

Georges de la Tour



While guiding his students and lecture audiences in their discovery of XVIIth-century art, on several occasions, in the course of dealing with VERMEER and CARAVAGGIO, Jacques-Edouard BERGER also devoted some time to the distinctive work of Georges de La Tour. A synthesis of various lectures (notably 1985 and 1992) furnished the raw material for this **World Art Treasures program**.

Along with this, you are also invited to discover a moving document written by the student Jacques-Edouard BERGER at age 14, in 1959: his initial project on Georges de La Tour.

The text, which represents his first steps on the way to becoming a great art explorer, reveals a particularly communicative enthusiasm and a gift for sharing knowledge that were to characterize his entire career.

He starts his essay off by briefly situating his subject matter, explaining with modest simplicity what led him to undertake the project.

These FEW WORDS OF INTRODUCTION are meant as a prelude to his extraordinary pilgrimage as a whole. It seems altogether fitting for them to appear here, at the start of our program.

ALUMNI CONTEST 1959

GEORGES DE LA TOUR

JACQUES-EDOUARD BERGER V^oA

A FEW WORDS OF INTRODUCTION

Discovering La Tour in a book lent by a friend was like a revelation to me. I was thrilled and wanted to do something about it, but how? One day, my father looked up from reading the list of contests sponsored by my school and asked me why I wouldn't enter one. That gave me the idea of presenting a study on La Tour.

The very next day, my father had obtained Pariset's work; I already had Marcel Arland's, and a Parisian friend lent me his "Jamot".

Thus equipped, I set off with my father for Paris, to stay in a friend's apartment. The library, which was very modern and well stocked, had all that is most beautiful in art and literature to offer. So I was able to take out a brand new history book and, for the quotations, several volumes of the Pléiades publications that I loved to thumb through...

Once I had finished compiling the material for my project, I began my study of the paintings.

Mornings, I would set off with my father for the Louvre. After some difficulties at the entrance booth (there was always a crowd), I would manage to slip in between two guided tours. In the museum's Grande Galerie, exclamations, urgent shouts in all languages, rang out. Hundreds of feet pounded the floor in different rhythms, the wood made cracking noises, people called out, the tourists followed along; behind my back, people would exclaim "How beautiful!" in all languages; clothing, colors and noises lapped out at the paintings, which remained impassive. [...]

But I, all to myself, I would be trying to get my ideas together because they were taking off right and left, here to follow a clergyman, there a Hindu... Finally, I would manage to buckle down.

Once home with all my notes, I recopied them first in draft form, and then neatly on these pages. So it took me three times.

As to the illustrations, my mother and I hunted down the postcard dealers, going to Giraudon and Viollet. We would sort through their offerings hours on end. When we found the best, we would return home and do the page layout. Little by little, page by page, the study took shape.

As a result, I learned how to look at paintings closely and on my own. I learned about the problems of page layout and work scheduling. In addition, leafing through all the books and catalogues, I got a good look at a great number of works. But the most lasting impression is this study itself and, on top of that, a marvellous memory.

En conduisant ses élèves et ses auditeurs à la découverte de l'art du XVII^{ème} siècle, au voisinage de VERMEER et de CARAVAGE, Jacques-Edouard BERGER avait aussi parlé à plusieurs reprises de l'oeuvre particulière de Georges de La Tour. La synthèse de diverses conférences (en particulier 1985 et 1992) constitue la matière première de ce chapitre des Trésors de l'Art du Monde. Mais, conjointement, vous pourrez aussi découvrir un document émouvant: en 1959, Jacques-Edouard BERGER, âgé de 14 ans, avait réalisé un premier travail sur Georges de La Tour.

Nous connaissons ainsi ses premiers pas sur ce chemin de formidable explorateur de l'art, la manifestation de ses premiers enthousiasmes communicatifs, ses premiers élans dans le partage de la connaissance. Il débute son travail par une brève mise en situation. Avec une délicate simplicité, il décrit les circonstances dans lesquelles il l'entreprend. Ces QUELQUES MOTS D'INTRODUCTION s'inscrivent en prélude à l'ensemble de son extraordinaire périple.

Ils figurent naturellement ici, au début de ce programme.

CONCOURS DES ANCIENS COLLEGIENS 1959

GEORGES DE LA TOUR

JACQUES-EDOUARD BERGER V^èA

QUELQUES MOTS D'INTRODUCTION

J'ai reçu la révélation de La Tour par un livre que m'a donné un ami. Emballé, je me promis d'en tirer parti, mais comment ? Un jour, comme papa feuilletait la brochure des concours du collège et me disait que je devrais en faire un, j'eus l'idée de présenter un travail sur La Tour.

Le lendemain déjà, papa m'apportait l'ouvrage de Pariset. Je possédais celui de Marcel Arland, et je reçus le "Jamot" d'un ami parisien.

C'est à ce moment et ainsi parés que nous partîmes pour Paris nous installer dans l'appartement d'un ami. La bibliothèque, très moderne et très complète, comprenait ce qu'il y a de plus beau en art et en littérature. Ainsi j'y ai pris un livre d'histoire tout nouveau et, pour les citations, quelques livres de la Pléiade que je me plaisais à parcourir. [...] Maintenant que la partie de pure compilation était terminée, je commençais les études d'oeuvres.

Le matin, je parlais avec papa pour le Louvre. Après quelques difficultés avec la caissière (il y avait foule) j'entrais, pris entre deux visites guidées. Des exclamations, des appels pressants en toutes langues s'entrecroisaient dans la Grande Galerie. Des centaines de pieds martelaient le plancher à des cadences différentes, le bois craquait, on appelait, les touristes suivaient; derrière mon dos, on disait "C'est beau!" en toutes langues; costumes, couleurs et bruits léchaient les tableaux encore impassibles. [...]

Mais moi, seul, j'essayais en vain de rassembler mes idées qui s'échappaient de droite et de gauche, pour suivre soit un ecclésiastique, soit un Hindou... Puis je fis un sérieux effort. Rentré à la maison avec les notes prises, je les mettais à jour dans un cahier de brouillon, puis je les recopiais sur ces feuilles volantes. Ainsi trois fois...

L'illustration, nous la cherchâmes, maman et moi, chez les marchands de cartes postales, chez Giraudon et chez Viollet. Nous avons éliminé, comparé et fouillé de grandes heures. Quand nous avons trouvé le mieux, nous rentrions et mettions en page. Petit à petit, le travail prit forme, page à page. Ainsi, j'ai appris à regarder une oeuvre de très près et seul. J'ai vu ce qu'était le problème de la mise en page, et du plan de travail. En plus, en feuilletant livres ou catalogues, j'ai regardé attentivement de nombreuses oeuvres. Mais ce qu'il me reste, c'est surtout ce travail, et en plus un magnifique souvenir.

GEORGES DE LA TOUR

A BRIEF BIOGRAPHICAL OVERVIEW

Our first specific information is based on a baptismal certificate issued on 14 March 1593 at Vic-sur-Seuille, Lorraine (NE France), which even notes the father's trade as baker. The ensuing years are less well documented. Most probably, the artist's early education took place in Vic and then, certainly, at the duchy's capital, Nancy.

Although no proof whatsoever exists, there is a good chance that the young painter travelled to Italy, a trip that was in fashion at the time with most people and with his young peers in Lorraine. It was not uncommon for whole groups of his Lorraine co-citizens to take off for Italy, and other artists, such as **Jacques Callot**, may well have taken him along there.

In any case, one letter mentions him as a student of the Guide's, that is **Guido Reni**. This discreet reference has served some art historians as grounds for assuming that perhaps La Tour did go to Italy and that, once there, perhaps he spent some time in Guido Reni's workshop and that - again perhaps - he discovered authentic Caravaggism during his short stay in Rome. Other art historians, however, totally deny such a stay and maintain that La Tour never left Lorraine.

The next specific piece of data is that of his wedding date, 2 July 1617. Very shortly thereafter, he and his new wife, Diane Le Nerf, left Vic for his wife's city of origin, LunÉville. Here he began making a reputation for himself and even obtained his first commissions. In no time at all he became a man of some wealth and, true to his Lorraine origins, he knew just how and where to invest his new savings. He ran a strict household: some documents attest to complaints by the couple's house staff about how poorly one ate at the La Tour table. The general gist is that he was of an uncommonly rapacious nature.

He died a rich man in January 1652, of a parapleurisy that seems to have felled eight persons merely in his own household, let alone over 8000 in the city of LunÉville as a whole.

In short, we know but little of this artist. The parish records. Assumptions. Artistic influences...

Strangely enough, testimony by his contemporaries portrays him as a basically unpleasant person - haughty, sharp-tongued, self-assured, unbearably self-sufficient, stingy, and violent beyond measure. Even more strangely, this depiction, except for the stinginess, comes close to fitting Caravaggio. Thus the two painters the most strongly focused on depicting the sacred and the Christian message in all its beauty were both rather despicable.

Caravaggio was despicable and La Tour probably even more so, and both produced extraordinary art transcending their true nature.

La Tour was proud to boast the title of "painter to the King". Historians have scoured the cadastres and other public records to find tangible traces of any interest shown by the old Louis XIII or the young Louis XIV in his work, but their efforts have been entirely fruitless. This gives us pause: was La Tour perhaps inclined to mendacity as well?

AN ITINERARY IN LIGHT AND SHADOW

*We are at the start of our visit artists presented in the world's most their own private hell before being oblivion that preceded **Georges de***



*through the **Louvre**. Many of the prestigious museums emerged from granted access to them, but it is sheer **La Tour's** arrival there.*

Since the end of the XVIIth entire XVIIIth and XIXth

century and throughout the centuries, this artist was totally forgotten. During that time, his works were attributed to all and any. In the museums fortunate to own them, the labels indiscriminately read **Guido Reni**, **Saraceni**, **Gentileschi** in those near to Italy; **Terbrugghen** or **Honthorst** in those near the north; and **Zurbaren** or **Velasquez** in those near the south. In other words, in art history his oeuvre was spread out all over the place: truly, an extraordinary example of total exile.

To see the diversity of these first paintings is to understand how easily they could be compared, confused, or linked to other specific artists, in the style of the raw realism of the Flemish school or the muted light of Caravaggio.

Before broaching the works themselves, a short look at the **historical context** in which Georges de La Tour's career was anchored might shed a welcome light.

GEORGES DE LA TOUR

QUELQUES ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE

A Vic-sur-Seille, en Lorraine, un acte de baptême daté du 14 mars 1593 fournit un premier renseignement précis. On sait même que le nouveau-né est le fils du boulanger. La suite n'est pas aussi précise. Les premières années de formation se sont certainement déroulées à Vic, puis sans doute dans la capitale, Nancy.

Dans une brève période, 1610-1616, on imagine, sans l'ombre d'une preuve, que le jeune peintre a fait comme tout le monde et comme beaucoup de jeunes Lorrains, ses amis, le voyage d'Italie. A cette époque, de nombreux Lorrains partaient en troupe vers l'Italie et d'autres artistes, tel **Jacques Callot** l'ont peut-être emmené sur cette route !

En tout cas, une fois, dans une lettre, il sera cité comme élève du Guide, donc de **Guido Reni**. Par cette seule mention discrète, les historiens d'art se disent qu'il est peut-être allé en Italie, qu'il est peut-être entré pour un moment dans l'atelier de Guido Reni, et que peut-être il a découvert un caravagisme très authentique dans son petit séjour romain. D'autres historiens d'art dénie complètement ce séjour et déclarent qu'il n'a jamais quitté la Lorraine.

2 juillet 1617. Une nouvelle date précise. Celle de son mariage. Il épouse Diane Le Nerf qui vient de Lunéville, et à peine le mariage célébré, le couple La Tour quitte Vic et va s'installer à Lunéville. A Lunéville on commence à le connaître, on parle de lui; il reçoit même des commandes de tableaux et il va s'enrichir. Ce sera un homme prospère. En bon Lorrain, il sait comment placer ses économies. La gestion du foyer est rigoureuse. Des documents mentionnent même des plaintes du personnel de maison parce qu'on ne mange pas bien chez les La Tour. Le personnage semble avoir été d'une rapacité inhabituelle.

Il meurt, riche, en janvier 1652, d'une para-pleurésie qui semble avoir emmené 8 personnes dans sa seule maison et plus de 8'000 personnes dans l'ensemble de la ville de Lunéville.

On ne sait donc que peu de chose. Des registres paroissiaux. Des suppositions. Des influences artistiques...

Les témoignages de ces contemporains, étrangement, nous décrivent un homme fondamentalement antipathique, hautain, coupant, sûr de lui, d'une suffisance incroyable, avare, violent comme cela devrait être interdit. Très curieusement, ce tempérament, avec l'avarice en plus, le rapproche assez du Caravage. Il est curieux de voir que deux des peintres qui ont représenté la sacralité et la beauté de la sacralité du message christique de la façon la plus intense ont été des êtres invivables !

Caravage était invivable et La Tour devait être pire encore, et ces deux êtres-là ont su transcender leur art de façon extraordinaire.

Georges de La Tour se pare du titre de peintre ordinaire du roi. Les historiens se sont jetés dans tous les cadastres et registres pour retrouver la trace du vieux Louis XIII ou du jeune Louis XIV qui aurait pu s'intéresser à La Tour. Ils n'ont strictement rien trouvé. Était-il donc peut-être menteur, en plus ?

PARCOURS EN CLAIR-OBSCUR

Nous venons de commencer avant d'être présenté aux murs des **Georges de La Tour** a du ressortir toire, comme d'autres artistes, mais

Depuis la fin du XVIIe, pense, il a été complètement oublié. Pendant cette période, ses oeuvres ont été attribuées à tout le monde et à n'importe qui. Dans les musées qui avaient le privilège d'en posséder, l'étiquette disait indifféremment **Guido Reni**, **Saraceni**, **Gentileschi**, pour les musées proches de l'Italie, **Terbrugghen**, **Honthorst**, pour les musées près du nord, **Zurbaran**, **Velasquez**, pour les musées près du sud. Autrement dit, son oeuvre était complètement répandue aux azimuts de l'histoire de l'art. C'est véritablement un cas extraordinaire d'exil total, absolu.

La diversité de ces premières images permet d'imaginer comment elles ont pu être rapprochées, confondues ou associées à d'autres artistes particuliers, dans le réalisme rude de la Flandre ou la lumière feutrée du Caravage.

Avant d'approcher ces oeuvres il n'est pas inutile de décrire brièvement le **terreau historique** dans lequel s'est inscrite la trajectoire de Georges de La tour.



cette visite au **Louvre**. Pourtant, plus prestigieuses institutions, non pas d'un quelconque purgadu néant absolu.

dant tout le XVIIIe et le XIXe siècle.

HISTORICAL CONTEXT

In the year 1635, the papal throne was occupied by **Urban VIII Barberini**, the 232nd successor of Peter and one of the greatest popes of his century. Urban VIII inspired the Baroque movement to reach a zenith for, although less than outstanding as a pontiff, he outdid himself as a town planner, architect and patron, transforming Rome into a fabulously modern city, a city in any case on a par with the requirements of the new moral framework for art, its new ethical code.

Now let us transfer our thoughts from Rome to Paris, for it is with France that we are concerned. In Paris, there was no pope, but a king - Louis XIII, son of Henry IV and Maria de' Medici - who reigned over France. Louis XIII was a strange king, to whom history and historians would pay many a disservice, because it is always hard to admit that a man who is a historical figure could have been unhappy.

He was a great king, but an unhappy one, faced as he was by three sworn enemies who were, at the same time, his closest associates. In first place as an enemy, and perhaps the worst of the three, was his own wife, Anne of Austria, who spent her time thwarting her husband's plans. His own brother, Louis of OrlÉans, was another enemy, claiming legitimate rights to the throne of France should Louis XIII fail to provide an heir apparent. The third enemy was officially a collaborator of the King: Richelieu, who exercised absolute power and governed not only France, but Europe as well.

Thus Louis XIII, a secret and silent person known for never batting an eyelid, found himself surrounded by three packs of wolves, led respectively by his wife, his brother and - the most powerful of the three groups - his chief minister.

Opaqueness can be said to describe the times: no one knew how things would turn out, what the King would decide. Would Richelieu follow the King or, on the contrary, hinder his policies? The impenetrability of the political scene found compensation in the transparency marking the cultural and spiritual realms during the same period. Indeed, how strange it is that often, in cities of the size and importance of Paris, it is during the worst political droughts that flowers of extraordinary purity tend to blossom.

For your consideration, several examples of this cultural and spiritual transparency. This was a time when the AbbÉ de Saint-Cyran (Jean Duvergier de Hauranne) served as confessor and spiritual adviser of the Port-Royal abbey. The (Jansenist) Port-Royal movement was getting under way. At the same time, St. Vincent de Paul, then a priest not yet canonized, together with Louise de Marillac, founded the Sisters of Charity, one of the first orders to promote abnegation on behalf of the poor. And, finally, it was then that one of the greatest theologians in history, MoÛse Amireau, published his renowned work on predestination, which had a great impact on the spiritual outlook born of the Counter-Reformation, especially among the French.

Thus, mid-XVIIth-century Paris was bathed in two atmospheres: the impenetrability surrounding the royal palace and, in counterpoint, the luminosity, the transparency, surrounding the cathedrals and churches.

To avoid reducing the century to a dualism between opaqueness and transparency, three more important facts must be considered. The year 1635 saw the foundation of the **Académie Française**; it also saw the birth of "Le Cid" by **Corneille**, and "Discourse on Method" by **Descartes**. These three events also highlight the transition from Italy to France, as the focal point of history for several decades to come.

However, the ensuing political upheavals were so great that a number of storms blew across the land, strewing to the wind, indeed relegating to total anonymity, the works and the very identity of Georges de La Tour. Only three centuries after the creation of this mysterious gaze did its author again come to light, taking up his rightful place within the artistic patrimony of the XVIIth century and among the greatest painters of the world.

THIS ARTIST'S "REBIRTH" HINGES ON SEVERAL KEY DATES

In **1915**, the historian Hermann Voss attributed two paintings belonging to the Museum of Nantes to Georges du Mesnil de La Tour.

In **1922**, the brilliant art historian Louis Demonts was amazed to discover certain paintings in various museums of the French province of Lorraine - most especially those of Nantes, Epinal, and Rennes - that quite obviously were done by the same hand. His rediscovery was kept a secret reserved to the salons of the intellectual elite of the day. It was considered best that the news be kept from the public at large.

In **1926**, the collector Pierre Landry purchased *The Cheat*, which, upon cleaning, revealed - lo and behold - a signature!

And, finally, in **1934** a major exhibition at the Orangerie Museum of Paris put thirteen works by Georges de la Tour on display. Meanwhile, a third historian, Charles Sterling, set forth these discoveries in "The painters of reality", alongside the likes of, for example, Philippe de Champaigne or the Le Nain brothers.

Over the ensuing years, other discoveries would be added to this first group. Thus, these formerly unrecognized treasures would at last be assigned their true identity!

CONTEXTE HISTORIQUE

Nous sommes en 1635, époque où à Rome, règne sur le trône pontifical **Urbain VIII Barberini**, un des plus grands papes de l'histoire de son siècle, 232^e successeur de Pierre et pape de l'apogée du Baroque, puisque, piètre pontife peut-être, mais grand urbaniste, grand architecte et grand mécène, il fera de Rome une ville fabuleusement moderne, en tout cas une ville telle que la nouvelle morale de l'art, la nouvelle morale éthique de l'art l'exige en son temps.

Maintenant, il faut glisser de Rome à Paris, parce que c'est en France que nous nous trouvons aujourd'hui. A Paris, il n'y a pas de pape, mais un roi, Louis XIII, fils de Henri IV et de Marie de Médicis. Louis XIII règne sur la France, roi étrange, souvent mal servi par l'histoire et les historiens, parce qu'on a toujours du mal à admettre qu'un homme ait été malheureux quand il est une figure historique.

Louis XIII a été un grand roi, mais un roi infiniment malheureux. Il avait devant lui trois ennemis jurés, ses comparses les plus proches. Le 1^{er} ennemi, et peut-être le pire était sa propre épouse, Anne d'Autriche, qui passera son temps à contrecarrer la politique de son époux. Un autre ennemi, son propre frère, Gaston d'Orléans, prétend à la légitimité du trône de France si Louis XIII ne donne pas de Dauphin au royaume. Le 3^e ennemi, et le collaborateur à la fois, est Richelieu, qui exerce un pouvoir absolu et gouverne non seulement la France, mais l'Europe.

Louis XIII, ce personnage secret, muet, dont le visage ne cillait jamais est entouré de trois meutes, l'une menée par son épouse, l'autre par son frère, et la troisième, la plus puissante par son premier ministre.

Sur le plan politique, nous sommes dans une époque d'immense opacité - c'est le mot du siècle - on ne sait jamais comment les choses vont tourner, ce que le roi va décider; on ne sait jamais si Richelieu va suivre le Roi ou au contraire le contrecarrer. Grande opacité politique, et, par compensation, immense transparence culturelle et spirituelle. Il est très curieux de constater que souvent, dans les villes aussi importantes que l'était Paris, au moment des pires marasmes politiques, éclosent des fleurs d'une pureté absolument extraordinaire.

Quelques exemples pour que nous nous rendions compte de cette transparence spirituelle. Nous sommes au moment où l'Abbé de Saint-Cyran est devenu confesseur et directeur de conscience de Port-Royal. Le mouvement de Port-Royal s'inaugure en ces années-là. Nous sommes à l'époque où St-Vincent de Paul, qui n'est pas encore saint, fonde, avec Louise de Marillac les Filles de la Charité, un des premiers ordre de don de soi absolu aux déshérités. Nous sommes à l'époque, enfin, où l'un des plus grands théologiens de l'histoire, Moïse Amireau, publie son ouvrage célèbre sur la prédestination, lequel aura un immense impact sur la spiritualité de la Contre-Réforme surtout dans les milieux français.

On trouve ainsi deux ambiances qui sont conjuguées dans l'histoire du Paris de ce temps-là : l'opacité qui entoure le Palais et en contre-point, la clarté, la luminosité, la transparence qui entoure les cathédrales et les églises.

Pour que nous ne voyions tout de même pas dans l'histoire du XVII^e siècle que cette dualité entre opacité et transparence, il faut encore rappeler trois faits importants. Nous sommes en 1635, année de la fondation de l'**Académie Française**, année où **Corneille** écrit *Le Cid*, où **Descartes** rédige le Discours de la Méthode. Ces trois événements montrent aussi que la scène du monde, l'oeil du monde s'est déplacé; de l'Italie, il se porte maintenant vers la France, et c'est en France que l'histoire va vibrer pendant des décennies.

Mais les remous de l'histoire seront tels qu'ils produiront nombre de tempêtes et qu'au gré de ces événements, les oeuvres et l'identité même de Georges de La Tour auront disparu dans un anonymat total. Ce n'est que trois siècle après la création de cet énigmatique regard que son auteur retrouvera la lumière, et sa place au coeur du patrimoine artistique du XVII^e siècle, parmi les plus grand maîtres de la peinture.

LE CHEMIN DE CETTE RENAISSANCE S'ÉCHELONNE EN QUELQUES DATES CLÉS

En **1915**, l'historien Hermann Voss attribue deux toiles du musée de Nantes à Georges du Mesnil de La Tour.

En **1922**, un historien d'art de génie, Louis Demonts, est frappé de voir dans les musées de la province française, à Nantes, Epinal et Rennes surtout, des tableaux qui, très visiblement, appartiennent à la même main. Cette redécouverte reste dans la confidence des salons réservés de l'intellectualisme le plus haut. Le grand public bien sur n'en saura rien.

En **1926**, un collectionneur, Pierre Landry, achète *Le tricheur*. En le nettoyant, il trouve la signature !

En **1934** enfin, une formidable exposition au musée de l'Orangerie à Paris présente treize oeuvres de Georges de La Tour. C'est un troisième historien, Charles Sterling, qui propose ces découvertes dans "Les peintres de la réalité", aux côtés par exemple, de Philippe de Champagne ou des frères Le Nain.

Au fil des années qui suivent, d'autres trouvailles, d'autres découvertes complètent ce premier groupe. Ces trésors méconnus retrouvent une identité !



The gypsy accompanying us up to now served as frontispiece to a lecture series by Jacques-Edouard Berger. We take temporary leave of her here for a closer look at the paintings presented at the start of this program.



Cette bohémienne qui nous a conduit jusqu'ici avait figuré en frontispice d'un cycle de cours de J.-E. Berger. Nous l'abandonnons momentanément pour nous intéresser plus précisément aux tableaux aperçus en début de programme.



Saint James the Less / Saint Jacques le Mineur
66 x 54cm – Albi, Musée Toulouse-Lautrec

Certain paintings by Georges de La Tour have been compared to the work of Caravaggio or Zurbaran. The comparison makes sense if we refer to paintings rediscovered at Albi, a site halfway between Italy and Spain. This first portrait belongs to a suite of thirteen, which hung on the walls of the city's Cathedral until the French Revolution. The realistic approach taken to the robustly human portrayal of the subject clearly reflects the influence of the great Italian master. The same vigorous delineation characterizes a second apostle, Saint Jude Thaddeus. And the two apostles are as reminiscent of Caravaggio's Saint Matthew as of his Saint Peter; the hands on the pilgrim's staff, the nails, the sharp gaze, and a solid presence in a perfectly organized masterpiece.

These two works are the only originals remaining from the suite Georges de La Tour produced for the Albi commission. They belong to his early career, and speak in favor of the thesis held by some historians to the effect that he studied in Italy. The Italian influence is not the only one. A sketchy biographical overview represents the little we know about this artist at long last re-emerging from the shadows of oblivion.

A third apostle exists, and now hangs at the Louvre Museum thanks to a national subscription which brought it to Paris. Analysis dates this Saint Thomas later than the Albi series apostles discussed above.

Certaines toiles de Georges de La Tour ont été rapprochées de l'oeuvre du Caravage ou de Zurbaran. Quand on découvre celles qui ont été retrouvées à Albi, à mi-chemin entre l'Italie et l'Espagne, le rapprochement s'explique. Ce premier tableau, appartient à une série de 13 peintures, un ensemble qui fut jusqu'à la révolution accroché aux murs de la Cathédrale de cette ville. On y trouve d'évidents rappels du style du maître italien dans la description réaliste de la robuste humanité du personnage. Le même caractère vigoureux se manifeste dans un deuxième apôtre, Saint Jude Thaddée. Les deux personnages rappellent aussi bien le saint Matthieu que le saint Pierre du Caravage. Les mains sur le bâton du pèlerin, les ongles, un regard vif, une présence solide dans un tableau parfaitement agencé.

Ces deux oeuvres sont les seuls originaux qui restent de la série que Georges de La Tour réalisa pour cette commande. Elles appartiennent au début de la carrière du peintre et témoignent en faveur des historiens qui lui attribuent un voyage de formation en Italie. Mais cette influence n'est pas la seule. Quelques éléments de biographie dessinent un portrait bien flou de ce peintre revenu de l'ombre.

Un troisième apôtre existe. Celui-ci est au musée du Louvre, grâce à un emprunt national souscrit pour assurer son installation à Paris. Saint Thomas n'appartient probablement pas à la série d'Albi. Il est sans doute de facture plus tardive.



Saint Jude Thaddeus / Saint Jude Thaddée
62 x 51 cm – Albi, Musée Toulouse-Lautrec



Saint Thomas
71 x 56 cm – Paris, Musée du Louvre



Musician's Brawl / Rixe de musiciens
94 x 141 cm – Malibu (Californie), Paul Getty Museum



By this time, Georges de La Tour had proven himself as a painter, and was receiving commissions. This painting is no doubt one of the earliest done to satisfy the taste of a certain class of patrons. In Lorraine, as in neighboring Flanders, the upper classes were very keen on this sort of genre scenes: depictions ridiculing the everyday life of the common people were considered delights in the salon coteries of the period. Nevertheless, these secular portrayals have a moral point to convey, serving to illustrate fables or parables.

The brawl depicted here is among the deprived, those with nothing to covet of each other; it is a conflict between people with naught but their misery to share, thus expressing the sort of absurdity that inspires scorn in some and pity in others.

Although this work is one of the prides of the Paul Getty Museum in Malibu, it is not the best of La Tour's production. It does however beautifully inform us of the new influences connected with Lunéville.

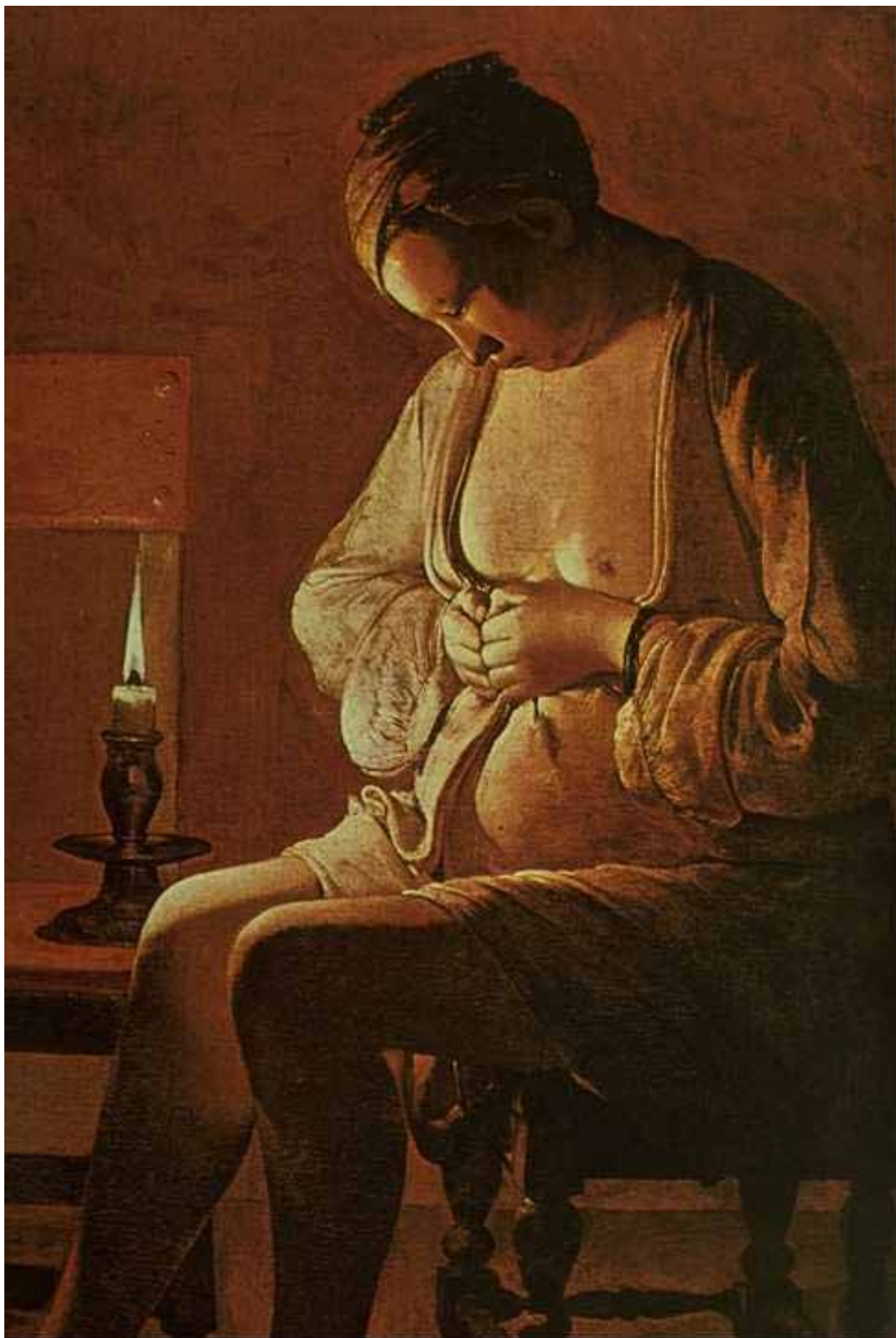
Marvellous details - note the old woman's face, evoking sadness with the intensity we associate with a **Bruegel** or, quite the opposite, the grinning fiddler who brings **Franz Hals** to mind - reveal the artist's artistic cradle. Other traces, for instance of **Jerome Bosch** or **Le Nain**, also make themselves felt.

Georges de La Tour a démontré son savoir-faire. Il reçoit des commandes. Voici sans doute une des premières. Elle répond au goût d'une certaine clientèle. Une bourgeoisie aisée, en Lorraine, comme en Flandres voisines, se régale de ces scènes de genre. Les témoignages cocasses de la vie du bon peuple font les délices des petits salons. Ces oeuvres profanes véhiculent pourtant une moralité, illustrent fables ou paraboles.

Cette dispute de déshérités qui n'ont rien à s'envier, rien à se jalouser; la bataille absurde de gens dont le seul bien est la misère suscite tantôt le rire, tantôt les pleurs.

Ce tableau, une des fiertés du Musée Paul Getty à Malibu, n'est pas le meilleur de La Tour. Il nous renseigne toutefois sur de nouvelles influences autour de Lunéville.

De formidables détails, comme le visage de la vieille dans l'évocation de la tristesse qui rappelle l'intensité d'un **Brueghel**, ou à l'opposé, le violoniste rigolard si proche de **Franz Hals** situent le berceau artistique de leur auteur. **Jérôme Bosch** ou **Le Nain** ne sont pas loin non plus.



The Flea Catcher / La Femme à la puce
120 x 90 cm – Nancy, Musée Historique Lorrain.

The world had become a more serious place since the Counter-Reformation. Now that mannerism was disparaged as indecent, artists had to rely on certain foils in order to depict the 'risqué'.

What better pretext than a young woman searching for fleas, the edifying subject matter of this painting at the Nancy Museum? The seventeenth century was rife with flea-searching servants - by the Italians, the Dutch, the Spanish, and the English. Yet none achieved the same silence, the same intensity of void, as conveyed by Georges de La Tour here.

Certain details stand out: the bent head, followed by the chest and bust of this strange body, continuing downwards to the curled fingers of her hands, tightened to better crush the undesirable guest between her thumbnails.

A major partner in this setting is its lighting.

Today, this lighting is considered a signature feature of Georges de La Tour's oeuvre. Nevertheless, this anonymous painting was not catalogued as a La Tour until 1955: the "rebirth" vaunted to the public in 1934 was only a beginning!



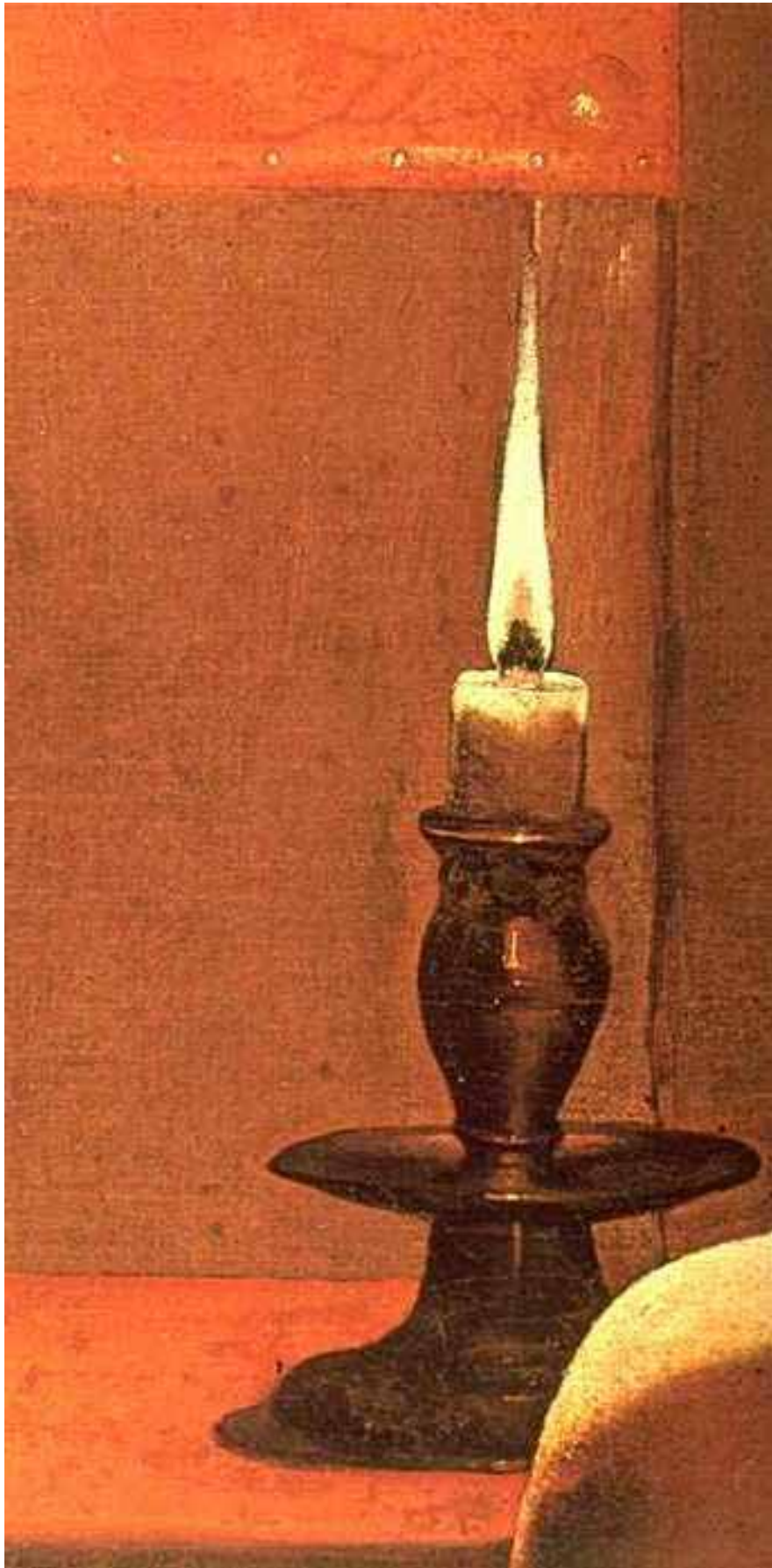
La Contre-Réforme a rendu le monde plus sérieux, plus grave. Le maniérisme a été maltraité pour cause d'indécence. Il faut donc trouver des prétextes pour traiter des sujets galants.

Une jeune femme qui cherche une puce : voilà l'édifiant propos de ce tableau conservé à Nancy. Il y a des dizaines de servantes à la puce au XVIIe siècle. Tout le monde en peint, les Italiens comme les Hollandais, les Espagnols ou les Anglais. Mais jamais avec le même silence, avec cette sorte de vide, mais de vide intense que Georges de La Tour fait percevoir.

Parcourons quelques détails. Après la tête inclinée, le torse, la poitrine, ce corps étrange descend vers les mains recroquevillées, contractées pour mieux écraser l'hôte indésirable entre les pouces.

Un partenaire important prend place dans cette mise en scène : la lumière.

Elle constitue aujourd'hui comme une signature de Georges de La Tour. Mais ce tableau anonyme n'est entré qu'en 1955 dans l'inventaire des oeuvres du maître lorrain. La "renaissance" présentée au public en 1934 ne constituait qu'un début !





Saint Sebastian Tended by Irene / Saint Sébastien soigné par Irène
167 x 130 cm – Paris, Musée du Louvre

More than any of the works we have examined so far, this last painting in our opening series reminds us of Caravaggio. A Caravaggio acquainted with Vermeer! For as Saint Irene appears here - the inflexibly straight line of her bodice, the beauty of her larger-than-life forehead - she is somehow reminiscent of the fascinating, magic world of that Delft master.

Five figures are portrayed full-length in this composition, which is vaster in scope than the rest of his paintings. This staging in particular again shows traces of Caravaggio, especially his burial scene.

Georges de La Tour avoids the raw realism his subject matter invites. It is with the sobriety of a **Zurbaran**, and the sense of lighting of a **Rembrandt**, that he calls our attention to the drama being played out here: a single arrow, a single drop of blood. With, in addition, a shadow such as on a sundial, as if to underscore the inexorable path of fate.

Before bringing this opening section on diversity, comparisons, and confusion to a close, a few pertinent comments remain to be made. For instance, it is important to know that La Tour used the same subjects more than once; thus there exist two almost identical versions of Saint Sebastian. The present version hails from the parish church of Bois-Anzeray (Eure, NW Fr), and was acquired by the Louvre in 1981. The second version, also considered authentic, is in the possession of Berlin's Staatliche Museen.

Such multiple versions, together with the lack of dating information, make it impossible to set up a definite chronology. Stylistic and thematic studies, radiographs, and chemical analyses can provide indications but not certainties. Therefore we continue our tour of this artist's oeuvre without paying heed to such indications, allowing ourselves to be guided by other considerations.

Plus encore que les précédents, ce dernier tableau de notre série d'ouverture appelle le souvenir du Caravage. Un Caravage qui aurait connu Vermeer ! Le personnage de Sainte Irène, dans cette implacable droite du corsage, dans la beauté de ce front immensément développé, nous suggère un peu de ce monde fascinant et magique du maître de Delft.

Cinq personnages en pied occupent cette composition, la plus vaste élaborée par Georges de La Tour. C'est cette mise en scène en particulier qui fait encore penser au Caravage, et notamment à la mise au tombeau.

Georges de La Tour ne s'installe pas dans le réalisme cru que permettrait ce sujet. Avec la sobriété d'un **Zurbaran** et le sens de la lumière d'un **Rembrandt** il signale le drame : une seule flèche et une seule goutte de sang. Une ombre aussi, comme sur un cadran solaire, pour dire l'irréversible trajectoire du destin.

Pour terminer cette introduction qui évoquait la confusion et la dispersion, quelques remarques méritent encore votre attention. Il faut savoir par exemple, que Georges de la Tour a traité plusieurs fois le même sujet. Il existe ainsi deux versions presque totalement identiques du Saint Sébastien. Celle-ci, qui provient de la petite église de Bois-Anzeray, dans l'Eure, a été acquise en 1981 par le musée du Louvre. L'autre, considérée aussi comme une oeuvre authentique de de La Tour est conservée au Staatliche Museen de Berlin.

Cette multiplication des oeuvres, le manque d'informations pour leur datation, ne permettent pas de fournir une chronologie sûre. Les études de style, de thématique, les recherches par radiographie, les analyses chimiques fournissent des indices sans donner de certitudes. La suite de ce programme va continuer de se développer sans tenir compte de ces éléments. D'autres préoccupations peuvent guider notre visite.



Above all, we can now meet up again with our **strange gypsy!**
Mais nous pouvons surtout retrouver cette **étrange bohémienne !**



The Fortune-Teller / La diseuse de bonne aventure
102 x 123 cm – New York, Metropolitan Museum



Georges de la Tour



22

© Fondation Jacques-Edouard Berger

The gaze of our wandering gypsy has accompanied us all through the opening chapters of this program, from Albi to Lunéville, from Nancy to Malibu. And here she is in New York, together with her companions, introducing a first group of major paintings.

Several paintings dealing with secular subjects now follow.

This painting was commissioned when Georges de La Tour was in his prime as a painter. The subject is a classic one, very much in keeping with the Counter-Reformation times. Though this work may cover a secular subject, it nevertheless takes a highly moralizing tone!

A young blade who believes himself strong and invincible, a bit like the prodigal son, turns up at a fair. He meets a dream woman who rapidly baits him into visiting the old woman who tells fortunes. The fortune-teller's chatter and the charms of her companions so enchant and distract him that he gets robbed without realizing it. A rude awakening lies ahead, when he finds out that his pockets are empty, leaving him with nothing but his swashbuckling airs.

Hence the work is intended as a *fabliau*, a morality play. This sort of didactic painting was being produced at the time in Holland, and enjoyed favor in France and Italy, too.

However, the version proposed by La Tour is far more subtle. Note the faces: the old woman's is most craggy, while the young maidens' are totally smooth, similar to those of the Japanese in Noh drama. These faces are entirely static; they say nothing, but merely observe. For it is neither their mouth nor their eyes that speak, but their hands. The entire episode is played out at the level of their hands.

Let us examine the details involved.

Here we have the young man. He is perfectly self-satisfied: surely he has every reason to be, above his lovely white collar!

Next, the gypsy. Her eyes follow the young man. Her face has been smoothed to the limit, erasing all trace of modelling. It merely opens up onto two eyes, and onto a mouth that looks almost lacquered. The face seems all the more vivid through its contrast with the more structured white, black-lined material surrounding it.

A third face, that of the maiden towards the left, belongs to the most typically bohemian figure in the group, with her hair done up in a seemingly slapdash manner. Look carefully, and you will see how close it comes to Japanese calligraphy.

Le regard nomade de la bohémienne nous a guidés dans ce périple d'introduction, d'Albi à Lunéville, de Nancy à Malibu. La voici à New York, avec ses comparses pour ouvrir un premier groupe d'œuvres majeures.

Voici quelques sujets profanes.

Ce tableau est une commande adressée à Georges de La Tour, en pleine maîtrise de ses moyens. Le sujet est un classique, en faveur à l'époque de la Contre-Réforme. C'est une oeuvre profane, mais elle est destinée à diffuser un message bien moralisateur ! Un jeune homme riche qui se croit fort et invincible, un peu comme l'enfant prodigue, débarque dans une foire. Une créature de rêve a tôt fait de l'appâter et de le conduire chez une vieille femme, la diseuse de bonne aventure. Captivé et distrait par les bavardages de la vieille autant que par les charmes de ses comparses, il se fait dépouiller sans broncher. Il ne lui restera que son air de spadassin satisfait; les poches seront vides.

C'est donc un *fabliau*, une moralité. La Hollande en produisait, la France appréciait aussi et l'Italie n'était pas en reste de ce type de peinture didactique ! Mais Georges de La Tour nous propose une lecture exceptionnellement subtile de ce sujet. Regardons les visages. La vieille femme est extraordinairement burinée, tandis que les jeunes filles montrent des visages totalement lisses, comme des figures japonaises de théâtre Nô. Les visages sont absolument statiques. Ils ne disent rien. Ils surveillent tout simplement. Ce qui parle, ce ne sont ni les bouches, ni les yeux: ce sont les mains. Tout l'événement est décliné au niveau des mains.

Parcourons ces détails.

Voilà donc le jeune homme. Parfaitement satisfait de lui-même. Il a sans doute des raisons de l'être, au-dessus de son col bien propre !

Notre bohémienne ensuite. Son regard surveille évidemment le jeune homme. Le visage est lissé à l'extrême, jusqu'à supprimer tout effet de modelé. Il est simplement ouvert sur deux yeux, et ouvert sur une bouche qui paraît presque comme laquée. Le visage paraît d'autant plus vif qu'il est en contraste avec l'étoffe blanche et noire, de structure plus animée qui le drapé.

Voici le troisième visage, la jeune fille de gauche, la plus typiquement bohémienne, dont les cheveux sont noués semble-t-il n'importe comment. Regardez pourtant, ce dessin, c'est presque de la calligraphie japonaise.



Let us leave their faces, wordlessly cut off from us in their hieratic arrangement, to seek out the event in their hands. Note the young man's hand as he finishes handing over the coin, the old woman's hand ready to pocket it, and those of the young maiden on the verge of snipping the gold chain. The entire situation is expressed in this play of hands. The gazes on the faces are mere pretexts, for it is the hands that carry out the real dialogue. Once more, we are reminded of Caravaggio. For, in his "The Vocation of Saint Matthew" as well, it is the hands that express the mystery of the encounter, while the figures seem unaware of each other. The hand of the maiden on the left also participates in the action: she stealthily picks the young man's pocket. And, finally, we can enjoy the marvellously described embroidery on that maiden's sleeve and, behind the old woman's furrowed hand, the lush material draped over the latter's dress.



Quittons le niveau des visages, fixés dans leur hiératicisme sans mots, sans dialogue. C'est au niveau des mains que l'événement se situe. Regardez la main du jeune homme qui tend la pièce, la main de la vieille qui s'apprête à empocher la pièce, les mains de la jeune femme prêtes à couper le cordon doré. Toute l'anecdote se déploie dans ce jeu habile des mains. Les regards n'étaient que des prétextes. Le véritable dialogue, ce sont les mains qui le déclinent. Le Caravage, à nouveau, se rappelle à notre souvenir. Dans la Vocation de saint Matthieu, c'est bien aussi les mains qui racontent le mystère de la rencontre, alors que les personnages semblent s'ignorer. La main de la jeune fille de gauche n'est pas inactive non-plus. Elle prélève furtivement une bourse. Admirez enfin la merveilleuse description des broderies de la manche, comme plus loin, derrière la main ravivée de la vieille, l'étoffe extravagante dans laquelle elle est drapée.





After **The Fortune-Teller**, we shall examine **The Cheat**.

This is **another major genre painting**, featuring another typically baroque and Counter-Reformation subject.

Après la **Diseuse de bonne aventure**, voici **Le tricheur**. C'est un autre grand tableau de genre, là aussi un sujet très baroque et Contre-Réforme.



The Cheat / Le tricheur
106 x 146 cm – Paris, Musée du Louvre

The young dandy in this painting is as gullible as the one we just met. He obviously has allowed himself to be lured to a place of ill repute, where he meets up with loose women, with a courtesan. He is being made to drink. There is no doubt as to the outcome: his pile of coins will surely end up joining the courtesan's, since the card-sharper who sits opposite him is deliberately cheating. All this conceited oaf's gold - the gold of the prodigal son, the gold of his father - is surely going to disappear.

The scene here is as totally motionless and silent as the fortune-teller scene: no one says or knows anything. Again, it is the hands that tell all. With the exception of the cheat, everyone's face is closed to an extraordinary degree. The servant has her eye on us, the courtesan on the cheat, and the young man on his cards. Each person gazes off into a different direction. On the other hand, the hands lend life to the game under way, carry out the plot: those of the young man cling awkwardly to the cards. He has started losing, and tenses up in reaction. Quite to the contrary, the courtesan's bearing is at once at ease and magnificently elegant. She stretches one hand out to the card-sharper, as if signalling him, and allows the wide sleeve of the other arm to fall over the cards and thus hide them and at the same time screen the pile of gold she already has won. As to the card-sharper, he certainly has no qualms about cheating, even going so far as to invite the viewer's complicity!

More detailed scrutiny reveals once again a young man with good reason to be proud: he is decked out in his best clothes - even his complexion is his Sunday best - and exhibits a portliness worthy of the day. Or, in other words, he represents the perfect pushover. The courtesan's face again features the strange smoothness and perfectly oval shape so obviously reminiscent of Noh masks. Indeed, to some extent we are on stage: the neutral tabletop surface and the courtesan's smooth chest serve as a frame to the action carried out by the hands, all of which takes place under the marvellously fiendish face of the courtesan.

Nous retrouvons un jeune homme, aussi naïf que celui de tout à l'heure. Il s'est laissé entraîner dans de mauvais lieux, chez des filles, chez une courtisane. On le fait boire. Inutile de dire que l'argent va filer du tas qui est devant lui vers celui de la courtisane, puisque le personnage de gauche triche résolument. L'or du jeune prétentieux, l'or de l'enfant prodigue, l'or du père va disparaître.

Nous retrouvons à nouveau une situation totalement immobile et silencieuse, comme dans la diseuse de bonne aventure. Personne ne dit rien, personne ne sait rien et tout se passe à nouveau au niveau des mains. Les expressions, hormis peut-être celle du tricheur, sont extraordinairement fermées. La servante nous surveille, la courtisane surveille le tricheur et le jeune homme surveille ses cartes. Ce niveau des regards est marqué par la dispersion et la divergence. Les mains, par contre, animent le jeu, activent le drame. Les mains du jeune homme, malhabiles, se cramponnent aux cartes. Il a commencé à perdre et par réaction il se crispe. La courtisane, au contraire, montre une aisance extraordinairement élégante. Une main est tendue, comme un appel, vers le tricheur; l'autre comme emmanchée sur les cartes les dissimule et masque l'or déjà gagné comme derrière un paravent. Le tricheur, enfin, triche en toute décontraction... en nous prenant même à témoin !

Visitons l'oeuvre plus en détail. Le jeune homme, comme celui de tout-à-l'heure, a de quoi être fier. Il a mis ses habits du dimanche, il a d'ailleurs un teint du dimanche, et une sorte d'embonpoint du dimanche. Bref, c'est le gogo rêvé. La courtisane montre à nouveau ce visage étrangement lisse, complètement ovale, qui rappelle évidemment le masque Nô. Nous sommes bien un peu sur la scène d'un théâtre. Le plateau neutre de la table et le buste lisse de la courtisane encadrent l'action conduite par les mains, sous le visage merveilleusement démoniaque de la courtisane.







This painting now belongs to the Louvre Museum collections. Perhaps you think you have seen it elsewhere? You could be right, since two versions of *The Cheat* exist. In this version, at **the Louvre**, he cheats with the ace of diamonds, whereas in the other, at the **Fort Worth Kimbell Art Museum**, he holds the ace of clubs!

Ce tableau fait aujourd'hui partie des collections du **Louvre**. Vous pensez l'avoir vu ailleurs ? Vous avez presque raison. Il existe deux versions du tricheur. Celui-ci, au Louvre triche en carreau, et l'autre au **Kimbell Museum à Fort Worth**, triche en trèfle !



Before leaving games behind, let us go on to the next painting in this secular series, which stages a dice party.

Nous ne quittons pas le jeu. Un autre tableau de cette série profane nous propose une partie de dés.



The Dice Players / Les joueurs de dés
92 x 130 cm – Middlesbrough, (Teesside, G-B) Museum

Is someone again being made a fool of here?

Three soldiers are playing dice. Are cheaters once more involved, dramatized in a light that is stranger than ever? And on the right, that young girl wearing an earring, what is she doing among the men? How about the figure on the left? Could it be he is spiriting something away behind the soldier's back, while the action unfolds at the game table?

Have you been able to recognize the lively play of hands here, just as in the preceding work?

Look at the faces. The artist **Caravaggio** has already served as a reference. Here, the comparison that comes to mind would be **Botticelli**, upon examining first one soldier, then another.

After reviewing several stray works in the company of the gypsy, this second chapter and its vast genre scenes is drawing to a close. In seeking to please his patrons, Georges de La Tour's production was not restricted to moralizing fables and edifying commentaries.

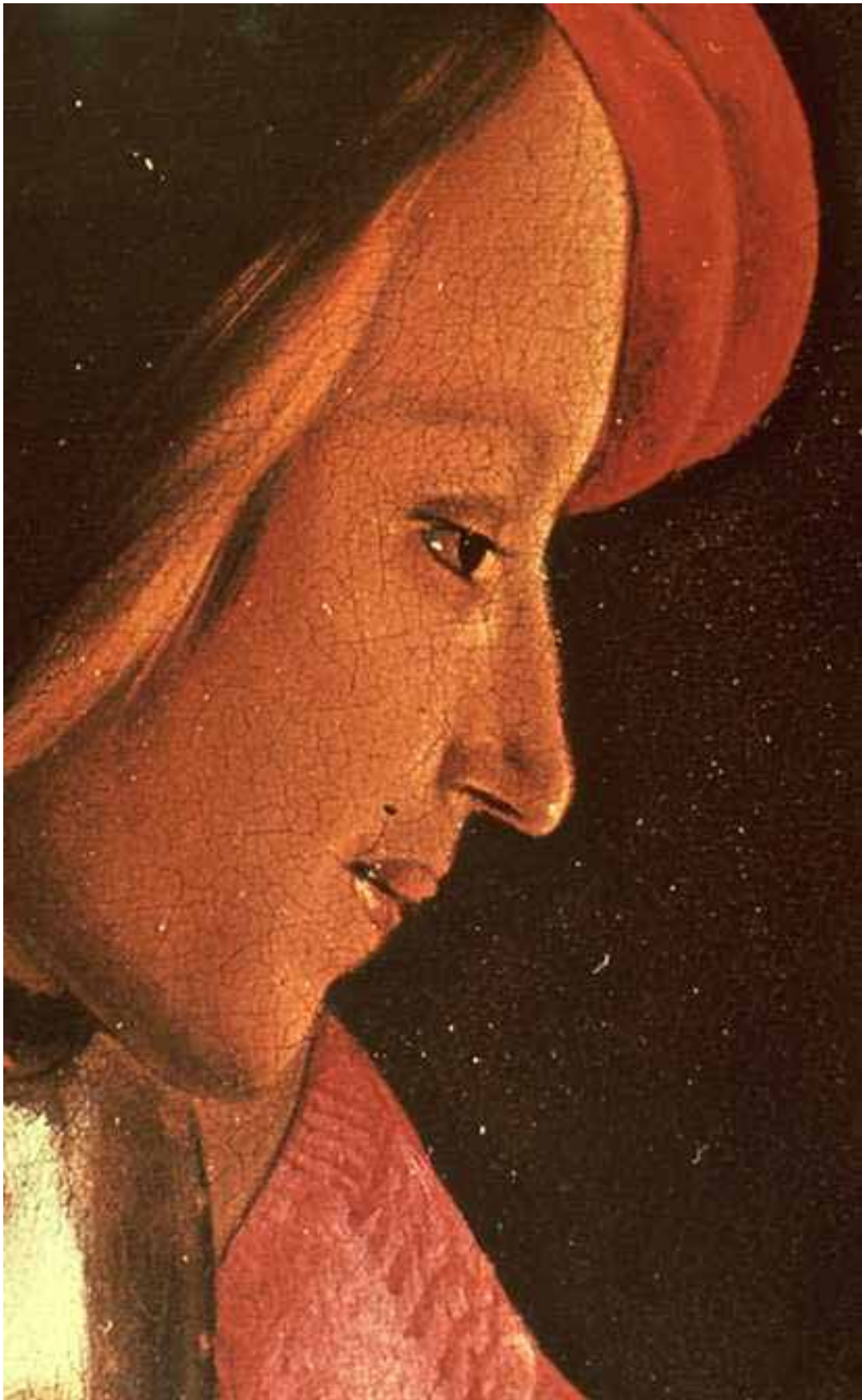
Encore une histoire de dupe ?

Trois soldats jouent aux dés. Est-ce de nouveau un tableau de tricheurs, dans une lumière plus insolite que jamais ? Que fait la jeune fille à la boucle d'oreille, à droite, dans cette réunion d'hommes ? Et le personnage de gauche ? N'est-il pas en train de subtiliser quelque chose dans le dos du jeune soldat, pendant que toute l'action se déploie sur la table de jeu ?

Vous avez retrouvé le jeu animé des mains, comme tout à l'heure !

Regardons les visages. Nous avons déjà évoqué le **Caravage**. C'est **Botticelli** qui doit être appelé en référence ici, avec un premier soldat, puis un autre.

Après quelques oeuvres égarées, visitées avec la Bohémienne, ce deuxième chapitre, présentant quelques grandes scènes de genre se termine en laissant place à une nouvelle série. Les préoccupations des commanditaires de Georges de La Tour ne se sont pas limitées aux fables moralisantes et aux discours d'édification.





What about **this conversation**?
Qu'en est-il de **cette conversation** ?



The Prisoner or Job and His Wife / Le prisonnier ou Job et sa femme
145 x 97 cm – Epinal, Musée départemental des Vosges

This scene is a more sober one than those depicted in the preceding genre paintings, yet its interpretation remains difficult. Historians have catalogued it under the title "Visit to the Prisoner", a label that could serve as a convenient moral conclusion to the series of "cheating" scenes we just finished visiting. However, art specialists are now almost unanimous in identifying this light-and-shadow duo as Job being jeered by his wife.

As we explicitly mentioned above, when speaking of The Flea Catcher - and as you yourself have no doubt noticed throughout your visit - light plays a major role in Georges de La Tour's painting. Just as in Caravaggio's work, all is night and light, night and sun, night and flame. **Caravaggio**, however, never shows the source of his light: it comes from outside, from higher up; he portrays reality transcended. La Tour, on the other hand, always depicts the source of light within his works. Light is designated in his paintings, so that here the halo of light forming the center of the composition comes from the candle, and everything turns around this center of gravity. An unending palaver proceeds from one face to another, from the faces to the candle, from the hands to the faces, from misery to comfort, from well-being to decline, as if in an eternal cycle of questioning. The shadow-and-light dualism is a historian's concept, whereas the other philosophic and metaphysical duality brought to light here by the artist is defined by the composition, by the staging in space of the subject figures. Hence here, the wife - enormously big and tall, wearing her belt very high and featuring a small head, as if deformed by anamorphosis - asserts herself through an extremely solid and stable position, almost threatening, above the precarious, fragile and derisory situation in which Job is portrayed. The artist's statement is thus simplified, purified: only two figures, staged in the light of a single flame. By reverse effect, this simplification renders his statement all the stronger and more expressive.

This intensity will reappear in the second part of our visit: the religious paintings

Cette nouvelle oeuvre propose une action plus sobre que les précédentes scènes de genre. Cette sobriété ne la rend cependant pas plus lisible. Les historiens l'ont cataloguée sous le titre "La visite au prisonnier". Sous cette étiquette, elle apporterait une conclusion morale opportune à la série de tricheurs en tous genres que nous venons de visiter. Les spécialistes pourtant sont maintenant presque unanimes à reconnaître Job raillé par sa femme dans ce duo en clair-obscur.

Nous l'avons évoqué plus haut, avec la femme à la puce, vous l'avez sans doute perçu en cours de visite, la lumière est un acteur important dans la peinture de Georges de La Tour. Comme chez **Caravage**, tout est nuit et lumière, tout est nuit et soleil, tout est nuit et bougie. Mais chez Caravage, la source de lumière n'est jamais montrée. Elle vient de l'extérieur, de plus haut, c'est une réalité transcendée que Caravage peint. Alors que chez Georges de La Tour, la source de lumière est toujours dans le tableau, c'est une lumière désignée. Ici, tout le halo de lumière qui forme le centre de la composition vient de cette bougie, et tout s'articule, tourne autour de ce centre de gravité. Un interminable palabre circule d'un visage à l'autre, des visages à la bougie, des mains aux visages, de la misère au confort, du bien-être à la déchéance, comme un questionnement éternel. La dualité clair-obscur est une notion d'historien. L'autre dualité philosophique et métaphysique mise en lumière ici par l'artiste se définit dans la composition, dans la mise en espace des personnages. La femme, immensément grande, immensément haute, avec cette ceinture très relevée et cette petite tête, déformée comme dans une anamorphose, s'affirme dans une présence très solide et stable, menaçante presque, au dessus de la situation précaire, fragile et dérisoire de Job. Le propos de l'artiste s'est donc simplifié, épuré : deux personnages seulement, en situation dans la lumière d'une flamme. Mais le propos a inversement gagné en puissance, en force d'expression.

Cette intensité va se retrouver dans la deuxième partie de notre visite: les oeuvres sacrées.





second part

THE RELIGIOUS PAINTINGS

deuxième partie

LES ŒUVRES SACRÉES

Before going on to the second part, you are welcome to make a quick return visit to any of the chapters on secular works. As already mentioned, the lack of definitive data makes establishing a chronology of this artist's oeuvre impossible. Therefore, in presenting the second half of this program, the religious paintings, we continue along the lines suggested by Jacques-Edouard BERGER.

The Dream of Saint Joseph
The Newborn Child
Christ and Saint Joseph in the Carpenter's Shop
The Adoration of the Shepherds

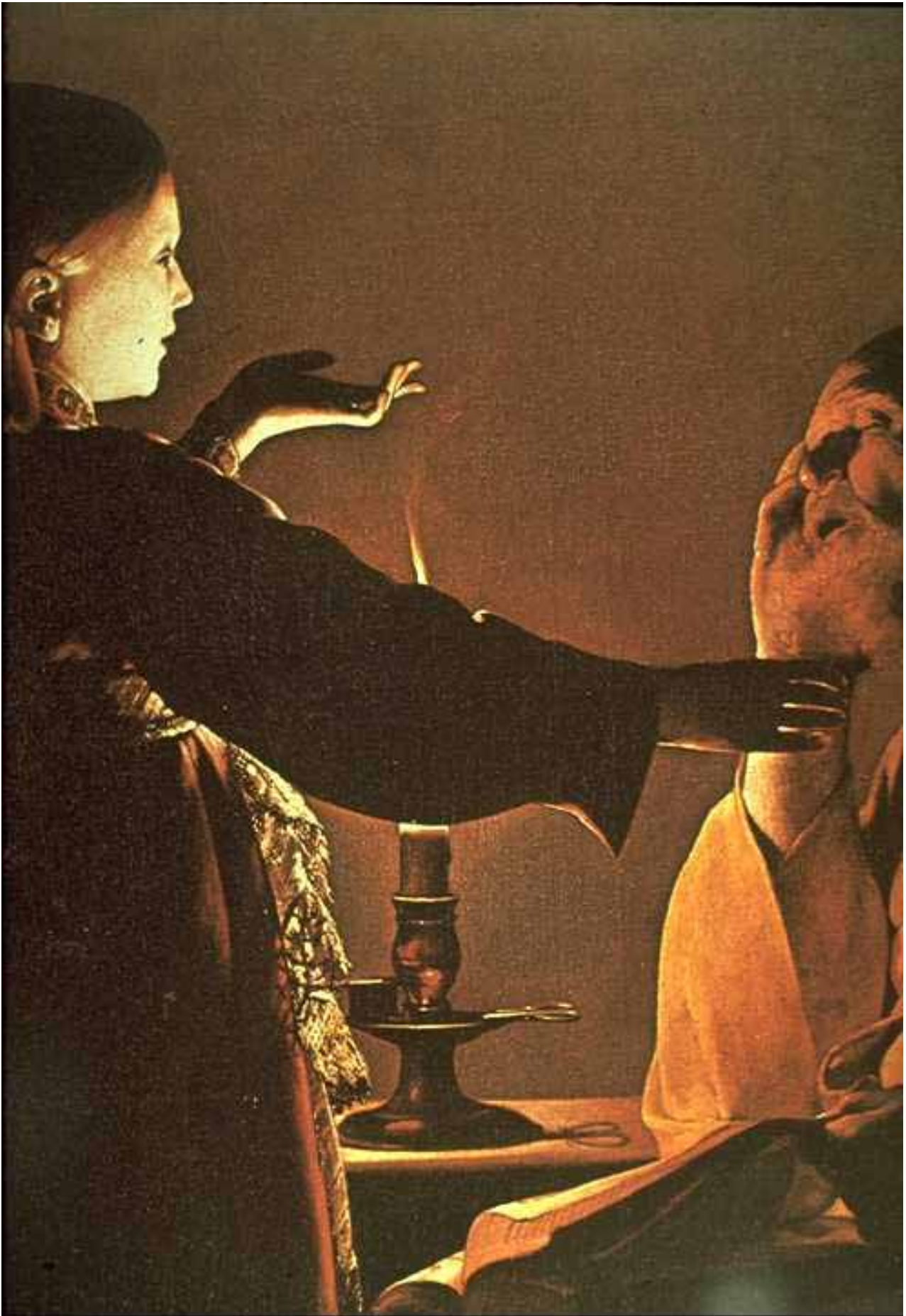
The analysis of these four works could be organized according to various stylistic criteria or probable datings. We shall be using the order diagrammed above, which respects the biblical chronology but does not correspond with the order of their occurrence as paintings, according to the analyses of historians. However, since each one is an authentic masterpiece in its own right, each can be approached separately and beyond temporal considerations. Hence, do feel free to follow your own feelings in the matter, and take them in any order you wish.



Comme nous l'avons déjà dit, une présentation chronologique des oeuvres est impossible, par manque de données absolues. En respectant l'option de Jacques-Edouard BERGER, voici en deuxième partie, les oeuvres sacrées.

L'annonciation à saint Joseph
Le nouveau-né
L'adoration des bergers
Saint Joseph charpentier

L'analyse de ces quatre sujets pourrait être ordonnée selon divers critères stylistiques ou en fonction de datations probables. Nous vous les proposons ci-dessus dans une mise en place qui respecte la chronologie biblique. Celle-ci ne correspond pas à la succession des oeuvres dans les analyses des historiens, mais chacune d'entre elles étant un authentique chef d'oeuvre, elle peut être abordée comme un absolu, hors de toutes contingences temporelles. Vous avez donc le loisir de suivre votre désir et de circuler de l'une à l'autre selon vos intuitions.



The Dream of Saint Joseph / L'annonciation à saint Joseph
93 x 81 cm – Nantes, Musée des Beaux Arts

Art historians have not yet reached a consensus concerning this painting, perhaps the most marvellous of all, not on whether to attribute it to Georges de La Tour, which is unanimous, but on its subject matter. We do not know exactly what topic is being represented, but most probably it is meant as an annunciation to Joseph: the angel appearing to Saint Joseph and disclosing the imminence of his extraordinary paternity.

Joseph would thus be fast asleep on the right, and the strange personage in front of him would be an Angel. Here again, a comparison with **Caravaggio** springs immediately to mind. The Angel has no wings, somewhat like the one appearing to Saint Matthew in the Contarelli chapel **S. Luigi dei Francesi**, the French church in Rome. The apparition's supernatural presence has to do with the lighting. In the painting of Job, light conveyed the difficult situation in which the latter found himself. Here the source of light is hidden by the Angel's sleeve, only to illuminate her face all the more strongly, highlighting her divinely radiating presence. The other darkness absorbing Joseph provides a strong contrast. A masked or hidden source of light conveys the idea of a mysterious presence, something unexpected, and ensures exceptional, indeed mystical, intensity.

Before continuing any further, a look at another detail illustrating the pictorial mastery of our LunÉville master: the candlestick that is so subtly captured in the few reflections that shine forth from the background darkness.

Ce tableau, peut-être le plus merveilleux, ne fait pas l'unanimité des historiens d'art. Non pas pour son attribution à de La Tour qui ne fait aucun doute, mais quant au sujet. On ne sait pas très bien ce qu'il représente. L'hypothèse la plus vraisemblable propose l'Annonciation à Joseph. Voici donc peut-être l'apparition de l'Ange à saint Joseph, la révélation d'une prochaine paternité véritablement extraordinaire.

Joseph donc, dormirait à droite, et ce personnage étrange serait l'Ange. Or regardez que, ici encore, la référence au **Caravage** est facile. L'Ange n'a pas d'ailes, un peu comme celui qui interpelle saint Matthieu dans la chapelle Contarelli de **Saint Louis des Français** à Rome. La présence surnaturelle de l'apparition tient à la lumière. Tout à l'heure, elle éclairait la difficile situation de Job. Ici, elle est dissimulée par la manche de l'Ange et elle illumine ce visage en lui donnant une présence irradiante divine, qui contraste avec la pénombre ocrée dans laquelle est absorbé Joseph. Une source de lumière masquée, cachée, signale une présence mystérieuse, inattendue, et lui donne cette intensité exceptionnelle, mystique.

Avant de poursuivre, on peut encore apprécier la maîtrise picturale du maître de Lunéville, avec un regard sur le chandelier, subtilement décrit avec quelques rares reflets dans la pénombre.





The Newborn Child / Le nouveau-né
79 x 91 cm – Rennes, Musée des Beaux-Arts

Is this any woman?

Mary? The Madonna?

Georges de La Tour does not say. However, all is said by the majestic and serene staging of this newborn child and the face above it, encompassed within a large red triangle: surely we have more here than just any woman. This is the archetypal mother, universal, the Holy Virgin of the Scriptures.

During the first hours of their lives, babies are incredibly fragile. This smooth face, as delicate as if emerging from a chrysalis, can only belong to a being still in a state of becoming, yet to be realized.

In his endeavors to describe the intense reality of his subjects, La Tour tended to take matters a good step further than his contemporaries and masters. In shaping his figures, he resorted to a rare simplicity and limited his effects to a minimum. With the compositional and scenic skill of a true master, he imbued his work with light to bring out the faces, delineate the plot, and guide the viewer.

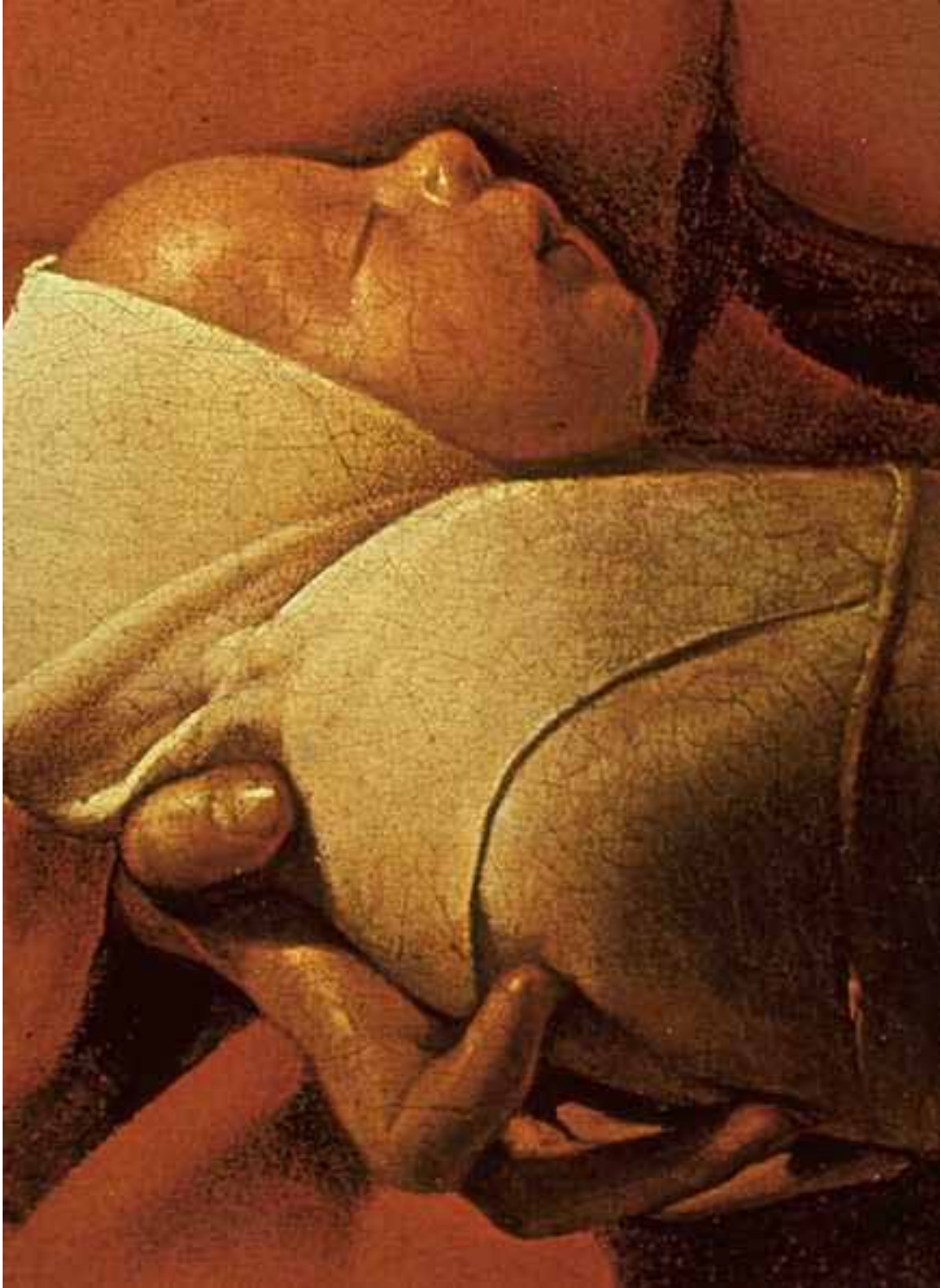
Est-ce une simple femme ?

Est-ce Marie ? Une Madone ?

Georges de La Tour ne nous le dit pas. Mais la majestueuse et seraine mise en place du nouveau-né et de ce visage dans un grand triangle rouge affirme bien qu'il y a là plus qu'une simple femme, l'archétype de la mère, une mère universelle, la Vierge des Ecritures.

Un bébé aux premières heures de sa vie est quelque chose d'incroyablement fragile. Ce visage lisse, délicat comme une chrysalide appartient bien à un être en devenir, pas encore réalisé.

Dans les recherches pour décrire l'intense vérité de ses sujets, Georges de La Tour s'est aventuré plus loin encore que ses contemporains et ses maîtres. C'est avec une rare simplicité de moyens, une grande restriction d'effets qu'il façonne leur présence. Et dans une composition et une mise en scène parfaitement maîtrisée, la lumière montre les visages, balise la lecture, guide le spectateur.





The Adoration of the Shepherds / L'adoration des bergers
107 x 137 cm – Paris, Musée du Louvre

La Tour presents a collective scene here which, like his "Saint Sebastian", represents an unusual approach for this artist. However, we can notice that the figures are grouped together within a beam of light, as if to form a single unit around the newborn baby.

The baby is the source factor for the group's presence, and the light he seems to radiate illuminates the entire scene.

We have already had occasion to notice, in La Tour's secular works, the skilfully executed discrepancy between the impassive faces of the protagonists and the active participation of their hands. Here, the key to the plot lies at another level, in the crib all the way to the bottom. Nothing is random or simplistic in this composition, from the solemnity of the figures to the cautious play of all their hands, from the manner in which the lines of force are organized to how the light is distributed. Everything is superbly orchestrated to favor our encounter with the newborn child. Our gaze is guided downwards towards him, while at the same time the work's subtle and luminous architecture carries him upwards towards us.

Comme le saint Sébastien, cette oeuvre montre une profusion de personnages exceptionnelle pour Georges de La Tour. Mais ils sont ici regroupés en faisceau et ne semblent faire qu'un autour du nouveau-né.

C'est l'enfant qui justifie leur présence et la lumière dont il semble rayonner éclaire toute la scène.

Nous avons observé dans les oeuvres profanes, le judicieux décalage établi entre les visages impassibles et les mains qui déclinaient l'évènement. Ici, c'est encore à un autre niveau, tout en bas, dans la crèche que nous découvrons la clé de l'oeuvre. Rien n'est gratuit ni simple dans la composition, de la gravité des figures, au jeu prudent de toutes les mains, de l'organisation de lignes de force à la distribution de la lumière, tout est magistralement mis en place pour susciter notre rencontre avec ce Nouveau-Né. Notre regard descend vers lui et la subtile et lumineuse architecture de l'oeuvre le porte vers nous.



"The Adoration of the Shepherds"

The painting is composed of five people, not counting the infant Jesus and the lamb. I believe they can be identified as follows: all the way to the left, Mary, wearing a wide, red, beltless dress, clasps her hands; next, we see a shepherd in a brown cloak with a grey collar with trimming; his left hand holds a crook. Between him and Mary, a grey lamb chews on a piece of straw. Further on, a peasant holding a flute wears a beatific smile on his face. A servant, attired in a laced bodice with puffed red sleeves down which runs a white stripe, holds out a terrine to the infant. All the way to the right, Joseph, uncomfortably and awkwardly crouching down, throws the light of a candle on the group; his left hand shields it with fingers benumbed by hard work.

Right in the center, Jesus in swaddling clothes sleeps in a crib of carefully smoothed straw.

Following this overall description of the painting, I would like to speak about its composition. I see two possible compositions, nonetheless, dependent on each other.

The first is the very classical one that would have the two main actors located at either end of the painting serve as borders limiting the scene. The three figures in the background are "parked" there but lack emphasis. In this case, Jesus would play the background role.

This composition could be diagrammed like this:

But I see a second composition, to which Georges de La Tour more probably resorted: here the three worshippers would be set against a sort of vault formed by the whole family. The effect would be to give a background unity to these groups.

Thus the family would be united, hemming in or enveloping the worshippers.

The first composition is more classical: it would hardly surprise coming from a Nicolas Poussin, but the second one is more personal, more daring and even more symbolic: it is very easy for Georges de La Tour.

There is something strange in this picture: Georges de La Tour changes his effects: there is no longer a harsh flame highlighting a chosen part of the scene; here the light is so diffuse, it is as if there were a second source of light. This gives the group scene (rare in La Tour's work) the effect of unity; hence there is no rotation, since the flame here serves uniquely as a pretext for the lighting.

Comparing all the faces, you can see that the face of the man with the flute is flat, as if two-dimensional; then the servant's face is brought to life, hollowed out and, finally, the features of Joseph's face are fully modelled. This holds true on Mary's side as well... It can be deduced from this that the more a face is in the shadows, the less it is sculpted. This procedure provides the picture with depth: it gives the impression that the figures are in a semicircle.

In this picture, as in the other paintings by La Tour, the background exists but cannot be located: it is as if something indeterminable acts as a limit to the composition.

Joseph's face, although rough, is quite extraordinarily venerable, even patriarchal. Yet despite everything, it looks like Mary is the only one to receive the light: phosphorescent, proud, standing high, inaccessible, absent, she is the one most marked by the divine flame. She is calm; perhaps there are tears in her bright eyes...

None of the actors in this scene express the same feelings; around the newborn baby, all six are bent over in admiration but wear different expressions: Mary is outside the scene and calm; the shepherd is respectful and admiring. The man with the flute rejoices, enjoys the sight of the sleeping nursling. The servant is moved, busy and bustling, as if she were partly responsible for it all... Joseph is surprised, astonished, but very moved.

The scene plays out on three superposed levels. First there are the faces, representing the psychological aspect. Secondly, the hands, which provide the physiological aspect. Thirdly, the legs, an aspect impossible to define.

Hence, no matter what end of the painting one considers, there is always symbolism, sometimes more obvious, sometimes less. Nevertheless, every gesture leads to the most important being: Jesus. Whether the shepherd with his crook, the peasant with his flute, the servant with her terrine, or even Joseph with his flame, the attributes of each highlight the importance of Jesus. He is the focal point for every viewer, but not the center compositionally.

Group scenes require variety in attire, something La Tour achieves beautifully; nevertheless, a harmony of browns still dominates this work. The contrasts are deliberately softened to underscore the effect of calm mood the little baby's presence calls for.

The lacing on the servant's bodice forces the eye from right to left. Everything is composed in a fashion obliging the eye to follow a clearly defined path:



"ADORATION DES BERGERS"

La toile est composée de 5 personnages, sans compter l'enfant Jésus et l'agneau. Je crois pouvoir les identifier ainsi : tout d'abord, à l'extrême gauche, Marie, vêtue d'une ample robe rouge sans ceinture, joint les mains; en suivant, nous voyons un berger vêtu d'une pelisse brune à col gris à passementeries : de la main gauche il tient une houlette. Entre Marie et lui, un agneau gris mâchonne une tige. Plus loin, un paysan tenant un chalumeau de la main droite sourit béatement. Une servante, vêtue d'un corsage lacé à manches bouffantes rouges rayées de blanc, tend vers l'enfant une terrine couverte. Tout à droite, Joseph, incommodément et gauchement accroupi, jette sur le groupe l'éclat d'une chandelle; de la main gauche, il fait écran de ses doigts gourds de travailleur.

Tout au centre, Jésus est endormi, emmailloté, sur une crèche de paille bien lissée.

Maintenant que le tableau est en gros décrit, je voudrais un peu parler de la composition. Je vois deux compositions possibles, dépendant pourtant l'une de l'autre.

La première serait de composition très classique : les deux principaux acteurs situés de part et d'autre de la toile limiteraient la scène comme des frontières. Les trois personnages du fond sont ainsi "parqués", mais ne sont pas soutenus. Jésus joue alors le rôle de fond.

Ainsi, on pourrait représenter graphiquement la composition :

Mais je vois une seconde composition que Georges de La Tour a plus probablement employée : ce serait que les 3 adorateurs reposeraient sur une sorte de berceau formé de toute la famille. On aurait ainsi l'impression d'unité au fond de ces groupes.

Ainsi, la famille serait unie, enserrant ou envelopant les adorateurs.

La première composition est plus classique : elle n'étonnerait pas de la part d'un Nicolas Poussin, mais la seconde est plus personnelle, plus osée et même plus symbolique : elle est très facile pour Georges de la Tour.

Il y a dans ce tableau quelque chose de bizarre : Georges de la Tour a renouvelé ses effets : plus de flamme dure éclairant une apparition privilégiée; ici la lumière est si diffuse que l'on croit à une seconde source de lumière. Cela donne à cette scène de groupe (rare chez de La Tour) une impression d'unité; donc pas de rotation, car ici la flamme n'est prétexte qu'à éclairage.

Si on compare tous les visages, on s'aperçoit que celui de l'homme à la flûte est plat, comme à deux dimensions; puis celui de la servante s'anime, se creuse, et enfin, Joseph est en tout point modelé. De même, du côté de Marie... On peut en déduire que plus un visage est dans les ténèbres, moins il est sculpté. Ce procédé donne de la profondeur à la toile : on a l'impression de personnages en demi-cercle.

Ici comme dans les autres toiles de de La tour, le fond est existant, mais insituable : on sent la composition arrêtée par quelque chose d'indéterminable.

Le visage de Joseph, bien que fruste, est extraordinairement vénérable, patriarcal même. Mais malgré tout, Marie a l'air seule à recevoir la lumière ; phosphorescente, fière, haute, inaccessible et absente, elle est la plus marquée par la flamme divine. Elle est calme; peut-être sur ses yeux brillants décèle-t-on des larmes...

Aucun des acteurs de cette scène n'exprime les mêmes sentiments : autour du nouveau-né, 6 sentiments différents se penchent et admirent : Marie est extérieure et calme; le berger est respectueux, admiratif. L'homme au chalumeau, lui, se réjouit, s'amuse au spectacle du nourrisson endormi. La servante est émue, affairée, animée, comme y étant pour quelque chose... Joseph est surpris, étonné, mais il est ému.

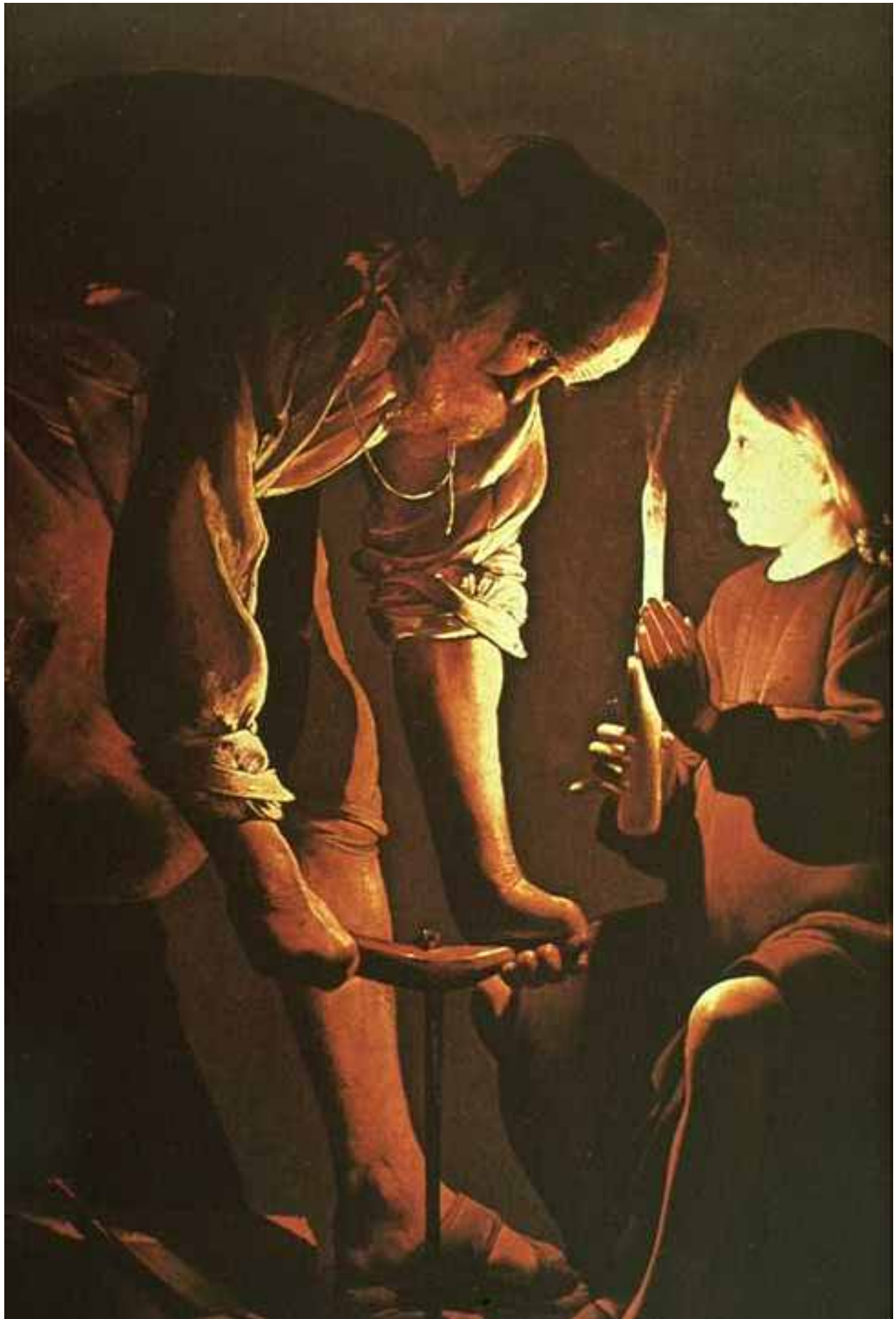
La scène s'inscrit en 3 registres superposés. Le premier, celui des têtes représente le côté psychologique. Le second, celui des mains le côté physiologique, le troisième, non déterminable, est celui des jambes.

Aussi, de quelque côté que l'on prenne la toile, elle offre toujours un symbolisme plus ou moins apparent. Cependant, tous les gestes convergent vers l'être le plus important : Jésus. Que ce soit le berger avec sa houlette, le paysan avec son chalumeau, la servante avec sa terrine, ou même Joseph avec sa flamme, ils mettent Jésus en valeur par leurs attributs respectifs. Il est le point de mire de tout spectateur, mais pas le centre au point de vue de la composition.

Une scène de groupe nécessite une diversité dans les costumes que La Tour a admirablement observée; cependant, une harmonie brune domine encore sur cette toile. Les contrastes sont à dessein adoucis pour faire ressortir cette impression de calme qu'oblige la présence du poupon.

Le lacet du corsage de la servante rejette le regard de droite et de gauche. Tout est composé de manière à faire suivre à l'oeil un tracé bien déterminé:





Christ and Saint Joseph in the Carpenter's Shop / Saint Joseph charpentier
137 x 101 cm – Paris, Musée du Louvre

The Counter Reformation regenerated the previously somewhat neglected Joseph as a cult figure. He became the object of writings and paintings. The topic fit in quite naturally with the times, and was no mark of originality. It was in fact interwoven into the very fabric of contemporary preoccupations, already quite devoted to the Saviour's childhood.

Here a young child helps his father, a carpenter.

The old man, bent low over his chore, is facing the child, who stands motionless and whose face is bathed in light. With the flame he carries to illuminate the adult's work, he is actually shedding light on himself. This light makes him unreal, and the unrealistic transparency of his hand heightens the supernatural effect. A simple workshop scene has been transformed into a divine event: commonplace reality is transfigured into by the lighting.

Once again, moreover, the staging of only two persons serves as a masterful device. Joseph, leaning heavily on his drill, together with the flame and the child's leg, describe a set of verticals allowing the eye to travel back and forth from top to bottom of the painting. But the light attracts us, drawing us from father to Son. And it is the luminous presence of the Son, standing attentively straight, that provides the scene with its definitive stability.

La Tour's extraordinary technical prowess comes through for instance in the detail of the Saint's head, in the mastery of his craggy face, or in the beard, which boasts artistic liberty that far surpasses the painstaking realism of the XVIIth century. With the slightest stretch of imagination, one finds traces of the masters to come - the light touch of a **Corot** or the suggestive flick of a brush of a **Turner**!

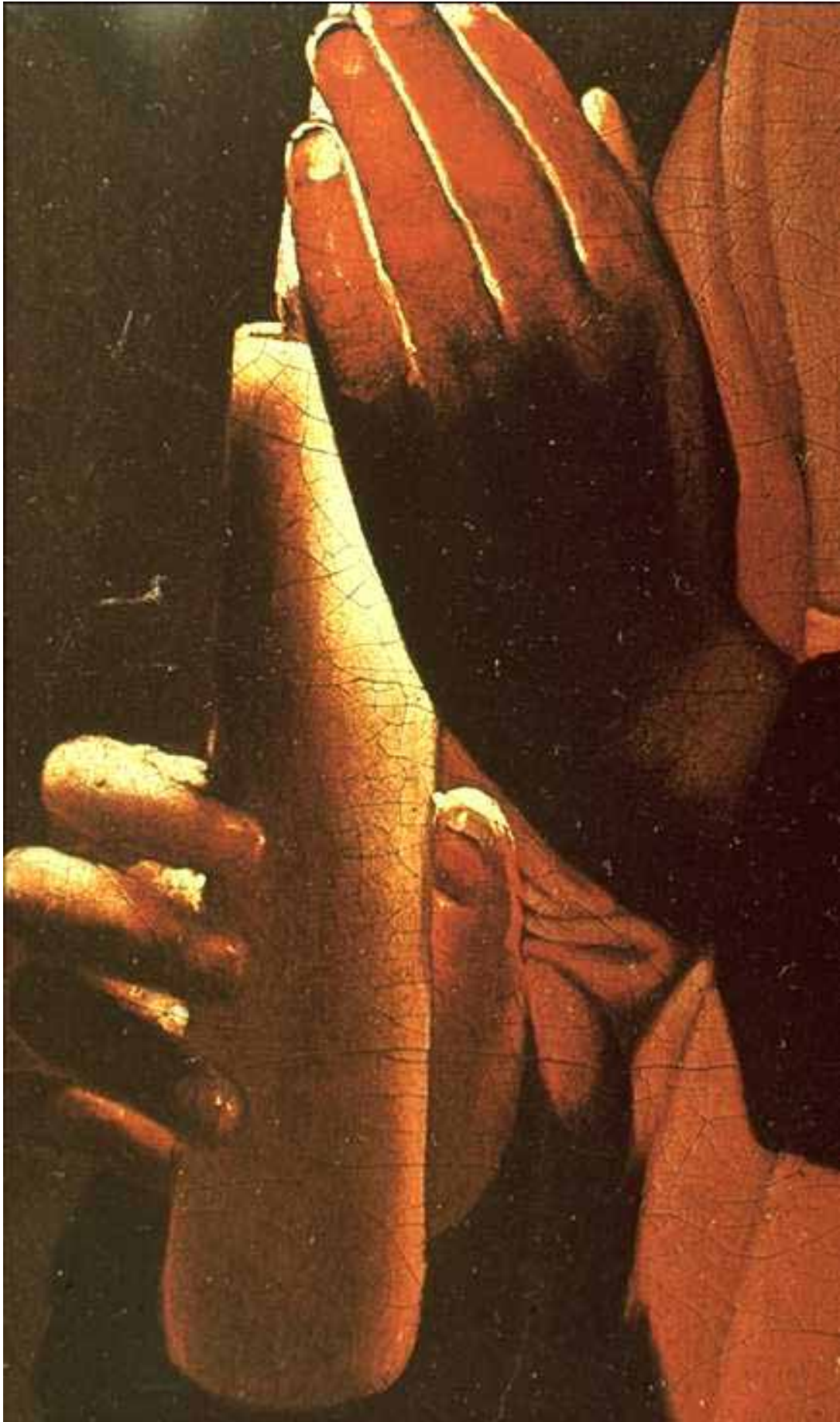
La Contre-Réforme a renouvelé le culte de Joseph, un peu oublié jusqu'alors, on lui a consacré des textes et les peintres se sont emparés du sujet. Le propos est donc naturel pour l'époque; aucune originalité ne marque ce thème. Il prend place dans les préoccupations du temps, très attaché à l'enfance du Christ, et à cette forme de piété.

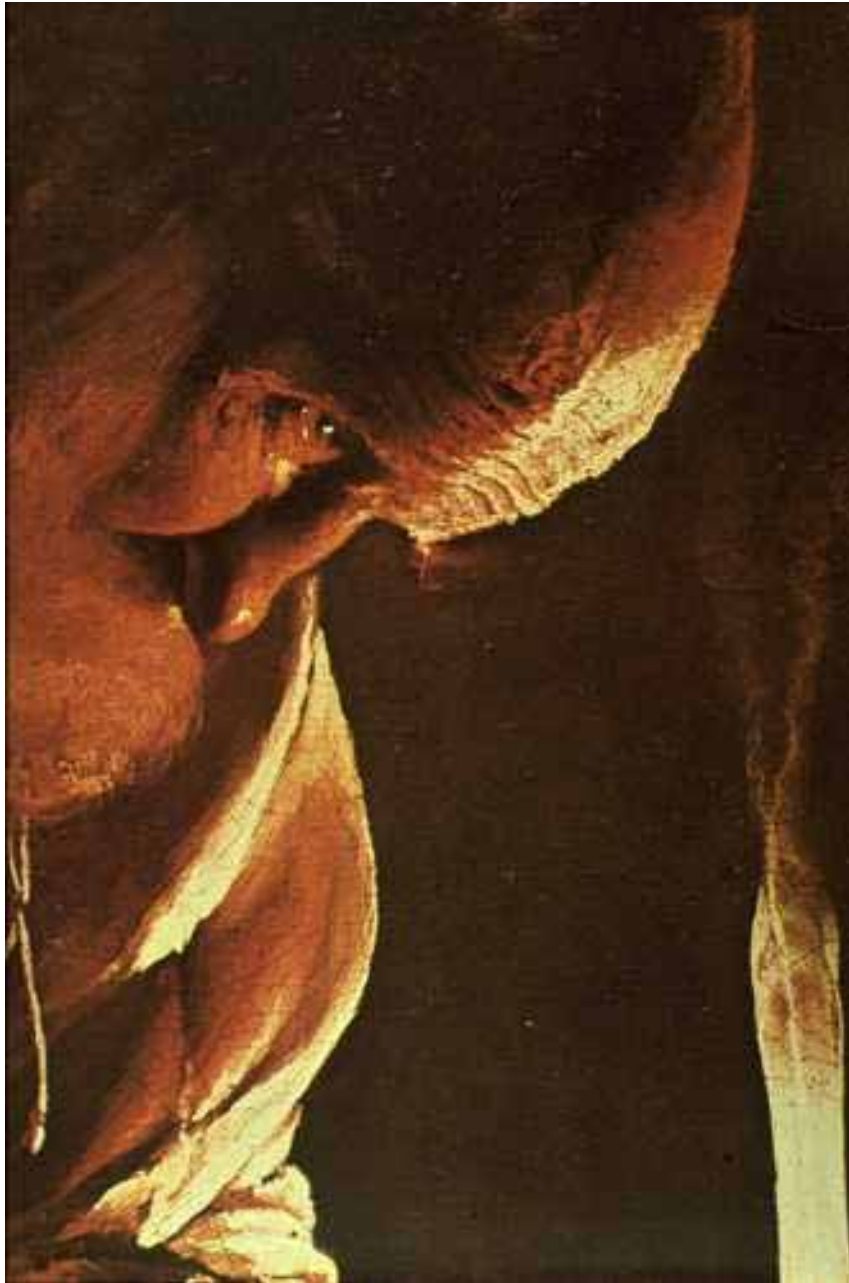
Un jeune enfant, aide son père, charpentier.

Le vieil homme, courbé sur son effort, fait face à l'enfant, immobile, le visage baigné de lumière. La flamme qu'il porte pour éclairer le travail de l'adulte l'éclaire lui-même. Cette lumière le rend irréel et la transparence invraisemblable de la main rend cette présence encore plus surnaturelle. La simple scène d'atelier devient une scène divine, en ceci que la lumière tranfigure cette banale réalité.

Cette mise en scène de deux personnages seulement, constitue une nouvelle fois une prouesse d'intelligence. Joseph, appuyé lourdement sur son foret, la flamme et la jambe de l'enfant dessinent un ensemble de verticales sur lesquelles nous voyageons en va-et-vient de haut en bas du tableau. Mais la lumière nous appelle, et, de la tête de Joseph nous basculons vers le fils. Et sa présence lumineuse, droite et attentive, donne à la scène sa stabilité définitive.

La maîtrise technique extraordinaire de Georges de la Tour apparaît par exemple dans le détail de la tête du Saint. Le visage buriné est livré avec une sûreté de moyens extraordinaire. La barbe, traitée avec une liberté étourdissante dépasse infiniment le réalisme méticuleux du XVIIe siècle. En exagérant à peine on y découvre tous les maîtres à venir, la légèreté de **Corot** ou l'envol du pinceau de **Turner** !





A first series of religious works centered around a special event/Advent, a birth.
The last chapter of this program features a new presence.
The shades of Death oppose the light of the flame. An empty gaze replaces that of the gypsy.

Une première série d'oeuvres sacrées s'organisait autour d'un événement, d'un avènement, d'une naissance.
Le dernier chapitre est marqué par une nouvelle présence.
A la lumière de la flamme sont opposées les ténèbres de la mort. Un regard vide succède à celui de la bohémienne.

"Christ with Saint Joseph in the Carpenter's Shop"

This painting is composed of two persons: Joseph and Jesus, father and son.

Joseph wears a comfortable white shirt with the sleeves rolled up, and a brown leather apron; his feet are clad in double-strapped clogs. His bald if bearded head is bent low over his work: he is boring a hole in a joist with a drill he holds with both hands.

Jesus is seated, wearing an amethyst-color tunic pulled in above the waist by a bright red sash. His right hand holds a fat candle that gives forth an oversized flame, which he shields with his left hand ... "His fingers have an amazing translucency," is what every tourist who passes by exclaims. His brightly illuminated face is framed by blonde hair that falls in locks to his shoulders. A shaving, chisel, and mallet lying on the floor form a separate little painting, as if in another register. Despite the flame's intensity, even incandescence, its light shines only on Jesus's head and chest and Joseph's forehead and arms. The rest is submerged in half-light, or darkness - although never pitch dark. Brown is the dominating color.

In this painting too, the laws of light have been beautifully executed, if in somewhat forced fashion on Jesus's face. This painting is a composition - or rather a "casting of roles" - much favored by Georges de La Tour: one of the figures is set more in shadow than in light, as if "stained" by the light of the other figure. Here, the latter gives off such a violent glow, he seems like a vision. He is the "Keeper of the Flame".

The effect is the same as in *Magdalene*: a zone of ebony brown haloes the outlines of the figures, more markedly in this work. Here as well one can distinguish the famous circle rotating around the flame, something I am beginning to consider as one of La Tour's plastic devices. The circle is very clear-cut: it starts off with the face of Jesus, a high point of intensity, follows his arm downwards, his knee, on to Joseph's tool, ascending his arm and ending at his head, or more specifically, his forehead, a spot of light to be considered as mystical, a gift of the heavenly flame. A second circle, less distinct, is visible around the contours.

In this painting again, action is absent: Joseph is not actually at work, for his eyes are riveted on the flame. This "snapshot", though direct, is not indiscreet. It is skilfully staged to capture the two subject figures.

Two bent humps clearly stand out against the background: they are Joseph's back and head. His face is quite odd and very handsome: a high and protuberant forehead, deep set eyes surrounded by hundreds of little wrinkles, a sparse beard handled like a cloud of brown dust, with a mouth that is non-existent hidden thereunder. Joseph's left arm is geometric, handled like a hexagon, with three sides visible: one in the shadow, a second providing a transition, and a third in the light, fully illuminated.

The vision or specter that is the face of Jesus is described only front wise: the face alone is present, and suffices to situate the personage who is at the same time an agent of the "supernatural".

The impression of mutual understanding is underscored by the communion between their gazes, as sharpened and supported by the top of the flame, a mooring post for both pairs of eyes.

There is no definable background: it could be two or three centimeters deep, or several meters. In any case, it is of no matter to us. For here, as in La Tour's other paintings, the scene is intelligible enough, well enough situated. The floor only becomes floor where the models tread upon it. Further back, it imperceptibly becomes so immaterial it ends up as an abstraction that is, nevertheless, present.

In this work, a harsher technique has been applied than in the other two. The effects achieved in both *Magdalene* and *Adoration of the Shepherds* come across less strongly. In the *Magdalene* painting, this is so in order to heighten the feeling of silence and meditation; in *Adoration of the Shepherds*, it is meant to underscore the gentleness and emotional mood inspired by the newborn baby.

Not here! Here, the subject is handled, so-to-speak, "man-to-man". The solemnity of this apparition, be it an infant, has something deeply mature about it.

Beneath the frail envelope enclosing his profound puerility, one can already intuit maturity worthy of the Son of God.

Jesus is granted no more consideration than the old Joseph, yet still manages to seem wiser and more venerable than his father!

Georges de La Tour gives us no pink-cheeked, chubby little infant that tickles his viewers. The infant is already a man. There is nothing funny about his solemnity.

Joseph is represented as a mere carpenter, which, in fact, is what he was. Rugged and rustic, he works on...

The Son gives to the father.

"SAINT JOSEPH CHARPENTIER"

Cette toile est composée de deux personnages : Joseph et Jésus, le père et le fils.

Joseph est vêtu d'une ample chemise blanche à manches retroussées et d'un tablier de cuir brun; il porte en outre des soques à double lanière. Sa

tête chauve, mais barbue, est largement penchée sur son travail : il perce une solive au moyen d'un foret qu'il tient à deux mains.

Jésus est assis, vêtu d'une tunique améthyste, serrée au-dessus de la taille par un cordon rouge vif. Il tient de la main droite une forte chandelle qui

jette une flamme démesurément haute, alors que sa main gauche fait écran... "Étonnante translucidité de ces doigts", remarque que fait chaque

touriste en passant. Son visage très en lumière est encadré de cheveux blonds qui tombent frisés sur ses épaules. A terre dans une sorte de petit tableau particulier, sorte de second registre, gisent un copeau, un ciseau et un maillet. Malgré l'intensité, l'incandescence même de la flamme, il n'y a que le visage et le buste de Jésus, le front et les bras de Joseph qui soient éclairés. Le reste est noyé soit dans une demi-pénombre, soit dans une pénombre, cependant, jamais d'un noir absolu. Le brun domine comme une couleur vitale.

Dans cette toile encore, la loi des lumières est admirablement observée, un peu forcée peut-être sur le visage de Jésus. Cette toile est d'une composition, ou plutôt d'une "distribution des rôles" chère à Georges de La Tour: un personnage plus en ombre qu'en lumière, comme "taché" par la lumière que détient l'autre. Ce dernier, violemment ardent fait l'effet d'une apparition. Il "détient le Flambeau".

Même effet que dans la Madeleine : les silhouettes sont nimbées d'une zone d'un brun d'ébène, plus marquée pourtant ici. Là aussi on distingue ce fameux cercle de rotation autour de la flamme, que je commence à prendre pour un procédé plastique chez Georges de La Tour. Ce cercle est très net : partant du visage de Jésus, point culminant de l'intensité, il descend le long de son bras, de son genou, suit l'outil de Joseph, remonte son bras pour aboutir à sa tête, ou plus particulièrement à son front, tache de lumière que l'on veut considérer comme mystique, don de la flamme céleste. Un deuxième cercle s'inscrit autour des silhouettes, plus estompé.

Dans cette toile encore, l'action est inexistante : Joseph ne travaille plus, le regard rivé sur la flamme. Cet "instantané" est direct, sans être indiscret. Il est habilement posé par les deux sujets.

Sur le fond, on voit très nettement se détacher ces deux bosses bandées que sont le dos et le crâne de Joseph. Son visage est très curieux et très beau : le front haut et proéminent, les yeux enchâssés, encerclés par mille petites rides, la barbe légère, traitée comme un nuage de poussière brune, la bouche inexistante, cachée sous cette barbe. Le bras gauche de Joseph est géométrique, traité comme un hexagone; trois faces sont apparentes : l'une dans l'ombre, la seconde faisant transition, et la troisième dans la lumière, en pleine clarté.

L'apparition, le spectre qu'est le visage de Jésus, n'est traité qu'en façade. Le visage est seul présent, suffisant à situer le personnage, et agent du facteur "surnaturel".

L'impression de compréhension mutuelle est augmentée par cette communion des regards, avivée et supportée par le haut de la flamme, point d'attache de chaque regard.

Il n'y a pas de fond précis : peut-être se trouve-t-il à deux ou trois centimètres, peut-être à plusieurs mètres. Du reste peu nous importe. Là comme dans tous les autres tableaux de La Tour, la scène est assez intelligible, assez située; le plancher n'est plancher que là où il est foulé par les modèles. Plus loin, il s'immatérialise insensiblement, puis se perd dans l'abstraction pourtant présente du fond.

Dans cette toile, la facture est plus dure que dans les deux autres tableaux. Que ce soit dans la Madeleine ou dans l'Adoration des bergers, les contrastes et les effets sont moins saisissants. Dans la Madeleine, pour respecter et augmenter l'élément de silence et de méditation, dans l'Adoration des Bergers, pour souligner la douceur, l'émotion que donne cette fleur nouvelle qu'est un nouveau-né.

Mais non ! Ici, le sujet est traité d'"homme à homme", si j'ose dire. La gravité de ce spectre, tout enfant qu'il soit, a quelque chose de profondément mûr.

Sous cette enveloppe frêle de profonde puérité, on lit déjà une maturité bien digne du fils de Dieu.

Jésus est traité sans plus d'égard que le vieux Joseph. Il en arrive même à avoir l'air plus sage et plus vénérable que son père ! Georges de La Tour ne nous a pas donné un enfant rose et potelé qui fait rire d'aise les visiteurs. L'enfant est déjà un homme. Sa gravité même n'a rien d'amusant.

Joseph est représenté en simple charpentier, ce qu'il était d'ailleurs. Fruste, rustique, il travaille...

Le Fils donne au père.

The theme of the repentant Magdalene is still another subject popular in baroque times and in keeping with the Counter Reformation mentality. To prove our point, a short detour outside the realm of La Tour's oeuvre: at the Galleria Doria-Pamphili in Rome, we can take a last glance at the Italian master repeatedly mentioned on our tour. Caravaggio's Magdalene is portrayed with the downcast eyes of her silent repentance. Like all the other Magdalenes produced in this time of doctrinal revisionism, she incarnates as well the repentance of a church in the throes of structural and ethical upheavals. There is a certain ambiguity to the Magdalene subject, which represents the awkward merger of several figures from the Scriptures: the adulteress (John 8, 1-11); the Bethany sinner (Matt. 26, 6-13); Mary, sister of Martha and Lazarus (John 12, 1-8); Mary Magdalene, witness of the Resurrection (Mk. 16, 1-20). ...

Taken from various versions of the topic portrayed by La Tour, we now present three Magdalenes, designated by the name of their respective owner prior to acquisition by the museums where they are presently on display. Each in its own right could bring our Lorraine pilgrimage to a perfect ending. Yet, in each, La Tour suggests a different reading of the theme, so that it seems far more appropriate that you, the viewer, choose the order in which to visit these three temporary answers to Magdalene's still unanswered quandary.

Le thème de la Madeleine pénitente est encore un sujet récurrent du baroque et de la Contre-Réforme. Pour l'illustrer, un unique détour en dehors du domaine de Georges de La Tour nous conduit à Rome, à la Galleria Doria-Pamphili. En dernier clin d'oeil au maître italien tant cité dans ces pages, c'est la Madeleine du Caravage que vous pouvez accueillir, le regard baissé dans son silencieux repentir. Comme toutes les autres, en ce temps de redressement doctrinal, elle incarne aussi le repentir qui motive l'église romaine en restructuration, en redressement moral. Le propos est toutefois ambigu, puisque le personnage de la Madeleine est un amalgame mal défini de plusieurs figures des Evangiles: la femme adultère (Jn 8.1-11), la pécheresse de Béthanie (Mt 26.6-13), Marie soeur de Marthe et Lazare (Jn 12.1-8), Marie de Magdala, témoin de la résurrection (Mc 16.1-20)...

Parmi les diverses versions réalisées par Georges de La Tour, en voici trois. Elles sont désignées par le nom du propriétaire qui les détenaient avant qu'elles se retrouvent dans les musées qui les montrent aujourd'hui. Chacune de ces oeuvres magistrales pourrait servir de point final à ce parcours lorrain. Mais dans ces diverses versions, Georges de La Tour propose des lectures variées de ce thème ultime. Vous avez donc le choix entre trois conclusions différentes, trois réponses provisoires au questionnement de Madeleine.



The Magdalene with Two Flames (Wrightsman) / La Madeleine Wrightsman
134 x 92 cm – New York, Metropolitan Museum

The Magdalene with Two Flames (Wrightsmen)

Mary Magdalene gazes out beyond the mirror, beyond the painting, thus past former reality as revealed by the mirror, and past that very object of vanity/vanitas, which is illuminated by a candle. Yet the mirror stays put; it is set precisely to face us and, by the same token, it questions us as well as Magdalene.

In addition to this object of luxury, other items bear witness to the past Magdalene now renounces: the pearls and earrings she - or La Tour - has set down in front of us are no ordinary jewels. Perhaps you recognize them from preceding works? Indeed, they are the same as you saw in Caravaggio's Magdalene. They also adorn a certain courtesan of our acquaintance! We thus have reason to believe their appearance is far from random and that, rather, they are a mark of fate, a sign of destiny. And now, here they are on display for blind contemplation by empty eye sockets.

Enclosed within the gilt frame of the mirror, the flame illuminates this sort of still life. Yet notice how the candlestick is reflected in the mirror: the real candlestick and its real candle are seen in black, which is only natural since they are backlit. But the illusory candlestick and candle reflected in the mirror, situated and represented to perfection, are far more visible. In other words, reality here has less consistency than the illusion, or reflection, thereof.

A second duo exists in parallel to this amazing dialogue between an unreal double imbued with greater reality than the real original, namely that between Magdalene and the skull. These also are bathed in light, offering an alternative of rare poignancy. To all appearances, Magdalene has however already accomplished a choice. Not only has she elevated her gaze above the flame, above the black abyss of the mirror, but she sits set back, pushed to the left of the composition. This brings her almost entirely behind the diagonal demarcated by her arm and leg, as if to create a border of light between two worlds. Magdalene is in the process of drawing herself up, bringing to a close the pathos-filled moment of choice between two lives: between the real candle - reality - as depicted in dark shadow, and the reality - far more alive and authentic - of the mirror image.

La Madeleine Wrightsmen

Marie-Madeleine lance son regard au-delà du miroir, au-delà de la composition. Elle passe au-delà de la réalité ancienne, révélée par le miroir, au-delà aussi de l'objet de vanité, éclairé par le chandelier, mais ce miroir reste là, exactement face à nous et nous interpelle aussi !

Auprès de ce luxueux miroir, d'autres objets témoignent encore du passé rejeté. Les perles et boucles d'oreille que Madeleine a posées devant elle, ou que Georges de La Tour a posées devant nous ne sont pas de banales parures. Les aviez-vous remarquées tout à l'heure ? Oui ! c'est les mêmes que celles du ... Caravage ! Mais elles encadraient aussi certaine courtisane et on peut penser que leur présence n'est pas fortuite, qu'elle marquent sans doute une fatalité, un signe du destin. Maintenant, les voici offertes à la contemplation aveugles d'orbites vides.

Enfermés dans le cadre doré du miroir, la flamme éclaire cette sorte de nature morte. Mais ce chandelier se reflète dans le miroir. Le vrai chandelier, la vraie bougie sont naturellement en noir, représentés en contre-jour. Le faux chandelier, la fausse bougie, ceux du reflet sont beaucoup plus visibles, plus perceptibles, parfaitement situés et représentés. Autrement dit, la réalité est moins consistante que l'illusion, que son reflet !

A ce dialogue étonnant du double irréel plus réel que la vraie bougie répond un autre duo, celui de Madeleine et du crâne. Egalement mis en évidence par la lumière de la flamme, ils proposent aussi une alternative poignante. Mais il semble que Madeleine ait choisi sa solution. Non seulement son regard est relevé au dessus de la flamme, du gouffre noir du miroir, mais Georges de La Tour la situe aussi en retrait, poussée à gauche de la composition, presque totalement installée derrière la diagonale que dessinent son bras et sa jambe, comme une frontière de lumière entre deux mondes. Madeleine est en train de se redresser, au terme du moment pathétique du choix entre deux vies: le vrai chandelier, la réalité, représentée en ombre obscure ou celle qui a pris sa place dans le miroir, plus vivante et plus vraie que la première.





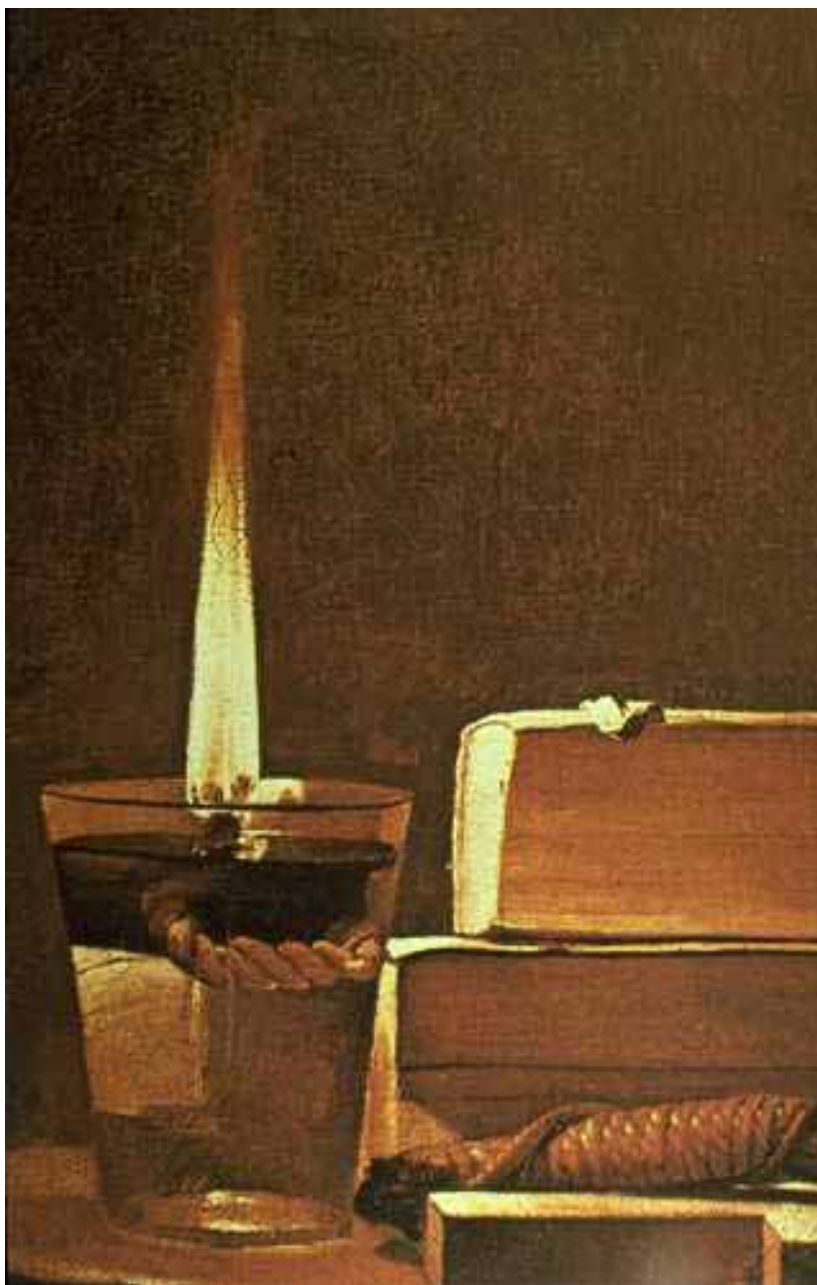
The Magdalene with the Smoking Flame (Terff) / La Madeleine Terff
128 x 94 cm – Paris, Musée du Louvre

The Magdalene with the Smoking Flame (Terff)

The contents of this picture - an intense flame, a face in profile, a skull shown frontally, two thick books, and a scourge - have been integrated into a circle or loop, a closed circuit of sorts. All of Magdalene's thoughts are committed to this space, which emerges from the darkness thanks to the light of the flame and to La Tour's talent.

The composition clearly has been organized around the flame. Nonetheless, the doubts and hesitations that may still inhabit Magdalene can perhaps be seen in the discrete arm-leg diagonal that makes her recede. Yet, along this diagonal, the arm leads her thoughts without detour from one head to another. The detour is delineated by the other arm, and it is the play of these two lines of development, as in that of the two hands with respect to the two heads, that we realize the prodigious technique at La Tour's command for staging such delicate themes.

Magdalene has given up luxury, vanity, seduction. There remain a modest oil lamp, a scourge to reiterate the sufferings of Christ, the Holy Books ... and the skull which is turned in our direction, as if to question us.

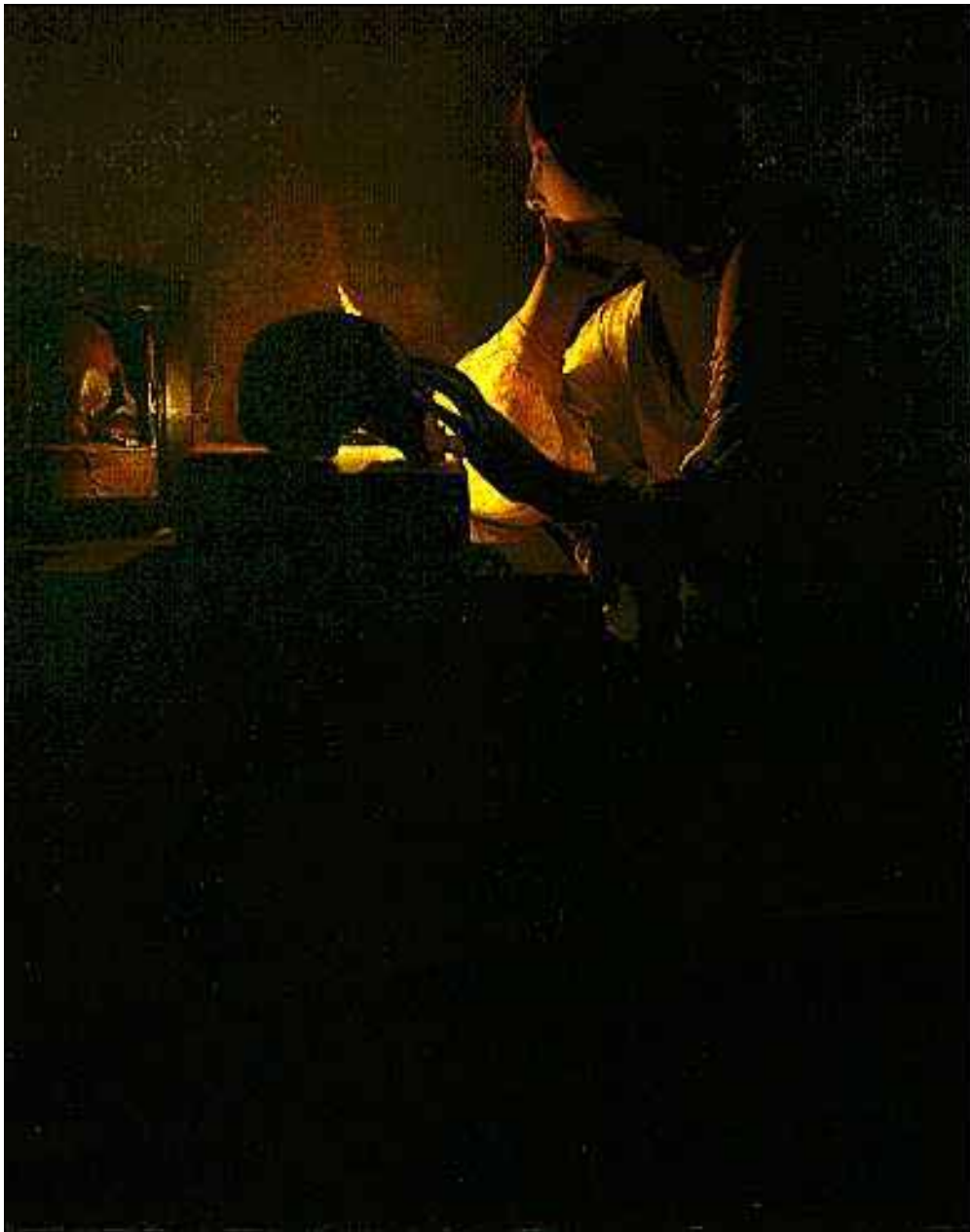


La Madeleine Terff

Une intense flamme, une figure de profil, un crâne de face, deux gros livres et une discipline. Tout ceci est en quelque sorte intégré dans un cercle, une boucle, un circuit fermé. Toute la méditation de Madeleine est engagée dans cet espace, sorti de la pénombre par la lumière de la flamme et le talent de Georges de La Tour.

La composition est ainsi clairement articulée autour de la flamme. Le doute, pourtant, l'hésitation qui pouvaient encore habiter Madeleine sont peut-être lisibles dans la discrète diagonale bras-jambe qui la tient quelque peu en retrait. Mais sur cette diagonale, le bras conduit sans détour la réflexion d'une tête à l'autre. Le détour est dessiné par l'autre bras et dans le jeu de ce double cheminement, comme dans les caresses des deux mains, sur les deux têtes, nous percevons la prodigieuse habileté de l'artiste à mettre en scène les thèmes les plus délicats.

Madeleine a renoncé au luxe, à la vanité, à la séduction. Une sobre veilleuse, une discipline pour redire les souffrance du crucifié, les écrits des prophètes... et le crâne, tourné vers nous comme pour nous interpeler toujours.



The Magdalene at the Mirror (Fabius) / La Madeleine Fabius
113 x 93 cm – Washington, National Gallery of Arts

The Magdalene at the Mirror (Fabius)

How strange! There is nothing in this painting. The lower half is black, done in dark bitumen paint. Nothing but, in the upper part, a partial view of a woman's face. Her fingers graze the skull set before her.

And yet! It is as if the dark backlit skull were seeking to extend itself into the fingers. As if its opacity were infiltrating the fingers, the hand, the arm; as if it were insinuating itself into the very figure: the skull's inert humility sweeps through Magdalene.

All that remains alive is the fragment of a face, with its eye, set above the light source. Magdalene is entirely lost in her thoughts, and these themselves are almost palpable. Her gaze is frozen, unmoving, and her hand caresses and explores the skull, as if plumbing death. Her fingers are like antennae, capturing the mystery of beyond. And while her sense of touch, a feel for the material, explore death, her feel for matters of the mind, as accomplished by her gaze, questions what is hidden (by the skull/death), namely the flame, symbol of revelation. The hidden flame - light, revelation - is opposed to the dark skull, inert matter. Magdalene ponders over this, cupping her chin in her hand, in the vast and so poorly lit darkness. The mirror facing her reflects her questioning back to us, suggesting that we as well should meditate on the opposition between the skull and Magdalene's face.

The spatial construction here is again masterfully built up, with the skull and arm serving to cut us off the painting's depth: death acts as a barrier to our curiosity and hides the light from us. Perpendicular to this frontal axis at the work's entry, another alignment brings to light a direct encounter between Magdalene and the skull's strange mirror image. Shadow and light are used to more subtle ends than mere aesthetic effect here.

It is with consummate mastery that La Tour transforms a scene of the greatest sobriety and economy of means into a most intensely poignant reflection on life and death.

La Madeleine Fabius

C'est étonnant ! Il n'y a rien dans ce tableau. La moitié inférieure est noire, de sombre peinture au bitume. Juste dans le haut, un peu du visage d'une femme. Elle effleure un crâne.

Et pourtant ! Le crâne sombre, en contre-jour, semble se prolonger dans les doigts. Son opacité s'infiltré, s'insinue, dans les doigts, la main, le bras et semble gagner la Madeleine. L'inerte humilité du crâne envahit la Madeleine.

La seule chose qui reste vivante, c'est ce fragment de visage, avec l'oeil, posé sur la source de lumière. Madeleine est totalement abîmée dans sa réflexion. Et cette réflexion est aussi comme tactile. Le regard est figé, immobile, et la main caresse, explore le crâne, sonde la mort. Les doigts, comme des antennes attentives captent le mystère de l'au-delà. Pendant que le toucher, le sens de la matière explore la mort, le sens spirituel, le regard, interroge ce qui est caché, la flamme, symbole de révélation.

La flamme cachée, la lumière, la révélation, est opposée au crâne sombre, matière inerte, et Madeleine s'interroge, appuyée sur son coude, pauvrement éclairée dans cette grande pénombre.

Le miroir, en face d'elle nous renvoie l'interrogation. Il nous propose aussi la méditation en opposant l'image du crâne au visage de Madeleine. La construction spatiale de Georges de La Tour est encore une fois magistrale. La profondeur du tableau est fermée par le crâne et le bras. La mort arrête notre curiosité et dissimule la lumière. Perpendiculairement à cet axe frontal d'entrée dans le tableau, un autre alignement met en lumière, face à face, Madeleine et le reflet étrange du crâne. L'effet de clair obscur n'est pas un simple artifice esthétique. Georges de La Tour maîtrise totalement et pleinement toutes ses ressources pour construire dans la plus grande sobriété et la plus pauvre des installations une des plus intenses et poignantes réflexions qui soient.

You are now at the end of this program, but a return visit is still possible. Perhaps one last look at a Magdalene?
Une visite est encore possible à ce dernier étage du programme. Un dernier regard vers une Madeleine ?



Michelangelo Merisi, dit le Caravage
Madeleine repentante
123 x 98 cm – Rome, Galleria Doria-Pamphili

The theme of the repentant Magdalene is still another subject popular in baroque times and in keeping with the Counter Reformation mentality. To prove our point, a short detour outside the realm of La Tour's oeuvre: at the Galleria Doria-Pamphili in Rome, we can take a last glance at the Italian master repeatedly mentioned on our tour. Caravaggio's Magdalene is portrayed with the downcast eyes of her silent repentance. Like all the other Magdalenes produced in this time of doctrinal revisionism, she incarnates as well the repentance of a church in the throes of structural and ethical upheavals. There is a certain ambiguity to the Magdalene subject, which represents the awkward merger of several figures from the Scriptures: the adulteress (John 8, 1-11); the Bethany sinner (Matt. 26, 6-13); Mary, sister of Martha and Lazarus (John 12, 1-8); Mary Magdalene, witness of the Resurrection (Mk. 16, 1-20). ...

Taken from various versions of the topic portrayed by La Tour, we now present three Magdalenes, designated by the name of their respective owner prior to acquisition by the museums where they are presently on display. Each in its own right could bring our Lorraine pilgrim to a perfect ending. Yet, in each, La Tour suggests a different reading of the theme, so that it seems far more appropriate that you, the viewer, choose the order in which to visit these three temporary answers to Magdalene's still unanswered quandary.

Le thème de la Madeleine pénitente est encore un sujet récurrent du baroque et de la Contre-Réforme. Pour l'illustrer, un unique détour en dehors du domaine de Georges de La Tour nous conduit à Rome, à la Galleria Doria-Pamphili. En dernier clin d'oeil au maître italien tant cité dans ces pages, c'est la Madeleine du Caravage que vous pouvez accueillir, le regard baissé dans son silencieux repentir. Comme toutes les autres, en ce temps de redressement doctrinal, elle incarne aussi le repentir qui motive l'église romaine en restructuration, en redressement moral. Le propos est toutefois ambigu, puisque le personnage de la Madeleine est un amalgame mal défini de plusieurs figures des Evangiles : la femme adultère (Jn 8.1-11), la pécheresse de Béthanie (Mt 26.6-13), Marie soeur de Marthe et Lazare (Jn 12.1-8), Marie de Magdala, témoin de la résurrection (Mc 16.1-20)...

Parmi les diverses versions réalisées par Georges de La Tour, en voici trois. Elles sont désignées par le nom du propriétaire qui les détenaient avant qu'elles se retrouvent dans les musées qui les montrent aujourd'hui. Chacune de ces oeuvres magistrales pourrait servir de point final à ce parcours lorrain. Mais dans ces diverses versions, Georges de La Tour propose des lectures variées de ce thème ultime. Vous avez donc le choix entre trois conclusions différentes, trois réponses provisoires au questionnement de Madeleine.

Jacques-Edouard Berger's 1959 school contest project on La Tour ended with three short chapters analyzing specific works and a concluding chapter on his oeuvre as a whole.

PLASTIC FEATURES

I felt it would be best to divide this chapter into three main parts: FORM, COLORS, COMPOSITION.

FORM

The persons depicted by Georges de La Tour, even the most sacred, are always on a human scale. All their faces are expressive, imbued with nobility, even in moments of suffering or humility: the depth of their expressivity has more to "say" to us than the settings. With bodies that have the material appearance of objects produced by a potter's wheel, flesh that is full and solid like clay, free of any rough edges, they are part of the whole of what is being expressed, giving the work a moving harmony.

Nevertheless, among these distinctive features, the poses adopted remain very well balanced, very traditional: the subject figures are firmly planted, filling out the pictorial surface. Thus, the classical mode of expression is not overwhelmed by the more distinctive features of this artist's work.

It is also worth noting that Georges de La Tour never uses backgrounds in his paintings. There may be the odd prop, but rarely: a book or a table suffice to situate the scene. Even floors are seldom found, and then only to the extent that they are trod upon by the actors.

COLORS

In all his oeuvre, Georges de La Tour uses brown or russet as the dominant colors. One might think this could easily produce a certain monotony, but looking at his paintings makes us realize there are numerous browns, ochers, beiges, combinations of russet, of orange, all of which sing out in perfect unison. Nonetheless, in the middle of this beautifully conceived harmony, some of the colors are amazingly violent.

In any case, Georges de La Tour never resorted to the harsh colors found in some of Caravaggio's paintings, colors as if freshly crushed. La Tour sought to achieve total harmony between expression, form, and color.

In his paintings, La Tour always brings in one actor more alive than a human being: the play between shadow and light. This makes the painting vibrate like the spurts of a dying flame. Moreover, it allows a new range of shades: yellows. Further, it creates a "background mystery" of all that cannot be seen. The play of light and shade turns some of his personages into specters; it underscores both the uncertainties of life and its miraculous or supernatural aspects.

There remains the question of how La Tour handles the play of shadows.

The flames are always high: they give the impression of being palpable and incandescent like molten metal. Contrary to the laws of physics, Georges de La Tour sheds light only on what he wishes to illuminate. This produces an impression of intimacy or mystery: the "subject" is licked by the light, the background is in the darkness. The darkness is opaque and heavy; the very air is palpable too, for the night is never pitch black, but instead brown like heavy smoke.

Inside or outside? The actors are so well situated that a landscape is uncalled-for. The background exists only to put an end to the composition. Is it a few centimeters or a few meters deep? We do not know.

The objects are illuminated in three zones: one of intense light, a transition zone like a duel between darkness and light, and then brown night. This gives their geometric form to the objects illuminated.

The shade and light contrasts are violent, clear-cut, sharp - or soft, diffuse. It depends on what sort of scene is involved. The Adoration of the Shepherds is handled more delicately, whereas Christ with Saint Joseph in the Carpenter's Shop is carved out in strong lines.

COMPOSITION

There are two main facets to La Tour's compositions: the classical version, where the figures are planted in traditional fashion to provide pictorial equilibrium and another, new, version used by La Tour to produce new and more dramatic harmony.

Adoration of the Shepherds is an example of the "classical composition". By contrast, Christ with Saint Joseph in the Carpenter's Shop is a new form of expression, more contrasted and less specifically dosed.

Nevertheless, Georges de La Tour always encircles his subject in a sort of wheel, with the source of light as its hub. The wheel turns and vibrates, as can be clearly seen in Christ with Saint Joseph.

As to the figures themselves, their interplay is translated in the fashion of overlapping scales or interlocking tiles (Magdalene, Adoration of the Shepherds).

CONCLUSION

All of La Tour's paintings are imbued with nobility and solemnity. Most of his figures are of peasant origin, but La Tour confers upon them a grandeur that transforms their lack of polish into a graceful and dignified bearing.

Another aspect of La Tour's oeuvre is its serene melancholy which, underscored by diffuse and softly contrasted light, is not a lamentation. Whatever the outcome or the suffering, these people remain calm; even in the face of death, their expression is resigned.

Why do La Tour's paintings inspire confidence? I think it is because his personages are depicted on a human scale. The saints are men with the same activities as ours. This is no doubt why his paintings were popular during his time: viewers could identify with the saints.

CARACTERES PLASTIQUES

J'ai pensé qu'il serait plus clair de diviser ce chapitre en trois paragraphes principaux: forme, couleurs, composition.

FORME

Les personnages de Georges de la Tour, même les plus sacrés, restent toujours à l'échelle humaine. Les visages sont tous expressifs, empreints de noblesse, même dans la souffrance ou l'humilité. La grandeur d'expression est plus "parlante" que le souci du décor. Les corps ont l'apparence matérielle d'objets faits au tour : chairs pleines et solides comme de l'argile, sans saillies brutales : une unité avec l'expression qui donne au tableau une harmonie émouvante.

Pourtant, parmi toutes ces particularités, les poses restent très équilibrées, très traditionnelles. Que ce soit dans la Madeleine à la veilleuse ou dans le Christ aux outrages, le modèle est campé, il occupe la surface de la toile. Ainsi, l'expression classique se maintient à travers les recherches particulières de Georges de La Tour.

A remarquer aussi que dans aucun de ses tableaux Georges de La Tour n'emploie de fond. Quelques accessoires, rares même : un livre, une table, suffisent à situer la scène. Le sol même est rare et n'est sol que lorsque les acteurs le foulent.

COULEURS

Dans toutes ses toiles, Georges de La Tour emploie en dominante le brun ou le roux. On pourrait croire à une monotonie facile, mais en regardant les oeuvres, on constate que de très nombreux bruns, ocres, beiges, des combinaisons de roux, d'orange chantent tous ensemble, en parfaite intelligence. Pourtant, au milieu de cette harmonie si bien conçue, certaines couleurs sont d'une violence qui étonne parfois.

Malgré tout, jamais Georges de la Tour n'a employé les couleurs âpres de certains Caravage, de ces couleurs qui ont l'air d'avoir été posées telles qu'elles ont été broyées. La Tour cherche à créer l'unité complète entre l'expression, la forme et la couleur.

Dans ses toiles, La Tour fait toujours intervenir un acteur plus vivant qu'un humain : le jeu de l'ombre et de la lumière. Cette présence fait vibrer la toile comme les sursauts d'une chandelle prête à s'éteindre. En plus, elle permet d'employer une nouvelle gamme de tons : les jaunes. Elle crée encore un "mystère du fond", de ce qui ne se voit pas. Le clair-obscur donne à certains personnages l'apparence de spectres. Tout en forgeant cette atmosphère d'incertitude, elle forge celle du miracle ou du surnaturel.

Reste à voir maintenant comment La Tour traite ces jeux d'ombre.

Les flammes sont toujours hautes; elles ont l'air d'être palpables et incandescentes comme du métal en fusion. Contrairement aux lois de la physique, Georges de La Tour n'éclaire que ce qu'il veut éclairer. Ce procédé donne une impression d'intimité ou de mystère : le "sujet" est léché par la lueur, le fond est dans les ténèbres; ténèbres opaques, lourdes : l'air est palpable, lui aussi, car la nuit n'est jamais noire : elle est brune comme une fumée lourde.

Intérieur ou extérieur ? Les acteurs sont tellement à leur place que nous n'avons pas besoin d'un paysage. Le fond n'est là que pour arrêter la composition. Est-il à quelques centimètres ou à des mètres ? Nous l'ignorons.

L'éclairage des objets se fait par trois zones : clarté intense, transition entre les ténèbres et la lumière, marquée comme une joute, puis nuit brune. Cela donne aux objets illuminés cette forme géométrique.

Les contrastes ombre-lumière sont violents, nets, coupants, ou doux, diffus. Cela dépend de la nature de la scène. L'adoration des bergers est traitée avec ménagement, alors que le Saint Joseph charpentier est taillé à grands coups.

COMPOSITION

Les compositions de La Tour offrent deux aspects principaux : une expression classique, où les personnages sont traditionnellement campés pour garder à la toile un équilibre ordonné, et une autre expression, nouvelle, par laquelle La Tour cherche une nouvelle harmonie plus dramatique.

L'adoration des bergers est l'exemple de la "Composition classique". Par contre, le Saint Joseph charpentier est, lui, de la nouvelle expression, plus contrastée et moins dosée.

Pourtant, Georges de La Tour cerne toujours le sujet dans une sorte de roue, ayant pour moyeu la source de lumière. Cette roue tourne et vibre, comme on le voit nettement dans le Charpentier.

Quand aux personnages mêmes, certains sont traités comme avec des écailles jouant les unes sur les autres, se tenant les unes par les autres comme des tuiles (Marie - Adoration des bergers).

CONCLUSION

Les oeuvres de La Tour sont toutes empreintes de noblesse et de gravité. Les personnages sont pour la plupart tirés du milieu paysan, mais, traités avec grandeur, ils perdent leur caractère fruste pour un port aisé et digne.

Un autre côté des toiles de La Tour, c'est cette sereine mélancolie, soutenue par une lumière diffuse et doucement contrastée, cette mélancolie qui ne se plaint pas. Jusque dans le dénuement ou la souffrance, les personnages sont calmes; à la mort même, leur visage est résigné.

Pourquoi se sent-on mis en confiance devant les toiles de La Tour ? Je crois que c'est parce que les personnages sont tous à l'échelle humaine. Les saints sont des hommes qui ont les mêmes activités que nous. C'est sans doute pour cette raison que les toiles de La Tour étaient populaires à cette époque : on se sentait de même essence que les saints.

Jacques-Edouard Berger sought inspiration in various sources to build up his knowledge on this subject.

After the 1934 exhibition marking the rediscovery of the "Master of LunÉville" by the grand public, a landmark thesis on the oeuvre of Georges de La Tour was presented at the Sorbonne in 1947. Its author, **François-Georges Pariset**, remains one of the most respected authorities on the subject.

In 1972, a first solo exhibition on Georges de La Tour took place at the Orangerie Museum, sponsored by Pierre Landry, the person - by then very advanced in years - who first rediscovered La Tour in 1926. One of the exhibition organizers, **Jacques Thuillier**, is the author of several articles and books that constitute invaluable sources of information on this artist.

The English translation by Margie Mounier, of the original French text by Robert Cottet (as based on the notes of Jacques-Edouard Berger), used as a reference source: Philip Conisbee's (curator of French paintings, National Gallery of Art, Washington) "Georges de La Tour and His World", published upon the occasion of an exhibition devoted to Georges de La Tour (National Gallery of Art, Washington and the Kimbell Art Museum, Fort Worth, October 1996 - May 1997). Yale University Press, New Haven and London, 1996.

All through this program devoted to Georges de La Tour, you will have come across references to other artists. You are welcome to visit this site's programs on Botticelli and Vermeer and, shortly, Caravaggio.

Do take the time to visit the many other programs featured by the World Art Treasures site.

This program, belonging to the World Art Treasures series, was drawn up by Robert Cottet, a former student of Jacques-Edouard Berger. Together with his wife Anne, who assisted him, he dedicates the program to their children - Martine, Zoé, and Antoine - and to all those for whom a tiny flame continues to glimmer somewhere in the darkest night.

Jacques-Edouard Berger s'est inspiré de diverses sources pour former son érudition. Après l'exposition de 1934 qui marquait la redécouverte publique du maître de Lunéville, une thèse importante était présentée à La Sorbonne en 1947. Son auteur, **François-Georges Pariset**, reste une référence vénérée.

En 1972, la première et probablement la dernière exposition monographique consacrée à Georges de La Tour est montée à L'Orangerie. Elle est parrainée par le très vieux Monsieur Landry, le découvreur de 1926. L'un des organisateurs, M. **Jacques Thuillier**, a édité de nombreuses publications et ouvrages qui constituent une source essentielle.

Tout au long de ce programme consacré à Georges de La Tour vous avez rencontré des références à d'autres artistes. Vous pouvez aussi visiter sur ce site les pages consacrées à Botticelli, à Vermeer et bientôt au Caravage.

Prenez aussi le temps de visiter d'autres Trésors de l'Art du Monde

Ce programme des Trésors de l'Art du Monde a été réalisé par Robert Cottet, ancien élève de Jacques-Edouard Berger. Avec Anne, son épouse, qui l'a secondé, ils le dédient à leurs enfants, Martine, Zoé et Antoine, ainsi qu'à tous ceux qu'une petite flamme tient en éveil au fond de quelque nuit.

Contents/Table des matières

<i>A FEW WORDS OF INTRODUCTION</i>	2
<i>QUELQUES MOTS D'INTRODUCTION</i>	3
<i>A BRIEF BIOGRAPHICAL OVERVIEW</i>	4
<i>AN ITINERARY IN LIGHT AND SHADOW</i>	4
<i>QUELQUES ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE</i>	5
<i>PARCOURS EN CLAIR-OBSCUR</i>	5
<i>HISTORICAL CONTEXT</i>	6
<i>THIS ARTIST'S "REBIRTH" HINGES ON SEVERAL KEY DATES</i>	6
<i>CONTEXTE HISTORIQUE</i>	7
<i>LE CHEMIN DE CETTE RENAISSANCE S'ÉCHELONNE EN QUELQUES DATES CLÉS</i>	7
<i>Saint James the Less / Saint Jacques le Mineur</i>	10
<i>Saint Jude Thaddeus / Saint Jude Thaddée</i>	12
<i>Saint Thomas</i>	13
<i>Musician's Brawl / Rixe de musiciens</i>	14
<i>The Flea Catcher / La Femme à la puce</i>	16
<i>Saint Sebastian Tended by Irene / Saint Sébastien soigné par Irène</i>	19
<i>The Fortune-Teller / La diseuse de bonne aventure</i>	22
<i>The Cheat / Le tricheur</i>	28
<i>The Dice Players / Les joueurs de dés</i>	33
<i>The Dream of Saint Joseph / L'annonciation à saint Joseph</i>	43
<i>The Newborn Child / Le nouveau-né</i>	46
<i>Christ and Saint Joseph in the Carpenter's Shop / Saint Joseph charpentier</i>	54
<i>The Magdalene with Two Flames (Wrightsman) / La Madeleine Wrightsman</i>	61
<i>The Magdalene with the Smoking Flame (Terff) / La Madeleine Terff</i>	64
<i>The Magdalene at the Mirror (Fabius) / La Madeleine Fabius</i>	66
<i>Michelangelo Merisi, dit le Caravage</i>	68
<i>Madeleine repentente</i>	68