, imprégnés des idées de la Contre-Réforme, et désireux d'en voir exprimés les principes dans des compositions riches, paradoxales, confinant au sublime malgré la trivialité ou l'horreur de leur sujet. »

© Maximilien Durand, 2005

Tous droits réservés

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage, est interdite sans l'autorisation préalable des éditeurs

Dominique Jacquot

Analyse de l'œuvre

[...] « Malgré son thème religieux, le *Loth et ses filles* de Strasbourg a été peint pour décorer un intérieur profane et plus précisément le dessus d'une cheminée. Il s'agissait d'un des principaux morceaux de décoration des demeures privées du XVII^e siècle. Le thème était approprié car non seulement il est "plaisant" (deux belles jeunes filles dévêtues) mais encore il fait allusion au feu : celui qui détruit Sodome et Gomorrhe répondant à celui, bien réel, sous le tableau. Il faut s'imaginer ce tableau au dessus d'un foyer actif. La grande fluidité des diagonales et des courbes déployées par Vouet, comme les extrémités pointues des figures, devaient même donner l'illusion de flammes animées !

La composition en hauteur est parfaitement adaptée à sa fonction. Elle se partage en deux : la partie supérieure est neutre et minérale (la caverne) et au-dessous les trois protagonistes dont les têtes forment avec le haut du vase un arc de cercle dynamique. Ces figures se déploient en éventail tout en s'inscrivant dans un carré très stable. Le centre de la peinture aboutit à l'enchevêtrement des jambes, aux parties intimes de la jeune fille.

Grandeur nature, les figures affleurent de la surface du tableau. On notera également que sur trois côtés les personnages touchent les bords du tableau. Le contraste, renforcé par un cadrage serré, est saisissant avec le fond abstrait à force d'être inerte. A cette date Vouet utilise des paysages presque indéfinis pour donner l'aération minimale nécessaire à sa composition. De là la monumentalité de cette peinture où l'émotion n'est pourtant pas absente, grâce à un véritable "art du geste" dans le dialogue des mains et aux regards entre le père et sa fille d'une incroyable subtilité psychologique.

Composée avec rigueur, cette peinture emporte l'adhésion surtout par son colorisme. Dans cette œuvre somptueuse, s'opposent les ombres et les lumières et résonnent entre les coloris. Les jaunes éclatants – véritable signature de Vouet dans ces années – prédominent dans la gamme chromatique, cette palette "gaie et savante" (J. Thuillier). Vouet utilise ici le blanc, le bleu et un prépondérant car magnifique jaune orangé / safran. Les draperies ondoyantes soulignent les mouvements de chaque acteur de ce drame sacré, tout particulièrement celle de droite qui apporte aussi la lumière et du poids au centre de la composition. Comme la pièce d'orfèvrerie – identique chez Rubens ! – en renforce le côté décoratif. Demeurent la beauté des corps et leur audace plastique, la fille de droite étant assise sur les genoux de son père. R. Temperini parle ainsi du "traitement perlé des chairs" au service d' "une sensualité sereine et joyeuse".

Les deux peintures les plus proches stylistiquement du *Loth et ses filles* sont la *Madeleine* et le *Neptune et Cérès* qui inverse le groupe principal. Mais, relevée par Yves Picart, l'analogie est grande dans la position des jambes de la fille de Loth, celles des Grâces (Mercure et les Grâces, gravée par Dorigny) et celles de la déesse de *La Toilette de Vénus* du Carnegie Museum of Art de Pittsburg, de même que la vocation décorative et la sensualité "qui ouvre la voie à une tradition qui, avec Boucher, un siècle plus tard connaîtra son plein épanouissement" (Pierre Rosenberg). Dans les *Lascive*, Vouet a puisé les composants sensuels. Sur un plan plastique, la position des jambes est bien connue depuis Giulio Romano (*Vénus et Adonis*) mais c'est grâce au *Hercule et Iole* des Carrache (de la galerie Farnèse) que cette pose se diffuse, notamment chez Rubens (*Pastorale* à l'Ermitage) et Vouet. Croisées elles signifient l'accomplissement charnel, ce que montre par exemple avec éloquence le *Baiser* de Boucher. Récemment, C. Allen a noté la parenté de la position de la fille avec un bas-relief antique. Gravé en 1645 par François Perrier, il était bien connu des artistes séjournant à Rome. Ce même relief aurait également servi de source à Rembrandt pour sa *Bethsabée au bain* (1654) du Louvre. Mais on sait, grâce au bon sens de Jacques Foucart, la fragilité de tels rapprochements. Soit il s'agit d'une citation directe (comme le firent parfois des caravagesques) soit la proximité formelle peut être due à une coïncidence (les positions ne sont pas infinies) ou au filtrage d'un artiste ayant beaucoup regardé. Ce qui fut précisément le cas de Vouet. Chez lui la leçon italienne se décompose en prédominance des acquis du caravagisme (le sujet scabreux traité dans une atmosphère de pénombre sur un fond uni, joint au naturalisme des visages) et en leçon vénitienne (coloris éclatants et empâtements laissés visibles). Tout cela est présent dans ce *Loth et ses filles*. Bien plus, la présence de repentirs en témoigne, on ne peut oublier l'écriture de ce tableau – la "beauté et la fraîcheur de son pinceau" (Félibien) ou la "grande légèreté de pinceau" (Dézallier d'Argenville) – le plaisir si manifeste de peindre de Vouet. Toutefois, pour les contemporains de Vouet, le coloris n'est que « la moindre partie de la peinture », seule prime la science des proportions.

Vouet a donné à la fille "aînée" (à droite), à la "grâce alanguie" les traits de son épouse. On reconnaît ce profil mutin, au nez retroussé, dans d'autres peintures de Vouet dont la *Richesse* du Louvre, la *Madeleine* ou la *Vierge à l'Enfant* (dite à la colonne) (différentes versions connues, la plus belle au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et une – sans colonne – récemment passée en vente). N'oublions

pas que Vouet était apprécié comme portraitiste. Mais il sait surtout exprimer les passions, la plus haute qualité pour un peintre d'histoire.

Par chance on peut appréhender une grande partie de la genèse du *Loth et ses filles*. Le dessin de Reims en est la mise en place. Il fut réalisé de manière vigoureuse, un trait incisif à la pierre noire suffisant pour caractériser un œil. Vouet synthétise énergiquement ici et ne termine pas les extrémités des personnages. À ce stade l'artiste ne s'intéresse qu'aux masses et aux rapports de luminosité et de pénombre. Par rapport à la peinture finale, l'artiste modifia le paysage et surtout la fille de gauche dont le mouvement va devenir plus naturel et prendre plus d'ampleur. Dans l'œuvre achevée il lui mit dans les bras une importante aiguière et non plus une simple coupe. Cette même figure a fait l'objet d'un dessin spécifique. Si Vouet y a précisé les détails, il n'en conserva pas la coiffure enturbannée ni la bretelle de la robe. De plus, sur le dessin la fille semble tenir une écuelle (ayant toutefois la forme d'une gourde). Sur la partie inférieure figure un essai – non retenu – pour un bras tenant une coupe. La méthode est donc celle des Bolonais (des Carracci et de leurs disciples) pour qui chaque figure importante était préparée avec soin. Sans doute Vouet avait-il dessiné également des études pour les deux autres personnages. Le type très naturaliste de Loth nécessite en effet une étude d'après nature, à moins qu'il n'ait réemployé des études faites pour les apôtres (très proches) du retable de Saint-Nicolas-des-Champs » [...]

© Dominique Jacquot, 2005

Tous droits réservés

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage, est interdite sans l'autorisation préalable des éditeurs

3. PARCOURS DE L'EXPOSITION

Section 1 : Vouet et son entourage à Rome (« un caravagisme pervers ? »)
Section 2 : Les sources directes (Gentileschi, Guerchin, Vignon)
Section 3 : L'œuvre : sa genèse et sa diffusion
Section 4 : Vouet vers 1633
Section 5 : La double leçon de Vouet (Perrier, Dorigny, Chaperon, Le Sueur, Le Brun)
Section 6 (cabinet à part) : L'iconographie

4. PRÊTEURS

Musées étrangers (Národní Galerie à Prague, Musée Thyssen-Bornemisza à Madrid, Bayerische Staatsbibliothek à Munich).
Musées de France (notamment : Musée du Louvre /Départements des Peintures et des Arts graphiques, Bibliothèque Nationale de France, Musée des Beaux-Arts de Nancy).
Collections particulières françaises (pour 10 tableaux, soit un tiers des peintures présentées).

5. AUTOUR DE L'EXPOSITION

VISITES COMMENTÉES

_ Les samedis à 16h et les dimanches à 11h (sauf le 19 novembre, les 24 et 31 décembre et les 1ers dimanches du mois)
(dans la limite des places disponibles)
La visite du 27 novembre est interprétée en Langue des Signes Française.

UN REGARD AUTRE

_ Samedi 19 novembre à 14h30 et 16h
« Amours interdites – contes » par Nicole Docin-Julien, conteuse
(dans la limite des places disponibles)
Se renseigner à partir du 1^{er} octobre (03 88 52 50 04)

"VOIR" LES MUSÉES AUTREMENT

_ Samedi 19 novembre à 10h
en compagnie de Nicole Docin-Julien, conteuse
Conçue plus particulièrement pour les personnes mal et non-voyantes, cette visite, ouverte à tous, est pensée comme un temps d'échange et de rencontre autour de l'exposition.
Réservation indispensable au 03 88 52 50 04 (du lundi au vendredi)

Visites en groupes

Réservation indispensable au 03 88 52 50 04 (du lundi au vendredi)

Cinéma

À l'Auditorium des Musées (MAMCS)
_ Mercredi 14 décembre à 20h
Sodome et Gomorrhe
de Robert Aldrich et Sergio Leone, 1961, 165'

6. INFORMATIONS PRATIQUES

ÉCLAIRAGES SUR UN CHEF-D'ŒUVRE.

***Loth et ses filles* par Simon Vouet**

20 octobre 2005 – 22 janvier 2006

Musée des Beaux-Arts de Strasbourg

2, place du Château
67076 Strasbourg cedex
tél. 03 88 52 50 00

Horaires

Tous les jours sauf le mardi de 10h à 18h.
Fermé les 1^{er} et 11 novembre, le 25 décembre et le 1^{er} janvier.

Prix d'entrée musée et expositions

Tarif normal : 5 _

Tarif réduit : 2,50 _

Gratuité : moins de 18 ans, carte Atout-Voir, pour tous, les 1^{ers} dimanches de chaque mois.

Pass 1 an : 20 _ (accès à tous les musées de Strasbourg et à leurs expositions temporaires)

Pass 1 jour : 6 _, tarif réduit 3 _

Pass 3 jours : 8 _, tarif unique (accès à tous les musées de Strasbourg et à leurs expositions temporaires)

Museum Pass Musées : 57 _ (passeport annuel valable dans plus de 150 musées en Alsace, Suisse et Allemagne)

Exposition organisée par les Musées de Strasbourg

Fabienne Keller, Maire de Strasbourg
Robert Grossmann, Maire délégué, chargé de la Culture

Les Musées de Strasbourg

Fabrice Hergott, Directeur

Commissaires de l'exposition

Dominique Jacquot, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Guillaume Kazerouni, Historien de l'art

Coordination éditoriale des Musées de Strasbourg

Hélène Charbonnier
helene.charbonnier@cus-strasbourg.net
Tél. 03 88 88 50 86
Fax 03 88 43 60 98

SERVICE COMMUNICATION DES MUSÉES DE STRASBOURG

Marie Ollier, Gwenaëlle Serre, Cathy Letard

marie.ollier@cus-strasbourg.net

gwenaelle.serre@cus-strasbourg.net

cathy.letard@cus-strasbourg.net

2, place du Château

F – 67 076 STRASBOURG CEDEX

Tél. 03 88 52 50 15

| Fax 03 88 52 50 42