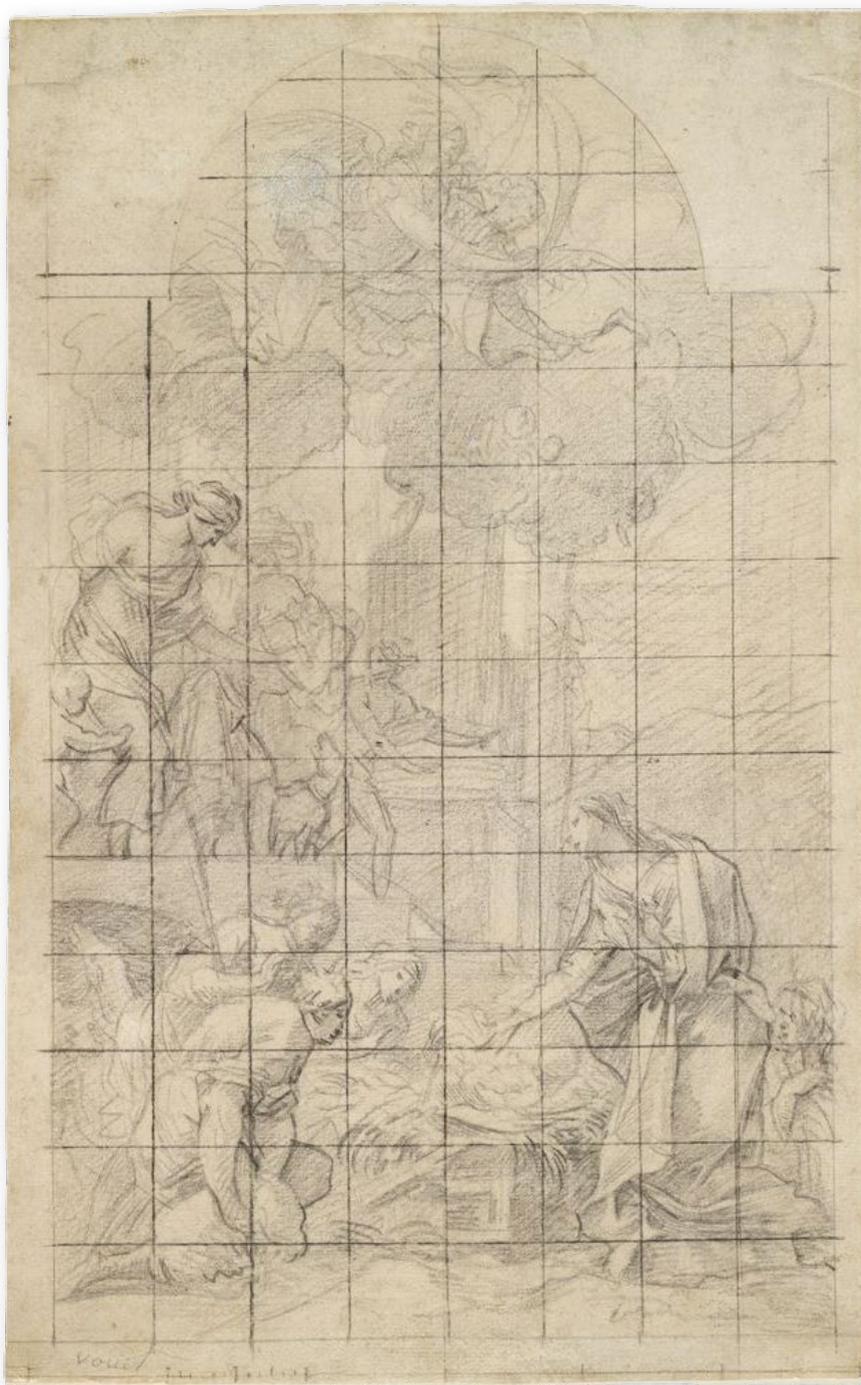


# Un retable de Simon Vouet dans la petite église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Évry

Aux paroissiens de l'église d'Évry<sup>6</sup>



Dans la petite et discrète église Saint-Pierre-et-Saint-Paul d'Évry, située en lisière de l'ancien domaine du château de Petit-Bourg, se trouve un tableau devant lequel il est impossible de ne pas s'arrêter : une *Adoration des bergers* d'une très belle facture et totalement inconnue des historiens avant sa redécouverte récente<sup>7</sup>. La toile, de belles dimensions (172 x 310 cm), située dans le bras sud du transept, présente, autour du Christ et de la Vierge, une multitude de bergers qui, par leurs attitudes diverses, témoignent de leur piété, et deux grands anges dans le ciel portant un phylactère sur lequel il est possible de lire « *Gloria in excelsis deo* ». Au premier regard, avant même une quelconque analyse, la peinture évoque Simon Vouet - le Simon Vouet des années 1635-1640, au faite de son art (**fig. 2**). À cette date, sollicité de toutes parts, il fait appel à des collaborateurs. Pourtant, c'est au maître que nous attribuons la toile, sa composition générale, le coloris.

Le tableau ne présente pas de lacune ni de déchirure visible et se trouve dans un bon état général en dépit de son vernis opaque et jaune et d'un repeint manifeste dans la partie supérieure (au niveau de l'ange vêtu de bleu). Or, ces légères altérations ne suffisent pas à masquer la manière de Vouet. L'enfant blond et potelé<sup>8</sup>, la richesse de la composition, la souplesse et la puissance des attitudes, le rendu des chairs, l'emploi subtil du clair-obscur, l'élégance des proportions évoquent le génie du peintre.

Ces intuitions premières sont renforcées par l'existence d'un dessin préparatoire, entré depuis peu dans les collections du Fogg Art Museum - Harvard Art Museums, et qui a été mentionné par Barbara Brejon de Lavergnée dès 1987 (**fig. 1**)<sup>9</sup>. Sur ce dessin très achevé, mis au carreau et signé, figures et décors ont déjà trouvé leur place. La silhouette des anges est arrêtée et l'architecture monumentale, comme la posture des personnages principaux, est quasiment définitive.

1 - Simon Vouet, *Adoration des bergers*, Fogg Museum, inv. no. 2000.235, Harvard art museums, Cambridge MA.



2 - Simon Vouet, Adoration des bergers, Evry, église Saint-Pierre-et-Saint-Paul. Photographie : Suzanne Nagy.

## Le langage religieux de Simon Vouet

Pour un peintre tel que Vouet, le thème traditionnel de la nativité pouvait également être perçu comme érudit et moderne. Au début du siècle, le cardinal de Bérulle et les penseurs de « l'École française de spiritualité » avaient en effet placé le Christ, « Apôtre du Verbe incarné », au centre de la théologie - le roi Louis XIII lui-même y consacrait ses réflexions spirituelles. La naissance du Christ, c'est-à-dire l'anéantissement de Dieu en l'humanité, était l'objet de débats dans les cercles cultivés et il n'est pas illégitime de penser que, par leurs images, les peintres eux-mêmes pouvaient être les acteurs muets de ces discussions<sup>10</sup>. Le moment indescriptible où Dieu « épouvantable en l'éclat de sa grandeur se fait sentir en sa douceur, en sa bénignité et en son humanité », invitait à utiliser toutes les possibilités offertes par la peinture pour suggérer ce qui ne peut pas être montré<sup>11</sup>.

Dans ce contexte liturgique et culturel favorable, Vouet peignit plusieurs Nativités (aux bergers, aux anges et aux mages) ; or, à l'exception du tableau d'Évry, toutes ces toiles ont disparu et ne sont connues que par la gravure ou le dessin (fig. 3 et 4)<sup>12</sup>.

Ici, l'artiste semble d'abord désirer accrocher le regard en multipliant les effets plastiques autour du nouveau-né<sup>13</sup>. Si certains artistes ont pu préférer un cadre fait de noir, de silence et de vide, une retraite propice aux visions métaphysiques pour peindre le « Dieu caché - *absconditus* » évoqué dans la Bible (Isaïe, LV, 15) et plusieurs fois par Pascal dans ses *Pensées*, lui crée au contraire un événement sensoriel, une fête pour rendre compte d'une expérience transcendante : une foule chamarrée et presque bruyante se presse autour de la scène principale et les anges évoluent dans une nuée grise et dorée qui occupe plus d'un tiers de la toile.

Mais au-delà de cet exercice de virtuosité, l'artiste souhaite aussi nous faire deviner l'indicible puissance divine par le pouvoir de la suggestion. Pour cela, il dépeint les effets produits sur les élus - ici les bergers émerveillés - lors d'une vision mystique. Ce que nos yeux ne peuvent voir, nos esprits guidés par le peintre parviennent ainsi à le concevoir.

Cet état de sidération, suscité par la vision de Dieu, est rendu avec maestria dans un tableau de Vouet postérieur à celui d'Évry (1647) et que l'on pourrait qualifier d'allégorique : *L'Adoration du Nom divin par quatre saints* pour l'église Saint-Merri, à Paris. Sur cette toile, les saints patrons de l'église, ainsi qu'un prisonnier enchaîné, s'émerveillent à la vue du nom de

Dieu inscrit dans un cercle. Cette apparition circulaire et rayonnante est en partie masquée par une couronne de nuages et, malgré cela, la lumière renverse tout au point que les croyants ploient ou se reculent. Les bergers de la Nativité d'Évry, des êtres aussi modestes que le « prisonnier » de Saint-Merri, sont pareillement éblouis. Éclairés par la lumière qui se dégage de l'enfant, ils semblent évoluer dans un temps ralenti et suspendu. Les hommes fixent l'enfant et la bergère, agenouillée et interdite, ouvre les bras. L'attitude de la Vierge fait écho à ce mouvement. Ses gestes évoquent le don, mais pas seulement car Simon Vouet tente également de suggérer l'ébahissement de Marie en ouvrant délicatement les doigts de sa main gauche. La Vierge rejoint ainsi la communauté des bergers et des hommes.

Pour donner de la valeur à ce moment, Simon Vouet situe la Nativité dans un cadre architectural grandiose où évoluent deux anges de belle taille inspirés par ceux de sa célèbre *Présentation au temple* du Louvre. Leur présence rappelle qu'ils furent les premiers à annoncer la naissance du Christ. Le peintre, en choisissant un tel décor, rompt avec la veine rustique très en faveur à l'époque, se passant même de l'âne et du bœuf. Ainsi, l'artiste cherche probablement à souligner le contraste entre la vulnérabilité de l'enfant, sa petitesse, sa faiblesse et la puissance divine qui en émane : « la disproportion entre la transcendance de Dieu et l'infime condition à laquelle il s'est réduit à notre portée et celle de nos sens », pour reprendre les mots de Marc Fumaroli. Les bergers, bien sûr, attestent cette vulnérabilité. Humbles parmi les humbles, ils sont les premiers à contempler le Christ : un Christ représenté ici de dos et que le fidèle découvre à demi.

### La composition et le style

Le tableau, plus modeste que les retables parisiens de Saint-Nicolas-des-Champs ou Saint-Eustache, n'était pas encadré par des compositions annexes. De format moyen, il se termine en forme cintrée, un peu à la manière du *Christ apparaissant à saint Antoine abbé*, une œuvre dont les dimensions sont comparables à celui d'Évry<sup>14</sup>. Cela permet au peintre de séparer plus nettement la sphère terrestre, qui débute sous les sabots d'une petite chèvre rayée des Grisons très réaliste (la représentation de cette chèvre se trouve aussi dans la *Présentation au temple* du musée du Louvre), et la sphère céleste, où voltigent les anges. Ces deux registres forment, comme dans le *Christ apparaissant à saint Antoine abbé*, deux obliques parallèles. Ces deux axes sont d'autant plus dynamiques qu'ils sont contrariés, à Évry, par l'arrivée de la troupe bigarrée des bergers, selon un flux contraire. Dans le Saint-Antoine,

la fuite d'une créature infernale ailée vient aussi perturber, et ainsi rythmer, l'ordonnance générale.

La toile se nourrit de plusieurs influences, comme bien souvent chez Simon Vouet. Le positionnement des bergers vient de Raphaël, un Raphaël réinventé par Annibal Carrache et par Nicolas Poussin dans *L'Adoration des bergers* de Dresde (1633). Pourtant, la citation se fait très discrète et se trouve emportée par l'élan baroque et lyrique que Vouet a emprunté aux artistes italiens (tout particulièrement à Giovanni Lanfranco) et qui orchestre l'essentiel de la composition. Cette impulsion est soutenue par un traitement dramatique de la lumière qui, lui aussi, fait penser à l'Italie. Par ailleurs, pour certains détails, Simon Vouet n'hésite pas à renouer avec le style de sa période romaine pour donner une pointe de vérité et de pittoresque. Son portrait très fidèle de la chèvre des Grisons, au premier plan, est remarquable de ce point de vue.

### L'historique de l'œuvre



3 - François Perrier, *Adoration des bergers*, 1633, Paris, estampe. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



4 - Simon Vouet, *Adoration des mages*, The Horvitz Collection, Boston, inv. n° D-F-943. Photo : Michael Gould.



5 - L'église Saint-Pierre et Saint-Paul d'Évry vers 1900, carte postale. Service d'archives du Grand Paris Sud, 1Fi319.

À notre grand regret, le tableau ne figure pas dans les descriptions des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>15</sup> ni dans les comptes lacunaires de l'église<sup>16</sup>. Toutefois, il apparaît sur une carte postale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans une mention de 1886 rédigée par l'historien Francis Martin (fig. 5)<sup>17</sup>. Celui-ci attribue la toile à « Jouvenet » :

« Le maître-autel a pour retable une adoration des bergers peinte dans le genre de Jouvenet, mais on n'y remarque aucune trace de signature. Ce tableau cintré du haut est d'une hauteur de trois mètres et en largeur deux mètres. Le mur de chevet est peint un peu dans le style byzantin mais plusieurs choses le sont en trompe-l'œil tel que les niches où figurent comme statues les saints Pierre et Paul. Sur un des côtés sont les statues en plâtre polychrome du Sacré-Cœur de Jésus et un saint Joseph. »

L'Adoration des bergers était donc bien le tableau d'autel de l'église. Il pourrait avoir été disposé à cet endroit au moment où l'église connaissait des remaniements et adoptait une nouvelle orientation au XVII<sup>e</sup> ou au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il fut, on le devine, offert par un mécène fortuné et éclairé, probablement l'un des nombreux propriétaires du château de Petit-Bourg dont le parc jouxtait l'église (fig. 6). L'histoire du château, résumée par Bernard Chevallier dans un article resté confidentiel, fait état de vingt-cinq propriétaires successifs parmi lesquels il faut compter Jean Galland qui obtint le droit de célébrer dans la chapelle, mais aussi Louis de La Rivière qui fit travailler deux membres de l'atelier de Vouet à Petit-Bourg, ainsi que Madame de Montespan, et encore le

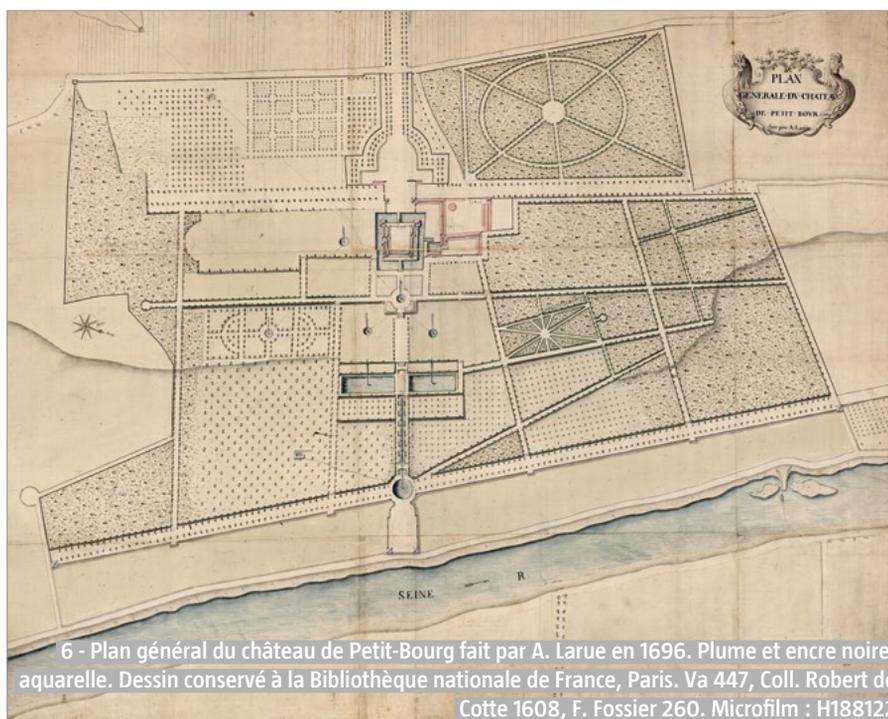
duc d'Antin qui fut généreux avec l'église en lui offrant un bénitier<sup>18</sup>.

Pour en savoir davantage, il faudrait sans doute mieux connaître les maîtres de Petit-Bourg et se consacrer plus attentivement à l'histoire d'Évry-Petit-Bourg. La tâche n'est pas aisée car le petit village agricole s'est trouvé brutalement noyé dans les aménagements de la grande banlieue parisienne. Devenue l'une des neuf villes nouvelles d'Île-de-France, Évry est désormais une préfecture où résident plus de 50 000 habitants. De manière inexorable, au tournant des années 1960, la ville s'est étendue

au point de perdre une partie de son patrimoine historique.

Les bouleversements rapides de l'urbanisme expliquent que la toile ait été totalement oubliée. Sa découverte inopinée permettra sans nul doute d'enrichir la connaissance de l'œuvre religieuse de Simon Vouet, une connaissance qui a beaucoup évolué ces dernières années<sup>19</sup>.

**Mylène Sarant**  
Docteure en histoire de l'art  
(Université de Paris IV)



6 - Plan général du château de Petit-Bourg fait par A. Larue en 1696. Plume et encre noire, aquarelle. Dessin conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris. Va 447, Coll. Robert de Cotte 1608, F. Fossier 260. Microfilm : H188122

6 - J'adresse de vifs remerciements à Jean-Luc Baroni, Barbara Brejon de Lavergnée, Isabelle Bichon, Sébastien Chauffour, Alvin L. Clark et son équipe, Maggie Lepeuple, Jacques Longuet, frère Luc, Jane MacAvock, David Mandrella, Laurence Mayeur, Suzanne Nagy, Didier Ryckner.

7 - Mylène Sarant, « An 'Adoration of the shepherds' by Simon Vouet in Saint-Pierre-et-Saint-Paul Évry », Burlington Magazine, n°1368, mars 2017, p.187-191.

8 - Le bébé ressemble à celui de la Vierge à l'enfant endormi gravé par Jean Boulanger en 1657. Voir : J. Thuillier, catalogue de l'exposition Vouet, Paris (Galeries nationales du Grand Palais), 1990-1991, p. 295.

9 - Barbara Brejon de Lavergnée, Dessins de Simon Vouet, Paris, 1987, pp. 114-115, n°LXX.

10 - Sur ce point, F. Cousinier propose l'une des meilleures synthèses. Voir Images et Méditation au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, 2008.

11 - La citation est extraite du Discours IV des « Discours de l'état des grandeurs de Jésus », du cardinal P. de Bérulle, 1644 (P. de Bérulle, Œuvres complètes, sous la direction de

M. Dupuy, Paris, 1996, p.180). À ce sujet, lire J.-R. Armogathe dans « Lueurs et ténèbres du Dieu caché », cat. exp. Le Dieu caché, les peintres du Grand siècle et la vision de Dieu, sous la direction d'O. Bonfait et N. MacGregor, Rome (Académie de France), 2000-2001, pp.17-24.

12 - Voir Mylène Sarant, op. cit. (note 2), p.188-190.

13 - J. Mesnard, Pascal devant Dieu, Paris, 1965, p.68 et suivantes.

14 - Le tableau de Grenoble mesure 163 cm x 278 cm.

15 - Voir Les antiquités de la ville, comté et châtellenie de Corbeil, de monsieur J. De La Barre, ci-devant prévôt de Corbeil, Paris, 1647, p.18. L'Histoire la plus complète de Petit-Bourg contient une brève description de l'église. Voir J. Lebeuf, Histoire de la ville et tout le diocèse de Paris, 1757, tome XI, pp. 237-255.

16 - Archives départementales de l'Essonne, G/663 (1629-1634), 20549 (1800-1897).

17 - F. Martin faisait partie de la commission départementale des antiquités et arts de Seine-et-Oise. Sa description, qui nous a été mentionnée par Laurence Mayeur, est conservée

aux AD de l'Essonne : Évry-sur-Seine, arrondissement de Corbeil, Seine-et-Oise, 1886, [Pbr /388].

18 - B. Chevallier, « Petit-Bourg, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », Société historique et archéologique d'Évry et du Val de Seine, 1999, n°13, pp.7-15. Au sujet des interventions de Noël Quillerier (membre de l'atelier de Vouet), consulter N. Sainte-Fare-Garnot dans « Noël Quillerier, peintre... », actes du colloque Simon Vouet, Galeries nationales du Grand Palais (février 1991), Paris, 1992, pp.473-497. Au sujet des aménagements du duc d'Antin à Évry, consulter B. Pons, « Le château du Duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du roi, à Petit-Bourg », Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 1987, pp.55-91.

19 - Parmi les travaux les plus récents, voir A. Brejon de Lavergnée, « Simon Vouet and the theme of crucifixion » Burlington Magazine, n°1368, mars 2017, p.192-199 et « Simon Vouet and the high altar of the Chapel Royal at Saint-Germain-en-Laye », Burlington Magazine, n°1345, avril 2015, pp.236-240.