HISTOIRE
DE LA
PEINTURE FRANÇAISE
AU XVIIe SIÈCLE
(1600-1700)

DU MÊME AUTEUR

CHEZ ALBIN MICHEL

Histoire de la Peinture Française (1800-1933). *Son évolution et ses maîtres* (1934). Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

Histoire de la Peinture Française au XVIIIe siècle. *Son évolution et ses maîtres* (1934).

Adopté par la Ville de Paris

AUX ÉDITIONS RIEDER

Maurice Quentin La Tour (collection « Maîtres de l'Art Ancien », 1933).

En préparation :

Histoire de la Peinture Française : Moyen Age et Renaissance. *Son évolution et ses Maîtres.*

Histoire de la Sculpture Française de la Renaissance aux temps modernes (1300-1934).

ALFRED LEROY
ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE AU XVIIe SIÈCLE (1600-1700)

SON ÉVOLUTION ET SES MAITRES

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
PARIS, 22, RUE HUYGHENS, 22, PARIS

AU MAITRE MARCEL BASCHET

Membre de l'Institut

Hommage de très vive admiration et de profonde amitié.

A. L.

INTRODUCTION

> « La différence qu'il y a entre les grandes nations et les peuples sauvages c'est que celles-là sont appliquées aux arts et aux sciences et que ceux-ci les ont absolument négligés. »
>
> MONTESQUIEU.

L'eau clapotait contre le quai, sous les rayons d'un soleil d'août, le large apparaissait pailleté de mille lamelles d'or; entre le fort Saint-Jean et le Pharo, tout n'était que fête, lumière et couleur.

Les mâts de quelques voiliers, derniers vestiges de temps révolus, se dressaient vers l'azur, semblables à une évocation fantastique du passé.

A terre, c'était le grouillement des êtres et des choses, l'âcre et divers parfum des ports, la splendeur de cette antique cité maritime, Marseille.

Depuis le nègre étendu demi-nu sur le sol jusqu'au calfateur travaillant en chantant, une vie exubérante et tapageuse réchauffait le cœur.

Au milieu de ce spectacle incomparable, un édifice de moyenne grandeur, harmonieux dans ses proportions, gardant une noblesse sereine, semblait regarder d'un œil indifférent et majestueux le flot incessant de la foule s'écoulant à ses pieds.

En effet, l'Hôtel de Ville de Marseille, œuvre de Louis XIV, comme le fort Saint-Jean, nous est apparu, tel le symbole du Grand Siècle, semblable à ces monuments antiques baignant dans l'activité de la Rome mussolinienne.

Ornée d'un buste du Roi Soleil, cette maison vénérable, contemporaine des projets grandioses de Pierre Puget, incarne le sentiment de l'ordre et de la beauté.

En un cadre unique, la fière demeure représente bien ce désir de majesté et d'éternité, qui triomphe des différences de climat et s'impose comme une leçon.

Dans quelque contrée de la France que ce soit, un souffle de grandeur rappelle à l'esprit l'importance du règne de Louis XIV, dans l'Histoire de notre civilisation nationale.

S'il nous plaît d'évoquer Marseille au seuil de ce livre, c'est que, nulle part ailleurs, cette grandeur n'apparaît aussi éloignée de la vie moderne et en même temps aussi significative de l'esprit qui l'engendra.

Elle résulte d'une apothéose collective de toutes les forces créatrices d'un pays.

La peinture a suivi le mouvement ascensionnel qui s'est manifesté en politique, en philosophie, en littérature et en musique.

***

Suivant la méthode adoptée dans nos deux précédents volumes, une place considérable a été accordée à l'ambiance où prirent naissance et se développèrent les œuvres d'art du XVIIe siècle.

Il nous a paru essentiel d'apporter une documentation très complète sur la période s'inscrivant entre 1610 et 1643, et principalement sur l'activité des centres provinciaux. Pour la première fois en France, nous offrons au lecteur une histoire détaillée de la Peinture sous Louis XIII et Louis XIV.

Alors que tant d'ouvrages avaient été consacrés aux lettres, l'activité des artistes de la même époque ne se trouvait présentée qu'en des études trop sommaires ou des analyses savantes réservées aux spécialistes.

Il n'existait pas une Histoire de la Peinture Française de 1600 à 1700, il nous a fallu, pour l'écrire, de nombreuses années de travail et de patientes recherches dans les musées de France et de l'étranger.

En dehors de Nicolas Poussin, Philippe de Champai-

gne, Claude Lorrain, Le Sueur, Le Nain et Callot, le règne de Louis XIII conservait des points obscurs, en certain cas il s'entourait de mystère.

Nous nous sommes efforcés de mettre en valeur des peintres peu connus, dignes d'être appréciés, de montrer la richesse, la variété et l'intérêt d'une époque que l'on sacrifia trop volontiers au profit de la période suivante.

Il est temps de révéler des maîtres captivants, originaux, profondément individualistes.

En ce qui concerne l'art monarchique de Versailles, nous avons essayé d'en dégager les caractères essentiels, en nous gardant des formules pédantes et sèches.

La division de ce livre nous paraît conforme à la vérité historique, elle permettra de reconnaître l'effort prodigieux qui, de 1600 à 1700, fit succéder aux ténèbres de la fin du XVIe siècle, une perfection sans rivale.

Nous espérons répondre à une nécessité en publiant ce volume; puisse-t-il contribuer à mieux faire connaître et aimer l'un des moments les plus glorieux de l'Art français.

CHAPITRE PREMIER

Le Trone et la Richesse au Service des Arts. Une Renaissance qui finit en Apothéose.

L'action bienfaisante du souverain et de la Cour : Henri IV, Marie de Médicis, Louis XIII, Richelieu, Mazarin et Anne d'Autriche. — Le Grand Roi et son amour de la Beauté. — Versailles et Marly.

Les directeurs des bâtiments du roi et les amateurs célèbres. — Institutions du règne de Louis XIV. — L'Académie royale de Peinture et l'Académie de Rome.

Le prestige de l'Antiquité et de l'Italie. — Suprématie de la France au XVII*e siècle.*

Le procès de Nicolas Fouquet touchait à sa fin, des preuves accablantes s'amoncelaient sur sa tête comme les nuages avant-coureurs de la tempête, déjà il se sentait perdu, son sort oscillait entre la prison et le bourreau.

D'interminables séances à la Chambre de justice l'avaient brisé, anéanti; le châtelain triomphant de Vaux-le-Vicomte, qui, en un jour d'orgueil et de folie, avait osé traiter de pair avec son roi, n'était plus, en cette année 1664, qu'un pauvre homme sur lequel pleuraient Mme de Sévigné et La Fontaine.

Les parasites, les flatteurs, tous ceux qui avaient fait escorte à son ascension et à sa gloire éphémère, s'étaient enfuis, tels des rats désertant le vaisseau en flammes; il se trouvait seul, abandonné, nul espoir ne pouvait habiter en lui.

Quelques années auparavant, la fortune semblait l'avoir rassasié de ses dons et de ses sourires, il avait connu la richesse, l'amour, la jeunesse et la puissance;

aujourd'hui, entouré par les mousquetaires du capitaine d'Artagnan, il se rendait à la prison de l'Arsenal, dont les murs sombres allaient se refermer sur lui et l'isoler à jamais du monde.

Le visage creusé de fatigue et de douleur, il semblait perdu au sein d'amères réflexions, soudain il aperçoit un groupe d'ouvriers travaillant à une fontaine publique; aussitôt ses traits s'illuminent, il supplie que l'on arrête le carrosse, il s'approche, donnant les signes du plus vif intérêt.

Le voici qui discute en connaisseur, admire l'habileté des praticiens, critique un ornement, émet de judicieux conseils; il est transformé, il se croit en son parc de Vaux, tout est oublié, l'amour de l'art a pu seul opérer ce miracle.

Au seuil de l'abîme, précipité du faîte des honneurs dans un néant de désespoir et de tristesse, Nicolas Fouquet goûte sa dernière joie, l'ultime satisfaction que lui réserve la vie, et cette joie, cette satisfaction, c'est à sa passion pour la beauté plastique qu'il la doit.

N'est-il pas émouvant, de voir le culte du Beau triompher des circonstances les plus tragiques, les concussions et les déloyautés de Fouquet s'oublient devant cet amour désintéressé des arts qui fit surgir de terre Vaux-le-Vicomte et l'anima d'une subtile et tendre poésie.

A une autre époque, un Fouquet n'eût été qu'un simple profiteur, indigne d'attention; au XVIIe siècle, son nom évoque une œuvre admirable.

Il a mis au service des arts, non seulement son immense fortune, mais encore son goût, sa culture, son âme entière, il a su réunir pour son service, des peintres remarquables, des écrivains de génie, des jardiniers expérimentés; il a découvert un Charles Le Brun, un Le Nôtre, et combien d'autres qui brilleront d'un vif éclat sous Louis XIV.

Vaux-le-Vicomte est le prélude de Versailles, il est une explosion de jeunesse, de vie frémissante; sous l'impulsion de Fouquet, il présente un charme, une liberté, qu'il sera difficile de retrouver ensuite.

Loin d'ailleurs de se reposer sur le talent des artistes

qu'il employait, Fouquet allait, presque chaque jour, regarder les progrès de son château.

Avait-il un moment de libre, au milieu des affaires les plus pressantes, il était à Vaux, stimulant ses architectes, encourageant peintres et sculpteurs, distribuant des largesses, donnant à chacun le désir de se surpasser, puis il rentrait à Paris, pour se replonger dans les complications d'une situation financière inextricable.

Celui qui, au dernier jour de sa vie active, accordait une attention aux choses de l'Art, celui dont la préoccupation constante fut toujours l'alliance de son apothéose et de la Beauté, celui-ci représente bien les grands mécènes du XVIIe siècle, ces esprits éclairés, ces constructeurs étonnants, grâce auxquels nous possédons un monde de chefs-d'œuvre incomparables.

Un Richelieu, un Louis XIII peuvent se comparer à d'excellents capitaines de vaisseaux, tenant d'une main ferme la barre et dirigeant leur navire sur les chemins de la gloire.

Ils savent imposer à ceux qu'ils emploient une discipline, ils savent réserver à chacun la place qui lui convient, raviver les énergies; ils jouent habilement sur le clavier des sentiments et des facultés des hommes, ils demeurent des chefs, sans eux nous serions privés de ce qui constitue le principal intérêt du XVIIe siècle.

Ce ne sont point des amateurs raffinés, comme sous Louis XV, ils ne se contentent pas de former des cabinets, de protéger les arts, de s'initier à leurs mystères, ils font mieux, ils créent une atmosphère d'enthousiasme, d'émulation, de volonté tendue vers des buts supérieurs.

Plongés au sein de cette atmosphère, possédés par la fièvre d'atteindre plus haut, des peintres pourront mettre au jour des œuvres dont la cohésion et l'harmonie nous séduisent. Un Charles Le Brun voit, jeune encore, s'ouvrir devant ses yeux éblouis, les trésors de Fouquet, l'or ruisselle autour de lui, il y plonge, à pleines mains; à son appel accourent des collaborateurs de talent, rien n'arrêtera la réalisation de ses rêves audacieux. Entouré d'une pléiade d'artistes, il peint dans une joie

enivrante, un avenir ensoleillé se profile à l'horizon, et le mirage de sa jeunesse sera la réalité des années qui suivront.

Puis, quand Vaux-le-Vicomte s'enveloppe de deuil, que pleurent les nymphes de marbre, que gémissent les jets d'eau, Le Brun trouve à Versailles le champ qu'il labourera et d'où lèvera une moisson merveilleuse.

Avant d'aborder l'étude des peintres du XVIIe siècle, il convient d'évoquer le rôle bienfaisant et décisif des mécènes.

*
* *

Le 27 février 1594, Henri IV était sacré à Chartres; le 14 mai 1610, il tombait sous le couteau de Ravaillac.

En ce règne de seize années, Paris s'embellit de la place Dauphine et de la place des Vosges, du Pont-Neuf, de la galerie unissant le Louvre aux Tuileries, de jardins ombreux, de multiples voies nouvelles et d'hôtels particuliers dus aux meilleurs architectes.

Le pouvoir absolu succédant à l'anarchie, la fin des guerres religieuses, le rétablissement du commerce et des finances, permirent la création de routes bien entretenues, ornées d'arbres, la construction de châteaux et de demeures élégantes; un gouvernement paternel redonnait à la France la paix dans la prospérité.

Insensible aux belles-lettres, Henri IV aimait passionnément la peinture et l'architecture; il logea les artistes au Louvre et les combla de privilèges; il pensionna René Lefranc; rien ne fut négligé pour l'épanouissement des choses de l'esprit.

A sa mort, d'un état cahotique et instable, les arts étaient passés à une situation prépondérante.

Marie de Médicis pratiquait elle-même la peinture; rien ne l'intéressait davantage, en dehors des intrigues de la politique, que de bâtir et d'orner ses palais; pour elle S. de Brosse édifia le Luxembourg selon la tradition italienne; pour elle, Philippe de Champaigne, Nicolas Poussin et les plus excellents décorateurs français et flamands rivalisèrent de mérites, au contact des trésors laissés par Rubens en 1623.

Son fils hérita de ses goûts et les développa, nul plus que lui n'aima les arts; aux reflets amoindris de la Renaissance, il préféra des tendances nationales.

M. Charles Romain rapporte qu'à neuf ans, sa mère l'ayant conduit à la Foire Saint-Germain, voulut lui acheter une superbe chaîne de diamants, le futur Louis XIII refusa, préférant acquérir un tableau.

Parvenu à l'âge d'homme, il s'adonnait l'après-midi au pastel, sous la direction de Simon Vouet, peignait des portraits de petite dimension d'après les conseils de Jacob Bunel, Dumonstier et Beaubrun; la Bibliothèque Nationale conserve un spécimen de son talent.

Il adorait sculpter, ayant pour maître Pierre de Franqueville; très adroit, il se faisait armurier, menuisier, maçon, imprimeur, il apportait à ces travaux une habileté étonnante.

Ce grand amateur de jardins exécutait des paysages; Poussin et Rubens étaient ses modèles préférés.

De même que son père, il lisait peu, s'occupant surtout de Paris, visitant les chantiers et discourant aisément sur des questions techniques.

Aux mœurs brutales et grossières du XVIe siècle, Louis XIII fit succéder un bon ton, une distinction qui facilitèrent la floraison littéraire, philosophique et artistique dont s'honore son règne. Cette floraison se produisit avec une rapidité miraculeuse et s'étendit parallèlement aux diverses productions de l'esprit.

Vers 1629, le théâtre français est représenté par Antoine de Montchrestien, Robert Garnier, Théophile de Viau, Racan, Mairet et Alexandre de Hardy.

Il se traîne dans une esthétique filandreuse, sèche et monotone, il imite le drame espagnol, ne révèle aucune originalité. Dans cette admosphère lourde et figée éclôt le génie d'un Corneille, d'un Molière, d'un Rotrou.

Il en est de même en musique, lors du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, en 1600, l'on joue *Euridice* de Peri et Caccini, dix ans après les progrès accomplis sont immenses.

Richelieu et Louis XIII adorent la musique, le roi est l'auteur d'un ballet, égal aux productions courantes de

l'époque; en toutes circonstances un concert était de règle à la cour.

Phénomènes identiques en peinture, sculpture et architecture; en 1643 ces formes artistiques atteignent au sommet de leur développement. Comment ne pas affirmer qu'au point de vue pictural l'âge d'or du XVIIe siècle se place sous le règne de Louis XIII; c'est le moment où se révèlent pleinement Simon Vouet, Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne, Jacques Callot, les Le Nain, Eustache Le Sueur, Claude Lorrain, Sébastien Bourdon, Laurent de La Hyre et Nanteuil. A cette brillante énumération, la période contemporaine de Louis XIV n'oppose que Charles Le Brun, Pierre Mignard, Van der Meulen, Rigaud et Largillière, pour ne citer que des noms universellement connus. La centralisation de Versailles a tué les écoles provinciales, dont l'importance fut capitale sous Louis XIII; avec elles s'est éteint un foyer de liberté, d'invidualisme et de spontanéité du plus grand prix.

Armand Jean du Plessis, cardinal duc de Richelieu et de Fronsac, pair de France, commandeur du Saint-Esprit, grand maître, chef et surintendant de la navigation et commerce du royaume, gouverneur et lieutenant général en Bretagne, a mérité la reconnaissance de la postérité, non seulement par les bienfaits de sa politique, mais aussi par son attentive compréhension des arts.

En son testament, dicté à Narbonne, le 23 mai 1642, il laisse à Louis XIII le Palais Cardinal, construit par Jacques Le Mercier de 1629 à 1636, orné de peintures de Vouet et Philippe de Champaigne, ainsi que de cinq cents tableaux de Rubens, Léonard de Vinci, Corrège, les Carrache, etc., de tapisseries des Flandres et de meubles.

A son petit-neveu Armand de Vignerot, il lègue sa bibliothèque de neuf cents manuscrits et de plusieurs milliers de livres, il se préoccupe de son entretien, ordonne de payer un homme pour la tenir propre et affecte une somme à l'achat de cent volumes nouveaux par an.

Il avait donné, en 1639, le Petit Luxembourg à sa nièce, la duchesse d'Aiguillon.

Craignant l'abandon de son château de Richelieu après sa mort, il commanda de terminer les fontaines et les jardins du parc, de restaurer les bâtiments et de consacrer des sommes énormes à cet usage.

Vingt-huit gravures de Jean Marot restituent l'aspect primitif de cette fastueuse demeure, commencée en 1632 par Le Mercier, et dont la richesse éblouissait les visiteurs.

Le 3 septembre 1663, La Fontaine écrivait à sa femme : « C'est un admirable objet que Richelieu », il ajoutait plus loin : « Il y a tant d'or qu'à la fin je m'y ennuyai ».

Une description détaillée en a été faite par un amateur anonyme du XVIIe siècle et publiée sous les auspices de la Société de l'Art Français. Au-dessus du portail central, une statue de marbre blanc de Louis XIII entourée par deux antiques; à l'intérieur, le grand escalier, d'une ligne sobre, s'ornait de balustres en porphyre, la galerie contenait une suite de peintures d'un nommé Prévost dont certaines sont aujourd'hui à Versailles, elles mettaient en scène le roi et la cour.

Le Musée d'Orléans a recueilli huit compositions attribuées à Fréminet, représentant les Docteurs et les Evangélistes, et provenant du salon carré de Richelieu; la chapelle possédait une célèbre mosaïque et des objets précieux; tout cela fut dispersé à partir de 1727. Sur la ville même de Richelieu, création du cardinal, une description de Perrault nous renseigne, il écrit en effet : « La ville est longue, composée d'une grande rue et traversée en trois endroits par d'autres plus courtes. Aux deux bouts de cette rue sont de grandes places carrées, dans celle qui est proche du château, se trouvent l'église et les halles ».

La physionomie tourmentée et maladive de ce magnifique serviteur de la France nous est conservée par le bronze de Warin (Bibliothèque Mazarine) et de nombreux portraits de Philippe de Champaigne; le plus

émouvant se trouve dans la collection de M. Gabriel Hanotaux.

L'artiste a exécuté cette petite toile, deux heures après le décès, avant la toilette funèbre; vision d'un réalisme inouï, qui se grave dans la mémoire.

L'on doit à Richelieu une véritable Renaissance de l'esprit français en matière artistique, un goût sûr le portait vers la saine tradition nationale, il sentait le besoin d'une esthétique basée sur la Nature; après l'afféterie de l'Ecole de Fontainebleau, il comprit le caractère d'un Philippe de Champaigne et s'entoura d'artistes de talent.

Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, dessinait avec élégance, il avait bénéficié des leçons de Callot en 1629; à Blois il se passionnait pour ses collections de livres, d'histoire naturelle, de médailles et de tableaux. Elève des Jésuites, capitaine et diplomate, légat du pape à Avignon entre 1634 et 1637, naturalisé en 1639, recommandé au roi par Richelieu mourant, Guilio Mazarini, parvenu bientôt aux charges les plus hautes, se montra un admirateur des arts plastiques.

Avec l'aide de Gabriel Naudé, il réunit une bibliothèque de cinquante quatre mille volumes qui lui coûtèrent plus de sept millions; épris de musique, il fit venir d'Italie des troupes réputées.

Gouverneur de Vincennes en 1652, il demanda à Le Vau d'agrandir le château; M. Martial de Pradel de Lamase décrit ainsi les appartements du cardinal : « Du haut en bas de la demeure de Mazarin, ce n'étaient que tapisseries somptueuses, tapis de perse ou « de fleurs et figures turquoises », de trumeaux où se mêlaient avec un large éclectisme Diane chasseresse et Rebecca à la fontaine ».

A l'heure où les ombres de l'agonie rôdaient autour de lui, il entraîna Brienne dans sa bibliothèque et, lui prenant le bras, il lui dit : « Voyez-vous, mon ami, ce beau tableau du Corrège et encore cette Vénus de Titien et cet incomparable Déluge d'Antoine Carrache, car je sais que vous aimez les tableaux, et que vous vous y connaissez bien. Ah, mon pauvre ami, il faut

quitter tout cela! Adieu, chers tableaux que j'ai tant aimés et qui m'ont tant coûté! » Au musée Condé, à Chantilly, se voit le beau portrait de Mazarin par Mignard; sur cette toile revivent les traits de cet amoureux de beauté, de cet homme qui sauva la France de l'anarchie, dompta la Fronde, repoussa l'ennemi extérieur et assura la paix par le traité de Westphalie.

Qu'importe ensuite qu'il ait pillé le Trésor, laissant à sa mort vingt millions en argent, deux cent mille écus, soixante-seize marcs d'or et dix-huit gros diamants!

Un Mazarin force l'admiration; au point de vue artistique, son rôle fut excellent et porta ses fruits.

La reine Anne d'Autriche, dont l'union avec Mazarin ne repose sur aucune base solide, eut, elle aussi, le culte du Beau. Ses appartements d'hiver, au Louvre, s'agrémentaient de peintures d'Eustache Le Sueur, de lambris dorés, de tapisseries, de meubles et d'objets précieux.

Ceux d'été, aménagés par Le Vau, entre 1655 et 1658, étaient ornés de sculptures de Michel Anguier et de belles fresques de Giovanni Francesco Romanelli (1617-1662).

*
**

Depuis la sombre journée de 1651, où une populace déchaînée, envahissant le Palais Royal, avait défilé devant ses yeux épouvantés d'enfant de treize ans, depuis l'angoisse et la tristesse de ces heures dont la France faillit périr, Louis XIV ressentait une aversion sans bornes pour l'anarchie.

Il comprit que, seule une autorité fondée sur le prestige personnel du souverain, briserait les éléments indisciplinés et permettrait au pays un épanouissement matériel et moral. L'évolution politique et économique se fit parallèlement à celle des arts plastiques, le principe qui les animait était semblable et produisit des effets voisins.

Pour assumer le rôle difficile qu'il tint jusqu'à son dernier soupir, une force d'âme peu commune, une universalité intellectuelle, une faculté de compréhension,

devenaient nécessaires au monarque, Louis XIV les posséda avec une plénitude extraordinaire. Ses facultés apparaissaient en toute chose, Madame de Motteville écrit, en effet : « Il parlait peu et bien, ses paroles avaient une grande force pour inspirer dans les cœurs l'amour et la crainte, selon qu'elles étaient douces ou sévères ». De son côté, Boileau note : « C'est un prince qui ne parle jamais sans avoir pensé. Il construit admirablement tout ce qu'il dit, ses moindres réparties sentent le souverain, et quand il est en son domestique, il semble recevoir la loi plutôt que de la donner ».

Connaissant bien la valeur des hommes qu'il employait Louis XIV se montra toujours un protecteur éclairé; il soutint Molière contre la Cour et la Ville; sans lui, l'illustre écrivain eut succombé sous les cabales des envieux; il défendit de même Racine et Boileau et permit à Charles Le Brun, Pierre Mignard, Van der Meulen, Rigaud et Monnoyer, de créer leurs œuvres maîtresses.

A son jugement s'appliquent les paroles de La Bruyère. — « Il y a des gens qui par une sorte d'instinct dont ils ignorent la cause décident de ce qui se présente à eux et prennent toujours le bon parti ».

Musique, peinture, architecture, sculpture, belles-lettres, rien de tout cela ne laissait Louis XIV indifférent, son goût en des matières si variées étonnait par sa justesse les contemporains.

Henry Prunières, l'excellent historien de Jean-Baptiste Lulli, nous en donne une preuve. — « Louis XIV, dit-il, aimait la musique avec passion. A Versailles les violons jouaient durant son lever et son dîner. Les hautbois, les flûtes et les saquebutes de l'Ecurie l'accompagnaient à distance durant ses promenades dans les jardins. S'il s'embarquait sur le grand canal comme il aimait à le faire durant les chaleurs, des barques remplies de musiciens qui chantaient et jouaient de divers instruments, suivaient sa galère dorée. A la chapelle, chaque jour, il entendait des motets et souvent avec un tel enchantement qu'il les faisait recommencer deux fois; à son souper les petits

violons jouaient les danses et les symphonies des opéras, enfin le soir il y avait concert aux appartements et le plus souvent bal pour finir. Avant de s'endormir, le roi entendait encore de la musique à son coucher, ou souvent on lui chantait un air nouveau ou bien une cantate. »

Le 23 février 1652, à la représentation du *Ballet de la Nuit*, le roi dansa aux côtés de Lulli qu'il devait nommer, en 1661, surintendant de la Musique en France.

Grâce à l'intérêt que portait Louis XIV au grand compositeur florentin celui-ci put révéler son génie délicieux avec « *Amadis* », « *Cadmus et Hermione* » 1673, et « *Alceste* » 1674; il put collaborer avec Molière dans « *Le Bourgeois Gentilhomme* », « *Monsieur de Pourceaugnac* », « *L'Amour médecin* ».

Qui dira assez le charme évocateur, la gaité et l'exquise harmonie des prologues et divertissements composés par Lulli pour les pièces de Molière.

La voluptueuse attirance des airs de Lulli se retrouve dans la peinture, et les sévères réflexions de Bossuet sur la Comédie s'adaptent également à cette dernière. « Si Lulli, s'écrie-t-il, excelle dans son art, il a dû proportionner comme il a fait, les accents de ses chanteurs et de ses chanteuses à leurs récits et à leurs vers; et ses airs tant répétés dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut, par le charme d'une musique qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur ».

En dehors de Lulli, se jouent, Cavalli, Carissimi, Monteverdi, Scarlatti, Stradella, Charpentier, Michel Lalande, Colasse, Cambert et bien d'autres, dont les compositions nous enchantent encore.

Quand on reprochait à Colbert les faveurs insignes décernées à Lulli et sa grande fortune, il avait coutume de répondre : « Je voudrais que Lulli gagnât un million par an à faire des opéras, afin que son exemple engage les autres musiciens à faire tous leurs efforts pour parvenir au même point que lui ».

Cette passion pour la musique se retrouve à l'égard du théâtre; les génies incomparables qui l'illustrèrent reçurent du roi un accueil empressé et bénéficièrent de ses encouragements. Un homme qui, de son lever à son coucher, se plaisait à entendre ses musiciens, qui prenait un égal bonheur à regarder jouer les meilleurs acteurs et pouvait juger de l'excellence ou de la médiocrité de leurs œuvres, faisait déjà preuve d'un sentiment rare des plus hautes formes de l'esprit. Il trouvait de même une joie toujours renouvelée à se promener au milieu de sa collection de tableaux, nous devons à sa préoccupation de l'enrichir, les plus belles pièces de notre Louvre actuel.

Elles provenaient d'Angleterre et furent achetées par Louis XIV pour la galerie royale.

Charles Ier, amateur éclairé des beaux-arts, dont le règne marqua une apogée spirituelle, avait réuni en son palais de White Hall, plus de quatre cents toiles; il les aimait tant, qu'il avait fait construire des bâtiments spéciaux, où il les plaçait pendant les fêtes et les bals, afin qu'elles ne risquent point de s'abîmer.

A son service rivalisaient de talent, Antoine Van Dyck, Pœlenburg, Jean Petitot, Gentileschi et une pléiade de maîtres étrangers de premier ordre.

Vers 1645, le Parlement anglais décréta la vente des œuvres appartenant à la couronne; entre 1650 et 1653, elles furent acquises en partie par Mazarin, Brienne et Jabach.

A la mort du cardinal en 1661, Louis XIV acheta celles qui lui plaisaient; en 1671, lors de la déconfiture de Jabach il fit de même et se trouva possesseur de trésors sans prix.

Parmi ceux-ci prédominent, *Le Sommeil d'Antiope*, de Corrège, *Le Concert champêtre*, de Giorgone, *La Mort de la Vierge*, de Carravage, *Le portrait de Charles Ier*, par Van Dyck.

Sous le ministère de Colbert, la collection royale s'augmenta de nombreux Titien; la République de Venise offrit *Le Repas chez Simon*, de Paul Véronèse; les ambassadeurs de France, tels que, Blanchart, Cuzat,

le duc de Créqui et l'évêque de Béziers, envoyèrent de la Péninsule des chefs-d'œuvre.

Un inventaire, établi en 1683, par Le Brun, décrit près de trois cent quatre-vingt pièces, rien que de l'école italienne.

***

La passion de bâtir, si vive chez un Richelieu, un Mazarin et un Fouquet, atteint avec Louis XIV à son maximum d'intensité; elle oriente la peinture vers des destinées monumentales et décoratives cristallisées par Le Brun et son école.

Paris fut enrichi des places Vendôme et des Victoires, des portes Saint-Denis et Saint-Martin, des Invalides; le Louvre s'agrandit de la célèbre colonnade, ouvrage de Claude Perrault, François d'Orbay, Le Vau et Le Brun.

Il reçut à l'étage supérieur de la Petite Galerie, actuellement Galerie d'Apollon, une admirable décoration, qui en dépit de restaurations répétées, demeure l'un des plus beaux ensembles parisiens de cette époque, égal aux appartements de La Meilleraye à l'Arsenal, à ceux de l'hôtel Lauzun, de l'hôtel Lambert et de la Galerie Mazarine, pour la période précédente.

Au Louvre, qui lui rappelait de tristes souvenirs, Louis XIV préféra Versailles, ce château devint le centre de ses pensées artistiques, il voulut en faire l'image resplendissante de la monarchie absolue et de sa propre personne; il se plut à y contempler ses exploits racontés par des peintres éminents, il le considéra comme le symbole de son prestige et de sa puissance.

Le 8 avril 1632, J. F. de Gondi vendait à Louis XIII la seigneurie de Versailles, consistant en un vieux château en ruines avec une ferme de plusieurs édifices.

Indigne d'un souverain, le premier palais avait été construit en 1624, c'était un simple rendez-vous de chasse.

Bassompierre le trouvait si misérable, « que le moindre gentilhomme n'en aurait pu tirer vanité » —; il fut abattu et remplacé par une orangerie, entourée d'un

jardin, d'un potager, d'une ménagerie et de pièces d'eau.

Bientôt, écrit M. Soulier, Louis XIII passa de longs moments à Versailles, il y accueillit Edouard Farnèse en 1636, et Gaston d'Orléans, l'année suivante.

A la naissance de Louis XIV, il fit donner à un bosquet du parc le nom de *Bosquet-Dauphin.*

Le futur Roi-Soleil y alla pour la première fois en 1651, mais ce n'est qu'à partir de 1662, qu'il s'intéressa à ce domaine et voulut y séjourner fréquemment.

La célèbre fête, dite *Les Plaisirs enchantés* se déroula à Versailles, du 5 au 14 mai 1664.

Sur un thème de l'Arioste, Benserade, Lulli, Molière, de Périgny et Vigarini, rivalisèrent d'esprit, d'entrain et de gaité; ce fut le prélude des grands divertissements de la Cour.

Entre 1661 et 1675, Le Vau, Jules Hardouin, Mansart, Le Brun, Girardon travaillèrent au château, puis Robert de Cotte et Mansart élevèrent la chapelle, de 1689 à 1707.

Les dernières fêtes données par Louis XIV eurent lieu en 1674, elles célébraient la conquête de la Franche-Comté; l'on y applaudit *Alceste, Cadmus et Hermione* de Lulli, *Iphigénie* de Racine, *l'Eglogue de Versailles,* ainsi que des réjouissances nautiques somptueuses.

Il faudrait parler ici de Saint-Germain, de Fontainebleau et des palais où revit l'esthétique du monarque, nous n'insisterons que sur Marly. Construit en 1679 sur sa volonté expresse par Mansart, Lassurance et Robert de Cotte, orné de perspectives simulées et de peintures de Jacques Rousseau, Damoiselet, Poisson et Lefèvre, ce château réservé à quelques privilégiés, coûta plus de quinze millions et fut nommé parmi les plus belles choses du royaume.

M. Emile Magne a patiemment étudié l'histoire de Marly; histoire révélatrice de l'amour du grand roi pour les arts, révélatrice également de son indomptable volonté.

Israël Silvestre enseigna à Louis XIV la peinture,

sans pouvoir lui infuser le talent de son père, les leçons du célèbre graveur ne firent sans doute qu'augmenter la sûreté de son jugement et le sens critique de son esprit.

Si nous jetons un regard sur les institutions dont il favorisa la création ou le développement, nous comprenons l'importance des arts et des lettres dans ses pensées.

L'Académie Française est transportée au Louvre; l'Académie royale de Peinture fondée en 1648 est réorganisée en 1664; celle de Rome s'établit en 1666; celle d'Architecture en 1671, celle de Musique en 1669; celle des Sciences en 1666; les Gobelins deviennent manufacture royale en 1667.

Louis XIV, nous le verrons, au cours de ce volume, exerça une influence directe sur les arts et les protégea de tout son pouvoir; en les centralisant, en les disciplinant, il leur enleva de précieuses qualités, mais leur fournit les moyens d'une apogée qui n'aurait point brillé d'un tel éclat sans lui.

Le grand Dauphin a laissé des croquis à la plume et au crayon; il eut pour maître Israël Silvestre, il demanda à Jouvenet, La Fosse, Coypel et Audran, d'orner le château de Meudon; ses appartements de Versailles étaient embellis par Mignard et par Boulle.

Après ce rapide aperçu de l'action des rois de France sur l'évolution artistique il est nécessaire d'accorder une place aux surintendants des bâtiments.

La charge donnait à son titulaire cinquante mille livres de pension, les petites entrées à Versailles, la faculté d'approcher le roi à tout instant. François Sublet De Noyers, fondateur de l'église du Nociviat des Jésuites à Paris, propriétaire du château de Dangu, protecteur d'Errard et de Poussin, occupa cette haute fonction en 1638, y succédant à Tourcy; il se montra attentif à ses devoirs, intelligent et dévoué aux artistes. Il fut remplacé par Ratabon en 1645, puis par Colbert en 1664. Parlant du rôle de Colbert, Perrault écrit : « Il pensa que cette charge était plus importante que ne le croyait Ratabon et il l'agrandit à la mesure de

son génie; il songea qu'il aurait non seulement à faire achever le Louvre, élever de beaux monuments à la gloire du roi; arcs de triomphe, mausolées, pyramides, il pensa encore qu'il faudrait frapper des médailles pour relater les grandes actions du roi; que celles-ci devaient être célébrées par des divertissements, des fêtes, mascarades, carrousels et autres délassements et que toutes ces choses devaient être gravées et décrites ».

Rien ne résume mieux les diverses attributions d'un surintendant : Colbert les remplit avec conscience.

Son hôtel de la rue des Petits-Champs renfermait six mille six cents volumes, des meubles, des médailles, des tableaux, des sculptures; à Sceaux, acquis en 1670, il employa Claude Perrault, Le Brun, Girardon, il y plaça des Véronèse, Pierre de Cortone, Jules Romain, Léonard de Vinci, Fouquières, Blanchard, Lemaire, Nauteuil, etc...

Son fils, Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, qui acheta la *Sainte Famille* de Titien, aujourd'hui au Louvre, le remplaça de 1661 à 1683; il céda la place à François Michel Le Tellier, marquis de Louvois, et de Courtenvaux.

Pendant sa direction, entre 1683 et 1691, il voulut imposer ses amis et brimer les créatures de Colbert; il persécuta Le Brun, et combla de faveurs Mignard.

Citons après lui, Edouard Colbert, marquis de Villacerf (1691-1699) et Jules Hardouin Mansart (1699-1708), ce dernier nous conduit en plein XVIIIe siècle.

Sauf des erreurs imputables aux passions humaines, les surintendants des bâtiments du roi répondirent de leur mieux à l'idéal du temps.

*
* *

Disposant de moyens d'action moins étendus, les amateurs contribuèrent à l'épanouissement des arts; à chaque fois qu'un jeune peintre manifesta des dons exceptionnels, il se trouva un mécène pour le protéger, lui faciliter ses études, l'envoyer en Italie.

Les fructueuses recherches de M. Bonnafé nous permettent une étude serrée et complète de ces hommes avertis, nous ne retiendrons ici que les principaux.

L'un des plus importants fut Louis Henri de Loménie, comte de Brienne, secrétaire d'Etat, auquel Louis XIV dit un jour : « Vous avez, paraît-il, les plus beaux tableaux qu'il y ait en France ».

Richelieu et Jabach acquirent sa collection, celle-ci passa ensuite aux mains du roi.

Everard Jabach, banquier et directeur de la Compagnie des Indes, portraituré à deux reprises par Van Dyck, possédait un hôtel rue Saint-Merri, regorgeant de chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Il les fit copier en partie par Louis de Boullongne et graver par Massé, Rousseau et Corneille.

Une pittoresque figure est bien celle d'Alphonse Lopez, Juif morisque, enrichi par le commerce des diamants, conseiller et espion de Richelieu, puis de Mazarin, naturalisé français et rivalisant d'opulence avec les princes du sang.

M. Bonnafé cite à son propos la savoureuse anecdote suivante : « Quelqu'un lui marchandait un crucifix, dont il demandait grand prix : Hé, lui disait-on, vous avez pourtant livré l'original à bon marché! ». Le bourreau, le trop fameux Charles Samson, se piquait également d'aimer les arts et collectionnait les tableaux se rapportant à sa funèbre profession.

Parmi les plus hautes physionomies d'amateurs, il faut surtout distinguer, Claude Le Ragois de Bretonvilliers, dont l'hôtel de l'Ile Saint-Louis s'ornait de peintures de Bourdon, Vouet, Mignard, Poussin, Raphaël, Rembrandt, Claude Lorrain et d'une *Mise au Tombeau* de Michel Ange.

Claude de Bullion avait une maison élevée par Le Vau, et décorée par Blanchard, Vouet et Sarrazin.

Phelippeaux de la Vrillière demande à François Perrier de peindre, en 1645, la galerie de son hôtel de la rue des Petits-Champs, le président Lambert de Thorigny réclame les plus excellents maîtres du moment pour embellir le chef-d'œuvre que lui a bâti Le Vau

dans l'Ile Saint-Louis; Amelot de Bisseuil réunit à son service un Dorigny, un Pœrson, un Regnaudin et un Corneille. A Pierre Séguier, intendant de Guyenne, garde des sceaux, chancelier protecteur de l'Académie Française, revient l'honneur d'avoir aidé Charles Le Brun, au début de sa carrière.

Son hôtel de la rue du Bouloi comprenait deux galeries pleines de tableaux et de livres.

Rue Saint-Thomas-du-Louvre, s'élevait la demeure de Paul Fréart de Chantelou, secrétaire de Sublet De Noyers, caractère sympathique, ouvert aux arts, dévoué à Poussin et collectionnant, outre des copies, une suite d'œuvres incomparables de Charles Errard, Nocret, Lemaire et Poissant.

En province nous trouvons Boniface Borilly, Bussy-Rabutin, Antoine Coiffier d'Effiat, Lesdiguières, dont le château de Vizille et les hôtels de Grenoble et de Paris renfermaient des richesses inouïes.

Par toute la France, des hommes de goût provoquent et alimentent des centres artistiques.

Accordons un regard, au marquis d'Hauterive, au chevalier de Lorraine, au maréchal de Créqui, à Gamard des Chasses, Fromont de Veines, Pointel, Cérisiers, madame de Montmort, la duchesse d'Aiguillon; enfin à Philippe de Courcillon marquis de Dangeau, Michel Begon, R. de Gaignières, l'abbé de Choisy, l'abbé Cureau de La Chambre, le père La Chaise, le président de Mesme et le grand ébéniste André Charles Boulle qui nommait son cabinet « La Source délicieuse ».

Maniant lui-même le pinceau et l'ébauchoir, ami des meilleurs peintres de son temps, Martin de Charmois jeta les bases de l'Académie royale de Peinture et secoua le joug de la Maîtrise.

En 1648, Mazarin présidait à la fondation de ce corps illustre; ses armes étaient — d'azur à fleurs de lis d'or en abîme, accompagnées de trois écussons, deux en chef et un en pointe.

L'Académie comprenait un protecteur, un vice-protecteur, un directeur, un chancelier, quatre recteurs,

quatre adjoints à recteurs, douze professeurs titulaires, des adjoints à professeurs, des conseillers, des académiciens, des membres honoraires, un historiographe, un secrétaire et deux huissiers.

Au XVIIe siècle, les protecteurs furent : Séguier (1648), Mazarin (1655), Séguier (1661), Colbert (1672), Louvois (1683) et J. H. Mansart (1699).

Les vice-protecteurs se nommèrent : Colbert (1661), le marquis de Seignelay (1675), Colbert de Villacerf (1690), les directeurs les plus marquants restent : Charles Errard, Charles Le Brun (1683), Pierre Mignard (1690), etc...

La fonction de secrétaire de l'Académie échut en premier lieu à Henri Testelin (1650-1681) et à Nicolas Guérin (1681-1683), puis à André Georges Guillet, dit Guillet de Saint-Georges (1683-1705). Une activité aussi considérable que la sienne se résume difficilement; à nos yeux il est surtout l'auteur des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie;* source inépuisable de renseignements, éclairant d'un jour précieux bien des points obscurs de l'Histoire de la Peinture, entre 1662 et 1705.

Louis XIV considéra toujours l'Académie avec la plus grande sympathie, elle était pour lui un instrument souple et docile, capable de servir ses rêves et ses projets.

André Félibien le dit bien quand il écrit : « Peut-on prendre plus de soin des Beaux-Arts que d'établir comme Louis XIV l'a fait une Académie de Peinture et de Sculpture? Il l'a logée auprès de son auguste personne, il l'a comblée d'honneurs et de privilèges; pour relever l'estime qu'on doit en avoir, et pour la rendre plus célèbre à l'avenir il y entretient des professeurs qui enseignent la jeunesse et il propose des prix de temps en temps, pour donner l'émulation aux étudiants, il en choisit même tous les ans quelques-uns qu'il envoie à Rome afin de se perfectionner davantage dans cet art ».

Ayant triomphé de la Corporation des Maîtres Peintres, où se confondaient de grands artistes et de sim-

ples ouvriers, l'Académie se préoccupa de sauvegarder ses droits, en édictant des règlements précis et rigoureux, défendus par l'autorité royale.

Elle interdisait à ses membres, sous peine d'exclusion, d'avoir une boutique ouverte pour y vendre leurs tableaux, de posséder un étalage à une fenêtre, de mettre une enseigne apparente à leur maison afin, disait-elle, que rien ne puisse confondre l'état honorable d'académicien avec l'état mécanique et mercenaire des maîtres peintres.

De cette façon, l'artiste n'avait plus aucun rapport avec le marchand et l'artisan, il se haussait à un niveau supérieur.

La vieille conception du Moyen Age était abolie, elle ne survécut que dans l'Académie de Saint-Luc; à l'ancienne corporation se substituait un corps formé uniquement d'hommes d'un talent éprouvé et d'un milieu artistique semblable.

Touchée au cœur, la corporation des Maîtres Peintres, après une lutte acharnée, dut plier; en 1651, elle fusionna avec l'Académie; à partir de ce jour son action fut nulle.

Le but principal de la nouvelle institution était d'enseigner les jeunes gens, de maintenir une discipline bienfaisante parmi eux, de les stimuler par des récompenses, et plus tard de les recevoir dans son sein. Pour l'entretien des professeurs, des élèves, des prix annuels et du personnel, des resssources étaient nécessaires, Louis XIV y contribua de son mieux, allouant six cents livres pour payer les modèles, quatre cents pour les concours, douze mille pour les officiers, de plus, il offrit, en 1655, des appartements du Louvre à l'Académie.

Des livres fort bien tenus, nous renseignent sur les dépenses; celles-ci s'élevèrent pour l'année 1675 à plus de mille trois cent trente-sept livres, se répartissant de la façon suivante :

Cent trente-trois livres dix-sept sous en huile, soixante-trois livres dix-sept sous en charbon, quatre cent quarante livres en modèles italiens, trois cents livres

au modèle Saint-Germain, quatre cents livres en médailles et en prix.

L'économie était grande, la salle réservée à la géométrie devenant peu fréquentée en 1674, il fut décidé de ne plus l'éclairer en hiver, afin de diminuer les frais d'huile.

En 1676 le charbon augmenta, le chauffage fut alors ralenti malgré les protestations du concierge, le sieur Péron.

Outre leurs fonctions habituelles, les modèles devaient se tenir aux portes des églises, pendant les cérémonies célébrées par l'Académie; il leur était interdit de se battre sous peine de renvoi.

Un incident pittoresque montre avec quel soin jaloux les académiciens gardaient leur privilège d'enseigner.

Quelques élèves résolurent, en 1677, de se réunir entre eux et de travailler sans professeur; ils débauchèrent le modèle italien Francisco, et dessinèrent.

A peine fut-elle avertie de cette violation de ses droits que l'Académie interdit et proclama déchus les révoltés; ceux-ci répondirent en épinglant à la porte des cours, un libelle injurieux pour le directeur.

Les choses s'arrangèrent et le 18 septembre 1677, tout rentrait dans l'ordre; les tentatives de ce genre se raréfièrent et n'aboutirent jamais.

Quand le cavalier Bernin vint en France, en 1665, il émit de nombreux avis, dont certains furent suivis par l'Académie royale.

Selon ses préceptes, les élèves devaient débuter par copier des plâtres et de belles statues, *afin de les pénétrer d'un idéal de beauté qui leur serve à corriger plus tard ce que la Nature a de faible et de mesquin.*

Il préconisait l'étude des maîtres italiens, cette étude pouvait seule corriger *la manière triste et menue propre aux Français.*

A Louis XIV, il conseillait d'acheter des esclaves du Levant, des Grecs en général, pour les faire poser à l'Académie, parce que leurs corps semblaient harmonieux et beaux.

Bernin répétait sans cesse, le *naturel n'est point*

beau, il introduisit chez nous, et principalement à l'Académie, l'amour du théâtral, du factice, de la pompe, il refoula nos qualités, de sincérité et d'émotion spontanée, au profit d'un art savant, grandiose mais vain et artificiel.

L'on comprendrait mal l'évolution de la Peinture Française de 1648 à 1700, si l'on n'accordait pas une attention considérable à l'Académie royale, nous y reviendrons à plusieurs reprises, au cours de ce volume.

Il en est de même pour l'Académie de Rome, dont la direction fut confiée à Charles Errard (1666-1673), Noël Coypel (1673-1675), Charles Errard (1675-1684), La Teulière (1684-1699), René Antoine Houasse (1699-1704).

Le premier directeur, Errard, s'installa au palais Capranica, avec douze élèves.

Veut-on suivre l'existence laborieuse et active des pensionnaires de l'Académie. Il n'est besoin que d'ouvrir les statuts de 1666, où se trouvent condensés les règlements auxquels ils obéissent; nous en reproduisons quelques extraits.

— « L'Académie de France à Rome est composée de douze jeunes hommes français, de religion catholique, apostolique et romaine; six peintres, quatre sculpteurs et deux architectes. Au-dessus de la porte de la maison de l'Académie sont placées les armes du roi.

La maison où est établie l'Académie étant dédiée à la Vertu, doit être en singulière vénération à tous ceux qui y logent.

Si il arrivait qu'un élève vint à blasphémer le saint nom de Dieu ou parler de religion ou des choses saintes par dérision et par mépris, ou proférer des paroles impies ou deshonnêtes, il en sera chassé et déchu de la grâce qu'il a plu à sa Majesté de lui accorder ».

Les étudiants prennent leurs repas ensemble avec le directeur, chacun d'eux lit à tour de rôle pendant le dîner.

Ils se lèvent à cinq heures précises, se couchent à dix, ils disent leur prière en commun, ils sont tenus d'apprendre l'arithmétique, la géométrie, la perspective

et l'architecture ainsi que l'anatomie. Le recteur ou directeur doit corriger et donner des conseils chaque jour, sauf le jeudi où il y a congé absolu.

Nous verrons, au chapitre VIII du présent ouvrage, l'action exercée par les Académies, au moment où se développe l'esthétique de Le Brun; quant à leur influence postérieure le lecteur voudra bien se reporter à nos deux volumes consacrés à l'*Histoire de la Peinture Française aux* XVIIIe, XIXe *et* XXe *siècles.*

*
**

L'action du roi, des mécènes, des surintendants des bâtiments et des Académies permit aux arts un développement harmonieux et les dirigea vers un idéal reflétant les préoccupations du moment, nous lui devons l'union des efforts de tous au service d'une esthétique commune.

Le Louvre, Vaux-le-Vicomte, Saint-Cloud et Versailles, résultaient de l'intelligente protection accordée par des hommes avertis aux choses artistiques.

Ils facilitèrent la création d'un monde d'une richesse étonnante, d'un monde à l'horizon volontairement limité, mais atteignant dans le domaine élu à la perfection même.

Ceci n'empêche, ni l'éclosion d'un réalisme savoureux, ni le développement des centres locaux, ni les tentatives indépendantes et audacieuses, dont la période vitale s'inscrit entre 1630 et 1660.

S'il est impossible d'expliquer la Peinture Française du XVIIe siècle, sans faire une large place aux facteurs que nous venons d'analyser, il serait encore plus vain de ne pas insister sur le culte de l'Antiquité, hérité de la Renaissance, car il commande les chemins où s'engagèrent les peintres de toutes les écoles.

De 1600 à 1700, les chefs-d'œuvre témoignent d'une sincère admiration de la plastique gréco-romaine, dont Rome présentait des vestiges sans prix.

Les écrivains anciens inspirent nos poètes tragiques, les formes architecturales de l'Antiquité se retrouvent,

modifiées et adaptées aux nécessités du présent par les plus illustres constructeurs du siècle : un Le Vau, un Perrault et un Mansart.

Que l'on jette un regard sur un édifice du XVIIe siècle et l'on verra partout présent le souci de se rattacher aux éléments qui firent la beauté des temples helléniques et des monuments romains. Chapiteau corinthien, pilastre cannelé, frise décorative, détails multiples empruntés au répertoire classique et catalogués par Vitruve, tout rappelle l'exemple de la Grèce et de Rome, sans que soient diminuées l'inspiration et l'originalité de l'architecte français.

Nos sculpteurs puisent largement dans le répertoire classique; un Coysevox, un Puget, un Girardon connaissent parfaitement les grands principes de la statuaire antique et les appliquent avec bonheur.

Telle œuvre de Puget fut longtemps prise pour un antique, telle figure de Girardon évoque une vision hellénique. Même phénomène en peinture; combien de personnages de Nicolas Poussin sont directement inspirés de bas-reliefs et de sculptures, que le maître avait vus à Rome et dont il avait retenu la pose, les traits et les proportions.

Charles Le Brun, dans les motifs décoratifs qui entourent d'un cadre somptueux ses compositions, multiplie les thèmes antiques; dans ses peintures les plus connues, comme l'*Histoire d'Alexandre le Grand*, l'archéologie le guide à chaque pas et sollicite son esprit.

Le voyage dans la Ville Eternelle, la copie des ruines, l'amour d'un passé prestigieux, sont autant de dogmes dont bien peu d'artistes s'affranchirent.

Parfois l'étroite dépendance que professèrent les peintres français vis-à-vis de l'Antiquité engendra une monotonie réelle, les isola de la vie, les dirigea vers un art scolaire qui devait s'abâtardir aux mains des élèves de Charles Le Brun.

Libre pendant plus de cinquante années, le culte de l'Antiquité devint une loi sous Louis XIV; celui-ci y voyait, une force nécessaire contre les excès de l'indivi-

dualisme, contre l'anarchie et la dispersion; un sentiment de hiérarchie disciplinée, en accord avec ses idées sociales et intellectuelles se présentait à lui.

Il admirait les empereurs romains et ne pouvait s'intéresser aux dynasties de son propre pays dont le sang ne coulait pas dans ses veines, il appartenait à une famille neuve, son grand'père n'avait été que le fils de Jeanne d'Albret.

Dans toutes les résidences royales, au Louvre, à Versailles, à Fontainebleau, à Marly, il lui plut d'être figuré en conquérant romain ou macédonien, revêtu du costume d'Alexandre le Grand, mêlé aux dieux de l'Olympe, magnifié, au moyen d'allégories complexes et raffinées.

Son existence même allie au Christianisme et à la tradition nationale du pays gouverné, un esprit païen très sensible pendant la première période de son règne; il vit en concubinage déclaré avec deux femmes, il légitime ses bâtards, il déclare dignes de respect les licences qu'il se permet, il jouit de ses sens et de ses désirs avec une plénitude issue de l'Antiquité.

L'Eglise elle-même avait permis, aux XIVe et XVe siècles, la fusion de l'esprit chrétien avec les formes païennes, elle avait fermé les yeux devant le caractère profane des arts plastiques et des lettres; en Italie se perpétuaient des pratiques remontant directement à la Rome des Empereurs.

A cette emprise constante de l'Antiquité, sensible sur la Peinture monumentale et décorative, se juxtapose la pérennité d'un réalisme purement national, qui ne doit jamais être négligé. Nous lui sommes redevables des merveilles créées par les frères Le Nain, Jacques Callot, Georges de La Tour, Le Valentin et les portraitistes, depuis Daniel Dumonstier jusqu'à Claude Lefebvre. Ainsi existent parallèlement deux esthétiques; l'une puisant ses forces dans l'Antiquité gréco-romaine, l'autre continuant un idéal d'analyse de soi-même et de sincérité devant la Nature, essentiellement français.

La première s'est développée de 1610 à 1660; la seconde de 1660 à 1715; mais elles ne cessèrent de coexis-

ter, du début à la fin du siècle. A ces influences capitales, se joint celle de la Renaissance italienne, influence souvent néfaste, parce qu'elle incita nos artistes à refouler leurs qualités individuelles, au profit d'une science apprise par cœur, parce qu'elle les dirigea sur la voie de la copie, de l'imitation et du pastiche.

Seuls de grands esprits, comme Simon Vouet, Nicolas Poussin et Claude Lorrain, bénéficièrent largement des exemples italiens et y fortifièrent leur génie propre ; trop souvent des peintres de talent s'attachèrent à refléter l'idéal de Raphaël, de Titien, des Carrache, de l'Albane ou du Guide et perdirent toute personnalité.

La Renaissance italienne donna aux Français une pratique et une habileté extraordinaires, elle leur ouvrit le domaine de la décoration murale, de la fresque, du plafonnement, des vues perspectives simulées; elle leur offrit les ressources nécessaires pour couvrir des espaces immenses et les animer d'une humanité mythologique, allégorique et parfois contemporaine. D'un autre côté, elle les inclina à exécuter très rapidement, à ne point s'attacher aux détails d'un morceau, à délaisser la reproduction exacte de la nature, par des recettes aisément applicables aux réalisations les plus diverses.

Au lieu de s'inspirer des Vénitiens et des Flamands, à la façon de Vouet et de Blanchard, beaucoup d'artistes du XVIIe siècle allèrent demander des leçons à Raphaël, dont l'admiration perdit Eustache Le Sueur, en en faisant un reflet amoindri du maître, ils attachèrent un prix extrême aux Carrache et se forgèrent un métier sombre, triste et parfois singulièrement vide.

Un amour immodéré de l'imitation se discerne sur la majorité des œuvres picturales, entre 1600 et 1700.

Les yeux du peintre sont toujours fixés vers les chefs-d'œuvre de l'Italie; c'est à Rome qu'il a complété ses études, qu'il a trouvé ses maîtres véritables, qu'il a vécu de longues années; revenu en France, il conservera la vision enchanteresse des aspects de la cité éternelle.

Presque malgré lui, il se souviendra des magiciens de la Renaissance et les voudra égaler, sans jamais y parvenir d'ailleurs.

Encore une fois, cette attitude ne s'applique qu'à des hommes de force moyenne, les génies en furent exempts, pour eux l'influence italienne fut heureuse et féconde.

Si la France demande beaucoup à Rome, elle n'en crée pas moins un art qui lui appartient et résume les caractères d'une époque; elle a su au cours des siècles maintenir son prestige national et conserver son originalité, tout en acceptant les apports extérieurs, elle les a assimilés et transformés, pour en faire l'un des fleurons de sa couronne de Beauté.

Succédant aux temps troublés du XVIe siècle, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, aidés par des esprits courageux et énergiques, ont édifié patiemment un monde nouveau, ils ont proclamé la suprématie de leur pays sur l'Europe entière.

Suprématie, non seulement sociale, économique et militaire, mais aussi intellectuelle et artistique; l'esprit reste émerveillé et ému devant le travail accompli en moins de cent années.

Paris, centre de l'humanité intelligente au Moyen Age, retrouve son rôle séculaire et le tient sans faiblesse; appuyée sur la raison, la mesure et l'équilibre, la Peinture Française est au XVIIe siècle d'une richesse insigne, elle participe à une apothéose dont tant de chefs-d'œuvre perpétuent le souvenir.

CHAPITRE II

La Société Française du XVIIe siècle et les Portraitistes. Evolution d'un Genre.

Les portraitistes flamands à la Foire Saint-Germain et à la Cour. — Frans Pourbus. — Les Elle. — L'apport flamand et la tradition française. — Les héritiers de l'idéal précédent. — François Quesnel, Daniel Dumonstier, Nicolas Lagneau, Louis Du Guernier, Jean Chalette, Wallerand Vaillant. — L'œuvre de Philippe de Champaigne. — Nanteuil et les graveurs de portraits. — Le goût du maniérisme et du conventionnel avec les Beaubrun et Jean Nocret. — Sébastien Bourdon, Claude Lefebvre, Laurent Fauchier. — Aspects du portrait français au XVIIe *siècle.*

Chaque année, le 3 février, s'ouvrait au milieu d'un grand concours de peuple, la Foire Saint-Germain, son origine remontait à Louis XI, elle existait encore au XVIIIe siècle, constituant l'une des plus célèbres attractions de Paris. En d'innombrables boutiques, dont le pittoresque ne le cédait en rien à la cohue des badauds qui se pressaient devant elles, se vendaient librement une infinie variété d'objets.

Les étrangers y affluaient, la franchise du commerce permettant d'écouler des marchandises venues de toutes les parties du monde, de cette multitude affairée, tapageuse et gaie, montait un bourdonnement de ruche.

Une partie de la Foire était réservée aux Flamands; la foule se portait volontiers en ce coin, où les affaires ne cessaient qu'avec la nuit.

Parmi les fruits de l'industrieuse activité des cités

nordiques, des peintures occupaient plusieurs étalages et retenaient l'attention.

C'était des paysages évoquant de paisibles campagnes, des scènes de genre parfumées d'intimité familiale, des épisodes mythologiques et bibliques, traités avec une couleur brillante, alliée à un réalisme savoureux, c'était enfin des portraits véridiques, d'une absolue sincérité.

Au début du XVIIe siècle, les amateurs se pressaient devant ces œuvres, au métier excellent, qui reposaient du maniérisme de l'Ecole de Fontainebleau, ils les achetaient, heureux d'en orner leurs cabinets.

La saine vision de la Nature, transcrite par des artistes sans prétention, uniquement attachés aux problèmes techniques de leur métier, paraissait une innovation et une joie nouvelle, après les allégories compliquées et obscures du siècle précédent.

Certains portraitistes flamands sont au service du roi et des princes; ils protègent leurs compatriotes de la Foire Saint-Germain contre la jalousie des maîtres-peintres de Paris, et les défendent en toute occasion.

Sous Henri IV, l'anversois Pourbus (1569-1622), après un séjour de neuf ans à Mantoue, où il partagea avec Rubens le titre de peintre du duc, occupe en France un rang primordial. Il portraiture le roi, Marie de Médicis, les plus hauts personnages de la Cour, les échevins de la Ville de Paris et les riches bourgeois; son génie abondant et souple fait merveille.

Juste Suttermans (1597-1681) son disciple, obtient lui aussi, de légitimes succès, auxquels il faut joindre ceux de Pierre Van Mol (1599-1650).

Membre fondateur de l'Académie royale, favori de Mazarin et d'Anne d'Autriche, Van Mol recueillit des louanges unanimes et des honneurs mérités.

Ferdinand Elle, de Malines († 1640), semble avoir joui à la même époque d'une juste réputation; il eut pour fils Pierre Ferdinand Elle et Louis Ferdinand Elle (1612-1689), graveur et portraitiste de valeur.

Quant à Louis Ferdinand Elle (1648-1717), il fut reçu

à l'Académie en 1681 avec, *Samuel Bernard* et *Regnaudin;* le musée de Versailles possède ses portraits, de *Madame de Maintenon* et de la *Duchesse de Noailles.*

Dynastie flamande établie en France pendant plus de cent années, les Elle bénéficièrent d'une vogue constante; ils se francisèrent, adoptèrent les usages et les coutumes de leur patrie élective, et maintinrent cependant la tradition nordique.

Contemporains de Van Dyck (1599-1621) et de Rubens (1577-1640), ces anversois, ces gens de Malines, de Bruxelles et de Bruges acclimatèrent chez nous ce qui faisait la gloire et la splendeur du portrait flamand, l'étude psychologique et analytique de l'homme, le souci de copier la nature avec le maximum de vérité, l'amour de la couleur, la beauté de la composition, enfin l'excellence de la technique employée.

Comme l'a montré M. Louis Hourticq, dans son précieux ouvrage *De Poussin à Watteau,* le réalisme flamand vit se dresser contre lui l'Académie royale, à partir de 1648.

Sa fortune se poursuivit à travers mille difficultés, il ne cessa jamais de proclamer la supériorité de l'œuvre divine sur les enfantements de l'imagination humaine; il combat l'idéal classique formulé par La Bruyère, quand il s'écrie : « *Les cieux et tout ce qu'ils contiennent ne peuvent entrer en rivalité avec l'homme.* »

Aux yeux d'un peintre flamand, qu'il sollicite la clientèle dans son échoppe de la Foire Saint-Germain ou qu'il détienne au Louvre une charge importante, la Nature reste la seule source d'éternelle beauté, il ne veut ni la simplifier, ni la plier à ses caprices, ni la contraindre aux dogmes d'une esthétique scolaire; il l'admire avec modestie, humilité et reconnaissance, il est aux antipodes de l'état d'esprit d'un Vouet, d'un Le Brun et d'un Mignard.

Il se contente de mettre sur une toile bien préparée, des couleurs de bonne qualité, de les placer comme il le faut, afin d'assurer à son tableau une conservation durable et un aspect séduisant; attentif au spectacle

Photo Giraudon

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — LOUIS XIII.
(*Musée du Louvre*)

qu'il copie, il s'efforce de le reproduire fidèlement, sans se laisser entraîner à une interprétation conventionnelle. Cette attitude convenait admirablement au portrait, et si elle n'exerça aucune influence sur la Peinture d'Histoire au XVIIe siècle, elle commande l'évolution d'un genre, dont un François Clouet, un Jean Fouquet, un Dumonstier, un Corneille de Lyon avaient montré les possibilités.

Jusqu'aux environs de 1700, à travers l'allégorie et la fadeur qui s'emparent du portrait, l'esprit flamand se maintient, il triomphe finalement avec un Rigaud, un Largillière et un Vivien; il annonce les chefs-d'œuvre d'un Quentin La Tour et d'un Perronneau.

Loin de combattre la tradition nationale de notre pays, les portraitistes flamands ne faisaient que la continuer avec un singulier bonheur; ils renouaient avec l'idéal du Moyen Age et des miniaturistes.

D'ailleurs, si la peinture française agonise à l'aurore du XVIIe siècle, comme nous le verrons au chapitre suivant, elle conserve une force d'expression intense dans le seul domaine du portrait. Un contact étroit avec la Nature empêche toute décadence, tout affaiblissement et préserve un Daniel Dumonstier et un Lagneau de cette érudition pédante dont se meurent leurs confrères. Héritiers des Maîtres de la Cour de François Ier et d'Henri II ils s'attachent à des recherches de caractères, ils poursuivent les aspects fugitifs du visage humain, ils excellent au dessin, à ces crayons rehaussés, à ces pastels, où sont enfermées tant de fines observations. Ils ignorent l'italianisme mièvre et vide de l'Ecole de Fontainebleau, ils suivent un chemin parallèle à celui des flamands, leur but est semblable, leurs qualités se rejoignent au service d'un même idéal.

Tandis que Frans Pourbus, Van Mol et Rubens brossent de grands portraits et atteignent à une rare perfection, nos artistes français se contentent d'inscrire sur le papier ou sur la toile des visions sobres, dénuées de prétention, ne dépassant jamais un cadre restreint.

D'un trait de crayon élégant et ténu, ils donnent la

vie à une physionomie, avec quelques couleurs discrètes, ils l'animent. En général, ils font preuve, devant leur modèle, d'une humilité qui nous émeut infiniment.

Certes, ils ne savent ni embellir ni flatter, ils sont incapables d'imagination et de fantaisie, il ne faut demander à ces hommes consciencieux qu'une fidélité naïve et touchante à reproduire l'œuvre de Dieu.

Mais en cet ordre d'idées, combien ils paraissent supérieurs, combien ils incarnent le génie de notre race.

Ainsi, de la boutique de la Foire Saint-Germain, où des flamands exposaient les témoignages d'une esthétique réaliste, jusqu'au palais du monarque où d'autres flamands l'imposaient à l'admiration, du simple artisan à l'artiste, parvenu aux honneurs, le portrait, qu'il soit aux mains des français ou des nordiques, apparaissait comme l'élément sain et vivant de la Peinture française entre 1600 et 1625.

La chronologie veut que nous commencions par l'illustre famille des Quesnel, l'ancêtre, Pierre, eut pour fils François Quesnel (1544-1619).

Celui-ci acquit une brillante renommée en qualité de portraitiste à l'huile, au crayon et au pastel, il s'adonnait également à la peinture d'histoire et aux cartons de tapisseries, des gravures de Michel Lasne et de T. de Leu nous permettent d'apprécier ses effigies de : *Marie de Médicis*, de *Louis de Lorraine* et de la *Princesse de Conti.*

Ses fils, François II († 1624) et Nicolas furent moines et se livrèrent à la peinture.

Augustin II Quesnel (1630-?), élève d'Augustin Ier (1595-1661), est surtout connu par sa *Jeune femme jouant de la guitare* (Budapest). Autrement intéressante apparaît la personnalité de Daniel Dumonstier (1574-1646), que Félibien appelle *le plus habile crayonneur de l'Europe.*

Comblé de prévenances par Louis XIII et Marie de Médicis, peintre et valet de chambre du roi, logé au Louvre, pensionné, il vit défiler devant lui les plus hauts personnages de la Cour et de la Ville.

L'Albertina de Vienne et le Louvre, conservent ses

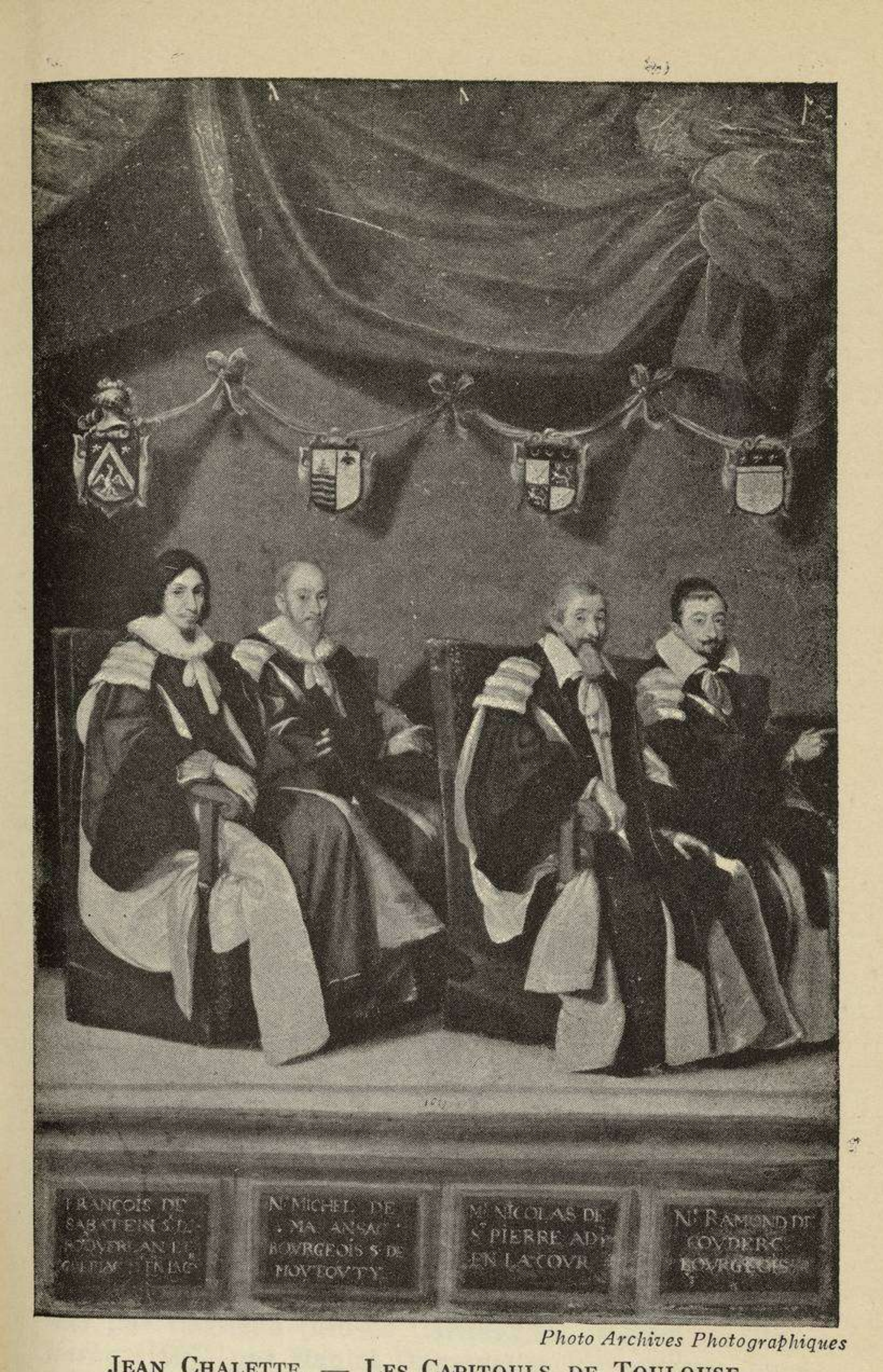

Photo Archives Photographiques

JEAN CHALETTE. — LES CAPITOULS DE TOULOUSE.

(*Musée Saint-Raymond, Toulouse*)

chefs-d'œuvre. Telle physionomie de vieux paysan au nez crochu, aux yeux méfiants, à la bouche ricanante, à l'expression intense, fait songer à Daumier, dans son modernisme extraordinaire, telle vieille femme au profil de chouette, se rapproche des sorcières d'un Gustave Doré.

Parfois, Dumonstier se montre courtisan; sans renier sa scrupuleuse exactitude, il sait caresser d'un crayon attentif un joli visage, conférer de la noblesse à une mâle physionomie d'homme de guerre, il plie son métier aux problèmes toujours nouveaux que pose devant lui la nature.

Erudit, lettré, brillant causeur, il laissa la réputation d'un esprit remarquable; Félibien pouvait écrire : « Vous avez connu Daniel Dumonstier, peintre du roi, qui faisait des portraits au pastel. Outre l'intelligence qu'il avait pour ces sortes d'ouvrages et la parfaite ressemblance qu'il donnait à ses portraits, il s'était rendu célèbre par l'amour qu'il avait pour la musique et pour les livres, dont il avait un cabinet fort considérable ».

Nicolas Dumonstier (1612-1667), fils de Daniel, entra à l'Académie en 1665, comme portraitiste au pastel, avec celui de *Charles Errard;* son frère, Etienne Dumonstier (1604-?) collabora aux travaux de leur père et les copia.

Il y a moins de variété, moins d'égalité, dans les créations de Nicolas Lagneau, qui poussa l'amour des expressions outrées jusqu'à la caricature; il paraît avoir eu une prédilection pour les têtes d'hommes, l'on trouve chez lui peu de figures féminines.

Dans la même voie travaillait le miniaturiste Louis Du Guernier (1550-1620); les écrits du temps célèbrent tous son génie et les ressources de son habileté; il eut des continuateurs éminents en la personne de Louis Du Guernier (1614-1659), qui devint conseiller de l'Académie; de Louis Du Guernier (1677-1716) et de Pierre Du Guernier (1624-1674).

Le vérisme qui rend si précieux le portrait de *Rabelais* par Lagneau (musée Carnavalet) et celui de *Malherbe* (1607) par Daniel Dumonstier, se retrouve dans les créations de Jean Chalette (1581-1643), de Troyes.

Elles appartiennent au genre flamand et hollandais du portrait collectif, groupant sur une même toile plusieurs personnages. A ce caractère, elles ajoutent le vieux sentiment religieux du Moyen Age, en introduisant parmi eux une image sacrée, une figure de Saint, symbole de la protection divine qu'ils invoquent.

Jean Chalette exerça la fonction de peintre de l'Hôtel de Ville de Toulouse, de 1612 à 1638; il eut pour charge d'organiser les fêtes officielles, les entrées de souverain, les réjouissances artistiques et littéraires dont le nombre était grand, il reçut, enfin, mission de portraiturer les magistrats de la cité.

Il le fit avec un dessin précis, minutieux, sans défaillance, auquel il joignit une couleur riche et souple; une étonnante faculté d'analyse morale augmentait encore le prix de ses œuvres.

Miniaturiste par la délicatesse de sa facture et les dimensions exiguës de ses portraits, il travaille largement et annonce un Philippe de Champaigne.

Les musées de Troyes et de Toulouse conservent deux tableaux représentant : *Les capitouls de Toulouse;* Chalette y égale des maîtres plus connus dans son archaïsme charmant.

Nous retrouvons les mêmes qualités chez Wallerand Vaillant (1623-1677); ce lillois maintient, lui aussi, la magnifique tradition franco-flamande et atteint à une perfection rare. Instruit à Anvers, par Erasme Quellin, excellant au portrait dessiné, il assista au couronnement de l'empereur Léopold, à Francfort et peignit le souverain et sa cour.

Le Maréchal de Grammont l'invita à passer en France où il fut présenté au roi et bénéficia d'une faveur éclatante; après quatre années de succès, il se fixa à Amsterdam et y mourut. C'est à l'Albertina de Vienne que l'on mesure l'étendue de ses ressources d'artiste et de psychologue.

Il s'y trouve la noble effigie du cardinal *Mazarin,* l'inexpressive figure de *Philippe, duc d'Orléans,* l'inoubliable portrait de *Jeune Seigneur,* et combien d'autres merveilles.

Photo Archives Photographiques

WALLERAND VAILLANT. — LE JEUNE DESSINATEUR.
(*Musée du Louvre*)

De la même lignée que les Dumonstier, les Lagneau et les Chalette, Vaillant rivalise avec Clouet et Philippe de Champaigne, il sait être simple, scrupuleusement véridique et donner à chaque personnage une atmosphère propre.

Ses modèles ont tous une vie intérieure, il les a pénétrés physiquement et moralement, l'on ne saurait trouver de témoignages plus sincères que ses portraits.

Nous plaçons Wallerand Vaillant au premier rang de l'art français, il mériterait de retenir davantage l'attention.

Le jeune dessinateur, du musée du Louvre, est un pur joyau, une chose exquise, exceptionnelle au XVIIe siècle; elle présage les scènes familières de Chardin et de Françoise Duparc. Assis sur une chaise basse, un jeune enfant blond, entièrement vêtu de jaune, regarde un livre, un album est ouvert devant lui, sur une table une statue de l'amour s'offre à ses yeux. Sujet bien simple et qu'eussent dédaigné les académiciens; avec lui, Vaillant a mis au jour un authentique chef-d'œuvre. L'exécution décelle un coloriste de race, l'harmonie dorée est un régal délicieux, une subtile poésie monte de cette toile et nous fait oublier la prétentieuse vanité de bien des compositions contemporaines.

Volontiers réaliste, le génie français a toujours eu une prédilection pour le portrait. Il a été captivé par le visage humain, depuis le sculpteur roman ou gothique jusqu'au pastelliste La Tour, il a montré une perfection constante en un domaine adapté à ses désirs. L'évolution de la société au XVIIe siècle vers des raffinements complexes, vers un luxe grandissant, devait engager les portraitistes à délaisser les petits tableaux, *les crayons* et les miniatures pour aborder des aspects nouveaux.

Désormais, le modèle ne se contente plus de la simplicité précédente, il exige de passer à la postérité dans un cadre élégant, en rapport avec sa situation sociale, il demande des accessoires rappelant ses goûts et ses habitudes.

Mais à travers ce changement de *climat,* se perpétue

l'essentiel du portrait français, la sincérité devant la vie, l'excellence du dessin et l'analyse psychologique.

Jusqu'en 1670, la tradition de Clouet se maintient avec un Wallerand Vaillant.

L'artiste qui sut le mieux unir un passé glorieux avec les nécessités du présent est, sans nul doute, le bruxellois Philippe de Champaigne (1602-1674). Elevé dans l'admiration de Rubens, épris de la tradition flamande, il recueillit également l'enseignement de nos maîtres français et mêla ces deux apports en des œuvres magnifiques.

Comme Maurice Quentin de La Tour, il évoque un monde et nous le restitue avec une force d'expression intense, il nous fait pénétrer au sein de l'*atmosphère morale* de son époque. Atmosphère réfléchie, grave et austère; en ses portraits revivent les théologiens et les solitaires de Port Royal, les magistrats, les capitaines, les artistes, les nobles, tous ceux enfin qui collaborèrent au règne réparateur et constructeur de Louis XIII et assurèrent le prestige de la France.

La collection Lacaze, au Louvre, expose le portrait de ce président de Mesme qui, aux plus sombres jours de la Fronde, alors que le général espagnol Fuensaldagne s'asseyait, arrogant et dominateur, au Parlement de Paris, s'écria d'une voix pathétique : « Quoi! ferez-vous siéger ici, sur nos fleurs de lis, le représentant du plus cruel ennemi des fleurs de lis! »

Non loin de cette effigie calme et noble, se trouve le portrait du Prévot des marchands et des échevins de la Ville de Paris; agenouillés au pied de la Croix, les traits empreints de réflexion et de mélancolie, les édiles prient le ciel, car les dangers les plus redoutables menacent la patrie.

Les robes rouges somptueuses, les physionomies concentrées, le luxe sévère du cadre où se déroule cette scène, ajoutent à sa beauté. Rigaud et Largillière ne pourront atteindre plus haut.

Toujours au Louvre, apparaît l'inoubliable *Louis XIII couronné par la Renommée;* vêtu d'une armure noire, la canne de commandement à la main, le monarque se

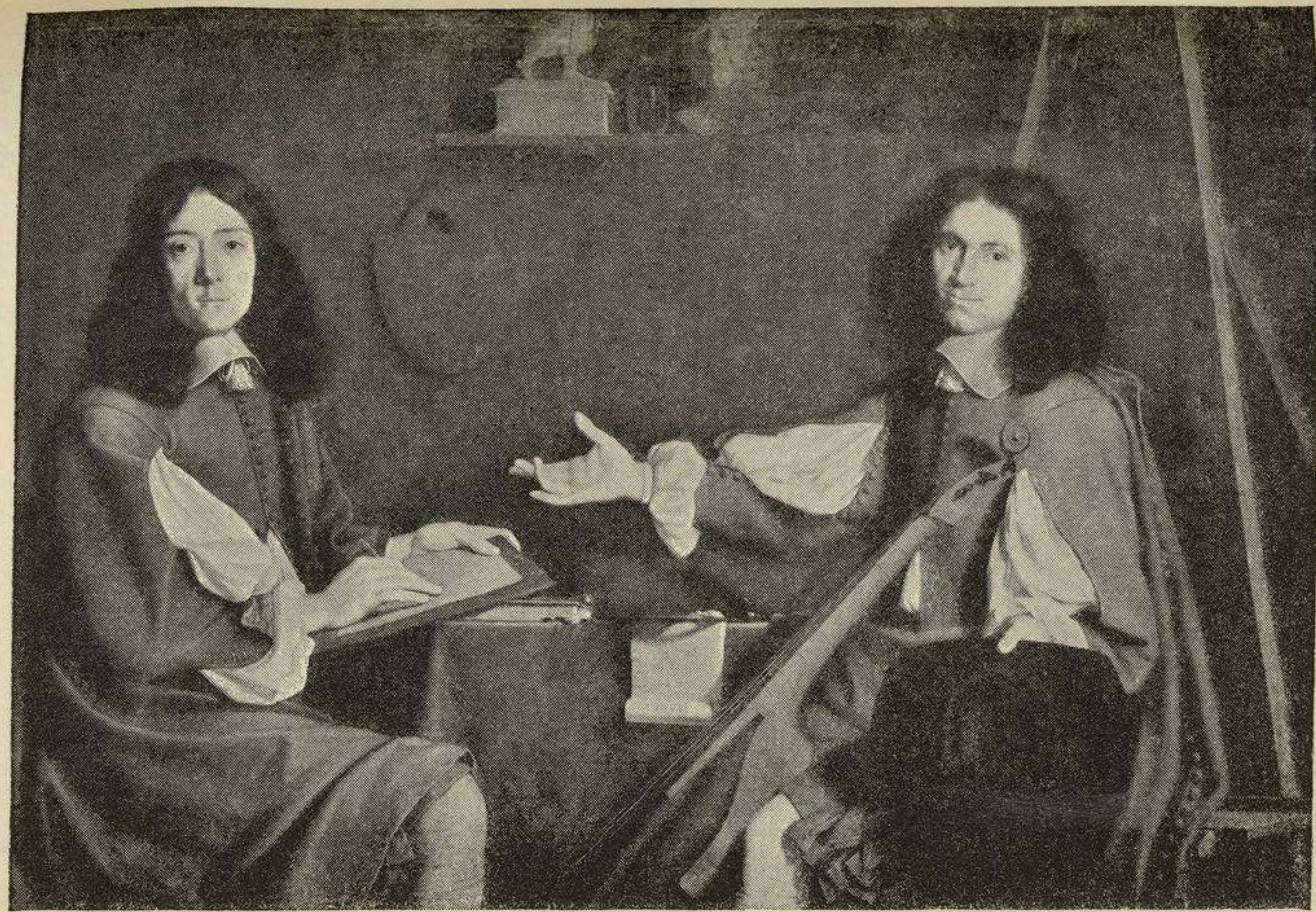

Photo Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE ET PLATTEMONTAGNE. — PORTRAIT DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE ET DE NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE. (*Musée Boymans, Rotterdam*)

présente à nous, en soldat et en chef. Sur son visage méditatif se lisent les souffrances et les luttes, les fatigues d'une existence agitée, fiévreuse, en butte à des difficultés incessantes.

Philippe de Champaigne a compris l'apparente froideur de cet homme qui, sous un masque indifférent, cachait une volonté de fer, une bravoure inouïe, une violence parfois extrême.

Jeté en perpétuelle bataille, Louis XIII fut secondé par Richelieu. En brossant le vaste portrait du cardinal-ministre (Louvre), l'artiste a su également discerner les ravages de la maladie sur une faible complexion que soutenait une énergie toujours en éveil.

Il a su noter l'expression hautaine et distante, le regard perçant, l'allure majestueuse, la beauté des longues mains aristocratiques et fines, dignes de Van Dyck.

Son attention s'est aussi portée à la robe aux plis compliqués, dont l'on croit entendre le froissement, aux moindres accessoires qui donnent à cette composition une valeur définitive et en font le point de départ de l'esthétique d'un Rigaud, d'un Largillière et d'un Quentin La Tour.

Le progrès accompli par Philippe de Champaigne est grand, le chemin parcouru ouvre la voie aux conceptions modernes du portrait et laisse prévoir un avenir magnifique.

Délaissant les hauts dignitaires de la Cour, ce flamand aimait revenir à une simplicité qui répondait aux exigences de son tempérament, réfléchi et modeste. Il peignait alors ses compagnons de Port Royal, pour nous en laisser une galerie révélatrice d'un état d'âme collectif, infiniment émouvant.

La vision claire et d'un modernisme si curieux de la *Mère Angélique Arnaud* (Louvre) pourrait résumer les facultés analytiques du Maître, une toile conçue avec tant de vérité dépasse une époque et s'inscrit sur le livre éternel des chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

Il nous est impossible de retenir ici tous les portraits de Champaigne, et cependant, chacun d'eux mériterait

une louange particulière; ils ressuscitent ce qui n'est plus que cendre; ils nous aident à comprendre mieux une société; ils sont à la fois des documents sans prix et des créations artistiques admirables.

Jean-Baptiste de Champaigne, le neveu (1631-1681) et Nicolas de Plattemontagne (1631-1706) exécutèrent en commun une composition, où chacun d'eux brossa son propre portrait (musée de Boymans, Rotterdam).

Nicolas de Plattemontagne, assis à droite, retient les regards par un visage frais, respirant la santé et donnant l'illusion de la réalité; sous la peau lisse, le sang circule, les yeux brillent d'intelligence et de joie de vivre; il paraît difficile de parvenir au delà de cette fidèle transcription de la Nature.

Quant à Jean-Baptiste de Champaigne, la pâleur de sa mince figure aux traits accusés, est non moins bien observée. Nous reproduisons ce tableau, car il permet d'apprécier les qualités de ces flamands qui provoquèrent sur notre sol une floraison utile et précieuse.

*
**

De nombreuses similitudes unissent Philippe de Champaigne à son élève, Robert Nanteuil (1623-1678); il lui transmit sa probité, ses connaissances techniques, sa foi en Dieu et son admiration pour ses créatures.

Né à Reims, influencé par Jacques Callot, il mena de pair de fortes études classiques et la pratique de la gravure, à laquelle il s'adonna fort jeune, avec Nicolas Regnesson (1620-1676). Très érudit, il soutint en 1645 une thèse de philosophie et écrivit *Maximes et réflexions sur la Peinture et la Gravure*. Esprit curieux, doué d'une facilité d'assimilation rare, il se trouvait à l'aise partout et se voyait apprécié et recherché. Poète, il reçut, pour son *Compliment au roi*, de flatteuses louanges et ses vers furent insérés dans *Le Mercure* de décembre 1678.

En un précédent volume, consacré à *Quentin de La Tour*, nous avons insisté sur le rôle capital de Nanteuil dans l'évolution du pastel.

Photo Bulloz

ROBERT NANTEUIL. — MADAME DE SÉVIGNÉ.
(*Musée Carnavalet*)

Héritier des Clouet, Corneille de Lyon et Dumonstier, il transmit au maître de Saint-Quentin un mode d'expression enrichi de ses recherches et de son expérience; grâce à lui, l'art fragile des crayons colorés accomplit un pas décisif et, de simple rehaut, accéda au rang de technique particulière, capable de rivaliser avec la peinture à l'huile.

Souvent, les pastels de Nanteuil lui servaient à modeler et à dessiner ses personnages, avant de les graver sur le cuivre, parfois il les considérait comme des œuvres complètes.

Il en fut ainsi pour le portrait de *Madame de Sévigné* (musée Carnavalet); la spirituelle marquise, âgée de quarante-cinq ans, y est représentée, coiffée à la *hurlulu*.

Son visage aux traits accusés respire le sens critique, ses yeux sont beaux, une expression moqueuse relève légèrement les commissures de ses lèvres, les carnations paraissent ternes, Nanteuil ne possédant aucun ton capable d'en raviver l'éclat.

Graveur du roi en 1658, familier de la Cour, il portraitura huit fois Mazarin, onze fois Louis XIV, entre 1658 et 1676.

Michel Le Tellier, Beaumonoir de Lavardin, Scudéry, Bossuet, Barberin et les plus illustres personnages du siècle réclament son burin et sont heureux de se voir immortaliser par lui. Il n'est pas exagéré d'affirmer que chaque gravure de Nanteuil peut retenir de longues heures, au même titre qu'une toile de Van Dyck, de Champaigne et de Perronneau.

Avec une étourdissante maîtrise, il allie une précision sans défaillance à un métier large, souple, coloré et vivant. Il peut s'attacher à provoquer l'admiration du spectateur en dessinant une cuirasse, un vêtement fastueux, une dentelle, une écharpe de soie, mais il ne conçoit ces choses secondaires que pour mieux mettre en valeur la physionomie de son modèle, en laquelle doit résider tout l'intérêt de la gravure ou du pastel. L'on perçoit, dans son œuvre, une originalité triomphante, des innovations multiples, une hardiesse déci-

dée; néanmoins, il respecte ses devanciers et les continue; il joint à leur science ses expériences personnelles.

Abraham Bosse, Claude Mellan, Michel Lasne, Philippe de Champaigne et Regnesson le conduisirent sur un chemin qu'ils avaient eux-mêmes frayé; il s'y engagea, dépassa les limites où ils étaient parvenus et découvrit à son tour des contrées nouvelles. Cette attitude ne vaut-elle pas mieux que l'orgueil prétentieux et vain de beaucoup de peintres modernes, prétendant créer sur un désert, en faisant abstraction du passé?

L'analyse des graveurs de portraits, émules ou disciples de Nanteuil, dépasserait les cadres de ce livre; nous renvoyons les lecteurs aux savantes études de MM. Courboin et Lieur.

Il nous suffira de retenir les principaux; d'abord, Antoine Masson (1636-1700), il a droit à une mention spéciale, car, dans les soixante-cinq portraits qu'il nous a laissés, les joyaux ne se comptent pas; puis Nicolas Pitau (1633-1671), d'Anvers, au talent souple et précis; Pierre Simon (1640-1710), collaborateur et ami de Nanteuil, avec Pierre Van Schuppen (1623-1702), autre anversois, dont M. Lieur écrit : « Ses portraits traduisent un sentiment exquis ». L'Albertina de Vienne conserve l'effigie charmante de *Marie de Gonzague*, due au génie de Van Schuppen, ainsi qu'une dame inconnue, en buste.

D'Anvers vinrent à Paris, au même moment, Gérard Edelinck (1640-1707), auquel l'on doit deux cents portraits, dont nous retiendrons celui de *Pascal*, celui de *Racine* et celui de *La Fontaine;* Corneille Vermeulen (1644-?) avec moins de tempérament, subit l'attirance de Nanteuil.

François de Poilly (1623-1693), particulièrement apprécié par Louis XIV, rivalise avec Jean Morin (1609-1650); ces deux graveurs de génie n'ont jamais été surpassés, ils restent, telles des lumières éclatantes guidant les artistes de toutes les époques vers des réalisations remarquables.

Citons encore Pierre Daret (1610-1684), Charles Simonneau (1639-1728), Louis Cousin, Nicolas Habert,

Pierre Landry, A. Trouvain... M. Lieur a bien caractérisé l'art de Claude Mellan (1598-1688) qui excellait à dessiner de petits portraits au crayon noir mêlé de sanguine, d'une touche précieuse et pétillante d'esprit.

Graveur et dessinateur de grand talent, ce picard d'Abbeville obtint en France et en Italie des succès que justifiaient des portraits admirables; les plus connus reproduisent : *Le Père Joseph, Louis XIV, Henri de Mesme, le Père Yves, Simon Vouet, Pierre Dupré.*

Né à Caen, Michel Lasne ne peut être classé au nombre des élèves de Nanteuil, il les précéda en effet et annonça ses créations futures.

Louis XIII, Anne d'Autriche, Séguier et Richelieu, protégèrent ce merveilleux graveur; personne ne doit ignorer ses portraits de *Pierre Corneille,* de *Bassompierre* et du *Père Joseph,* ils appartiennent au plus beau de nos patrimoines.

Comme on le voit, les Flandres et le Nord de la France détiennent la majorité absolue des portraitistes du XVIIe siècle, et c'est peut-être à cette provenance que l'on doit les caractères de ce genre.

Ils se résument dans un culte touchant de la Nature, une perfection technique complète, une noblesse grave, réfléchie, une recherche d'attitudes au repos, une absence totale de gaîté et d'expansion. Jamais ces nordiques ne se laissent entraîner par l'habileté, jamais ils ne bâclent, jamais ils ne renoncent à leur conscience innée, à leur émotion, à leur respect de ce qui est, à leurs yeux, une émanation de Dieu.

Ils ne consentent point à embellir le modèle, à l'affubler d'allégories mensongères et trompeuses, ils se rient des modes et des engouements passagers; ils trouvèrent, pour les comprendre, une société intelligente, une atmosphère sincère et simple.

Quel contraste forment leurs portraits avec la peinture décorative et monumentale contemporaine; quel abîme sépare un Philippe de Champaigne, un Nanteuil, un Vaillant, de *fa presto* comme Perrier, Vouet et Mignard.

Du jour où l'élite du pays abandonna son attitude

d'humilité volontaire, attitude qui constituait un acte de courage et de supériorité spirituelle, du jour où elle se plut aux fades accessoires de théâtre, aux arrangements prétentieux et compliqués, du jour où elle renia son aspect réel, les flatteurs et les courtisans devinrent ses serviteurs empressés, ce fut le règne des Beaubrun, des Nocret, des Mignard.

*
**

Vers 1656-1658, la Cour et la Ville raffolèrent d'un jeu nouveau, il consistait à se dépeindre soi-même en composant des discours ou en écrivant des lettres.

Chacun se parait des plus belles qualités de l'esprit et du corps et, suivant son humeur, décrivait le voisin en termes caustiques ou aimables.

L'engouement fut tel que le sieur Barbin imprima un volume où se trouvaient les mieux réussis de ces portraits. A ce divertissement brillèrent les deux Beaubrun, ils y apportaient les raffinements mondains qui rendaient leurs tableaux si appréciés.

L'abbé de Fontenai, parlant d'eux, écrit : « Toutes les dames voulaient avoir leur portrait de leurs mains; ils avaient l'art de flatter et savaient rehausser la beauté par des attitudes et des poses avantageuses, par des habits, des coiffures et d'autres ornements qui donnaient beaucoup de grâce et de majesté à leur portrait ». Il ajoute : « Leur atelier devint le rendez-vous des femmes les plus belles et les plus spirituelles de la Cour, leur conversation était agréable et l'on faisait salon chez eux ».

Disciples de Louis Beaubrun, originaires d'Amboise, travaillant toujours ensemble à une même toile, ne se quittant jamais, collaborant étroitement, Henri Beaubrun (1603-1677) et Charles Beaubrun (1604-1692) ne peuvent être étudiés séparément, les deux cousins confondant leur personnalité au service d'une œuvre commune.

L'on s'explique mal aujourd'hui la vogue dont ils jouirent; elle est le tribut payé par une société lassée

du réalisme flamand et désireuse d'accéder à une image affadie de l'existence.

Habiles courtisans, les Beaubrun se rendaient indispensables; on les voyait rimer et faire des comédies, qu'ils jouaient de la meilleure grâce du monde, devant un auditoire charmé; pour les fêtes et les réjouissances, ils échafaudaient d'éphémères décors, comme cet Arc de Triomphe, élevé au bout du Pont Notre-Dame, lors de l'entrée de la reine à Paris, en 1660; ils se rendaient précieux en dessinant des modèles de costumes; ils ne refusaient rien aux caprices et aux désirs d'une clientèle déjà frivole.

L'un des premiers soins de la reine d'Angleterre, amenant sa fille au duc d'Orléans, fut d'avoir recours au talent des Beaubrun; ce fait paraît significatif d'une renommée considérable.

Ils peignirent : *Anne d'Autriche* (1638, Versailles), le *Dauphin* (1661), *Marie-Thérèse* (Versailles), *Mademoiselle de Longueville* (Musée Condé, Chantilly).

En 1673, ils exposèrent au Salon les portraits de *M. Bottard* et de *Isaac Renaudot,* fils de Théophraste Renaudot, le célèbre gazetier.

Peinte pour l'antichambre de Monsieur, à Saint-Cloud, la vaste composition de Jean Nocret (1617-1672) figurant *La Famille de Louis XIV,* en dix-huit personnages, vêtus à l'antique (Versailles, 1670), nous ramène à l'esthétique des Beaubrun. Il n'y a là ni émotion, ni sincérité, mais un aspect fade et conventionnel; le roi s'assimile aux dieux de l'Olympe, il repousse le réalisme dépouillé dont se contentait son père; la nature doit se modifier et servir les goûts d'un monarque orgueilleux.

Nous sommes, avec Nocret, à cent lieues des flamands et des maîtres précédents; les femmes se font représenter en divinités, revêtent des attributs aimables; elles passent des heures interminables devant leur toilette, avant de poser; elles exigent que le peintre corrige leurs défauts, oublie les imperfections de leur visage, les voie, non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles voudraient être.

Le résultat ne tarde point à se faire sentir; les portraits perdent tout intérêt, des modes ridicules en accusent la banalité; retenu sans cesse par le souci de plaire, l'artiste ne cherche plus à copier la nature; il allonge les yeux, augmente leur éclat, donne aux carnations le ton des fards et des poudres et s'attache aux complications des coiffures inesthétiques.

Reçu à l'Académie en 1663, après un voyage au Portugal en 1657, le nancéen Jean Nocret résume les caractères du portrait de Cour et bénéficie d'une faveur extrême auprès de Louis XIV et du duc d'Orléans.

En dehors de ses décorations de Saint-Cloud et des Tuileries, nous lui devons l'agréable *Mademoiselle de La Vallière, en Diane,* du Musée de Versailles, popularisée par la gravure.

Certes, un Beaubrun, un Nocret ne cristallisent pas les goûts d'une époque; la conception qu'ils représentent coexiste avec le réalisme de Nanteuil et de Claude Lefebvre; il n'y a pas remplacement d'un idéal par un autre, mais simplement parallélisme.

Si la tradition flamande l'emporta avec Largillière et Rigaud, le culte du maniérisme et de l'allégorie subsista; il s'épanouit avec Pierre Mignard, et, au siècle suivant, connut une apogée, avec un Jean Raoux et un Nattier.

Les bases de l'histoire du portrait en France se trouvent au début du XVIIe siècle; d'une part, une tradition nationale continuant les Clouet et une influence flamande; de l'autre, un laisser-aller vers le conventionnel, particulièrement sensible à partir de 1650. A mesure que la Cour réunissait autour du Trône l'élite de la nation et enfermait en un cadre étroit les forces actives de la partie intellectuelle du pays, grandissait un souci de faste et d'orgueil.

Le moindre familier de Versailles étalait une opulence exagérée, propre à éblouir; le moindre petit gentilhomme copiait les vêtements et les manières des princes du sang; chacun voulait se prévaloir sur autrui de ses titres, de ses fonctions, de sa richesse.

Cet état de choses remontait fort loin; Louis XIII et

Photo Bulloz

JEAN NOCRET. — LA VALLIÈRE.
(*Musée de Versailles*)

Richelieu l'avaient combattu par les édits de 1633 et de 1634; Louis XIV, au contraire, l'encouragea; il y voyait une émulation utile, un moyen de rehausser encore l'éclat de la Cour; le *Marquis de Mascarille*, ridiculisé par Molière, n'était pas un isolé.

Bien des portraitistes attachèrent une importance visible aux détails du costume; ils reproduisirent minutieusement les rubans surnommés des *galants*, les *canons*, les *jabots*, les *genouillières*, les hautes perruques; ils plurent aux femmes en n'oubliant ni les robes savamment coupées, ni les dentelles de Valenciennes ou d'Alençon, ni les pierreries et les diamants.

Loin de répugner à ces désirs, les flamands y répondirent en exécutant des natures-mortes, dont Rigaud et Largillière demeurent les maîtres; ils contournèrent la difficulté, et au lieu de tomber dans la mièvrerie, ils créèrent des œuvres parfaitement belles.

***

Roland Lefebvre, de Venise (1608-1676), miniaturiste et portraitiste, vécut en Italie et à Londres; il fut agréé à l'Académie royale de Paris, en 1662; ses portraits d'*Olivier Cromwell* et d'*Homme inconnu* (Musée de Narbonne) sont assez médiocres.

A l'actif de Sébastien Bourdon (1616-1671), s'inscrivent d'excellents portraits, d'une couleur un peu triste, mais d'un dessin consciencieux, serré, intelligent.

Sur un fond sombre, il modelait les physionomies avec puissance et souplesse, il accusait la personnalité par une étude soutenue des caractères individuels.

Abusant des terres et des ombres bouchées, il ne séduit point au premier abord, mais il intéresse par la sincérité de son analyse psychologique et les qualités presque sculpturales de son métier.

Le splendide *Nicolas Fouquet* du Musée de Versailles mérite des éloges unanimes, c'est une évocation extraordinaire du surintendant, alors au sommet de sa fortune; l'expression un peu inquiète, l'élégance du fin visage, l'assurance du maintien, le charme des acces-

soires, tout concourt à donner à cette toile un prix rare.

Nous aimons moins l'effigie officielle de *Christine de Suède à cheval* (Musée de Madrid), le portrait un peu sec de *Michel de Chamillart* (Louvre) et le prétendu *Molière* (Louvre), dont les yeux brillent de passion. Le Louvre conserve aussi son propre portrait et celui de *René Descartes;* au musée de Lyon se trouve le *Militaire cuirassé;* au musée de Montpellier, *L'homme aux rubans noirs*. Sébastien Bourdon n'était pas un portraitiste spécialisé; sa curiosité le poussait vers d'autres routes; il en fût de même pour Nicolas Poussin, dont nous connaissons trois auto-portraits; pour Eustache Le Sueur, qui brossa sa *Réunion d'amateurs* (Louvre); pour Louis et Mathieu Le Nain, Charles Le Brun, les Mignard, François Puget, étudiés au cours de ce volume, afin de ne point alourdir le présent chapitre.

Revenant à des portraitistes s'adonnant à un genre défini, nous trouvons la très curieuse figure de Jean Bellegambe. de Douai, auteur de cette œuvre émouvante : *Le Président de Hénin sur son lit de mort* (musée de Douai), qui se rattache aux créations de Philippe de Champaigne, en son réalisme absolu.

Ancêtre d'une famille glorieuse, le brugeois Charles Van Loo eut dans son fils Jean Van Loo et dans son petit-fils, Jacob Van Loo, une descendance digne de lui.

D'abord installé à Amsterdam, Jacob vint à Paris, où il s'efforça d'acclimater la manière de Rembrandt et de Van der Helst; il y réussit et obtint des succès considérables en peignant de vigoureux portraits; à Chantilly l'on verra son *Thomas Corneille.*

A la même date, travaillaient Zacharie Heince (1611-1669), bien oublié aujourd'hui; Jean de Bray (1626-1697), dont l'Albertina possède un *Portrait de dame* assez mou; François Lemaire (1620-1688), auquel est attribué le *Jacques Sarrazin* du Musée de Versailles; Jacques Ninet de L'Estain (1662-?), reflet de Simon Vouet. D'une singulière richesse en portraits de cour, le musée de Versailles expose des toiles qui vont du simple document à l'œuvre d'art de haut mérite.

Au nombre de ces créations officielles, retenons :

Photo Alinari

SÉBASTIEN BOURDON. — NICOLAS FOUQUET.
(*Musée de Versailles*)

Madame de Montpensier, par Pierre Bourguignon; *Henriette d'Angleterre,* par Antoine Mathieu; *Anne d'Autriche, Marie-Thérèse,* par Simon Renard de Saint-André (1614-1677); *Louis XIV,* par Geuslain, Jean Garnier, Le Brun et Houasse, etc... Dans une ambiance opposée, faite de sincérité et de simplicité, évoluait le génie de Claude Lefebvre, de Fontainebleau (1632-1675).

A une dame qui l'importunait au moment où il peignait sa fille, il répondit : « *Mêlez-vous de votre quenouille* ». Contemporain de la pure esthétique classique (1660-1688), proclamant la suprématie de l'homme, cherchant la vérité, par la connaissance psychologique, ne s'éloignant pas de la raison et du vraisemblable, repoussant le lyrisme, l'imagination et la fantaisie, Claude Lefebvre demeure en étroite union d'idées avec un Descartes, un Racine et un Pascal.

Si les moyens d'expression qu'il emploie pâlissent à côté des possibilités des génies que nous venons de citer, la méthode est identique.

Disciple de son père, Jean Lefebvre, et de Claude de Hoëy, il étudia dans la galerie de Fontainebleau avant de recevoir les conseils de Le Sueur et de Charles Le Brun.

Entré en 1663 à l'Académie, avec le portrait de *Colbert,* il connut une grande notoriété, à laquelle un séjour à Londres vint mettre le sceau; il s'éteignit en Angleterre à l'âge de quarante-deux ans.

Subissant la double attirance de Van Dyck et de Philippe de Champaigne, Claude Lefebvre réussit à conserver une originalité grave et profonde, particulièrement précieuse dans ses portraits de : *Le Nôtre* (musée d'Orléans); de *Couperin* (Versailles); de *Lecamus jouant du Théorbe;* de *La Vallière, en Diane, surprise par Actéon;* du *Marquis de Seignelay* et de *Colbert.*

Ce dernier est un chef-d'œuvre, supérieur au *Précepteur et élève* (Louvre) et au *Racine* du musée de Rochefort.

Avant son départ pour Londres, il avait brossé de nombreux portraits, de Louis XIV, du Dauphin, de

Marie-Thérèse, de Philippe d'Orléans et du duc d'Aumont.

L'on connaît des caricatures de Claude Lefebvre, témoignant d'un esprit satirique, voisin de celui d'Annibale Carrache. Il eut pour élèves ses deux fils et François de Troy.

***

Rien de plus capricieux que la Renommée; aujourd'hui, elle hausse au pinacle un artiste, pour le rejeter demain dans l'ombre; elle obéit à des engouements passagers que le temps dissipe.

Elle fournit un thème éternel aux méditations sur l'inconstance du monde, elle invite l'historien d'art à la perspicacité et à l'humilité.

La gloire, ce métal brillant dont se ravissent et se grisent les hommes, n'est souvent qu'un mirage, la Peinture illustre son aveuglement et ses méprises.

Combien de noms honorés et aimés n'éveillent plus aucun intérêt, combien d'œuvres jadis admirées n'attirent jamais les regards. Notre XIXe siècle détient le record des injustices et des jugements erronés; les romantiques, les artistes de l'Ecole de Fontainebleau et les impressionnistes souffrirent d'une incompréhension odieuse, alors que des impuissants occupaient des places en vue et faisaient régner la médiocrité et la platitude.

Le grand siècle a été infiniment plus équitable, grâce à l'élite raffinée et sensible que la Révolution devait anéantir, pour notre malheur; sauf de rares exceptions, nous ratifions ses arrêts, dictés par un goût exquis.

Cependant, il convient de chercher, en dehors de Paris et de Versailles, des maîtres de grand mérite, qui vécurent éloignés du soleil et n'en créèrent pas moins des choses précieuses. Un Laurent Fauchier (1643-1672) surpassa un Pierre Mignard. Or, jusqu'à ces dernières années, l'obscurité enveloppait sa personnalité.

Cependant, dès 1847, M. de Chennevières s'était attaché à la dissiper par une étude savante, à laquelle sont venues s'ajouter des recherches plus récentes.

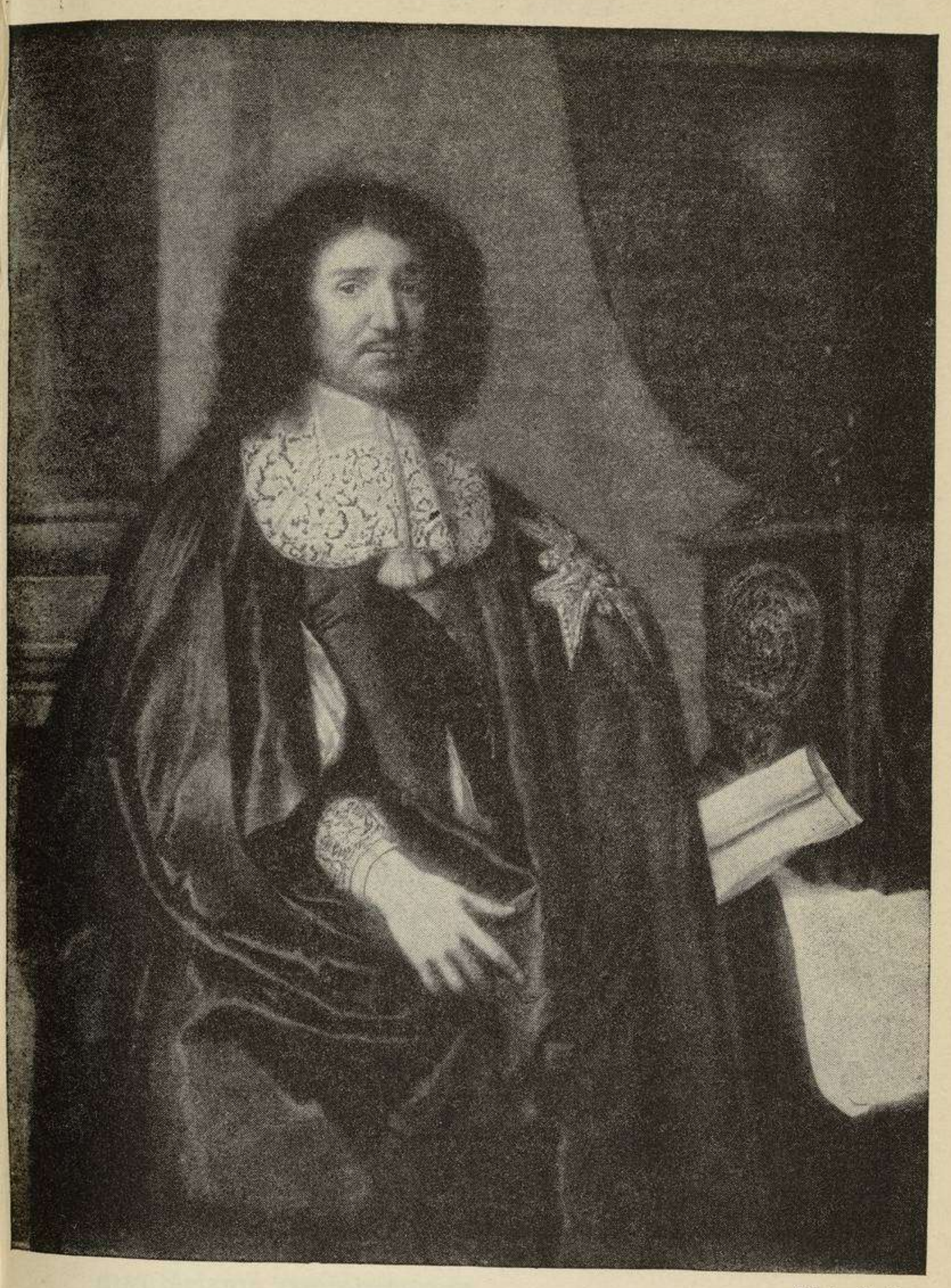

Photo Bulloz

CLAUDE LEFÈBVRE. — COLBERT.
(*Musée de Versailles*)

Entre 1610 et 1630, travaillait à Aix-en-Provence, un flamand originaire de Bruges, Finsonius (1580-?).

Il s'était établi en France, après des voyages en Italie, où il avait subi l'attirance du Carravage.

Le célèbre amateur M. de Peyresc pouvait écrire à Rubens : « Notre Finsonius peint avec de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont épais et lourds, mais l'expression de ses physionomies plaît ».

Peintre attitré du Parlement d'Aix, partageant son temps entre de vastes compositions religieuses et décoratives et des portraits fort appréciés, il joua un rôle considérable et bénéficia d'une faveur constante.

On lui doit les portraits de *J. B. Boyer d'Eguilles*, gravé par Coelmans, de *Pierre Hurault* et de *Malherbe*.

Son meilleur élève fut Laurent Fauchier, auquel il transmit sa technique flamande et son amour de la couleur. Il l'assouplit par la pratique journalière du dessin et de la copie et ne négligea rien pour l'instruire des difficultés de son métier.

Excellent professeur, Finsonius était lui-même un bon artiste. M. de Chennevières écrit : « Il fut un grand peintre, fécond, varié dans l'art du portrait; peu de maîtres se sont élevés au-dessus de lui ». Bénéficiant d'un enseignement aussi autorisé, Fauchier ne tarda point à révéler ses dons dans une suite de portraits des membres du Parlement d'Aix, détruits en 1792.

Coloriste délicat, brillant et souple, Fauchier observe les nuances des jeux de l'ombre et de la lumière, il sait être puissant et harmonieux, donner aux chairs l'apparence de la vie, rendre la matière de chaque étoffe, de chaque objet, reproduire fidèlement la variété de la nature. Il rejette les tons sombres, à l'exemple des vénitiens et des flamands, et il aime les symphonies chaudes. Son dessin, d'une pureté digne de Clouet et de Van Dyck, ajoute à l'attrait de ses portraits, ainsi qu'une noblesse, une élégance aristocratique, bien éloignées du maniérisme contemporain.

Fauchier peint sans empâtement, sa touche est lisse, les modelés ne sont jamais heurtés, le ton local est toujours observé, métier flamand qui assure une conser-

vation parfaite, une fraîcheur qui repose des aspects tristes de Bourdon et de Lefebvre, des coloris acides et dissonants de Mignard. Les yeux des personnages représentés atteignent à une intensité d'expression extraordinaire; aucun artiste de ce temps, sauf Nanteuil et Philippe de Champaigne, ne peut rivaliser avec Fauchier dans la recherche des lueurs fugitives qui animent ces miroirs de l'âme.

Non seulement il égale et annonce Largillière et Rigaud, mais il montre une sincérité plus spontanée, il y a en lui de la jeunesse, de l'enthousiasme, ses œuvres tranchent avec la préciosité d'un Nocret et d'un Mignard, la lourdeur d'un Bourdon.

De petites dimensions, les toiles de Laurent Fauchier figurent le modèle en buste, elles ne sont pas signées; les plus connues se trouvent dans les musées, de Nantes avec *Portrait de Dame*, de Chartres avec *Princesse Farnèse*, d'Orléans avec *Prince Mario Piccolomini*, de Bruxelles avec *Jeune homme inconnu*.

Rival des plus illustres portraitistes de l'Ecole Française, ce provençal, imbu d'exemples flamands, mérite une place d'honneur; elle lui est donnée tardivement, après deux siècles d'oubli, son nom sera désormais inséparable de l'évolution picturale du XVIIe siècle.

Ainsi une lumière éteinte s'allume telle à nouveau, pour nous ravir, un foyer de beauté se révèle; aux consécrations de la Renommée s'ajoutent des joyaux, dont les feux brillent d'un éclat insoupçonné.

Boileau et Madame Dacier demandèrent à Roger de Piles (1635-1709) leurs portraits. Au cours des séances de pose la conversation dut être fort intéressante, le peintre pouvait répondre à ses modèles et se mesurer avec eux, aussi bien par son érudition que par les souvenirs de son aventureuse carrière diplomatique, littéraire et artistique.

D'une inlassable curiosité, De Piles apprit le dessin avec le frère Luc, se passionna d'archéologie, puis se mit à peindre et soutint une thèse de philosophie.

Précepteur de M. Amelot, quand ce dernier fut nommé ambassadeur, il partit avec lui en qualité de

Photo Archives Photographiques

LAURENT FAUCHIER. — PORTRAIT D'UNE DAME.
(*Musée des Beaux-Arts de Nantes*)

secrétaire et le suivit à Venise, à Lisbonne et en Suisse; il eut l'honneur de porter à Louis XIV un traité de neutralité entre la France et ce pays.

En 1692, une mission secrète en Hollande lui valut un emprisonnement de cinq années, pendant lequel il écrivit une vie des peintres et éleva des oiseaux.

En récompense de ses services, le roi le pensionna; il était conseiller de l'Académie de Peinture et joua un rôle décisif dans la lutte du dessin et de la couleur.

Comme on le voit par ce qui précède, les théories qu'il soutenait et dont allait vivre la peinture du XVIIIe siècle, jusqu'en 1760, ne cessèrent de prédominer entre 1610 et 1700, dans le domaine du portrait et le préservèrent du pédantisme scolaire.

Avant de clore l'examen des portraitistes, une mention doit être accordée à Philippe Lallemant, de Reims (1636-1716); à Larmessin (1640-1716); à Martin Lambert (1630-1699); à Nicolas Hallier (1635-1688); à Antoine Mathieu (1632-1673); à Saint-Jean, auteur d'un portrait de *La Bruyère*, gravé par Drevet; à Gabriel Revel (1643-1712), dont le musée de Dijon possède de belles œuvres, vivantes et originales; à Pierre et Nicolas Rebon, Henri Guscar, Philippe Vignon (1634-1701); François Tortebat, Dubordieu, Desfontaines, Bailleul et Talon. Les listes de l'Académie Royale nous fournissent encore les noms de : Isaac Moillon, Ant. Berthélémy, Charles Du Parc, Florent Richard de La Marre, Jacques Carré, etc...

Héritier des enlumineurs et des miniaturistes des XIVe et XVe siècles, issu de l'insigne tradition de nos crayonneurs du XVIe siècle, le portrait français contemporain de Louis XIV n'a jamais failli à ses origines, il a sans cesse accru ses possibilités d'expression.

L'apport flamand lui a conféré le goût de la couleur, une technique irréprochable, des ensembles harmonieux, il s'est uni à une esthétique nationale, préparée à bénéficier de ses enseignements. Entre l'œuvre d'un Guillaume Dumée, d'un Lagneau et d'un Chalette, et les compositions d'un Largillière et d'un Rigaud, le chemin parcouru paraît immense.

Il témoigne d'une continuité des efforts vers un même idéal, fait de sincérité, de réalisme tempéré et de psychologie avertie, il y a unité complète parce que le portrait réclamait des qualités qui sont innées en France, des qualités répondant aux désirs et aux sentiments de notre civilisation.

L'excellence du dessin, la sûreté du trait, élégant et souple, que l'on admire chez Clouet et Dumonstier, se retrouvent avec Nanteuil, Wallerand Vaillant, Fauchier et la magnifique pléiade des graveurs, dont on ne dira jamais assez les mérites.

Seul, le portrait échappe aux règles limitatives, il baigne dans la vie et conserve un attrait invincible pour la nature.

L'atmosphère de cour et les fluctuations de la mode ont bien engendré les conceptions un peu artificielles d'un Beaubrun, d'un Nocret et d'un Pierre Mignard, mais ce sont des exceptions confirmant la règle.

Même phénomène en scuplture, où brillent les génies d'un Coysevox, d'un Girardon, d'un Jean-Louis Lemoine, d'un Anguier.

Les hommes de ce temps eurent à leur service des maîtres qui ne se contentèrent jamais d'être de simples appareils enregisteurs, mais qui surent, à travers l'aspect extérieur du modèle, pénétrer son état d'âme, nous révéler ses pensées, le faire revivre par le corps et l'esprit; dans ce sens, Philippe de Champaigne est parvenu à une perfection rare.

A regarder attentivement les portraits du XVIIe siècle, au Louvre, à Versailles, à Chantilly, l'on perçoit mieux les battements du cœur d'une époque, l'on quitte le présent pour ressusciter le passé.

Le siècle de l'*Intelligence*, celui de Pascal, de Descartes, de Racine, de Bossuet, de Molière et de tant de nobles illustrations, revit à nos yeux.

Grâce aux pinceaux de portraitistes éminents, nous pouvons aller surprendre, sur un visage célèbre, une expression, un regard, une attitude, singulièrement révélateurs, et cela, n'était-ce pas le plus grand, le plus émouvant des miracles de l'art?

CHAPITRE III

La Peinture monumentale et décorative avant Le Brun

Prolongement de l'Ecole de Fontainebleau et décadence. — Le redressement national de Simon Vouet, les bienfaits de son influence, caractères de son génie. François Perrier et Laurent de La Hyre. — Un coloriste, Jacques Blanchard. — M. Dorigny et Michel Corneille, Louis de Boullongne, Georges Lallemand. La peinture décorative et les causes qui favorisèrent son épanouissement.

L'évolution de la peinture monumentale et décorative au XVIIe siècle est une merveilleuse histoire, car elle participe à l'ascension d'un peuple entier vers un apogée spirituel et artistique, tel que le monde moderne n'en connut jamais de semblable. Vers 1610, elle agonise, secouée par les derniers sursauts de vitalité de l'Ecole de Fontainebleau, elle se meurt d'épuisement; le pays de Fouquet, de Jean Cousin et de Clouet laisse échapper la sève créatrice.

Déjà, flamands, italiens, hollandais, décorent les édifices parisiens, occupent à la Cour, des charges considérables; les esprits avertis se désolent, l'hégémonie picturale de la France se perdra-t-elle après tant de gloire.

Le miracle se produit en 1627, Simon Vouet arrive à Paris, les mille voix d'une renommée grandissante le précèdent.

Il est fêté, adulé avec transport, Louis XIII lui donne son amitié, le loge au Louvre, le comble de présents, des honneurs exceptionnels lui sont réservés.

Avec lui s'ouvre la route triomphale que jalonnent les chefs-d'œuvre les plus précieux de l'Ecole Fran-

çaise, il est la lumière dont les rayons dissipent la tragique obscurité où celle-ci se débat. Portraitiste, et peintre d'Histoire, doué d'un génie fécond d'où jaillit sans cesse l'inspiration, possédant un métier sûr, qui lui permet de ne reculer devant aucune réalisation, aussi difficile soit-elle, Simon Vouet, en dehors de ses mérites personnels, avait toutes les qualités d'un chef et d'un animateur. De son atelier sortirent des hommes de la valeur d'un Le Sueur, d'un Pierre Mignard, d'un François Perrier, d'un Testelin. Simon Vouet, artiste complet, avait puisé en Italie les grands exemples, il s'y était affermi, sans rien perdre de son originalité.

A Rome, le pape, les cardinaux et ses confrères italiens le révèrent comme un astre éclatant; l'Académie de Saint-Luc lui confère le titre de prince, ses tableaux suscitent des explosions d'enthousiasme, et ses disciples sont légions.

Un esprit de cette valeur pouvait jouer dans son pays un rôle de premier plan, il le fit avec une aisance, une souplesse, une fermeté qui portèrent rapidement leurs fruits.

Rien ne laissait prévoir à l'aurore du XVIIe siècle, la floraison picturale dont s'enorgueillit le règne de Louis XIII, aux ténèbres succède brusquement la clarté.

Dans les domaines les plus divers des peintres français rivalisent de talent: Nicolas Poussin enfante dans sa solitaire villa du Pincio, des visions de beauté; Le Valentin construit une œuvre puissante et brutale; François Perrier excelle aux compositions mythologiques; Jacques Blanchard s'efforce de retrouver la couleur des Vénitiens, tandis que Philippe de Champaigne puise dans sa foi l'inspiration de ses tableaux religieux. Les peintres se montrèrent alors les rivaux des écrivains, des philosophes, des théologiens, des orateurs; leurs créations gardent une liberté, une universalité inconnue après eux.

Quand apparaît à l'horizon le soleil de Louis XIV, le jeune monarque qui va se lancer à la conquête de

toutes les satisfactions de l'esprit et du cœur, aura déjà devant lui, prompts à lui obéir, des artistes de talent, bénéficiant du travail de leurs aînés et capables de réaliser les désirs d'un monarque fastueux.

***

L'Ecole de Fontainebleau s'était épanouie à partir de 1519, en un merveilleux foyer d'art qu'illustrèrent Le Rosso et Le Primatice; ces deux italiens avaient apporté de leur pays des méthodes nouvelles, un idéal élégant et raffiné.

La grande galerie du palais de François Ier présente encore le spectacle d'une mythologie aimable et gracieuse, de divinités aux formes allongées, d'une alliance heureuse entre la peinture, la sculpture et l'ornementation; elle évoque les goûts de l'élite intellectuelle de cette époque.

Sur cet ensemble l'Italie règne sans rivale, elle préside à toute chose, elle fait profiter la France de son expérience et de son passé. A son image se créent des écoles, des académies, des centres artistiques où se forment de jeunes élèves, avides d'apprendre.

Le roi emplit sa collection de chefs-d'œuvre italiens et les propose à l'admiration.

L'influence de l'Ecole de Fontainebleau est si profonde, qu'elle se prolonge jusqu'à la fin du XVIIe siècle; avant le départ pour Rome, elle constitue la première initiation à un culte, jalousement respecté par la suite.

Au sortir d'une période incertaine et triste, elle apporte un élément de confiance, de joie et de vitalité, elle marque le triomphe de l'Italianisme.

Triomphe durable, puisqu'il faut parvenir en 1700, pour le voir diminuer momentanément.

Elle fut aussi un premier essai de hiérarchisation des genres, de discipline, de fusion des efforts d'un chacun, elle réussit une action centralisatrice que le XVIIe siècle adopta et développa.

Des troubles extérieurs et intérieurs brisèrent cet

épanouissement; une floraison nouvelle eut lieu en 1595 avec la seconde Ecole de Fontainebleau.

Bien que sans suite et de courte durée, elle peut s'enorgueillir d'un Freminet, d'un Ambroise Dubois, d'un Lerambert, d'un Dumée, d'un Du Breuil, d'un Delaume et d'un Borilly.

Principalement adonnée à la peinture décorative, ses œuvres ont souffert des ravages du temps, elle revit cependant de la manière la plus attirante dans la voûte de Freminet en la chapelle de Fontainebleau.

Il s'y trouve une science du plafonnement, une liberté dans la composition, un débordement de vie, qui rendent cette peinture à la fois précieuse et exceptionnelle.

En général, les maîtres de l'Ecole de Fontainebleau manifestent un amour exagéré de l'Italie, ils ne portent en eux aucune semence capable de germer et d'éclore, leur esthétique ne révèle nulle possibilité de renouvellement.

Seul le portrait témoigne de qualités intéressantes et continue la tradition de Clouet, de Dumonstier et de Lagneau.

Bientôt la grande peinture est aux mains des étrangers, Pierre Paul Rubens déploie au Luxembourg les richesses inépuisables de sa palette à magnifier l'existence de Marie de Médicis et d'Henri IV, tandis que Romanelli proclame l'excellence de la fresque.

Cependant des causes nombreuses favorisent la venue d'habiles maîtres français; les conceptions du Moyen-Age se sont évanouies, l'art du vitrail se perd laissant le champ libre aux peintres; à l'exemple de l'Italie, palais et églises offrent de vastes espaces à décorer; les intérieurs se font plus clairs, tout semble réuni pour l'explosion d'un idéal nouveau.

Celui-ci aura à son service un homme de génie, Simon Vouet (1590-1649), l'artiste le plus extraordinaire de son temps et aussi le plus mal connu aujourd'hui; l'homme aux conceptions si diverses, que pour l'apprécier impartialement, il faut l'avoir longuement étudié et analysé.

Photo Archives Photographiques

SIMON VOUET. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
(*Musée du Louvre*)

En certaines compositions, c'est un élève des vénitiens, un coloriste, un ordonnateur de scènes harmonieuses à la façon d'un Véronèse; en d'autres il apparaît comme le précurseur d'un Fragonard et d'un Boucher, doué d'une fantaisie, d'une allégresse, d'une fougue totalement étrangères à l'atmosphère du XVIIe siècle; enfin il peut également serrer la nature d'assez près et montrer un réalisme plein d'agrément.

Physionomie complexe que la sienne et combien attachante; l'on s'étonne que pas un ouvrage important ne lui ait été consacré, alors que tant de médiocres, anciens et modernes, accaparent une attention dont ils sont indignes.

Simon Vouet est l'une des gloires les plus authentiques de la Peinture Française, son nom doit se prononcer à côté de celui de Poussin et de Claude Lorrain, il suffit de contempler *La Présentation au Temple* du Louvre pour s'en convaincre. Il possédait avec une remarquable plénitude, deux éléments qui manquaient avant lui aux artistes français de son temps, le tempérament et l'imagination.

La majorité des fondateurs de l'Académie royale de Peinture, Charles Le Brun en tête, continueront ses préceptes et les développeront.

Bien rares sont ceux qui échappèrent à l'enseignement de Vouet; de son atelier se propagèrent les théories dont vécut la Peinture française du XVIIe siècle.

Par elle-même son existence est un roman et une leçon; un roman car les péripéties en furent pittoresques, une leçon parce qu'elle met en lumière une force de caractère peu commune. Ayant puisé dans l'enseignement de son père Laurent Vouet la connaissance d'un art qui est avant tout un métier, il ne tarda point à y exceller.

Vers l'âge de quatorze ans, ses portraits lui valurent d'être appelé en Angleterre; la légende garde le souvenir de succès flatteurs; Charles Ier aurait même vou-

lu le retenir à Londres; les documents certains font souvent défaut; cette période s'entoure de quelque mystère.

En 1611, M. de Harlay, baron de Sancy, nommé ambassadeur à Constantinople, offrit à ce jeune homme de vingt et un ans de l'emmener en Turquie, lui permettant de s'initier aux délices d'une contrée, dont un Bellini, et un Carpaccio avaient déjà transcrit la beauté.

Un an après il quittait Péra pour Venise; devant les Véronèse, les Titien, les Tintoret, il se sentit transporté d'admiration, la splendeur de ces grands coloristes lui plut, ses œuvres postérieures gardent le témoignage de cet amour. A Rome ses regards vont aux Carrache, à Valentin et au Guide, il les étudie, s'inspire de leur habileté, adopte parfois leur manière.

Le prince Doria, sur la renommée de son talent, le fait venir à Gênes et l'emploie à la décoration de ses palais (1620). Simon Vouet n'est plus un débutant, il a beaucoup appris et retenu, son instruction étonne par son ampleur, il n'ignore rien des possibilités de la peinture, il a pénétré la technique des maîtres anciens, napolitains, bolonais et vénitiens, il a profité de leur expérience, il peut désormais égaler les meilleurs artistes de la Péninsule.

Jouissant d'un prestige énorme, il portraiture les cardinaux, les seigneurs, la haute société romaine, il reçoit des commandes pour les couvents et les églises, il recueille les fruits de son labeur.

Pensionné par Louis XIII, il arrive à Paris en 1627, sur l'ordre du roi; l'on sait les faveurs qui l'attendent.

Richelieu lui fait exécuter, pour la galerie des Hommes illustres du Palais Royal, une suite de portraits, décrit par Germain Brice (1632), il l'emploie également à Rueil.

A la même époque Vouet embellit l'Hôtel de Bretonvilliers, d'un magnifique plafond; l'hôtel de Bullion réclame, en 1634, son talent; enfin les appartements de La Meilleraye à l'Arsenal montrent encore la fantaisie des pinceaux de cet artiste (1630).

Saint-Germain-en-Laye, le Luxembourg et le Louvre sont tour à tour décorés par lui, il y déverse sa science du passé, jointe à une imagination féconde, il annonce la puissance de travail d'un Charles Le Brun. Au maître-autel de Saint-Eustache, il brosse une vaste composition, mais son chef-d'œuvre en ce genre reste « *La Présentation au Temple* » (Louvre), offerte par Richelieu, à l'église du Noviciat des Jésuites de Paris, en 1641.

L'atelier de haute lisse du Louvre s'inspire de son *Moïse sauvé des eaux*, dans une tapisserie célèbre.

Débordé par le flot croissant des commandes, Simon Vouet fut parfois entraîné à se faire aider, à abandonner sa conscience habituelle pour une facture hâtive et lâchée.

Il mourut en pleine apothéose, laissant comme élèves : Louis et Henri Testelin, Alphonse Dufresnoy, J.-B. Mola, Lhomme de Troyes, Eustache Le Sueur, Nicolas Chapron, Michel Corneille, Ninet de l'Estain, Charles Merlin, Remy Wuibert, Charles d'Offin, Henri Sale, Jacques Belley, Louis Beaurepère, Dupuis, le frère Joseph, Dorigny le père, Pierre Mignard, Tortebat, Paris et bien d'autres, aujourd'hui totalement oubliés.

Ses deux frères, Aubin et Claude Vouet, collaborèrent avec lui sans marquer d'individualité propre.

Les plus excellents graveurs s'étaient consacrés à ses œuvres; un Michel Lasne, un Claude Mellan, un Audran, un Tortebat, un Dorigny. Aucune étude d'ensemble n'existe sur la production de Simon Vouet, nous allons essayer cependant de retenir ici les éléments principaux dont elle se compose.

Dans le domaine de la peinture religieuse, le Musée du Louvre expose, *Christ en croix, Mise au tombeau, La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean* et la *Présentation au Temple.*

L'on trouvera également de belles choses: à Saint-Merry, avec *Saint Merry délivrant les prisonniers;* à Saint-Nicolas-des-Champs avec l'*Assomption;* au Musée de Nantes, avec *Apothéose de Saint Eustache;* au

musée de Marseille avec *Vierge et enfant;* au musée de Grenoble avec *Tentation de Saint Antoine;* au musée de Dresde, avec *Saint Louis porté par les nues;* au musée de Bruxelles, avec *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés;* enfin à Saint-Laurent-in-Lucina de Rome où sont exposées deux toiles carravagesques sur la *Vie de Saint Bruno.*

Non moins étendues apparaissent les créations profanes de Vouet; beaucoup se cachent dans des collections privées, d'autres ont été détruites avec les monuments qu'elles ornaient; celles qui restent comme les quatre *Allégories* du Louvre, suffisent à déceler le génie de leur auteur en une voie où il triomphait aisément.

Pour notre plaisir nous retiendrons : les *Vertus* du Salon de Mars à Versailles; *La Victoire* du Musée de Nantes, provenant de la chambre de Louis XIII, et ces adorables fresques de la grotte des Jardins de Wideville, ou Simon Vouet rejoint Fragonard et se libère de toute entrave.

Avec le sculpteur Sarrazin, il a laissé les aspects les plus émouvants de l'idéal en faveur au début du XVIIe siècle.

Des portraits de Vouet, un petit nombre est parvenu jusqu'à nous; Versailles conserve ***Louis XIII entre la France et la Navarre,*** œuvre d'un dessin sûr, d'une harmonie grave et noble. Illustrateur à ses heures de loisir, dessinateur émérite, travaillant pour les tapissiers, donnant des leçons à une foule d'élèves, cet homme emplit sa courte existence d'une activité sans cesse en éveil.

L'évolution de sa technique reflète des influences diverses; il s'inspira de la manière sombre de Carravage, puis de la luminosité des Vénitiens, il aima l'esthétique des Carrache, de Jules Romain et du Guide, il puisa avidement dans le répertoire antique; jamais il ne renonça aux désirs de son tempérament, il sut se préserver du pastiche et de la copie.

L'immense bienfait de son action fut l'abandon du maniérisme cher à un Jacques Bellange, et de l'érudition qui sévissait aussi bien en peinture qu'en littérature, et dont l'école de Fontainebleau présentait de fâcheux exemples.

Avec lui disparaissent ces figures fades et prétentieuses, cette archéologie scolaire, si désagréable dans les décorations de Du Breuil et de Dubois.

Arts et Belles Lettres, se dégagent sous Louis XIII, de ce pédantisme abâtardi, issu de la Renaissance, que stigmatisait déjà Sully, quand il fulminait contre les collèges où l'on enseignait des choses rebutantes, frivoles et inutiles, où le grec, le latin et la rhétorique régnaient en maîtres, sans que nulle porte ne soit ouverte sur la nature et la vie.

Sortis de ces écoles les jeunes gens gardaient une horreur insurmontable pour les livres, horreur dont ils ne revenaient jamais et qui rendait stériles leurs études antérieures.

Gomberville s'adressant à Louis XIV enfant pouvait dire : « Vous savez, monseigneur, que le feu roi (Louis XIII) avait des inclinations fort hautes et fort spirituelles. Cependant pour n'avoir pas été conduit par les chemins que son esprit voulait prendre et pour avoir épuisé sa patience dans la lecture désagréable des *Antiquités* de Fauchet, il en conçut une aversion pour toutes sortes de livres, si générale et si longue, qu'elle n'a pu être bornée que par la fin de sa vie ».

Les raffinements compliqués de l'Ecole de Ronsard se meurent sous les coups de Malherbe, réformateur de la poésie; déjà une conception clarifiée se développe, l'obscurité bat en retraite, entraînant des images surannées et vides de sens. Mathurin Régnier, Théophile de Viau, Saint-Amant, Racan, Cyrano de Bergerac retrouvent un idéal poétique, bien français intelligible à tous, riche en promesses.

Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, réu-

nit dans son salon les auteurs et les artistes, entre 1618 et 1660; une politesse exquise y règne.

Contrairement aux usages établis, Descartes écrit en français le *Discours sur la Méthode;* de même l'Académie Française, fondée en 1635, par Richelieu, proclame la beauté de la langue nationale et sa supériorité; supériorité à laquelle Corneille et Pascal vont mettre le sceau de leur génie. Ainsi la France de Richelieu et de Louis XIII, édifie un monde nouveau; au nombre des meilleurs collaborateurs de cette œuvre collective, Simon Vouet tient une place de choix.

Il est la base d'où s'élèvera toute la peinture classique et monarchique de Versailles; il relie le néant du règne d'Henri IV à la splendeur de celui de son fils.

***

François Perrier (1590-1650), ami et collaborateur de Vouet, naquit à Mâcon en Bourgogne; il alla fort jeune en Italie, y demeura dix ans, fréquentant l'atelier de Lanfranc, copiant pour des marchands de tableaux, ornant le palais du cardinal d'Este à Tivoli.

En 1630, il est de retour en France, s'arrête à Lyon où Sarrazin lui procure la décoration du cloître des Chartreux.

L'appel de Rome s'insinue en lui, il y répond en s'expatriant à nouveau, après un court séjour à Paris.

De son amour pour la Ville éternelle, il laisse un émouvant hommage, avec *Recueil de statues antiques* (Bibliothèque Nationale); œuvre dénotant une science et une habileté remarquables. Définitivement installé à Paris, il reçoit de Louis Phelippeaux, seigneur de la Vrillière, la mission de peindre la voûte de son hôtel de la place des Victoires, il y affirme des qualités rares.

Ce fut le début d'un grand nombre d'œuvres monumentales; les hôtels, les couvents et les églises eurent recours à ses pinceaux. Il ne négligeait point la gravure, s'y adonnant avec passion, terminant deux cents planches en quelques années.

Photo Braun

FRANÇOIS PERRIER. — ACIS ET GALATHÉE. — (*Musée du Louvre*)

D'une érudition étendue il instruisit Charles Le Brun et voulut lui faire partager son culte de la statuaire gréco-romaine.

Il entra à l'Académie Royale de Peinture en qualité de fondateur; sur la fin de sa vie, désireux de solitude et de paix, il se retira à Lyon où il mourut dans l'isolement et la retraite.

Le Louvre possède de François Perrier, *Acis et Galathée,* qui se trouvait jadis à Versailles, dans le Cabinet du duc de Bourgogne; *Enée combattant les Harpies,* provenant du Cabinet de l'Amour à l'Hôtel Lambert, enfin *Orphée devant Pluton.*

Cette dernière toile représente ses qualités et défauts; les tons atteignent à une certaine vigueur, quelques morceaux sont d'une exécution parfaite, mais la mise en scène est conventionnelle, d'archéologie assez lourde, il y règne un manque complet de nuance et de délicatesse.

Pour juger Perrier, il faudrait avoir connu ses décorations dans tout leur éclat, ses tableaux de chevalet ne le livrent pas entier.

Son neveu Guillaume Perrier l'imita beaucoup; à la suite d'un meurtre, il dut se retirer dans un couvent; il avait peint le cloître des Minimes de Lyon.

La gloire de Laurent de La Hyre (1606-1656) a pâli, les manuels le citent à peine, sa place est minime dans l'histoire de l'art français, les musées relèguent ses œuvres au second plan, il n'éveille plus l'intérêt du public.

Une réhabilitation s'impose, l'indifférence qui entoure cet artiste ne repose en effet sur aucune raison solide, elle continue une tradition dont l'origine remonte fort loin, elle provient d'une méconnaissance, que le recul du temps n'a fait qu'aggraver.

Si l'on se penche sans prévention sur les tableaux de La Hyre, leurs mérites éclatent, si l'on analyse ses créations éparses à travers le monde, le jugement hâtif et faux que l'on avait formulé tombe de lui-même.

Il en est ainsi pour beaucoup de peintres du XVIIe siècle, la critique a vécu sur des idées toutes faites, sur

des poncifs, elle n'a pas eu la curiosité de rechercher les toiles ignorées, de les comparer et d'établir une opinion impartiale.

Trop souvent elle a condamné sans appel un artiste sur quelques œuvres isolées, de là sont nées tant d'appréciations sans valeur. La Hyre a souffert de cet état d'esprit, ses paysages ne trouvent que maintenant des admirateurs, ses scènes bibliques, ses décorations, sortent à peine de l'obscurité pour révéler des aspects séduisants.

La figure de femme, du musée de Châlons, d'une originalité si prenante mériterait d'être toujours citée parmi les plus belles œuvres du XVIIe siècle; *Les pèlerins d'Emmaü, Jésus et la Madeleine* du Musée de Grenoble et *La Présentation de la Vierge au Temple,* égalent les compositions d'Eustache Le Sueur; l'ordonnance témoigne d'un goût délicat, les physionomies sont d'un réalisme savoureux, le dessin, à la fois précis et souple, montre une science, sans faiblesse de la perspective, de l'architecture et de l'anatomie, le cadre de nature appelle tous les éloges.

Il manque à La Hyre l'harmonie des couleurs en vue d'un effet général, les vêtements de ses personnages abusent des tons violacés, des bleus *électriques,* des jaunes, des bruns et des rouges; ce défaut enlève parfois à une œuvre son attrait, *Jésus et la Madeleine,* en est un exemple.

Au Musée du Louvre, se trouvent, l'*Apparition de Jésus aux Trois Maries; Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre; Le Pape Nicolas V faisant ouvrir le tombeau de Saint François d'Assise, Allégorie de la paix de Westphalie.*

Cet ensemble suffit pour comprendre le génie de La Hyre; le mélange de réalisme et d'imagination qui lui est propre, son amour du paysage, son culte du passé italien, concourent à donner à des tableaux comme ceux-ci un caractère multiple.

Néanmoins, d'autres aspects de son talent réclament l'attention; les contemporains estimaient ses portraits d'une facture sincère et élégante, l'Hôtel de Ville de

Photo Bulloz

LAURENT DE LA HYRE. — LES PÈLERINS D'EMMAUS.
(*Musée de Grenoble*)

Paris lui avait commandé un tableau de corps qui souleva un concert de louanges.

Pour les Gobelins, il mit au jour des cartons, où se jouait son esprit primesautier et sa fantaisie.

Apprécié par Richelieu et le chancelier Séguier, il fut chargé de décorer des appartements au Palais Royal; il travailla également pour Tallemant, qui lui avait commandé sept compositions sur *Les arts libéraux;* la Chartreuse de Grenoble devait l'employer à maintes reprises; il faudrait des pages pour énumérer les fruits de son activité.

Il semble avoir aimé s'adonner à de petites toiles, destinées aux cabinets des amateurs; dans ce genre, il excellait aux scènes religieuses, aux vierges, aux enfants Jésus, aux Saints Jean-Baptiste.

Les dessins de La Hyre, au lavis d'encre de Chine et à la pierre noire sont beaux; les physionomies s'inspirent de la statuaire grecque, les plis des draperies imitent des œuvres antiques, la recherche décorative et l'eurythmie des lignes est poussée fort loin. Aussi bien dans *La descente de Croix* du Musée de Rouen, que dans *Les Bergers d'Arcadie* du Musée d'Orléans, la préoccupation de l'archéologie et des règles scolaires étouffe en partie la personnalité de l'artiste, ceci provient de son éducation première.

Elève de son père Etienne de La Hyre, puis de Lallemand et de Vouet, il copia Primatice à Fontainebleau, apprit la perspective avec Defargues et se contraignit à une imitation appliquée des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne et de l'antiquité.

Quand il oublie un passé qui l'écrase, Laurent de La Hyre retrouve son pouvoir émotif, son amour de la vie, son enjouement et sa gaîté.

Causeur brillant, passionné de musique, adorant la chasse, il baigna son génie dans le culte de l'existence journalière et se préserva souvent du pastiche et de la froideur qui régnaient dans les ateliers de ses confrères.

Son frère Louis de La Hyre demeure peu connu, malgré un talent véritable; Philippe de La Hyre (1640-

1718), son fils, devait abandonner la peinture pour l'astronomie et enseigner à l'Académie des Sciences.

Si les contemporains voyaient en La Hyre un maître de tout premier ordre et acceptaient son influence, ils réservèrent une place d'honneur, à un autre grand méconnu, Jacques Blanchard (1600-1638).

Celui-ci échappa à la formation de Simon Vouet, au culte des Carrache et de l'Antiquité, il rompit avec l'idéal de son époque, pour se laisser conquérir par Venise et les Flandres.

Rubens, Titien et Véronèse furent ses maîtres, la couleur devint sa principale préoccupation, elle eut en lui un défenseur acharné qui lutta pour sa suprématie et mourut avant de voir son triomphe.

Fils de Gabriel Blanchard, député à Paris pour les affaires de Condrieux, il travailla avec son oncle, Nicolas Bollery, et à Lyon, sous Horace Le Blanc.

Arrivé à Rome en 1620, il y séjourna plusieurs années, puis alla à Venise vers 1628; à Turin il entra au service du duc de Savoie.

L'académie de Saint Luc le reçut avec *Saint Jean dans l'île de Pathmos;* en 1634 la Corporation des Orfèvres offrit à Notre-Dame de Paris sa grande composition sur *La Pentecôte.*

M. de Bullion et le président Perrault l'employèrent à la décoration de leurs hôtels respectifs.

Dénommé le Titien français, comparé à Van Dyck pour ses portraits, Jacques Blanchard connut de vifs succès. Il brossait des tableaux religieux que les amateurs appréciaient au même titre que ceux de Laurent de La Hyre.

A nos yeux il reste surtout un peintre étonnant du nu féminin dans le sillage de Pierre-Paul Rubens; à l'exemple de l'illustre flamand il aime les formes grasses, les chairs éclatantes, les modelés pleins, sa sensualité s'exprime en des visions païennes et plébéiennes du plus grand intérêt.

Tiré du *Décameron* de Boccace : *Cimon et Ephigène* au Musée du Louvre résume ses mérites en ce genre.

Quatre corps de femme aux carnations délicates,

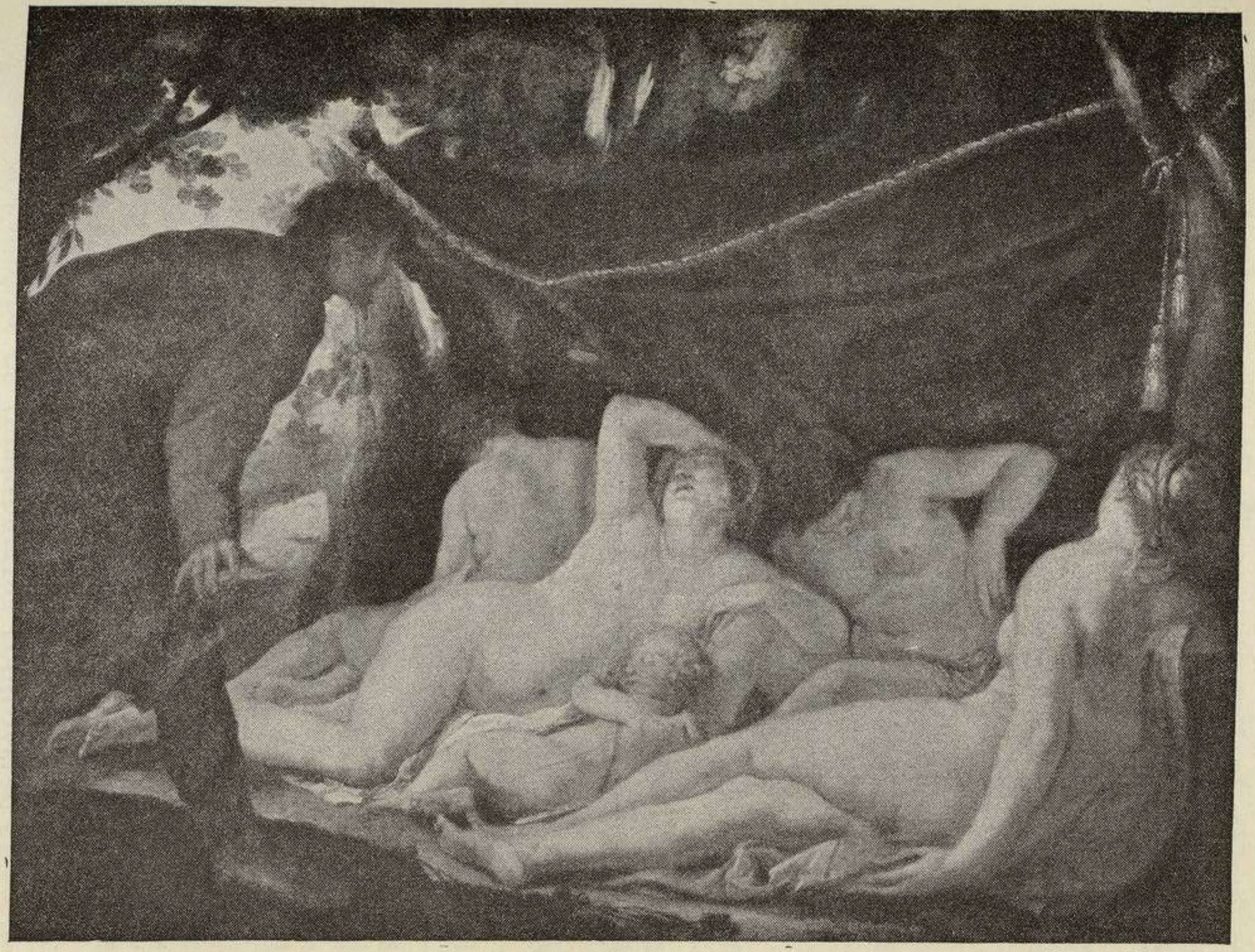

Photo Giraudon

JACQUES BLANCHARD. — CIMON ET EPHIGÈNE. — (*Musée du Louvre*)

éclairées par une lumière provoquant des nuances d'ombre et de lumière, quatre filles voluptueuses et jeunes évoquent les nymphes de Rubens.

Dans l'ombre apparaît Cimon, s'arrêtant ébloui et charmé en face de cette vision; que nous sommes loin des théories d'un François Perrier, d'un Sébastien Bourdon et d'un Philippe de Champaigne.

L'abbé de Fontenai rapporte que telle était l'habileté de Blanchard à peindre les nus féminins, qu'il ne lui fallait que trois heures pour exécuter une figure grandeur nature.

Mort à trente-huit ans d'une fluxion de poitrine, disparu en pleine maturité, Jacques Blanchard a laissé une œuvre où les pièces excellentes abondent, il annonce la floraison du XVIIIe siècle et puise aux sources vénitiennes et flamandes.

Les conférences de cet artiste à l'Académie royale donnèrent lieu à des polémiques fiévreuses, elles furent âprement discutées, leur auteur se doutait-il qu'en 1720, Antoine Watteau appliquerait ses principes et que l'art d'un Fragonard et d'un Chardin en vivrait.

La famille des Blanchard devait enrichir la France de plusieurs peintres excellents; Jean-Baptiste Blanchard (1595-1665), frère du précédent, se consacra à l'Histoire et entra à l'Académie en 1663; de Jean-Baptiste Blanchard, dit le neveu, le musée de Versailles possède une *Allégorie sur la naissance de Louis XIV;* professeur à l'Académie, en 1699, il recueillit de nombreuses louanges pour ses sujets sacrés; enfin Gabriel Blanchard (1630-1704), fils de Jacques, reste mal connu, sa production étant difficile à identifier; à Versailles se voit sa décoration du salon de Diane représentant *Diane présidant à la navigation et à la chasse,* et deux tableaux ornant la salle de Trianon.

En 1671, eut lieu la célèbre controverse entre Blanchard et Philippe de Champaigne, controverse entre le dessin et la couleur. Charles Le Brun, pris pour arbitre, se prononça en faveur du dessin, et derrière lui l'Académie se rangea unanimement.

Ainsi l'art de Blanchard est celui d'un indépendant et

d'un novateur hardi, en dehors de l'esthétique officielle; il fut soutenu par Roger de Piles, qui écrivit *Conversation sur la couleur*. L'idéal flamant et vénitien recrute, à partir de 1697, des partisans nombreux, il triomphe au XVIIIe siècle; à ce triomphe, les compositions rubéniques d'un Blanchard n'auront pas été étrangères.

*
**

Le Saint Quentinois Michel Dorigny (1617-1665), gendre et élève de Simon Vouet, fut remarqué pour son plafond *Flore et Zéphyre* ornant la chambre de Monseigneur à Vincennes.

Il imita la manière décorative de son maître et s'attacha à graver ses œuvres les plus importantes; grâce à son burin revivent bien des compositions actuellement détruites.

Mort à quarante-huit ans il laissait un fils, Louis Dorigny, dont nous avons analysé le caractère dans notre *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle*.

Il est souvent question dans la correspondance de Poussin de Nicolas Chapron († 1656), excellent peintre et graveur.

Après avoir étudié sous Vouet, il partit à Rome en 1640 et y copia pour le compte de Chantelou, *La Transfiguration* de Raphaël.

Vers 1649, il devait publier une suite de cinquante-deux gravures représentant les *Loges* du Vatican; rarement un artiste montra une aussi grande fidélité à traduire le chef-d'œuvre du maître d'Urbin.

Mariette appréciait les *Bacchanales* de Chapron, il regrettait sa fin prématurée et le petit nombre de ses tableaux.

L'un des meilleurs disciples de Vouet est, sans nul doute, Michel Corneille (1602-1664).

Il avait comme Chapron une prédilection pour Raphaël qu'il grava et dont il voulut s'inspirer.

Entré en 1648 à l'Académie royale de Peinture, Corneille ne tarda point à jouir d'une réputation justifiée par un talent original et varié.

Photo Bulloz

MICHEL CORNEILLE. — ESAU CÉDANT A JACOB SON DROIT D'AINESSE.
(*Musée d'Orléans*)

Le musée d'Orléans conserve de lui : *Esaü cédant à Jacob son droit d'aînesse* (1630).

Dans un intérieur *Louis XIII*, la scène biblique se déroule comme si elle avait lieu au XVIIe siècle; transposition hardie du passé au sein du présent, qui ajoute à l'intérêt de l'œuvre elle-même.

Le côté nature-morte de cette toile est remarquable, il dénote des influences hollandaises, il témoigne d'une observation attentive et minutieuse, et d'un amour des objets usuels étonnant; le métier vaut par une couleur fraîche et des qualités précieuses d'exécution.

Telle apparaît cette composition que nous reproduisons ici, car elle permet d'apprécier le génie d'un maître fort mal connu. Louis de Boullongne (1609-1674) pourrait prendre place parmi les artistes ignorés du public, au côté de Chapron et de Corneille.

Cet élève de Jacques Blanchard recueillit pendant sa vie les tributs d'une estime grandissante.

Protégé par Colbert et les échevins de l'Hôtel de Ville de Paris, professeur à l'Académie, il reçut de nombreuses commandes. Décorateur abondant et facile, il travailla aux appartements de Versailles, au Louvre, puis dans les hôtels de Janin de Castille et de La Bassinière.

Encore jeune, il fit un *Christ en Croix* pour le Président Boulanger; la beauté de cette œuvre lui valut une pension et le voyage en Italie.

Entre 1646 et 1657, il brossa des tableaux votifs pour Notre-Dame de Paris. Sa facilité à copier devait être mise à contribution par Everard Jabach, qui lui demanda de reproduire les pièces principales de la collection de Charles Ier d'Angleterre.

Un malheureux hasard nous prive de renseignements sur la personnalité de Georges Lallemand; élève de Vouet, maître de La Hyre, Philippe de Champaigne et Poussin, il avait un atelier dont nous savons l'importance par la qualité de ses disciples, mais sur ses propres créations l'obscurité demeure.

Il en est de même pour Pierre Brebiette (1598-1650), qui suivit les leçons de Lallemand et devint un excellent graveur et dessinateur; pour Noël Quillerie (1594-

1669), dont le *Saint Paul* décèle le génie; pour Guy François (1580-1650), auteur de *La Purification* (musée de Toulouse), où se trouvent réunis un réalisme carravagesque et un maniérisme issu du Guide et des Carrache.

Rien de précis n'existe sur des artistes comme Nicolas Régnier (1590-1667) qui vécut en Italie et composa cette curieuse *Vanité*, du musée de Stuttgart, comme Richard Tassel (1580-1660) dont *L'adoration des mages* (musée de Dijon) est pleine d'intérêt, comme Germain Lerambert († 1619) et combien d'autres noms totalement inconnus et qui sortiront peut-être un jour de l'ombre.

***

La peinture décorative et monumentale est, sous Louis XIII, intimement liée aux progrès des lettres et des arts, à la transformation des mœurs et des goûts d'une société.

Au moment où elle s'épanouit, règnent en architecture, un Louis Le Vau, un De Brosse, un Jacques Lemercier; en sculpture, un Michel et un François Anguier, un Simon Guillain, un Gilles Guérin, un Jacques Sarrazin et un Jean Warin.

Des hôtels particuliers s'élèvent dans Paris à la manière romaine, ils comportent une vaste galerie propre aux fêtes et aussi à l'exposition des tableaux; ces galeries s'ornèrent bientôt de boiseries, de sculptures et de peintures d'une richesse singulière. Les églises s'inspirent du style Jésuite, elles deviennent claires, spacieuses et gaies. Saint-Paul, Saint-Etienne-du-Mont et Saint-Gervais reçoivent des façades à la mode italienne.

Un luxe raffiné, une harmonieuse élégance pénètrent les intérieurs; ceux-ci deviennent somptueux, comme en témoignent encore aujourd'hui les appartements de la duchesse de La Meilleraye, à l'Arsenal, le salon Louis XIII à Fontainebleau, les ensembles de l'hôtel de La Vrillière (Banque de France) et du château de Cheverny, où se trouvent une suite de tapisseries d'après Vouet. Admirateurs convaincus de l'antiquité, adoptant

les ordres classiques avec un rare scrupule, passionnés pour les recherches de la Renaissance italienne, architectes, peintres et sculpteurs parviennent cependant à créer des œuvres essentiellement françaises dans leur mesure, leur équilibre et leur beauté nuancée. Le pavillon de l'Horloge au Louvre (1624), construit par Lemercier, Sarrazin, Guérin, Buyster et Poissant, met bien en lumière cette faculté d'assimilation.

Il se compose de détails empruntés à l'art antique, mais il se relie au vieux Louvre d'Henri II, aux délicates façades de Lescot et de Goujon, il continue la tradition du passé, tout en innovant.

Sous Louis XIII, l'architecture commande les autres arts, elle occupe la première place, la peinture doit adapter ses possibilités aux siennes, collaborer avec elle et la servir de son mieux.

Il y a d'ailleurs identité de caractères entre ces deux formes artistiques; l'influence de l'Italie et de l'Antiquité s'y trouve également tempérée par la pérennité d'une tradition nationale faite d'ordre et de vérité. Les peintres oscillèrent entre l'imitation de Raphaël, de Carrache, de Jules Romain, du Guide et l'attirance exercée par Carravage; ils s'inspirèrent de l'idéal primesautier des fresquistes, ils apprirent à connaître les ressources de la grande décoration murale et du plafonnement.

L'on retrouve, sous la science apprise, un amour de la nature, un souci d'étude en profondeur, un vérisme sincère, de source purement française.

Une décoration de Simon Vouet, de Perrier ou de Blanchard, un palais de Le Vau, de Lemercier ou de De Brosse, une sculpture de Anguier, de Sarrazin ou de Guillain, participent à une atmosphère similaire et ne peuvent être compris que par une analyse parallèle de leurs mérites respectifs.

CHAPITRE IV

La beauté antique unie a l'idéal chrétien et national
Humanisme et Mysticisme sous Louis XIII.
Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne, Eustache Le Sueur.

Le voyage de Poussin à Paris. — La vie et l'œuvre du Maître. — Son indépendance et sa sincérité. — Le Guaspre. — L'invasion mystique. — Philippe de Champaigne et l'art espagnol. — Le goût du Divin. — Eustache Le Sueur. — Limites et faiblesses d'une esthétique. — Aspects de son talent.

Au début de l'hiver 1641, le 6 janvier, un carrosse s'arrêtait à Fontainebleau, quelques gentilshommes l'attendaient, ils étaient venus accueillir Nicolas Poussin de la part de Louis XIII et du surintendant Sublet De Noyers.

Il avait fallu bien des sollicitations, bien des lettres pressantes pour décider l'artiste à quitter sa villa romaine, où le travail s'accomplissait loin des intrigues et des jalousies; après avoir résisté plusieurs années, il avait cédé, non sans appréhension.

Les marques d'une respectueuse déférence entourèrent son voyage de Rome à Paris, rien n'avait été épargné pour lui rendre agréable le retour dans sa patrie, quittée depuis 1624.

De Noyers l'embrassa et lui témoigna une vive allégresse de sa venue, Richelieu se fit aimable. A Saint-Germain, introduit par le grand écuyer Cinq-Mars, en présence de Louis XIII, il s'entendit décerner les compliments les plus élogieux.

Dans les jardins des Tuileries, une charmante petite maison, dénommée le Pavillon de la Cloche, avait été aménagée pour le recevoir; le peintre en fut si content qu'il écrivit, à Carlo Antonio del Pozzo, ces lignes admiratives : « C'est un petit palais, il faut l'appeler ainsi » puis il ajoute, après avoir énuméré les différentes pièces : « Et de plus, un beau et grand jardin plein d'arbres fruitiers et des fleurs les plus variées, et de légumes, avec trois petites fontaines et un puits, outre une belle cour où sont d'autres arbres fruitiers. J'ai des vues qui s'ouvrent de tous les côtés, et je crois, l'été, que c'est un paradis. En entrant en ce lieu, je trouvai tout l'étage du milieu bien accommodé et meublé noblement, avec toutes les provisions de choses nécessaires, jusqu'au bois, et une pièce de bon vin vieux de deux ans ».

Après sa visite à Louis XIII, il trouva dans son appartement une bourse de velours Turquin, contenant deux mille écus d'or en frappe nouvelle, présent royal qui marquait le prix attaché à sa personne.

Des amis et des amateurs le comblent d'attentions délicates. Chantelou lui envoie un muid d'excellent vin; M. de Constance, un pâté de cerf, si grand, dit-il, que l'on voit bien que le pâtissier n'en a retenu que les cornes.

Cet homme de quarante-sept ans avait déjà une œuvre insigne à son actif; elle justifiait les honneurs qui lui étaient décernés; il était, à cette époque, le seul peintre de génie dont la France pût s'enorgueillir; sa réputation avait franchi les Alpes.

Au moment où Richelieu et Louis XIII rêvaient d'instaurer un art national, de décorer la Grande Galerie du Louvre et de donner une bienfaisante impulsion aux artistes français, il semblait devoir répondre à leurs désirs par la grandeur même de sa personnalité.

Les difficultés surgissent, à peine se met-il à l'œuvre; elles vont nous permettre d'analyser les caractères particuliers de son esprit et l'abîme qui le séparait des peintres d'Histoire et des décorateurs contemporains. Le 20 septembre 1641, il écrit : « Sans interruption aucune, je travaille tantôt à une chose et tantôt à une autre. Je

supporterais volontiers ces fatigues, si ce n'est que les œuvres qui voudraient beaucoup de temps, il faut les expédier d'un trait. Je le jure, si je restais beaucoup de temps dans ce pays, il faudrait que je devinsse un bousilleur comme les autres qui sont ici. Les études et les bonnes observations d'après l'antique ou autre, ne sont connues en aucune façon, et quiconque a de l'inclination à l'étude et au bien faire s'en doit certainement écarter ».

Paroles sévères, qui montrent deux tendances opposées; en effet, Poussin reste un peintre de chevalet, aimant les toiles de moyenne dimension.

Il pense longuement à une œuvre avant de l'entreprendre, il médite sur elle, s'entoure de documents précis. Puis, il modèle en cire les personnages de sa composition, les habille, élève une architecture en carton pâte, et après cette mise en scène, fruit de patientes recherches, il commence à établir les lignes principales de son tableau, se préoccupe des masses d'ombres et de la lumière.

Ce travail terminé, il peint, sans jamais se presser, avec un scrupule, une conscience, un contrôle permanent de soi-même qui le forcent à demander plusieurs mois pour l'exécution du moindre sujet, mythologique ou biblique.

En général, ce sujet lui est proposé par l'amateur, des lettres sont échangées à ce propos; Poussin y discute l'arrangement des moindres détails. La suite des *Sept Sacrements* lui réclama des années d'études; à Chantelou qui s'impatientait de ne point recevoir *La Confirmation*, il répondait : « Ce ne sont pas des choses que l'on puisse faire en sifflant, comme vos peintres de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre heures. Il semble que je fais beaucoup quand je fais une tête par jour, pourvu qu'elle fasse son effet ».

Méprisant les arrivistes et les bâcleurs, dédaigneux de la richesse, il mettait son âme dans ses créations et ne pouvait comprendre le caractère hâtif des œuvres de ses confrères parisiens.

Ceux-ci sont des animateurs, d'habiles décorateurs, aptes à couvrir de vastes espaces, à ordonner de grandes entreprises, aidés par une foule d'élèves; ils se font paysagistes, ornemanistes, peintres religieux, suivant les caprices des mécènes qui les emploient. Ils considèrent la beauté de l'ensemble bien plus que le détail; la peinture est, à leurs yeux, la collaboratrice de l'architecture et de la sculpture; grâce à eux, un Louis XIII, un Richelieu, un Gaston d'Orléans purent assouvir leur soif de bâtir et d'orner fastueusement le monde de pierres qui surgissait de terre.

Obligés de faire face à de multiples problèmes, créant dans la fièvre, ils ne peuvent s'attarder à la perfection d'un morceau : chefs d'orchestre en même temps qu'exécutants, ils doivent coordonner des efforts divers pour atteindre le but qu'ils se proposent.

De tels hommes ne pouvaient ni comprendre, ni apprécier Nicolas Poussin, avec ses lenteurs, ses méthodes d'analyses profondes, son caractère entier; rien n'était plus éloigné de leur souplesse, de leur faconde et de leur idéal.

L'ornementation de la Galerie du Louvre, en juxtaposant ces deux courants contraires, provoqua des froissements et des luttes, qui ne se terminèrent qu'avec le départ de Poussin pour Rome.

Jamais un mot d'éloge ne se trouve sous la plume de l'artiste en faveur de ses confrères; il les méprise comme une engeance dangereuse.

D'autre part, le climat de Paris ne convenait plus à Poussin, habitué au ciel romain; le 14 mars 1642, il s'en plaint dans une lettre où son esprit de poète et d'observateur se révèle spontanément : « Il y a quinze jours, l'air s'était adouci hors de saison, et quelques petits oiseaux commençaient, avec leurs chants, à se réjouir pour l'arrivée du printemps; quelques arbustes montraient leur tendre feuillage, et les odorantes violettes, avec l'herbe tendre, recouvraient la terre, peu auparavant poudreuse de l'horrible froid. Voici qu'en une nuit, un vent de tramontane, excité par la force de la lune rousse, avec une neige très épaisse, a rejeté le beau

temps plus loin de nous qu'il n'était au mois de janvier » ; il continue : « J'ai abandonné mes pinceaux, me sentant gelé jusqu'à l'âme ».

Il quitta Paris sans regret. Sauf Jacques Stella, Chantelou, Lemaire, Charles Errard et de rares amis, il n'avait pu s'entendre avec ses compatriotes ; les témoignages d'admiration que lui décernaient la Ville et la Cour le laissaient aussi indifférent que les cabales. Il nota un jour cette phrase de philosophe : « C'est une chose si commune aux hommes que les misères et les disgrâces que je m'émerveille que les hommes d'esprit s'en fâchent et ne s'en rient pas, plutôt que d'en soupirer. Nous tenons tout à louage, nous n'avons rien en propre ».

Le séjour de Poussin à Paris met en lumière les divers aspects de son génie ; il nous a paru devoir être placé en tête de ce chapitre ; nous devons maintenant revenir au début de son existence, afin d'y étudier les événements qui marquèrent sa formation artistique et morale.

*
**

Les heureuses années de la maturité et de la vieillesse de Poussin furent précédées de combats incessants contre le destin rebelle ; une énergie sans faiblesse, une volonté de fer, une absolue confiance en lui-même le soutinrent au milieu des pires difficultés et lui permirent d'en triompher.

Il vit le jour dans un foyer modeste. Son père, Jean Poussin, après avoir bataillé comme soldat en bien des pays, avait quitté l'armée fort pauvre. Sa mère, Marie Delaisement, fille d'un échevin de Vernon, possédait une dot qui permit au ménage de s'établir aux Andelys, en Normandie.

Les chanoines du Collégial de la Ville apprirent au jeune Nicolas les lettres françaises et latines ; bien qu'il se montrât très intelligent, les règles scolaires le rebutaient, il dessinait à ses heures de loisir.

Noël Jouvenet, bon peintre rouennais et Quentin Varin (1580-1627), furent ses premiers maîtres. Au se-

cond il garda, sa vie entière, une grande reconnaissance.

Il est donc intéressant de dire un mot de cet artiste provincial, avec lequel il collabora à la décoration de l'église des Andelys et dont il reçut de précieuses leçons, à un âge où les impressions juvéniles doivent être canalisées et guidées par l'expérience des aînés.

L'expérience de Quentin Varin résultait de multiples efforts et de luttes parfois dramatiques, contre l'obscurité et la misère.

Vers 1597, il est à Avignon, où il signe un contrat d'apprentissage avec Pierre Duplan, qu'il servira pendant trois ans, contre le logement, l'habillement et l'instruction. Puis il s'établit à Amiens, se marie en 1607 et travaille dans les églises et couvents.

Ne trouvant pas toujours à s'employer sur place, il voyage et un beau jour obtient la commande de trois compositions pour l'église des Andelys; c'est l'époque où il s'intéresse à Nicolas Poussin.

Nous le retrouvons ensuite à Paris, tombé dans une affreuse pauvreté. Un changement complet se produit alors : la Cour l'attire, la reine-mère l'emploie au Luxembourg, le roi le pensionne et lui fait peindre le tableau du maître-autel de la paroisse de Fontainebleau. Il achète, en 1622, une jolie maison rue Saint-Antoine et connaît la prospérité.

Courte fut cette apothéose, cinq ans après, il mourait, laissant une fille, sœur Sainte-Madeleine des Ursulines d'Amiens, qui décora des monastères de la région, et un fils, Nicolas, également peintre.

L'on peut voir de cet artiste : *La Flagellation du Christ* (Cathédrale de Beauvais) et l'*Ensevelissement du Christ* (Musée du Louvre). Il y affirme une connaissance parfaite de la perspective, une science réelle du dessin, mais une grande pauvreté de couleur. Les contemporains admiraient surtout *La Présentation de la Vierge,* du couvent des Carmes déchaussés.

Lorsque Quentin Varin eut quitté les Andelys, Poussin se sentit incapable de poursuivre seul ses études et résolut d'aller à Paris. Il partit à l'âge de dix-huit ans,

sans argent ni recommandation, animé seulement d'un ferme désir d'arriver à ses fins.

Il serait peut-être tombé dans une véritable indigence si un gentilhomme poitevin ne l'avait entretenu à ses frais; grâce à ce mécène, il se perfectionna chez Georges Lallemand, puis chez Ferdinand Elle. Cependant, son instruction artistique se fit principalement par l'entremise d'Alexandre Courtois, bibliothécaire du roi, qui lui permit de copier des estampes de Raphaël et des Italiens du xve siècle; il y acquit une sûreté dans son dessin que nous retrouvons en ses œuvres postérieures.

Après un voyage au Poitou avec son protecteur, il le quitte et revient passer un an aux Andelys, près de ses parents, pauvre et désemparé.

Il se ressaisit cependant et retrouve Quentin Varin au faîte de sa renommée. Vers cette date se place le drame le plus angoissant de son existence; avide de voir l'Italie, il se met en route pour Rome, parvient à Gênes; la misère le contraint à retourner sur ses pas, la mort dans l'âme. Il essaye une seconde fois, sans succès d'ailleurs.

N'est-il pas émouvant de suivre ce jeune homme assoiffé de beauté, tournant vers Rome ses regards, fasciné par sa lumière et succombant sur la route, meurtri, vaincu, se traînant presque en mendiant à travers les chemins!

Les années passent. En 1621, il se lie d'amitié avec Philippe de Champaigne; Quentin Varin le présente à Nicolas Duchesne, ordonnateur des travaux du Luxembourg, qui l'emploie.

Au couvent des pères Jésuites, il brosse six toiles consacrées à Saint Ignace de Loyola (1622); enfin, il connaît le cavalier Marin, poète en vogue, qui le couvre d'éloges.

J. F. de Gondi, archevêque de Paris, le protège; muni d'un peu d'argent, il repart pour Rome, y parvient en 1624.

Le cardinal Barberini s'intéressant à lui, il pouvait se croire au bout de ses tribulations, il n'en fut rien, il retomba dans la misère et, pour ne pas mourir de faim,

l'on vit ce grand artiste vendre pour sept francs des œuvres remarquables.

Quand il épouse, en 1630, Anne-Marie Dughet, Nicolas Poussin a triomphé définitivement des embûches de la vie, il peut créer en paix, mais à quel prix n'a-t-il pas atteint cette tranquillité, quelle force d'âme ne lui a-t-il pas fallu pour vaincre sa faiblesse et son isolement, en face d'un monde indifférent et souvent hostile! Peu de temps avant sa mort, il inscrivait sur son testament un legs de dix mille écus, destiné à ses pauvres parents des Andelys, ce qui dénote une certaine aisance.

Loué par les plus illustres écrivains du monde entier, l'œuvre de Poussin présente des compositions bibliques et mythologiques, des portraits, des paysages composés et de nombreux dessins, projets et esquisses. Admirateur convaincu de l'Antiquité, dont les vestiges se présentaient constamment à sa vue, attachant un prix extrême au dessin, soucieux de la précision historique et des données archéologiques, ne laissant de côté aucune recherche de perspective, d'anatomie et de composition, Poussin a réussi une œuvre parfaitement homogène.

Il considérait la Grèce et Rome comme les sources éternelles de la Beauté, copiant avec respect les statues, les bas-reliefs, les monuments qu'il rencontrait.

Bien souvent, ses personnages rappellent des marbres et des bronzes antiques, ses architectures reproduisent des édifices connus, sa mise en page est sculpturale, mais à ce culte se juxtapose heureusement une sincère observation de la Nature et un sentiment inné du paysage.

Contrairement aux artistes du règne de Louis XIV, proclamant leur supériorité sur Rome, Nicolas Poussin la révère humblement, acceptant avec joie ses enseignements.

L'interprétation de la nature par l'antique était un danger, elle entraîna la médiocrité des disciples de Charles Le Brun et provoqua la réaction du XVIIIe siècle en faveur du naturel et de la simplicité. De ce danger,

Poussin fut préservé par ses qualités nationales d'ordre, de mesure, de discipline, par l'harmonie qui s'échappe de la moindre de ses compositions.

Son esthétique, basée sur la raison, la psychologie et l'analyse de soi-même, produit ses plus belles réalisations au moment de l'épanouissement du génie français dans tous les domaines de l'esprit; ses tableaux demeurent en étroite union avec les pensées et les désirs de la philosophie, de la littérature et de la poésie contemporaines; exilé de son pays volontairement, il contribua néanmoins à l'apothéose des ressources de la terre natale.

Le rapprochement des dates est parfois significatif. En 1636, Poussin exécute l'*Inspiration du poète* (Louvre), la même année paraît *Le Cid,* de Corneille, deux chefs-d'œuvre obéissant à des lois d'harmonie, de noblesse et de spiritualité bien semblables, deux émanations d'une culture détachée de tout matérialisme, au service de la beauté et de l'esprit. Un an après, *le Discours sur la méthode,* de René Descartes, complétait par la philosophie les exemples de la littérature et de la peinture.

En 1638, le peintre termine : *Moïse sauvé des eaux* (Louvre); en 1639, *Les israélites ramassant la manne dans le désert, L'enlèvement des sabines, Les bergers d'Arcadie* (Louvre); de 1640 à 1643 l'on représente : *Horace, Cinna* et *Polyeucte;* puis, en 1648, apparaît la toile universellement admirée : *Les Funérailles de Phocion* (Louvre), à l'époque où Descartes publie *Le Traité des Passions.*

Il est inutile de multiplier ces parallèles, ils montrent que Nicolas Poussin pense et travaille dans une atmosphère voisine de celle des écrivains.

Contre l'éparpillement de la Renaissance, il dresse le mur de l'ordre et de la discipline; contre la faiblesse des survivants d'écoles périmées, il proclame le culte et le respect du dessin; contre les *fa presto* italiens, il réagit par une conscience rare; contre le débordement sensuel et réaliste des Flamands, il oppose l'antiquité classique, et, de tous ces éléments réunis et coordonnés

en lui, il crée une œuvre de novateur, dont la portée sera incalculable sur l'évolution de l'art français.

Les dernières années du XVIIe siècle sont remplies des querelles des Poussinistes et des Rubénistes, de la lutte entre le dessin et la couleur. Mais que l'on ne s'y trompe pas, aux mains de ses admirateurs, les théories du maître seront déformées, outrées, déviées sur des voies académiques et pédantes, qu'il aurait lui-même réprouvées, car ce poète, ce sensible ne pouvait souffrir la convention et l'artificiel chers aux écoles.

Si nous passons en revue les pièces principales de l'œuvre de Nicolas Poussin, une première constatation se présente à nous, elles ont beaucoup souffert du temps. Sauf *L'inspiration du poète*, la majorité des tableaux du Louvre ont noirci et ne montrent plus leurs aspects primitifs; de cela, il faut toujours tenir compte quand l'on juge l'artiste au point de vue de la couleur.

La collection Ellesmeere, à Londres, renferme un trésor sans pareil, les sept tableaux commandés à Poussin par Chantelou sur *Les Sacrements*. Point culminant de cette suite, *La Cène* allie le divin et le terrestre avec une inoubliable sérénité, nulle part, l'artiste n'apparaît aussi grand, aussi éloigné des errements et des petitesses de ses rivaux; il renouvelle un sujet, se hausse jusqu'à lui avec une plénitude qui ne laisse rien à désirer.

Il avait déjà usé de ce thème pour la chapelle de Saint-Germain; Louis XIII disait à ce propos, qu'il prenait autant de plaisir à contempler cette composition qu'à voir ses propres enfants.

L'extrême onction montre un pathétisme rare chez le maître; l'émotion s'y exprime simplement; l'on songe au Giotto de la *Mort de Saint-François d'Assise*.

Au musée du Louvre, *L'Assomption de la Vierge* (1650) et *Le Ravissement de Saint-Paul* (1650) permettent de connaître ses mérites de peintre religieux; il s'égale aux meilleurs artistes italiens du XVe siècle. La thèse de l'indifférence de Poussin en matière de religion a été ruinée par de récentes recherches; c'était un croyant : il suffit, pour s'en convaincre, de se pen-

cher sur les scènes de la Bible et du Nouveau Testament qu'il a traitées avec sentiment et délicatesse, parfois avec une émotion profonde.

D'un commerce journalier avec les souvenirs de l'antiquité gréco-romaine, d'une longue et pénétrante étude des statues, des bas-reliefs et des monuments de la ville éternelle, de solitaires méditations au cours de ses promenades au Forum, Poussin devait s'enrichir d'une connaissance et d'un amour sans borne du passé classique.

Non pas d'une connaissance superficielle, semblable à celle de ses rivaux, mais d'une très vive pénétration, qui lui permit, à certains moments, une véritable résurrection.

Il franchit le mur derrière lequel se dissimulait la compréhension de l'Antiquité; il rejette le dogme de la froideur pédante et figée; avec des vestiges millénaires, il recréa des êtres animés de vie et il les plongea au sein d'une nature en accord avec leurs aspects physique et moral.

Si les bacchanales, les jeux des nymphes et des satyres abondent chez Nicolas Poussin, M. Emile Magne, l'éminent historien du maître, en voit l'origine dans un épisode de son enfance.

Il aurait assisté, nous dit-il, aux danses rythmiques et voluptueuses où se plaisaient les Andelysiens et dont l'origine remontait à la plus haute antiquité.

D'autre part, quand il allait passer ses vacances à Vernon, chez ses grands-parents maternels, il avait coutume de se cacher derrière quelque arbre épais, non loin d'une fontaine dénommée la Fontaine des Vallées-Félix. Il voyait s'y baigner les jeunes filles des environs; elles s'ébattaient, nues, dans ce cadre de nature verdoyante, et le jeune enfant apprenait à connaître l'éclat des fraîches carnations sur les fonds sombres de feuillages frémissants.

A Rome, cette vision lui revint à l'esprit, et ce fut au cours de sa carrière, un monde délicieux d'enfants nus aux membres potelés, s'ébattant joyeusement dans les bois, d'enfants bien vivants, dans leur grâce païenne,

Photo Archives Photographiques

NICOLAS POUSSIN. — L'INSPIRATION DU POÈTE. — (*Musée du Louvre*)

ivres de grand air, de vin généreux, de jeux effrénés.

Ce fut aussi un monde de nymphes aux corps sveltes, propres aux danses; de bacchantes aux allures bondissantes et qu'il figure, couchées sur l'herbe, reposant dans une eurythmie charnelle complète, ou se livrant à des divertissements anacréontiques.

Enfin, à ces filles de l'amour et de la nature, issues de l'antiquité et revivant grâce au talent d'un artiste génial, il faut joindre leurs compagnons habituels, les satyres aux masques grimaçants, dont les coroplastes et les potiers attiques du VIIe siècle av. J.-C. notaient déjà les emportements, et que Rubens peignit dans sa merveilleuse *Bacchanale* du Musée de Berlin.

Toutes les scènes similaires, consacrées au cycle bacchique, qu'elles se nomment : *L'éducation de Bacchus* (Louvre); *Jeunesse de Bacchus* (Chantilly); *Bacchanale* (National Gallery), s'inscrivent entre les années 1630 et 1638; époque de jeunesse, de passion, de vie ardente et sensuelle.

A de pareilles évocations, où la volupté et la beauté s'épanouissent dans la Nature, s'oppose la gravité réfléchie de la *Mort de Narcisse* (Louvre), des *Funérailles de Phocion*, de l'*Inspiration du Poète;* trois compositions dignes des éloges les plus vifs. De ses qualités de portraitiste, le Louvre donne une idée parfaite avec l'austère image qu'il a laissée de lui-même, à l'âge de cinquante-six ans (1650). Paysagiste, Nicolas Poussin l'est dans son œuvre entière; il reste, avec Claude Lorrain, le plus complet des paysagistes classiques.

Agrémenté de monuments antiques, qu'il place arbitrairement dans sa toile, suivant les nécessités de l'harmonie générale, animé de personnages, traité avec un souci décoratif constant, paré des ressources inépuisables de son imagination et de son émotion, le paysage poussinesque a la même valeur, au point de vue artistique, qu'un beau vers de Corneille, qu'une phrase de Descartes, qu'une pensée de Pascal.

L'Albertina de Vienne et le Cabinet des dessins du Louvre nous permettent d'apprécier les crayons, les sanguines et les lavis, si nombreux dans son œuvre;

parmi ceux-ci, les études de paysage tiennent une place considérable, certaines sont d'un modernisme étonnant.

Tel chemin ombreux, éclairé par un coup de soleil, tel arbre se profilant sur le ciel nuageux, tel vallon aux plantes sauvages, pourrait être revendiqué par le paysagiste actuel le plus sincère.

*
**

Nicolas Poussin cristallise les qualités propres à son siècle et, par la puissance de son génie, les présente dans toute leur beauté; de même que le XVIIIe siècle se résume dans l'art d'un Quentin La Tour, d'un Watteau, d'un Chardin et d'un Fragonard, de même le XVIIe siècle s'inscrit entre les noms de Simon Vouet, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Louis Le Nain, Philippe de Champaigne et Charles Le Brun.

Répandues à des milliers d'exemplaires grâce au burin de graveurs éminents, les compositions de Poussin ne rencontrèrent que de médiocres détracteurs, recrutés dans la foule des peintres secondaires, haïssant tout ce qui les dépassait.

André Félibien, l'un des historiens d'art les plus écoutés au XVIIe siècle, écrivait : « Tout le monde sait quel a été son mérite, et pour moi, je ne crois pas qu'il y ait eu de peintre qui ait possédé une plus haute idée de la perfection de la peinture, ni qui ait mieux su que lui ce qui peut rendre un ouvrage accompli ».

Plus près de nous, Eugène Delacroix confiait au papier ces réflexions d'une lumineuse perspicacité, qu'il nous semble impossible de ne point citer au terme d'une étude sur Poussin :

« L'on a tant répété que Poussin est le plus classique des peintres qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter ici comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la Peinture Française. Il est arrivé au milieu d'écoles maniérées, chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toutes ces faussetés, s'y trouvant porté par sa pente naturelle et sans parti pris, mais il ne faudrait

Photo Braun

NICOLAS POUSSIN. — BACCHANALE. — (*Musée du Louvre*)

pas conclure, de cette qualité de réformateur, qu'il ait eu une grande influence sur ses contemporains.

« Bien que Le Brun ait étudié le style de Poussin et présenté, dans ses ouvrages, une régularité empruntée à ce style sévère, le génie académique domine chez lui et n'a pas tardé à inspirer de nouveau toute la génération d'artistes qui ont paru en France à sa suite.

« Le Sueur a exercé moins d'influence encore que le Poussin; c'est qu'on ne peut pas plus lui dérober sa naïveté et sa grâce, qu'au Poussin la vigueur de sa composition et ses autres qualités élevées. »

En effet, l'influence de Poussin, sensible sur une pléiade restreinte d'admirateurs et de disciples, fut déformée par l'Académisme de Versailles; cependant, après de nombreuses vicissitudes, elle conserve aujourd'hui encore une force attractive primordiale, car elle est le symbole de la Beauté au service de l'Intelligence. Des ouvrages consacrés au maître, retenons seulement ceux de : Otto Grautoff, d'Emile Magne, de Gilles de la Tourette, ainsi que les études de Paul Jamot.

Le paysage classique, cher à Poussin, se retrouve chez Gaspard Dughet, dit Le Guaspre (1613-1675), son beau-frère et élève, dont il disait avec admiration : « Si je ne le voyais pas faire ses tableaux de mes yeux, je ne les croirais point de lui ».

Cet éloge dans la bouche d'un homme aussi avare de compliments avait son prix, il n'était que juste, le talent du Guaspre méritait une telle approbation.

Trois années passées dans l'atelier de Poussin l'initièrent aux ressources du dessin et de la composition.

A dix-huit ans, il fit un long voyage à Florence, Pérouse et Naples, puis revint s'établir à Rome, où s'écoula son existence entière.

Sportif, chasseur fervent, adorant la Nature, il avait un amour des arbres, des plantes et du ciel, plus vif encore que celui de Poussin; contrôlant moins ses sensations, se livrant avec feu à ses enthousiasmes, il nous émeut par un *romantisme classique* des plus curieux.

« Il avait, nous dit Mariette, un petit âne qu'il nourrissait à la maison et qui était son unique domestique;

il lui servait à porter tout son attirail de peintre, sa provision de bouche et une tente pour pouvoir peindre à l'ombre et à l'abri du vent; on l'a vu souvent passer ainsi des journées entières aux environs de Rome. »

Quel tableau évocateur des promenades de cet artiste charmant, dont les sites d'élection étaient : Frascati, Taverone et surtout Tivoli, auquel il consacre deux vues merveilleuses : *Cascatelles de Tivoli* (Louvre) et *Paysage avec cascade* (Louvre), où il mêle à un dessin poussé des dons agréables de coloriste, une exquise sensibilité et une grande harmonie de lignes.

Apprécié par les amateurs, il reçut des commandes d'Angleterre, d'Allemagne et de France; à lui seul, Baldinucci, banquier fameux, possédait cinquante de ses œuvres. Fort riche, il avait deux maisons et menait une vie exempte de soucis.

L'on appréciait ses tempêtes, ses orages et aussi ses effets de soleil, dans la manière de Claude Lorrain, dont il subit l'attrait. Dessins et sanguines du Guaspre révèlent également la douceur et la poésie de son interprétation de la nature.

Non moins brillante fut la carrière de Pierre Lemaire dit Lemaire-Poussin (1597-1659), qui acquit une notoriété enviable comme peintre de perspective et de monuments.

Elève de Claude Vignon, il demeura vingt ans à Rome, où il se lia d'une étroite amitié avec Poussin; il l'accompagna en son voyage de Paris en Italie, alors qu'il fuyait les intrigues de la Cour et les cabales des envieux.

Logé aux Tuileries, ayant décoré des appartements à Rueil et à Bagnolet, il était protégé par Richelieu, qui avait souvent recours à son talent. D'une tonalité sombre, secs et d'un caractère documentaire, les tableaux de Lemaire-Poussin sont assez déplaisants; l'on s'en rend compte au Louvre, devant : *Vue d'anciens monuments antiques à Rome,* d'une facture étriquée et dure, rien n'y rappelle le génie souple et primesautier du Guaspre.

Photo Archives Photographiques

LE GUASPRE. — TIVOLI.
(*Musée du Louvre*)

Le règne de Louis XIII a vu ce que l'abbé Brémond dénomme avec bonheur l'Invasion mystique; celle-ci succède au dilettantisme de la Renaissance et s'épanouit en de sublimes élans de foi; elle est une date capitale dans l'histoire du sentiment religieux en France et influence les directives gouvernementales, sociales et artistiques.

Richelieu accorde une grande place dans son cœur au mysticisme; il correspond avec des carmélites et les interroge sur les plus graves problèmes. Il a auprès de lui le Père Joseph, l'un des grands mystiques du XVIIe siècle, dont les lettres et les pensées montrent une élévation d'âme incomparable.

Bien qu'il soit accaparé par les affaires de l'Etat, le cardinal-ministre favorise de tout son pouvoir les couvents, les églises et les réformateurs. Introducteur du Carmel en France, le cardinal de Bérulle fonde également l'Oratoire (1611), ordre enseignant qui prospère vite.

L'exemple de sainte Thérèse d'Avila, qui parfuma de son amour divin l'Espagne, se propage dans notre pays. Il faudrait des pages pour citer les femmes qui se vouèrent au mysticisme et bénéficièrent de visions et de révélations.

Evêque de Genève, Saint-François de Sales institue La Visitation avec sainte Jeanne de Chantal; il écrit cette *Introduction à la vie dévote* (1608), d'une tendre et charmante poésie, qui demeure l'un des purs chefs-d'œuvre de la littérature.

L'abbaye bénédictine de Saint-Germain-des-Prés grâce à la Congrégation de Saint-Maur, devient à partir de 1618 un foyer intellectuel de premier ordre, d'où rayonnera une bienfaisante lumière.

Au nombre des créations nouvelles, signalons celle des Eudistes. Par le royaume entier surgissent des centres spirituels, l'incroyance du siècle précédent fait place à une floraison religieuse du plus haut prix, le relâchement de la discipline des couvents est sup-

primée, au profit d'une fermeté dont le besoin était pressant.

Puis apparaît, vers le même temps, la sympathique figure de saint Vincent de Paul, l'apôtre de la bonté et de la charité, le bienfaiteur des pauvres et des déshérités, celui dont les traits expriment la pitié pour l'humanité souffrante.

Non seulement il crée les Filles de la Charité, les Lazaristes et les prêtres des Missions, mais il s'occupe encore des Séminaires et de la Société du Saint Sacrement; son œuvre, inspirée du seul amour de Dieu et du prochain, eut une immense répercussion.

De grands prélats introduisent dans leur diocèse une rectitude de vie sacerdotale, un sentiment de dignité, une instruction, qui faisaient défaut aux curés des campagnes et des petites villes.

La France fut donc secouée par des aspirations religieuses et mystiques dont il faut lire la relation dans le magnifique ouvrage d'Henri Brémond, intitulé « *Histoire du Sentiment religieux en France* ». Malheureusement, la majorité des mystiques, après leur extase, confièrent les éléments de leur vision à des artistes fort médiocres, qui fixèrent par la gravure et répandirent des images laides et sans valeur, qui furent considérées comme intangibles par les dévots.

A côté de chefs-d'œuvre, le XVIIe siècle est envahi par une iconographie pieuse de la pire espèce; la pénurie de peintres de talent entraîna les méfaits de praticiens obscurs, incapables de traduire les récits des mystiques qui s'adressaient à eux.

Entre 1600 et 1650, la Religion apparaît austère, presque rude, il le fallait pour combattre l'incroyance et l'hérésie; cependant, les effets du Concile de Trente adoucirent ce manque de nuance, qui est le fait des mœurs de l'époque elle-même.

Si Nicolas Poussin, dans ses compositions sacrées, donne une idée des goûts contemporains en matière religieuse, son ami Philippe de Champaigne (1602-1674) les résume mieux encore.

L'art de ce maître éminent se propose le détachement

de toute jouissance charnelle, de tout appétit sensuel, de tout ce qui rive l'homme à la terre; le règne de la Beauté parfaite ne commençant qu'après la mort, le peintre délaissera le culte du nu païen, l'admiration des choses périssables destinées à tomber en poussière; l'amour sera réservé à Dieu seul, et non point à ses créatures.

Un recueillement concentré, un mortifiement réel, un désir inassouvi de prière et d'aspirations célestes, remplaceront pour lui les joies apparentes de l'existence, il bannira les couleurs éclatantes comme trop humaines et ne réservera son attention qu'au dessin.

Dans cette voie marchait parallèlement l'art espagnol qui exprimait la piété par de sombres images, par des figures extasiées, telle que celle du *Saint François d'Assise*, d'Alonso Cano; Ribera, Zurbaran, Ribalta et bien d'autres, désiraient communier avec le divin et s'y essayaient avec une violence exaspérée, brutale, sanguinaire, par des images de mort et de tristesse, dont Philippe de Champaigne montre quelques exemples.

Semblable à ses confrères espagnols, ce Flamand aime profondément la Nature, parce que création et émanation de Dieu; devant elle il se fait petit, humble et craintif, il la copie sans oser la modifier et il rejoint le Ribera de l'*Adoration des Bergers* (Louvre). Les souffrances de la chair ne le rebutent jamais, ne sont-elles pas l'expiation perpétuelle des péchés du monde, les supplices des saints le réjouissent, car il y voit le symbole de leur félicité, il les représente avec un réalisme cru, souvent désagréable.

Philippe de Champaigne fait de la peinture religieuse un acte de foi, à la manière des Espagnols, il demeure cependant moins humain, moins varié, moins émouvant qu'un Ribera et qu'un Zurbaran.

L'Espagnol, dans sa peinture, dépasse sans cesse le plan artistique, il crie les espérances, les désespoirs, les colères et les transports d'amour de son peuple et de sa race, il veut rendre la flamme qui mène l'homme au martyre et à la sainteté, mais qui aussi fait se dérouler les sinistres processions de l'Inquisition, allume

les bûchers des autodafés et provoque les spectacles d'épouvante qui hanteront plus tard le cerveau d'un Francisco Goya.

Corps déchirés par les instruments de torture; physionomie pensive les yeux rivés sur une tête de mort; Vierge aux paupières gonflées de larmes qui pleure et gémit; Christ sanglant et palpitant de souffrances; ces visions sont familières aux Espagnols du XVIIe siècle comme à Philippe de Champaigne.

Ici la peinture n'est plus une simple délectation de l'esprit ainsi que le voulait la Renaissance italienne. Elle se voue entièrement au service de la pensée et du Divin.

Du spectacle de l'art espagnol, l'on sort brisé, haletant, les frontières qui nous endiguent au sein d'un matérialisme terrestre se sont brisées pour laisser passer un reflet de l'au-delà.

Le Jansénisme, avec ses froides doctrines, étouffe chez Philippe de Champaigne le débordement passionné de l'Espagne, il subit néanmoins l'influence de cette nation qui s'épanouissait en une précieuse floraison littéraire, philosophique et artistique, et dont une fille occupait le trône de France.

Lope de Vega et Cervantès sont lus et imités à Paris, Pierre Corneille se pénètre de leur grandeur d'âme et de leur noblesse; la jeunesse élégante, sous Louis XIII, s'inspire des modes et des mœurs de Madrid; tout ce qui vient des Pyrénées est en faveur, ni les guerres, ni la Fronde, ne briseront les relations unissant la France et l'Espagne, l'avènement d'un Bourbon en ce pays devait les renforcer, à la fin du XVIIe siècle.

***

La renommée des peintures religieuses de Philippe de Champaigne surpassa celle de ses portraits et lui valut honneurs et considération. Il était bien jeune encore, lorsqu'il entra au service de Marie de Médicis et devint, en 1627, directeur des travaux du Palais du Luxembourg.

L'exil de la reine-mère le mena chez Gaston d'Orléans, puis chez le roi qui ne tarda point à le combler d'honneur.

Au couvent des Carmélites, qu'illustra le repentir de Mlle de La Vallière, il brosse une suite de compositions fort admirées; en 1634, il exécute *Le Vœu de Louis XIII* (Musée de Caen). Enfin Richelieu réclama son génie pour le Palais Cardinal, le dôme de la Sorbonne et différentes résidences.

Un hasard malheureux a voulu que les œuvres qui faisaient la gloire de l'artiste, au palais du Luxembourg, aux Carmélites, au Château de Richelieu, au Palais Cardinal, à Rueil, soient détruites aujourd'hui, seules des gravures en conservent le souvenir imparfait.

Il en est de même pour la *Vie de Saint Bruno,* peinte dans les appartements d'Anne d'Autriche au Louvre.

L'année 1648, voit Champaigne entrer à l'Académie royale, dont il fut recteur, et devant laquelle il prononça des conférences sur : Le Guide, Poussin et Titien, il se rapproche en même temps de Port-Royal.

Délaissant le portrait à partir de 1659, il se voue uniquement à la peinture religieuse et décore les églises parisiennes de Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Roch, Saint-Médard, etc...

Le Louvre expose *Le repas chez Simon le Pharisien,* tableau commandé par Anne d'Autriche pour le Val de Grâce et *La Cène;* le musée de Vienne possède : *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel* (1656); le Musée de Marseille a recueilli : *L'apothéose de la Madeleine,* et surtout : *L'Assomption de la Vierge* (1643) l'un des plus authentiques chefs-d'œuvre de l'art français au XVIIe siècle.

Cette toile servit de plafond à la chapelle de l'hôtel Tubœuf à Paris, puis orna l'église des pères de l'Oratoire; elle constitue un aspect séduisant du talent de Philippe de Champaigne, dégagé de toute austérité et de toute tristesse.

D'une ligne charmante, d'une couleur claire et souple, *L'Assomption,* de Marseille, n'est que sourire et

grâce, la Vierge y monte au ciel parmi des anges aux formes délicates, d'une exécution digne d'un Fragonard et d'un Watteau.

Nous considérons la toile de Marseille comme une vision d'allégresse et de sainteté, digne de la plus complète admiration.

L'on trouvera de belles peintures de Philippe de Champaigne, dans les musées de Grenoble, Aix, Avignon, Dijon, Lyon, Lille, Orléans, Nancy, Toulouse, Valenciennes, Bruxelles, etc...

Dessinateur parfait, attachant à la pureté des lignes un prix extrême, il a laissé de très nombreux dessins, principalement des lavis à l'encre de Chine; dans ce genre, le Cabinet des dessins du Louvre révèle bien ses mérites avec : « *L'invention des corps de Saint Gervais et de Saint Protais; La Cène; Présentation de la Vierge au Temple;* cette dernière œuvre allie le culte de l'archéologie architecturale et de la précision à un savoureux réalisme flamand qui s'exprime en détails pittoresques et anecdotiques.

La fréquentation des solitaires de Port-Royal ne fut pas sans influencer l'esprit de Philippe de Champaigne, elle le confirma dans sa piété et le dirigea vers des créations d'une grande élévation. En 1608, l'abbaye de Port-Royal dans la vallée de Chevreuse, était réformée par Angélique Arnaud, son directeur spirituel l'abbé de Saint-Cyran y apportait la doctrine de Jansenius, évêque d'Ypres, sur la grâce; la guérison miraculeuse de Mlle Périer, nièce de Pascal, renforçait le prestige du couvent.

Port-Royal de Paris, fondé en 1625, se peuplait; l'*Augustinus* de Jansenius, publié en 1640, était suivi de la *Fréquente communion* d'Arnaud; puis, de 1656 à 1657 des *Provinciales* de Pascal. Sœur Catherine de Sainte Suzanne, fille de Champaigne et religieuse de Port-Royal, fut guérie, en 1662, d'une paralysie totale, après une neuvaine; pour exprimer son immense reconnaissance, le maître peignit l'une de ses toiles les plus émouvantes, elle se trouve au Louvre et s'intitule *Les religieuses.*

Photo Bulloz

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.
(*Musée de Marseille*)

Etroitement mêlé au mouvement de Port-Royal, Philippe de Champaigne reste avec Pascal l'une des figures de premier plan, parmi les hommes attirés par la sainteté d'une doctrine qui ne tarda point à devenir néfaste et dangereuse. Si le nombre des peintures profanes se réduit à peu de chose dans la carrière de l'artiste, la même constatation se produit en ce qui concerne son neveu et collaborateur, Jean-Baptiste de Champaigne, (1631-1681).

Une belle *Assomption* (Musée de Bruxelles), des décorations pour le Palais des Tuileries, une *Lapidation de Saint Paul* (Musée de Marseille) offerte en 1667 à Notre-Dame de Paris, ainsi qu'une foule de toiles de moindre valeur ouvrirent à cet excellent artiste les portes de l'Académie en 1663.

Sa vie entière se passa dans l'ombre de son oncle, dont il imita la manière, ce qui ne lui enleva point des qualités personnelles, il est malheureusement peu connu du public actuel.

*
* *

Une longue et persistante tradition a mis Eustache Le Sueur (1616-1655) au rang des dieux de la Peinture, le nom de *Raphaël français* lui fut même décerné, les louanges les plus vives entourèrent sa personnalité d'un prestige et d'une vénération qui se maintiennent encore aujourd'hui.

La douceur de sa couleur, la pureté de ses sentiments, la poésie de ses élans religieux, autant de thèmes sur lesquels brodèrent à l'envi les contemporains de l'artiste et la majorité des critiques d'art postérieurs.

Elève de Simon Vouet, Le Sueur fut victime de l'érudition de son maître, il connut trop de copies, trop de gravures, trop de dessins représentant les œuvres des Italiens de la Renaissance, son jeune esprit, au contact des souvenirs du passé ne put prendre tout l'essor désirable, bientôt des règles étroites l'endiguèrent, il n'osa les franchir pour suivre les appels de son originalité, il ne vit la nature qu'à travers les peintres romains, un voile tomba devant ses yeux, celui de l'imi-

tation, il lui masqua la beauté et la vie, l'empêcha de développer ses dons.

A force de vouloir égaler Raphaël et ses disciples, de s'inspirer de leur idéal, de chercher à les imiter et de considérer la peinture comme intellectuelle, Le Sueur est arrivé à une pauvreté d'invention, à une monotonie, à une fadeur qui refoulèrent les qualités de premier ordre qui habitaient en lui.

De par cette formation scolaire, il possède l'amour du style, c'est-à-dire le souci de répondre à une esthétique codifiée, donc rétrécissante.

Il prétend également revenir à une naïveté intentionnelle en limitant son horizon dans la recherche de la simplicité, ce qui est encore une erreur, car la naïveté, admirable chez un Giotto, par l'époque même où il crée, est inadmissible chez un artiste du XVIIe siècle, bénéficiant des études de plusieurs générations; d'autre part, il compose en bon élève, suivant des principes arrêtés, jamais avec fantaisie et spontanéité; sa couleur est fragmentée, et sauf en de rares exceptions ne concourt jamais à une harmonie d'ensemble.

Un autre grave défaut provenant de la même cause est le manque de caractère des personnages représentés; le type choisi dérive de l'étude de la statuaire antique et de Raphaël; le nez droit, les yeux grands, la bouche petite, le masque fin, ce type il l'applique inlassablement aux figures féminines de ses tableaux.

Ainsi, dans *L'amour recevant l'hommage des Dieux* (Musée du Louvre), les différents acteurs de la scène sont taillés sur un modèle identique, nul désir de variété, la répétition d'un poncif qui rend la composition dénuée de tout intérêt.

Sur ce manque d'originalité et cette absence de recherches M. Gabriel Rouchès apporte d'utiles précisions, il écrit en effet ces lignes d'une parfaite justesse à propos du *Saint-Paul guérissant un possédé* (1648). « Le saint Paul vient tout droit du Raphaël des cartons de tapisserie, la jeune femme rappelle Vouet, la pose du possédé est analogue à celle de saint Jérôme du Dominiquin, quant à l'aveugle au bâton, il se rap-

Photo Archives Photographiques

EUSTACHE LE SUEUR. — LES MUSES.
(*Musée du Louvre*)

proche du pèlerin adorant de *La Madone de Lorette* de Carravage. »

Cet exemple pris entre tant d'autres montre les méfaits de la science pédante et de l'imitation sur Le Sueur; encore si celui-ci avait excellé dans le dessin, l'on eût pu lui pardonner ses erreurs, malheureusement son dessin est parfois d'une faiblesse rare, nous n'en voulons pour preuve que *L'Annonciation* (Louvre) et le *Saint Sébastien* (musée de Tours); tous les défauts dont périra la peinture officielle du XIXe siècle s'y trouvent déjà, la convention et le manque de vérité s'y lisent clairement.

Vouloir comparer Le Sueur à Raphaël, c'est opposer la lumière vacillante d'une chandelle à la clarté du soseil; de même, aucune similitude ne peut être établie entre Nicolas Poussin et lui; un abîme les sépare, il n'est besoin pour s'en convaincre, que de visiter les salles du musée du Louvre.

Ce qui rend si décevante la personnalité artistique de Le Sueur, c'est aussi l'introduction de l'archéologie; ainsi, il costume à la romaine, d'après les gravures italiennes, les personnages bibliques; il s'attache à la documentation, n'ose s'affranchir de la tutelle des pédants et ne pouvant s'en dégager, il tombe dans la froideur et l'ennui. En revanche, il y a en lui, une sensibilité charmante qui nous séduit, une piété sincère et profonde, il trouve de tendres accents dans ses images de jeunes filles délicieusement ingénues.

Mort très jeune, ayant fourni un labeur écrasant, peintre de chevalet et décorateur, Le Sueur ne doit pas être jugé sévèrement, il a été loué d'une manière si extravagante qu'il nous a paru utile de signaler ses défauts.

Il reste l'un des bons artistes du XVIIe siècle, bien que très inférieur à Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne, Louis Le Nain, Jacques Callot et Charles Le Brun.

La pittoresque rue de la Grande Truanderie près des Halles le vit naître dans la maison de Cathelin Le Sueur, obscur tourneur sur bois.

En 1630, il entre chez Vouet ; nous avons analysé les résultats de son passage dans cet atelier.

Installé dans l'Ile Saint-Louis, il ne tarde point à connaître une aisance agréable; en 1648 il est reçu à l'Académie royale; en 1649, il sert de témoin à Suzanne Le Brun, nièce de Charles, qui fut son ami et non son rival, comme il a été dit sans fondement.

La mort vint le prendre en 1655, après une existence heureuse et unie.

De 1652 à 1655, Le Sueur peignit au Louvre dans la Chambre du roi, puis la reine-mère le pria de décorer ses appartements. Louées par les contemporains, ces œuvres ont disparu, détruites en 1710.

L'hôtel Lambert de Thorigny garda longtemps l'aspect le plus séduisant de son génie.

Une gravure de Bernard Picart, datée de 1710, nous conserve la vision du Cabinet de l'Amour et de celui des Muses, où ses compositions s'entouraient de fastueux ornements, de lambris et de paysages délicats de Patel, Asselyn et Swanewelt.

Acquis par le Louvre en 1776, les sept tableaux du Cabinet de l'Amour, sont aujourd'hui la gloire de notre Musée national, de même que les six peintures de la Chambre des Muses. *Clio, Euterpe et Thalie* est le chef-d'œuvre de cette série, les tons en sont chauds et dorés, la composition exquise, le paysage atteint à une quiétude d'une infinie douceur.

Au milieu des panneaux finement ouvragés, des ors et des meubles élégants de la pièce qu'il ornait, ce tableau devait produire un effet extraordinaire, il nous propose la plus séduisante évocation du talent de Le Sueur.

Vingt-deux toiles exécutées entre 1645 et 1648, représentent *La Vie de Saint Bruno,* elles avaient été commandées par les Chartreux de la rue d'Enfer, près du Luxembourg; trois restaurations successives en altérèrent l'état primitif.

Le Saint Paul à Ephèse (Louvre) n'est qu'une réminiscence assez fade de Raphaël, sans vie, ni originalité.

Pour Saint-Gervais, il travailla jusqu'à sa mort, col-

Photo Archives Photographiques

EUSTACHE LE SUEUR. — GANYMÈDE.

(*Musée du Louvre*)

laborant avec Sébastien Bourdon et Philippe de Champaigne; nous mettons *La Descente de croix* et le *Portement de croix,* brossés pour cette église, très au-dessus des autres productions du maître, il y déploie une assurance et une puissance d'expression rares dans ses créations antérieures et d'autant plus précieuses.

Il est certain qu'au moment où il disparaît prématurément de la scène du monde, Le Sueur est en pleine ascension, et se dégage en partie des erreurs de sa jeunesse. De son œuvre il nous faut citer encore : *Saint Martin disant la Messe* (Louvre); *Jésus chez Marthe et Marie* (Munich); *La Présentation de la Vierge* (Musée de Marseille); *L'Ange Raphaël quittant Tobie* (Musée de Grenoble); un grand nombre d'ensembles décoratifs ornant des hôtels particuliers sont perdus, ils nous auraient permis une appréciation de ses qualités de décorateur, que l'hôtel Lambert ne révèle qu'en partie.

Coloriste très secondaire, Le Sueur ignore le ton local et le clair obscur, il peint sans aucun souci d'harmonie, plaçant côte à côte des bleus acides, des jaunes sourds et des rouges vifs, dont l'effet est aussi laid que possible; un bon exemple en est *La Descente de Croix,* du musée du Louvre.

Son dessin comme nous l'avons dit, présente des fautes grossières, notamment dans les proportions de ses personnages. De Piles écrivait : « A force de vouloir être délicat, il a donné souvent une proportion trop svelte et a fait quelquefois des figures d'une longueur démesurée ».

Ceci s'observe, sur *Saint Martin disant la messe* et *Apparition de la Vierge à Saint Martin* (Louvre); en cette dernière toile il convient de remarquer les pieds immenses et hors de proportion de la sainte de gauche.

Pour nous résumer, Eustache Le Sueur, malgré tout son talent est l'un des artistes les moins attirants du XVIIe siècle, il est froid, guindé, monotone et empoisonné par des recettes d'atelier; sa couleur et son dessin sont de qualité inférieure, il se meut dans une atmosphère sans rapport avec la nature et la vie, artificielle et conventionnelle au plus haut point.

Son art est le résultat des doctrines scolaires, de l'éducation des maîtres et de la funeste recherche du style.

A chaque fois qu'il s'en dégage il nous séduit par des qualités appréciables, particulièrement sensibles dans ses décorations de l'hôtel Lambert, et son *Ganymède* du Louvre. Il eut pour élèves et collaborateurs : S. Saquespée, Le Tellier, Raynaud Le Vieux, Claude Lefebvre et Patel.

Giovanni Francesco Romanelli (1617-1662), au rez-de-chaussée de la petite galerie du Louvre, peignit les appartements d'été d'Anne d'Autriche, en collaboration avec le sculpteur Michel Anguier (entre 1659 et 1661).

Elève de Pierre de Cortone et du Dominiquin, employé par Mazarin dès 1648, cet excellent artiste représenta d'élégantes allégories sur la Paix des Pyrénées et les exploits de Rome, la parfaite conservation de son œuvre, l'éclat et la pureté de ses tonalités, permettent de le comparer à son rival Le Sueur, qui, vers la même époque ornait les appartements d'hiver de cette même galerie.

Avec moins de génie que son confrère français, Romanelli répond mieux au rôle décoratif qui est attribué à ses œuvres, il applique la technique de la fresque telle que la pratiquèrent les artistes de son pays et en tire d'heureux effets, parce qu'il ne force pas son tempérament et continue une tradition deux fois centenaire.

Il suit un chemin tracé à l'avance et y excelle, tandis que Le Sueur puise son inspiration chez Raphaël le plus difficile des maîtres de la Renaissance, il méconnaît les nécessités du climat spirituel où il crée, il transpose sur un plan tout différent des éléments empruntés à une esthétique étrangère qu'il s'assimile mal, il y a en lui quelque chose d'outré qui n'existe point chez Romanelli. La comparaison entre ces deux artistes montre bien le danger des conceptions dogmatiques dont nous verrons les ravages au temps de l'Académisme.

Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne et Eustache

Le Sueur, trois individualités représentant à merveille les aspects divers de la Peinture française sous Louis XIII, trois exemples lumineux des désirs, des aspirations et des recherches de cette époque, qu'il nous a paru utile de réunir en ce chapitre.

Le maître des Andelys occupe le sommet de cette trilogie; en dépit d'une existence passée en Italie il continue la plus noble tradition française; d'un long commerce avec Rome et l'Antiquité, il l'enrichit, sans rien lui faire perdre de ses caractères originaux.

Il réagit contre la facilité des élèves de Vouet, contre le maniérisme et introduit un sens de la probité infiniment utile. Philippe de Champaigne, allie ses qualités flamandes de coloriste à la gravité française et à la piété de l'Espagne; il réussit une œuvre endeuillée, dépouillée de matérialité, d'une grave et profonde beauté, en union avec la littérature et le mouvement religieux contemporains.

Enfin, Eustache Le Sueur stylise et amenuise l'exemple des Italiens et parvient rarement à se libérer des règles.

Ayant beaucoup produit, en un court espace de temps, il participe lui aussi, aux désirs de simplicité et de spiritualité de son époque.

L'art monarchique de Louis XIV sera très éloigné de ces trois génies et répondra à d'autres préoccupations, mais il n'atteindra jamais leur sérénité et leur grandeur d'âme.

Il ne pourra ressusciter le monde antique à la manière de Nicolas Poussin et comme lui évoquer les scènes bibliques, il sera incapable de provoquer l'émotion qui jaillit des toiles de Philippe de Champaigne, il ne comprendra plus la douceur d'un Le Sueur.

Malgré l'admiration que nous professons pour l'idéal de Versailles, rien n'y parle autant à l'esprit que les créations sincères des Champaigne et des Poussin, car avec elles se sont les plus précieuses qualités de notre civilisation nationale qui éclosent de la façon la plus exquise.

CHAPITRE V

La peinture réaliste. — L'art et la vie.

Les frères Le Nain. — Antoine, artiste incomplet. — Les chefs-d'œuvre de Louis et la campagne française au XVII*e siècle. — Mathieu, ses qualités originales. — Jean Michelin. — Jacques Callot, réalisme et fantastique, évocation des guerres et des misères de l'époque. — Les nancéens, Jacques Bellange et Claude Deruet. — Abraham Bosse. — Georges de La Tour. L'Italianisme de Valentin de Boullongne. — Robert Tournier. — Claude Vignon. — Philippe Quentin.*

Que de fois, au cours d'une promenade, à travers la campagne française, ne sommes-nous pas entrés dans une ferme ou dans quelque demeure plus modeste.

Entourée d'arbres, s'abritant derrière une palissade, précédée d'une pyramide de fumier, où picoraient poules et canards, la maison du paysan nous est apparue, grise, trapue, comme ramassée sur elle-même, pauvre parfois, égayée seulement de quelques fleurs.

Puis, nous avons pénétré dans les salles, où le jour entre parcimonieusement, tout y révélait le travail et le repos, rythme des vies bien équilibrées.

Une odeur spéciale faite d'humidité, de lait caillé et de froment régnait, odeur caractéristique et qui surprend toujours au sortir du plein air.

Avec l'hospitalité héritée d'une longue tradition, le maître du logis et sa femme nous ont accueillis; sur leurs traits impassibles nous avons lu la détente du repos après le labeur écrasant qui creuse des rides en sillons profonds sur les visages.

Cette maison, ces paysans, cette atmosphère, des ar-

tistes l'ont traduit avec une étonnante maîtrise, ce sont les frères Le Nain.

A la vue de leurs compositions, toute l'existence du terrien français revit à nos yeux, existence humble et noble, mais aussi âpre et farouche.

Les Le Nain sont les peintres d'un climat moral, nul n'a mieux compris le sens de la vie paysanne, ils demeurent de grands psychologues en même temps que de grands artistes.

Ainsi, les vieilles paysannes qu'ils ont placées dans la majeure partie de leurs tableaux, ont souffert et peiné sur la terre, exposées au vent, à la pluie, au soleil.

Elles sont graves et pensives, elles restent au coin de l'âtre, sans bouger, leurs mains usées par le travail, posées à plat sur le tablier bleu ou gris, poursuivant une rêverie sans fin. Semblables à des instruments qui ont beaucoup servi et n'en peuvent plus de labeur, elles attendent la mort dans la quiétude du devoir accompli. Tout cela les Le Nain le comprirent à merveille; il en est de même pour les paysans, jeunes ou vieux, les enfants aux minois éveillés, les objets familiers, le cadre intime de l'existence.

Sans aucune recherche littéraire ou sentimentale, ils font jaillir l'émotion; leurs œuvres ne laissent personne indifférent, elles provoquent la réflexion et sont doublement précieuses, car en dehors de leurs mérites artistiques, c'est l'âme paysanne qui s'y trouve enclose.

*
* *

Isaac Le Nain, sergent royal au baillage de Vermondois eut trois fils, Antoine, Louis et Mathieu; ils naquirent à Laon et marquèrent un goût très vif pour le dessin.

Une étroite intimité les unit, aucun d'eux ne se maria; en 1630, ils habitent ensemble rue Princesse, à Paris; en 1648, l'Académie Royale les reçoit dans la même séance, enfin ils se lèguent leurs biens, le dernier survivant Mathieu, ayant hérité d'Antoine et de Louis, morts à deux jours de distance.

Cette vie en commun n'implique jamais une collaboration artistique, ils gardèrent une personnalité originale, et si treize tableaux connus ne portent d'autre signature que « *Le Nain* », sans prénom, il est facile de discerner ce qui appartient à chaque frère.

Antoine, malgré des qualités, reste un peintre secondaire, d'un intérêt assez médiocre, ses créations abondent en fautes de dessin et de perspective, en naïvetés pénibles; aucune comparaison ne peut être faite entre ses balbutiements et la parfaite maîtrise de Louis, artiste complet, gloire de notre Ecole Française.

De même, Mathieu, par les sujets choisis, la recherche d'une couleur flamande, garde intacts les aspects de son clair génie; des artistes aussi inégaux n'ont pu s'astreindre à une collaboration, rendue impossible par la diversité de leur talent et de leur caractère.

Le meilleur moyen de les comprendre et de les apprécier est une étude isolée de chaque frère; cette étude ne doit porter que sur des œuvres certaines, le prestige actuel des Le Nain entraîne à une foule d'attributions douteuses, fruits de l'imagination et de la fantaisie des historiens.

Les thèmes traités par Antoine Le Nain (1588-1648) rappellent souvent ceux de Louis; la technique en est cependant hésitante et archaïque, elle fait usage du bois et du cuivre, accumule les erreurs et témoigne d'une touche sèche, dure, étriquée, sans nuance ni souplesse.

Parmi les réussites de ce petit maître, retenons : *Le Bénédicité* (collection David Weill); une famille paysanne s'y trouve réunie, élevant sa pensée vers Dieu, en une simple prière, sur elle descend une paix qui évoque l'atmosphère recueillie de Chardin; *Portraits dans un intérieur* (1647, musée du Louvre), vaut surtout par le groupe hiératique des petites filles engoncées dans leurs vêtements de cérémonie.

Il y a, chez Antoine, des impossibilités matérielles à traduire tout ce qu'il sent, la faiblesse de sa technique le brime sans cesse, il montre à l'état embryonnaire ce qui fera la beauté des compositions de Louis et de Ma-

thieu. Parfois, il atteint à une réelle maîtrise dans l'exécution d'un morceau défini, mais il retombe ensuite fort bas, comme un oiseau dont les ailes se briseraient au moindre effort.

Son œuvre entière est la préface incomplète de celles de ses frères, il ne peut s'élever au-dessus des Flamands de second ordre du XVIIe siècle.

A une époque de fervente admiration pour l'Italie, le mérite de Louis Le Nain (1593-1648) est de renouer avec la grande tradition de Clouet, de Dumonstier, de Jean Fouquet, de Nicolas Froment, avec l'art essentiellement français, émanation du terroir, dédaigneux des recettes faciles, des procédés qui étonnent, du brio et de l'habileté, avec l'art noble et digne de nos sculpteurs de Reims et de Chartres, de nos enlumineurs, de nos primitifs, avec cet art tout en analyse de soi-même, en psychologie profonde, en amour de la nature et de la sincérité.

Le caractère exceptionnel des scènes paysannes de Louis résulte de l'absence totale d'influences étrangères; à sa propre vision, à ses sentiments, à ses réactions physiques et morales, en face des êtres et des choses, il n'ajoute rien d'extérieur, de scolaire, d'artificiel en un mot.

Il dit ce qu'il voit, sans avoir recours à aucun apport d'esthétique apprise, il se préoccupe peu de Carravage, des Espagnols et des Flamands, l'on ne retrouve en lui aucune trace d'une emprise quelconque sur son esprit et son génie d'artiste.

Préservé de toute imitation et de tout souvenir, il suit ses aspirations personnelles, celles-ci dérivent de ses origines laonnaises et des conceptions millénaires de sa race.

Sa vision n'a rien d'outré ni de caricatural; il répugne aux mises en scène compliquées, se contente de disposer simplement ses personnages dans leur milieu et les peint au repos, sans animation, unis entre eux par une même pensée intime.

Les tableaux religieux de Louis Le Nain peuvent rivaliser avec ceux des meilleurs artistes de ce temps, de

même que ses portraits; aux yeux de la postérité, il restera toujours le narrateur le plus émouvant de l'existence des paysans français.

En effet, aussi parfaits soient-ils, ses thèmes sacrés ou mythologiques pâlissent devant l'image dépouillée qu'il a donnée de la campagne et de ses habitants, sous le règne de Louis XIII. La complète véracité de son pinceau permet d'éclairer, à la lumière de ses œuvres, un côté de l'existence des hommes et des femmes, dont il transcrit les occupations journalières.

En général, la situation des contrées rurales au XVIIe siècle est poussée au noir; elle n'en demeure pas moins assez précaire et un historien aussi impartial que M. Gaston Roupnel a pu écrire récemment : « L'envers du Grand Siècle, ce furent, sans doute, des mœurs sans grâce et des usages sans douceur. Mais ce furent surtout les misères et les ruines de la Province, les souffrances et les famines du temps de la Fronde, les champs perdus et les campagnes en friche, les nouvelles forêts buissonneuses, les taillis neufs de la plaine bourguignonne ou des plateaux lorrains et jurassiens ». La Fronde causa d'affreux ravages. En 1662, un contemporain notait sur son journal : « L'on sent la misère s'augmenter tous les jours par la cherté des vivres. Le blé vaut déjà, 32 livres le setier, et la viande, 15 sous la livre. Les marchands de bétail ont représenté à la police qu'ils ont racheté leur bétail deux ou trois fois des gens de guerre qui en ont beaucoup tué, et que, d'ailleurs, il en vient peu à Paris à cause des risques.

« Les pauvres croient que si le roi n'est pas bientôt le maître, ils vont mourir de faim. L'on voit déjà une atténuation si grande de tous ces pauvres corps qu'ils périssent à vue d'œil. Cela fait appréhender la peste. »

Quelques années avant, en 1649, les frondeurs, ayant à leur tête le duc et la duchesse de Longueville, détruisirent systématiquement tous les blés de Normandie.

Parvenu au pouvoir, effrayé d'une pauvreté persistante, Colbert se préoccupe de panser ces plaies béantes par où s'échappait le sang généreux de la France, il prie

les intendants de le renseigner et il leur demande, en 1670 : « Si les paysans se rétablissent un peu, comment ils sont habillés, meublés et s'ils se réjouissent davantage les jours de fête et dans l'occasion des mariages »

Les malheurs de la guerre civile ne sont pas les seuls facteurs des souffrances paysannes, des récoltes désastreuses les accompagnèrent et les aggravèrent.

De cas particuliers et nombreux, il ne faudrait pas conclure à une misère totale; les tableaux de Louis Le Nain sont là pour le démontrer.

Le pays où il peignit semble avoir été épargné, d'autre part, c'était une terre de vignerons, par conséquent, rémunératrice et riche. Aussi, ses paysans boivent leur vin dans des verres délicats; ce vin fait de raisins qu'ils ont cueillis en grappes gonflées et juteuses, puis ont chargés dans les larges paniers d'osier en masses ondulantes et compactes, avant de les porter au pressoir. Tout ce travail s'est fait en famille, allègrement, avec intérêt, sans récriminations contre le soleil et les poses fatigantes pour les reins. La tâche terminée, ils sont rentrés chez eux, le vin vermeil a coulé, accompagné de pain et de fromage; peu de paroles ont été échangées, la détente dans le repos s'est accomplie, calme et austère.

Louis a choisi ce moment précis; presque toutes ses compositions le décrivent sous des aspects légèrement différents; la plus connue appartient au Louvre, elle se nomme *Famille de paysans* (1643). Cette œuvre, si éloignée des Flamands, ne se rattache à aucune école, elle résume le génie de l'artiste de la manière la plus heureuse.

A gauche de la scène, se présente, face au spectateur, la mère de famille; comment oser décrire cette figure noble et recueillie qui respire et vit devant nous, que dire de ce regard résigné et patient, où se devine une existence de courage et de lutte; il faudrait épuiser les épithètes laudatives pour célébrer une pareille vision.

Admirons aussi l'expression méfiante et dure de ce père de famille, qui coupe la grosse miche de pain bis; la jeune femme assise vers la droite, avec son allure

un peu lourde, gaillarde solide, également apte à travailler sur la terre rebelle qu'à élever des enfants et à seconder son mari, créature de chair faite pour la vie qui lui est destinée, et dans laquelle ne se perçoit aucun idéal.

Trois personnages d'une même famille et subissant une même ambiance, trois problèmes psychologiques différents, résolus avec maîtrise par Louis Le Nain.

Le Repas de paysans (1642, Louvre), nous présente des hommes attablés, des fils de la glèbe, patients, résistants à la fatigue, avares de paroles et de démonstration, symboles d'énergie et de force créatrice.

Ces deux chefs-d'œuvre sont gris et dénués de mouvement, pas une couleur vive n'en relève la monochromie, pas un geste n'en trouble la paix morale.

Signalons, parmi les œuvres de la même inspiration: *La Charrette* (1641, Louvre), avec ses délicieuses figures d'enfants; *La Forge* (1641, Louvre), avec la belle tête de Christ du forgeron; *Paysans devant leur maison* (collection du duc de Rutland); *La Halte du cavalier* (Victoria and Albert Museum; *Flemish interior* (collection du duc de Leeds), dont le vieillard assis est une chose inoubliable; enfin, *Le retour du baptême* (1642, collection Paul Jamot), que nous reproduisons ici.

De braves gens s'en sont allés porter leur enfant au curé du village. Dans l'église basse, la cérémonie s'est accomplie, émouvante et traditionnelle; puis, par les chemins bordés d'arbres, sous le ciel lumineux, ils ont repris la route du logis.

Le père et la mère, en tête, tout fiers de leurs beaux habits; la grand'mère, avec sa coiffe blanche, son tablier et sa physionomie impassible; derrière elle, un jeune garçon au large feutre.

Les voici sous leur toit, assis autour d'une table; le jeune marié, qui semble un joyeux drille, lève son verre d'un air guilleret, ses traits expriment la joie; sa femme tient l'enfant emmailloté debout sur ses genoux; elle n'est peut-être pas bien belle, avec sa figure ronde et pleine, mais la santé et la bonté parcourent cette fille de la terre.

Photo Giraudon

LOUIS LE NAIN. — FAMILLE DE PAYSANS. — (*Musée du Louvre*)

Il y a de la grâce dans sa pose. Combien de fois, d'ailleurs, n'avons-nous pas vu de jeunes épouses de fermiers qui lui ressemblaient comme des sœurs et possédaient cette même harmonie.

A gauche, l'aïeule a pris place sur un escabeau, elle semble perdue en de lointaines réflexions, elle revoit les cérémonies semblables qui jalonnèrent sa laborieuse existence; sa bouche aux lèvres minces est fermée, elle songe en tenant d'une main distraite un pichet de vin.

L'enfant debout est un vrai petit paysan, que l'on voit grimpant aux arbres, courant à travers champs, se grisant de grand air et de mouvement.

A ces êtres si vivants, Louis Le Nain donne un cadre approprié : une cheminée simple et nue, une étagère où sont rangés des ustensiles de ménage, une porte s'ouvrant sur un paysage, un enfant au seuil de la maison, un chat couché près de l'âtre, indifférent aux choses de ce monde.

Une image comme celle-ci s'inscrit dans les yeux et dans le cœur; la joie et la poésie s'y lisent; un parfum de bonheur renaît après plusieurs siècles.

Au nombre des toiles religieuses de Louis Le Nain, *La Nativité de la Vierge* (Eglise Saint-Etienne-du-Mont) est un bel exemple de ses qualités, dans un domaine moins souvent abordé.

Il s'y livre à des effets de couleurs, à des oppositions de tons froids et chauds, qui donnent à l'ensemble une harmonie nuancée. Portraitiste éminent dans ses compositions, il a laissé quelques portraits isolés, d'une facture austère, dont le meilleur exemple se trouve au musée du Puy avec *Une Religieuse* (1644).

Sauval disait des frères Le Nain : « Dans leurs tableaux religieux, toutes leurs têtes sont d'après nature, si belles et si profondément appliquées au sujet, qu'il ne se peut mieux ».

Au lieu de se limiter à des types conventionnels, comme le firent tant d'artistes au XVIIe siècle, ils analysent avec intensité chaque physionomie, y découvrent un état d'âme et traduisent, avec une sincérité

exempte de laisser-aller, le résultat de leur enquête pshychologique et artistique.

Ce scrupule, allié à un don d'observation rare, constitue l'un des attraits de Mathieu Le Nain (1607-1677).

Chevalier de Saint-Michel, ennobli, portraitiste de la Cour, il peignit Anne d'Autriche, de Thou, Cinq-Mars, Mazarin.

Les contemporains louaient ses sujets mythologiques, bibliques et familiers; il paraît avoir joui d'une situation enviable.

Son génie était plus accessible à la masse que celui de son frère Louis; sa palette brillante, l'animation de ses personnages, le monde élégant et raffiné qu'il mettait en scène, tout cela séduisait davantage; il n'avait rien du recueillement grave et réfléchi de son aîné. Cependant, vouloir comparer Mathieu Le Nain aux Flamands et Hollandais, surtout à Frans Hals, est une erreur; son art demeure aux antipodes de la tranquille assurance du maître de Harlem, sa couleur pâlirait singulièrement devant la moindre des œuvres de ce magicien; il ne possède ni sa fougueuse facilité, ni sa puissance, les qualités que l'on admire en lui sont toutes différentes.

Elles résultent de la précision de son dessin, de la délicatesse de sa vision, d'un souci d'éclairage étudié avec soin, d'une noblesse qui fait ressembler ses jeunes gentilshommes à ceux de Jacques Callot et d'Abraham Bosse.

Rien ne le démontre mieux que *Le Corps de garde* (1643, collection de Mme la baronne de Berckheim), considéré comme le point culminant atteint par son génie; si Mathieu s'égale ici aux plus belles réussites de Frans Hals, c'est en conservant intacte sa personnalité.

La réunion d'amateurs (Louvre) et *Les Joueurs de Tric-Trac* (Louvre) présentent des sujets hollandais dans une atmosphère bien française.

Abordant la mythologie avec *Vénus dans la forge de Vulcain* (1641, Musée de Reims), ce peintre si peu imaginatif et si attaché aux aspects de sa patrie, décrit

LOUIS LE NAIN. — LE RETOUR DU BAPTÊME. — *(Collection Paul Jamot)*

simplement des paysans, quand il analyse les rudes figures de Vulcain et de ses acolytes; de même, Vénus est une campagnarde aux formes jeunes et appétissantes, qu'il a fait poser devant lui, sans autre préoccupation que d'exécuter un morceau de nu.

Nous ne voudrions pas quitter Louis et Mathieu Le Nain sans dire un mot de leur talent à représenter les enfants; ils eurent une prédilection pour cet âge délicieux, à une époque où on le figurait sans vérité.

Les petits paysans de Louis Le Nain, vêtus de gris, coiffés de larges feutres, les petites filles de Mathieu, bien sages dans leurs robes longues, sont des exceptions dans l'histoire de la Peinture Française au XVIIe siècle.

De Mathieu, *La leçon de danse* (collection Bérard) et *Les petits joueurs de cartes* (Louvre), révèlent l'amour de l'enfance et l'aptitude à la fixer, sans hésitation ni maladresse.

Admirateurs des ciels nuageux et mouvants, plaçant fort bas l'horizon, Louis et Mathieu Le Nain, furent de bons paysagistes, mais sans fantaisie.

Les animaux, dont s'agrémentent chacune de leurs compositions, valent d'être remarqués, les chiens notamment; nul artiste ne pourra surpasser l'intensité de la vie qui les anime; la perfection dans la reproduction de la réalité atteint ici son maximum; il est impossible d'aller plus loin dans cette voie.

***

Une exposition, organisée au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris en 1934, a réuni la totalité des œuvres connues d'Antoine, de Louis et de Mathieu Le Nain; le visiteur a pu y admirer *L'Atelier* (collection marquis de Bute), où Antoine s'est représenté avec ses deux frères; *Portrait de jeune prince* (musée de Nantes) et *Portrait de jeune homme* (musée du Puy), qui donnent une excellente idée des talents de Mathieu; enfin, *La Fête du Vin* (collection Simon) et *Les joueurs de dés* (Rijksmuseum, Amsterdam).

Après Champfleury et Antony Valabrègue, M. Paul Jamot a donné, sur les Le Nain des précisions heureuses dans un ouvrage d'érudition, paru en 1929; il constitue actuellement la seule source d'information que l'on puisse consulter avec profit.

L'influence de ces grands artistes s'est exercée sur beaucoup de peintres et de graveurs, parmi lesquels : Israël Silvestre, Henri de Mauperché, François Noblesse, Jacques Dassonville, Nicolas de Son, N. Cochin, Jean de Saint-Igny, Jacques Stella et François Collignon.

Des recherches minutieuses, dues à M. Paul Jamot, ont mis en lumière la personnalité de Jean Michelin (1623-1696); entré en 1660 à l'Académie comme peintre d'Histoire, exilé à la Révocation de l'Edit de Nantes, directeur d'une manufacture de tapisserie à Hanovre et protégé par la maison de Brunswick, il mourut à Jersey.

Parlant de lui, Brienne écrit qu'il vendait des faux Le Nain; il imitait si bien leur manière que les amateurs s'y trompaient. *La charrette du boulanger* (Metropolitan Museum de New-York) est un pâle reflet du génie de Louis Le Nain, rien n'y attire l'attention, nul souci d'harmonie, des images plates, rangées devant le spectateur, sans aucun côté artistique.

Avec la toile intitulée *Un Mendiant* (collection Stenman), Michelin montrerait le meilleur de son talent; la couleur en est chaude, la facture souple et précise.

L'analyse des trésors sortis du burin de Jacques Callot (1594-1635) dépasserait le cadre de ce livre. Cependant, quelques-uns de ses chefs-d'œuvre doivent être évoqués après l'étude des Le Nain.

L'on y trouve ces deux aspects du caractère lorrain : l'imagination et le réalisme.

Témoin attentif, observateur impartial des événements contemporains, qu'il anime d'une vie intense, Callot donne, à chaque scène traitée par lui, une grandeur plaisante ou tragique, il magnifie son sujet, l'élève à sa hauteur et atteint, comme Rembrandt, à l'épopée et au fantastique.

Photo Archives Photographiques

MATHIEU LE NAIN. — JOUEURS DE TRIC-TRAC. — (*Musée du Louvre*)

Si sa brève existence, remplie par la création de neuf cent vingt et une planches et d'un monde de dessins, de lavis et d'ébauches, ne lui permit jamais de s'adonner longuement à la peinture, l'influence de son œuvre sur les peintres du XVIIe siècle fut considérable; Teniers le Jeune et Rembrandt, pour ne citer que les principaux, subirent l'attrait de ses visions pittoresques ou féeriques et s'en inspirèrent à maintes reprises.

Avec Callot renaissait le sentiment du merveilleux, propre à notre Moyen Age; il renouait avec la tradition du peuple de pierre des cathédrales gothiques et des enluminures, il s'évadait du réel pour aborder aux confins d'une terre inconnue, au paysage extraordinaire, peuplée de démons, de formes étranges, moitié hommes, moitié animaux. En ce cadre hallucinant, se déroulaient des cérémonies mystérieuses; des squelettes dansaient en ronde frénétique, au son d'une musique diabolique, des êtres de l'Apocalypse menaient un sabbat lugubre, qui eût enchanté un Hoffmann et un Hector Berlioz.

Le *Saint Antoine* de Florence (1617) et le *Saint Antoine* de Paris (1634) appartiennent à cette veine; ils constituent l'une des rares incursions de l'esprit français dans un domaine qui lui semblait interdit et réservé aux races germaniques; du premier coup, il parvint à la perfection.

A ces enfantements chimériques, s'opposent les suites célèbres sur *Les Misères de la guerre* (1632), *Les Bohémiens* (1631), *Les Barons* (1622) et *Les supplices.*

Malgré une formation italienne, fruit d'un séjour de treize années à Florence et à Rome, Jacques Callot ne renonce à aucune de ses qualités nationales, son réalisme reste essentiellement français, voisin de celui des Le Nain, avec, en plus, un pathétisme n'appartenant qu'à lui.

De la campagne lorraine, il donne une image parfaite, ses vues de Nancy et des environs sont d'une qualité exceptionnelle.

Il dessine avec amour les maisons basses serrées les

unes contre les autres, avec leurs toits de chaume, les églises silhouettant leur clocher sur l'horizon aux lointains délicats, les grands arbres à l'ombre desquels s'agitent les foules, qu'il réunit sur les planches représentant : *La Foire de Gondreville* (1621) et *La Foire de l'Impruneta.*

Aux spectacles paisibles succèdent les visions de la guerre dévastatrice, dont Callot transcrit le drame en spectateur.

Des luttes incessantes meurtrissaient la Lorraine; sous Louis XIII, Saint-Mihiel pris d'assaut, voit ses défenseurs envoyés aux galères, ses magistrats ruinés et exilés; La Mothe, après une résistance héroïque est vouée à la destruction jusqu'aux caves.

Les campagnes sont au pillage, des cruautés inouïes se commettent, une sauvagerie primitive fait rétrograder la civilisation plusieurs siècles en arrière.

Combien de petits villages, tranquilles dans la routine des travaux familiers, se virent un jour envahis par une troupe de lansquenets suédois aux larges feutres et aux grands manteaux.

Aussitôt ils s'emparent des biens des villageois, qu'ils entassent dans leurs charrettes, ils ravissent les femmes, ils tuent, ils volent, ils incendient, ils ruinent à plaisir.

La question et la torture ne chôment guère, puis lorsque tout n'est plus que gémissement et mort, ils repartent semer plus loin la désolation. Profondément attaché à sa patrie, le cœur de Callot a saigné en face de ses crimes, *Les grandes misères de la guerre,* exécutées à Nancy en 1632, nous conservent le souvenir de son émotion.

Conséquence de la guerre, les supplices étalent leur diversité, ils fournirent à l'artiste le thème d'une suite célèbre, où l'on voit les gibets d'où pendent les corps exsangues, les plates-formes où sont roués, écartelés et brisés les condamnés; face à ces choses, une foule compacte se presse, insensible, avide de sensations morbides. Soldats licenciés, épaves laissées sur les champs de bataille, blessés, estropiés, mendiants,

Photo Archives Photographiques

JACQUES CALLOT. — AVEUGLE ET SON CHIEN.

et voleurs, se traînait la grande famille de gueux, que l'on nommait au XVIIe siècle, les *barons*. Jamais peut-être le crayon de Callot n'atteignit à une pareille beauté que dans la peinture de ces loqueteux, de ces aveugles, de ces infirmes, de ces errants perpétuels, terreur des campagnes, plaie sociale, amenée par les guerres.

Moins nombreux, mais aussi inquiétants étaient les bohémiens. Callot les avait vus s'étirer en longues caravanes à travers les chemins, avec leur voiture traînée par quelque rosse dont les côtes saillaient sous la peau, il avait vu les hommes affublés d'oripeaux grotesques, les femmes et les enfants vêtus de disparate, les filles demi-nues, aux yeux noirs, aux chevelures opulentes, aux chairs sensuelles et provocantes, il s'était penché sur toute cette misère mêlée de pittoresque; de son observation est née une suite de planches inoubliables, dignes de Rembrandt, où déborde une fantaisie infiniment précieuse.

Ce réalisme magistral baigné d'émotion, se retrouve dans ses portraits, ceux de *François de Médicis*, 1614, de *Louis de Guise*, 1623, et de *Claude Deruet*, 1632, sont de purs chefs-d'œuvre.

De même que les Le Nain, Jacques Callot est un homme du nord, conservant intacte sa personnalité; comme eux il a décrit les spectacles de son époque sans aucune préoccupation scolaire, il les dépasse par l'universalité de son génie, par les ressources de son imagination.

Il reste avec Nanteuil, le plus admirable graveur de l'art français; ses voyages en Italie et aux Pays-Bas, ses relations avec Van Dyck, Gérard Honthorst et Philippe Thomassin, ne l'empêchèrent jamais de suivre ses désirs et de les réaliser.

Sous l'impulsion des ducs de Lorraine, Nancy était devenue, dans les premières années du XVIIe siècle, un centre intellectuel et artistique important; elle comptait parmi ses gloires locales, non seulement, Jean Callot peintre héraldique et son fils Jacques, mais encore le graveur de paysage Israël Silvestre et Jacques

Bellange sur lequel Werner Wiesbach a apporté d'utiles précisions.

Bellange camarade de Callot chez C. Henriet, témoigne dans *L'Annonciation* et *L'Adoration des Mages*, d'un maniérisme issu de l'Ecole de Fontainebleau, d'un goût très vif pour l'archéologie, d'un esprit nordique se plaisant à la fantaisie et à l'irréel, Mariette le qualifie de peintre licencieux. Les musées d'Orléans et de Versailles exposent les meilleures toiles de Claude Deruet (1588-1660) cet artiste nancéen, dont les œuvres valent surtout par leur caractère documentaire, subit l'influence de Callot et prétendit le faire graver d'après ses propres dessins.

Il bénéficia d'une fortune constante; élève de Claude Henriet, il alla en Italie avec Israël Henriet, peignit à Rome des batailles et des chasses, dans le goût de Tempesta; le pape le nomma chevalier de Portugal. Revenu à Nancy en 1621, il fut anobli par Henri II, duc de Lorraine; vers 1622 il exécuta les peintures de l'église des Carmes.

A Paris, il arrive protégé par le prince de Phalsbourg, fils naturel de Charles III; il mène grand train, Louis XIII et Richelieu le comblent d'honneurs et de commandes, son portrait du roi obtient un vif succès.

Il s'adonnait à des vastes compositions à multiples acteurs, figurant des épisodes réels, sous une apparence allégorique.

La série des *Quatre éléments* se trouve au musée d'Orléans; l'on y voit « *Le Feu* » représentant un carrousel de nuit sous Louis XIII; *L'Air*, où la duchesse de Lorraine, entourée de ses dames d'honneur, conduit une brillante cavalcade; rien n'y décèle l'originalité, un archaïsme minutieux règne sur les moindres objets.

Autrement intéressante apparaît la physionomie du graveur tourangeau Abraham Bosse (1602-1676).

Ses estampes nous donnent une idée exacte des mœurs de la noblesse et de la bourgeoisie, au XVIIe siècle.

Esprit calme, volontiers ironique, il a les qualités de son pays natal, de cette terre de vignobles, où le bien-être physique stimule les facultés spirituelles, où naquirent Rabelais, Descartes et Balzac. De Callot, son maître, son collaborateur et son ami, il ne possède ni la spontanéité, ni la poésie, ni l'imagination, il se contente de la réalité, observée avec bonne humeur et indulgence. Les allégories dénommées : *Les cinq sens, Les quatre âges de l'homme, Les quatre Saisons,* se placent à côté des peintures de Le Nain et des eaux-fortes de Callot, elles forment avec elles une image complète de la France, dans la première moitié du XVIIe siècle.

Avant la centralisation au profit de Versailles, les écoles provinciales jouèrent un rôle capital et bienfaisant.

La Peinture française leur doit de grands artistes, ceux dont l'originalité fut préservée des règles didactiques, de l'atmosphère étouffée de la Cour et de l'imitation exclusive de l'Italie. Certains peintres relevant de ces foyers locaux, allèrent à Rome, puis à Paris et s'y firent connaître, tels, Claude Lorrain, Callot et Bosse.

D'autres, n'ayant jamais quitté leur province, tombèrent dans un oubli injuste, leur nom s'effaça de la mémoire, une pernicieuse obscurité entoura leurs créations, exposées dans des musées peu fréquentés.

Des recherches récentes viennent d'attirer l'attention sur un maître appartenant à cette dernière catégorie : Georges de La Tour (1590-1652). Dom Calmet écrivait : — « Un tableau de sa façon qui représentait un Saint Sébastien dans une nuit, fut offert par lui à Louis XIII; cette pièce était d'un goût si parfait, que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là ».

L'estime dans laquelle on tenait Georges de La Tour s'affirme encore vers 1646, il prend le titre de « peintre ordinaire du roi »; à Lunéville même, il était honoré comme un excellent artiste.

Sur sa vie et son œuvre, l'Exposition des « *Peintres*

de la Réalité en France au XVIIe *siècle,* organisée en 1935, a fourni des précisions utiles, grâce aux études de MM. Paul Jamot et Charles Sterling.

Préservé de toute science étrangère, Georges de La Tour a pu développer harmonieusement sa personnalité. Il a pris pour thème d'élection des sujets bibliques, qu'il a renouvelé par ses recherches d'éclairage nocturne et de lumière artificielle, par la profondeur de ses tons rouges et bruns, par la nouveauté de la disposition de ses tableaux, par une spiritualité qui monte vers le spectateur comme un parfum subtil et délicat.

Le chef-d'œuvre de ce maître, chef-d'œuvre d'émotion, de recueillement, de simplicité est peut-être *L'adoration des bergers* (Musée du Louvre). Réunis adorants et attentifs, devant la crèche, où repose l'enfant divin, cinq personnages communient dans un même bonheur; de sa main tendue, saint Joseph abrite la flamme vacillante d'une chandelle, cette flamme éclaire la scène de bas en haut, ajoutant encore au mystère du sujet sacré.

L'enfant Jésus est peint, comme jamais aucun artiste n'a su peindre un nouveau né, c'est-à-dire avec une absolue sincérité devant la nature; pauvre petite chose, que cet enfant, aux traits menus et qui contraste dans sa petitesse, avec le grand amour qui se lit dans les yeux de ceux qui l'adorent en silence.

Le visage de la Vierge, loin d'être conventionnel, est un portrait. Nous y retrouvons le modèle de plusieurs toiles de Georges de La Tour, les yeux en amandes, la bouche petite, le nez long et mince, douce physionomie dont se rapproche l'expression attendrie du berger, enfin l'agneau qui avance sa tête dénote un talent d'animalier hors de pair. L'ambiance est faite de rouge vermillon et de bruns chauds, la note la plus claire, le foyer de lumière est l'enfant Dieu, le fond envahi par les ténèbres de la nuit fait valoir la richesse des premiers plans. Loin de se contenter de types conventionnels, d'user du répertoire italien, Georges de La Tour s'appuie sur la nature, il la scrute, la pénètre en psy-

chologue et en peintre, il brise avec des traditions routinières, puisant dans les profondeurs de son âme des inspirations sans cesse renouvelées et toujours intéressantes.

Essentiellement religieux, par l'atmosphère qui les inonde de paix et de joie, les tableaux sacrés, fort nombreux dans sa production ne doivent pas faire oublier des visions familières comme: *Le joueur de vielle* (Musée de Nantes) attribué à Murillo, puis à Velasquez, avant d'être restitué à son auteur.

Usant d'éclairages diurnes et nocturnes, aimant les rouges vermillons et les bruns chauds, se plaisant aux analyses spirituelles, Georges de La Tour puise à la source de la tradition française la plus pure, celle de Jean Fouquet, de Nicolas Froment, des frères Le Nain et de Callot.

*
**

A la même époque, Valentin de Boullongne et Claude Vignon s'inspiraient des exemples de l'Italie, leur réalisme n'est plus national comme celui des maîtres que nous venons d'étudier, il s'appuie sur l'imitation de quelques artistes de grande valeur, tout en conservant le culte de la vérité.

En face du maniérisme décadent de beaucoup de peintres italiens contemporains, la forte personnalité de Michel Ange, Merisi dit Le Carravage (1563-1609) apportait un élément viril, une possibilité créatrice nouvelle, l'ouverture d'un champ d'action illimité dans le domaine du réalisme.

Cet élève de Josephin obtint, très jeune encore, de vifs succès à Rome, ses modelés admirables, son dessin nerveux, la science de ses clairs obscurs, s'ajoutaient à une recherche des sujets réalistes, traités avec une violence, parfois brutale, qui s'imposait aux yeux et à l'esprit.

Habitué des rues populeuses, des cabarets, vivant avec un monde de spadassins et de rufflans, Carravage représentait les soldats, les diseuses de bonne aventure et les filles dont il faisait sa société. Son art mêlé

au souffle de la vie, baignant dans l'activité des foules ardentes de Naples ou de Rome, abonde en contrastes, en oppositions; tout désir de plaire est abandonné, une langue picturale inconnue vient d'être forgée par un esprit indépendant et génial. Il suffit pour s'en convaincre de regarder au Musée du Louvre les œuvres de Carravage : *La Mort de la Vierge, La diseuse de bonne aventure, Portrait d'Alof de Wignacourt.*

En Italie l'influence carravagesque se discerne chez Bartolommeo Manfredi (1572-1605), Carlo Saraceni, Domenico Féti (1589-1624), Lionello Spada (1576-1622), Orazio Lomi, dit Il Gentileschi (1562-1646).

L'école hollandaise et flamande se réclame des enseignements de Carravage, avec Rubens qui copie l'une de ses toiles, Gerard Honthorst (1590-1656), Hendrick Terbrugghem, Michel Swerts et Todeschini.

Enfin, José de Ribera (1588-1656), Velasquez (1599-1660) et Francisco de Zubaran (1598-1662) apportent la contribution de l'Espagne à l'admiration de l'illustre Lombard.

Cette admiration se traduisit en France, chez Valentin de Boullongne, dit Le Valentin (1591-1634), dont *Les Joueurs de dés* du Musée de Dresde, fut longtemps prise pour une composition de Carravage.

Une pareille erreur, montre combien il s'était assimilé la manière de son modèle, non d'ailleurs qu'il ait renoncé à sa propre originalité qui demeure prépondérante, mais parce qu'il communiait étroitement avec les désirs et les aspirations de Merisi.

Sur sa formation artistique Simon Vouet exerça une certaine action bienfaisante, en disciplinant des forces spontanées, prêtes à s'échapper en torrents vagabonds. Un long séjour à Rome qui ne se termina qu'avec la mort, l'introduisit dans l'admiration de Carravage; Nicolas Poussin lui-même ne put l'entraîner vers d'autres horizons.

Une grande mosaïque fut exécutée à Saint-Pierre de Rome d'après *Le Martyre de Saint Martinien et de Saint Procès*, de Valentin; la protection du cardinal Barberini valait à l'artiste de nombreuses commandes et de

GEORGES DE LA TOUR. — ADORATION DES BERGERS. — *Photo Archives Photographiques* (*Musée du Louvre*)

flatteuses distinctions; le prix atteint par ses compositions religieuses, mythologiques ou réalistes augmentait sans cesse; en France le roi et les plus célèbres amateurs les achetaient comme des œuvres de premier ordre.

Ecrivant au lendemain de la mort de Valentin, P. Lemaire pouvait dire : « Nous avons perdu Monsieur Valentin, il est mort il y a environ quinze jours. On ne peut trouver de ses tableaux, ou, si l'on en trouve, il les faut payer quatre fois autant qu'ils ont coûté ».

Quels étaient donc les mérites de ce Français italianisé?

D'abord de copier la nature avec une fidélité exempte de toute mièvrerie, de toute faiblesse, de toute hésitation, de rendre avec une force extraordinaire les spectacles qui se présentaient à lui; ensuite un sentiment du relief égal à celui de Carravage, une façon originale de dégager sur des fonds sombres ses personnages et de les éclairer d'une vive lumière. Ajoutons, à ces caractères discernables sur la plupart de ses œuvres, un coloris varié aux tonalités profondes, nuancées avec maîtrise, et surtout un art de la composition enlevant à des épisodes semblables toute monotonie. Parfois la peinture de Valentin est sculpturale, elle renoue avec certaines conceptions de Tintoret, rien n'est plus éloigné de l'esthétique d'un Charles Le Brun, d'un Pierre Mignard et d'un Noël Jouvenet.

D'une nature aventureuse, joueur, débauché, courant les cabarets et les tripots, Valentin décrivit, dans une ambiance sombre, ses compagnons de plaisirs, bien plus il les introduisit dans ses sujets religieux avec une audace, dont Carravage lui avait montré l'exemple.

L'innocence de Suzanne, Le Jugement de Salomon (Musée du Louvre) et *Judith* (Musée des Augustins, Toulouse) peuvent se rapprocher des thèmes profanes traités par l'artiste; *Le Concert, La diseuse de bonne aventure* et *Un cabaret* (Musée du Louvre).

Nous y apprécions, en effet, le jeux capricieux des éclairages contrastés, la beauté des physionomies saisies en pleine action, en pleine vie, la perfection des

natures mortes, une noblesse innée qui enlève à ces tableaux réalistes toute vulgarité et les rattache à la tradition française.

Rien n'est plus significatif de la personnalité exceptionnelle de Valentin que « *Judith* » (Musée de Toulouse). L'héroïne biblique est une belle fille aux traits purs et réguliers, dont il a traduit la triomphante jeunesse, sans aucun souci archéologique, l'expression des yeux, le charme qui se dégage de cette figure harmonieuse, font de cette œuvre peu connue la synthèse des qualités de Valentin de Boullongne.

Vers 1630, le peintre Jean Senelle, épousait une parente de ce grand artiste, puis il allait à Rome où il paraît avoir subi son influence.

Si Pierre Mignard proclamait Senelle digne d'admiration, la postérité l'ignore.

Le musée d'Orléans expose : *L'ouverture du Tombeau de Saint François d'Assise.*

De la double influence de Carravage et des Flamands, est né le talent de Robert Tournier (1604-1670); élève et continuateur de Valentin, réaliste magnifique, attaché à sa ville natale, Toulouse, dont il s'éloigna, entre 1620 et 1638, fasciné par l'Italie. Sur ce provincial étranger aux esthétiques parisiennes, les documents sont rares.

Au Musée des Augustins de Toulouse se trouve exposé : *Le Christ descendu de la croix,* qui permet une appréciation impartiale de son génie.

Robert Tournier, y dévoile un sentiment tragique de la douleur morale et physique, auquel l'on ne peut résister. Saint Jean, couvert d'une tunique verte et d'un manteau rouge est placé au sommet de la composition, figure de muette affliction, exprimant l'affaissement le plus complet, l'on songe aux Pieta du Moyen Age, aux rétables des primitifs.

Plus bas, Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ, peint dans la manière propre à Van der Goës; ce groupe est admirable de cohésion et d'intensité expressive, il nous touche profondément. Vêtue de bleu et de rouge, la Vierge retient moins l'attention que Ma-

Photo Archives Photographiques

VALENTIN. — JUDITH.
(*Musée des Augustins, Toulouse*)

rie Madeleine, se détachant de profil sur le fond noir, dans sa robe jaune.

Jamais le réalisme de Valentin et des Flamands, appliqué à la peinture religieuse n'a suscité plus d'émotion, que dans cette toile de Robert Tournier.

Ce Toulousain mériterait les honneurs du Louvre, il dépasse bien des peintres célèbres de son temps.

*
**

Passionné pour les débuts de Rembrandt, oscillant entre le réalisme Carravagesque et un romantisme curieux, peintre, illustrateur, graveur et expert, Claude Vignon (1593-1670) a laissé une œuvre inégale et décevante.

Après un voyage à Rome, au cours duquel il obtint les faveurs du prince Ludovico, neveu de Grégoire XV, et fréquenta Simon Vouet, il s'établit vers 1624-1627, à Paris, où il ne tarda pas à être distingué par Marie de Médicis, Richelieu et Louis XIII; son atelier de la rue Saint-Antoine recevait la visite de nombreux grands seigneurs.

Pour répondre à des commandes rémunératrices, pour nourrir les trente-quatre enfants qu'il avait eus de deux mariages successifs, il fut entraîné à peindre avec une réelle fébrilité; en vingt-quatre heures il pouvait exécuter un tableau de vaste dimension avec douze figures; non seulement il remplit le palais, les églises et les couvents de ses productions, mais on trouva à sa mort plus de cent toiles dans son atelier.

L'Espagne appréciait sa technique sombre et heurtée, le faste de ses mises en scène, le maniérisme de de ses femmes aux arrangements compliqués; il connut à Barcelone de vifs succès.

Crésus réclamant le Tribut (Musée de Tours); *Le Lavement des pieds* (Musée de Nantes) et *les Noces de Cana* (Palais de Potsdam) sont considérés comme ses réussites les plus heureuses; l'on y apprécie un luxe de détails inouï, une recherche d'expression intéressante, un mépris total pour le côté archéologique des

sujets adoptés, enfin une préciosité archaïque. Différentes éditions de Chaplain, de Desmarets, du père Lemoyne s'ornèrent de ses gravures et de ses dessins.

Nicolas et Philippe Vignon suivirent la carrière de leur père et entrèrent à l'Académie Royale; Charlotte Vignon se spécialisa dans la peinture de fleurs et y acquit une réputation méritée.

Philippe Quentin (1600-1636), de Dijon, reçut comme Vignon, une formation italienne, Carlo Saraceni lui transmit les méthodes de Carravage, auxquelles s'ajoutèrent les influences de Venise et de Florence. *La Circoncision* du Musée de Dijon montre une dureté, une sécheresse et une crudité désagréables, tandis que *L'adoration des Bergers* du musée de Langres, révèle des qualités intéressantes, une sobre simplicité en opposition largement traitée de lumière et d'ombre.

*
**

Comme on le voit, le XVIIe siècle reste l'une des grandes époques de la peinture réaliste, principalement sous Louis XIII; il y eut une éclosion spontanée, parisienne et provinciale, dont les effets se prolongèrent en pleine esthétique classique. Eclosion d'autant plus captivante, qu'elle est le fait d'artistes de valeur et nous introduit dans un monde préservé de tout caractère conventionnel.

D'un côté, les Le Nain, Jacques Callot, Abraham Bosse, Georges de la Tour continuent la tradition réaliste française et atteignent à des qualités éminentes, de l'autre, Valentin de Boullongne, Robert Tournier, Claude Vignon et Philippe Quentin, s'assimilent les exemples de Carravage et des Italiens et mettent au jour des œuvres essentiellement personnelles.

Qu'ils traitent des sujets familiers et anecdotiques ou des thèmes bibliques et mythologiques, ces maîtres se préoccupent de rester en étroite union avec la Nature, de la copier sincèrement.

Chaque physionomie est un portrait véridique, étudié avec amour, chaque paysage est la reproduction

Photo Archives Photographiques

ROBERT TOURNIER. — LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.
(*Musée des Augustins, Toulouse*)

d'un site localisé, chaque objet constitue une nature morte; ainsi l'on ne trouve jamais chez eux la routine et les recettes d'atelier propres aux satellites de Charles Le Brun et à beaucoup de peintres contemporains de Louis XIV. Aucune science pédante n'a tué leur émotion et leur fantaisie, ils ne sont ni des théoriciens, ni des raisonneurs, ils ne limitent point leurs possibilités par des règles contraignantes, ils se plaisent au contraire aux sensations les plus diverses et les plus opposées.

Longtemps méconnus au profit des portraitistes et des peintres d'histoire, ils sortent aujourd'hui de l'ombre; plus on les étudie, plus on découvre dans leurs œuvres, matière à réflexion et à méditation.

Ils représentent le génie français épris de psychologie, d'analyse de soi-même, de calme et de paix, ils reflètent les goûts millénaires d'un pays et d'une nation.

A contempler longuement les compositions de Louis Le Nain, de Jacques Callot et de Valentin, l'esprit acquiert une connaissance parfaite du milieu où vécurent les sujets de Louis XIII, il apprend à les mieux juger, en dehors de tout romantisme et de toute littérature; courtisans, capitaines, bourgeois, paysans, gens du peuple, ressuscitent intensément à nos yeux grâce au génie des peintres réalistes de ce temps.

Au sortir de Versailles, après avoir admiré les allégories de Charles Le Brun, après avoir vécu quelques heures au sein d'un art fastueux et discipliné, l'on éprouve un sentiment de détente et de satisfaction à se trouver devant les toiles que nous venons d'étudier.

Des hauteurs d'une humanité artificielle l'on redescend au niveau des êtres et des choses; la Nature admirée pour elle-même avec humilité et simplicité se présente à nous dans son infinie variété et son éternelle fraîcheur.

L'orgueil des serviteurs du Roi Soleil, voulant surpasser l'œuvre divine, la plier à leurs désirs, la violenter pour la faire entrer en un cadre rigide, n'existe point chez les peintres réalistes. Il est remplacé par un amour émouvant de tout ce qui existe sous le ciel et cet

amour les a conduits vers la réalisation d'incomparables chefs-d'œuvre.

Ainsi, la France, en face de l'épanouissement du réalisme en Espagne, en Hollande, en Italie et dans les Flandres, ne demeure point en arrière.

Si elle ne peut égaler les génies d'un Ribéra, d'un Velasquez, d'un Zurbaran, d'un Rembrandt, d'un Van Meer de Delft, d'un Pieter de Hooch et d'un Jordaens, elle possède des maîtres de premier ordre, que nous devons chérir parce qu'ils relient le Classicisme aux sources du Moyen Age.

CHAPITRE VI

Le Paysage

La poésie et la couleur chez Claude Lorrain. — Le culte de la nature au XVII*e siècle. — Les jardins et les parcs. — L'idéal des paysagistes français. — Influences italiennes et flamandes. — Fouquières, Francisque Millet. — Henri de Mauperché. — Les Patel. — Graveurs de paysages: les Pérelle, Israël Silvestre. — Jacques Rousseau. — Laurent de La Hyre.*

Les peintres de la mer. — Richelieu et Louis XIV restaurateurs de la force navale. — Pierre Puget. — Jean Bérain.

Palais de marbre dont rêva notre enfance, à l'heure où les fées sont reines, à l'heure où la connaissance du monde réel n'a pas encore défloré les trésors de l'imagination et de la fantaisie, demeures trop belles pour de simples humains et faites pour des dieux et des héros, combien de fois notre esprit ne vous a-t-il pas admirés parmi de vertes frondaisons, au bord des eaux limpides, baignés d'une divine lumière!

Ce mirage exquis, dont les années nous ont éloignés, à mesure que s'est enfuie la première jeunesse, un artiste l'a fixé pour notre félicité; il se nomme Claude Lorrain (1600-1682).

Evoquer l'œuvre de ce maître, c'est rompre avec la banalité du présent, pour vivre quelques heures au sein d'une contrée où règnent la beauté et la poésie.

En cette contrée privilégiée, l'eau et le ciel se parent de toutes les merveilles que suscitent les jeux de l'ombre et de la lumière; tantôt le soleil fait chanter les marbres polis, dore la crête des vagues et met sur toute chose un air de fête; tantôt les feux du couchant enve-

loppent ces mêmes objets d'une magnificence inouïe; tantôt le mystère du crépuscule et de la nuit les emplit d'une muette et grandiose immobilité, à chaque heure du jour Claude Lorrain a donné son prix.

Il s'est plu à peindre les ports de mer, les navires, dont il a détaillé le gréement et souligné la richesse des poupes aux sculptures dorées. Il s'est plu à l'union de l'eau et du ciel dans le cadre de la vie maritime; avec des éléments empruntés à la nature, il a enfanté une vision dont rien n'approchera jamais.

Que nous aimerions aller rêver sous les colonnades des palais de Claude, regarder les vaisseaux aux étendards fleurdelisés, que nous aimerions promener nos pensées sur les quais où accostent les lourdes barques, et de là, contempler les grandes symphonies de couleurs dont son pinceau a transcrit l'enchantement.

Hélas, le monde de Claude n'est point le nôtre, car il n'y règne ni tristesse, ni mélancolie.

Ce magicien, dont les créations éblouissent, ce maître qui sut immortaliser nos plus délicieuses chimères enfantines, qu'était-il?

Un homme d'une rare culture, un être paré de toutes les séductions, un grand seigneur de la peinture, tel Rubens ou Van Dyck? Certes non.

D'humble origine, il commença par garder les brebis. Son existence fut laborieuse; il lui fallut, avant de connaître la gloire, travailler beaucoup. Il était simple et sans grande connaissance, mais ses yeux savaient voir des beautés que d'autres yeux ne distinguaient pas. Sa main savait transcrire des choses que ses confrères ignoraient; il avait en lui une clarté qui auréolait les spectacles de la nature d'une rare splendeur.

Dieu avait voulu octroyer à ce fils du peuple, à ce pâtre, à cet homme sans prétention, le don de créer un monde qui lui appartint en propre, de transposer la nature sur le plan de sa sensibilité, si fraîche et si naïve.

Ce don, combien peu d'artistes l'ont possédé au cours des siècles avec une pareille puissance; Claude est un cas unique, le grand miracle de notre Ecole Française.

Tout jeune, quand il allait faire paître ses brebis, il demeurait des heures entières dans la contemplation du ciel, il ne pouvait se détacher de ce spectacle sans cesse renouvelé et toujours admirable, il avait au plus haut point le sentiment de la nature, il l'aimait avec passion, instinctivement, comme François d'Assise l'aima.

Devenu peintre et en possession d'un talent remarquable, il continua ses méditations champêtres et conserva la spontanéité de son enfance.

D'après des dessins exécutés sur place, il créait ensuite, dans son atelier, les tableaux dont nous nous délectons aujourd'hui.

Il semble, à regarder ces tableaux, respirer un air pur chargé de parfums, être transporté dans quelque éden méditerranéen, où tout s'épanouit dans la quiétude et la joie, il semble que s'estompent les angoisses et les errements de la vie, que se lève une ère nouvelle.

Non seulement Claude Lorrain parle aux yeux, mais il parle aussi au cœur et à l'esprit; il est l'un de ces êtres dont l'attirance triomphe des siècles et demeure toujours aussi vive.

A l'humanité souffrante et souvent si lasse de souffrir, il a apporté un élément de joie et de satisfaction.

De tous les pays, ses admirateurs proclament ses louanges, il a ravi à son culte les esprits raffinés, qui, de génération en génération, se transmettent l'amour de ses œuvres comme le plus précieux des héritages.

Les nobles terriens de l'Angleterre furent parmi les premiers à chérir Claude Lorrain; habitués aux vastes espaces, aux horizons bas, aux ciels mouvants et brumeux, ils s'enthousiasmèrent des aspects féeriques du peintre français, ils furent heureux d'orner leurs demeures de ses lumineuses évocations.

En France également, les amateurs du génial lorrain devinrent nombreux, du vivant même de l'artiste.

En sa retraite romaine, il reçut les tributs d'une admiration émue et des commandes, plus qu'il n'en pouvait satisfaire; une place de choix fut réservée à ses œuvres au sein des collections particulières.

Les écrits des XVIIe et XVIIIe siècles disent tous l'ad-

miration de Claude; sur son nom, l'union des esthétiques les plus opposées s'est toujours faite, il dépasse de si haut les vaines querelles d'école, il y a en lui tant de splendeurs diverses, que nul ne peut rester insensible à son appel.

Aujourd'hui encore, dans les salles de nos musées, les marines, les levers de soleil, les crépuscules et les vues agrestes de Claude Lorrain triomphent et resplendissent aux yeux étonnés du visiteur; cet artiste qui, le premier, osa peindre le soleil en face et jamais ne recula devant les problèmes les plus audacieux que pose la diffusion de la lumière, rejette dans l'ombre la plupart de ses contemporains.

Que dire de ses dessins, dont le Louvre possède un ensemble précieux, où la symphonie des blancs et des noirs parvient à donner l'illusion de la couleur et laisse planer sur les êtres et les choses une intense et subtile poésie; que dire de ces lavis, de ces gouaches, de ces crayons que personne ne surpassera jamais et que seul Fragonard égalera dans une tout autre voie.

Prince des coloristes de l'Ecole Française, il mêla ses affinités lorraines au culte de l'Italie; à ses qualités nordiques, il unit les bienfaisantes leçons de Rome, sa patrie d'élection, et de cette union jaillirent les chefs-d'œuvre au cours d'une longue carrière.

Les spectacles de Rome répondaient aux désirs de son esprit; les ruines augustes des temples, des thermes et des arcs triomphaux, l'atmosphère même de la ville éternelle, où le présent renaît sans cesse du passé, cet ensemble de souvenirs au milieu d'une nature austère mais belle, pouvait servir de thèmes aux songes du maître et provoquer les enfantements de son imagination.

Alors que l'imitation exclusive de l'Antiquité et des peintres italiens annihilait, chez beaucoup de Français, l'originalité et le sens de la nature, alors que tant d'artistes venaient perdre à Rome leur individualité propre pour devenir d'habiles praticiens et des *fa presto* sans conviction, Claude Lorrain conserva intactes ses qualités et bénéficia largement de tout ce qui était assimilable à son esprit.

Photo Giraudon

CLAUDE LORRAIN. — ULYSSE REMET CHRYSEIS A SON PÈRE. — (*Musée du Louvre*)

Des vestiges du monde romain, il prit les éléments utiles à l'architecture de ses compositions; des récits antiques, il adopta seulement les thèmes généraux, mais il se garda bien de leur accorder une trop grande importance, la nature et la lumière restèrent ses seules amours, au service de la poésie.

L'insuffisance même de son instruction, l'absence complète d'études livresques le préservaient de tout souci d'archéologie et d'esthétique pédante; incapable de peindre lui-même les personnages de ses tableaux, indifférent à la précision historique et à la véracité des sujets choisis, il pouvait donner toute son attention aux féeries du ciel et de l'eau.

Qu'elle représente « *David sacré par Samuel* », « *Cléopâtre débarquant à Tarse* », « *Ulysse et Chryséis* », une composition de Claude Lorrain vaut toujours par un étroit contact avec la nature.

Le peintre mêle naïvement les costumes grecs et romains avec des vaisseaux du XVIIe siècle, il multiplie les anachronismes, mais qu'importe, le ciel est éblouissant, la mer pailletée d'argent, la terre dorée, il n'en faut pas plus pour nous séduire.

Aucun artiste n'a réussi comme lui dans la description de l'aurore; en général, la scène de son tableau figure un port de mer, deux tours en gardent l'entrée, à droite et à gauche, des palais profilent leur architecture imposante, au large, dans la clarté du soleil levant, apparaît un navire : il arrive escorté d'une symphonie de tons d'or pâle, d'or vert, d'or froid, tandis que de légers nuages se colorent; rien ne peut décrire la radieuse beauté d'un pareil spectacle; il faut l'avoir vu pour comprendre son étonnante maîtrise.

Une autre fois, dans ce même décor, c'est au coucher du soleil que le peintre nous convie. L'astre rougeoyant descend lentement à l'horizon dans un feu d'artifice, la mer reflète la symphonie du ciel; les navires, à travers leur mâture et leurs gréements, laissent fuser les jeux de couleur, tout resplendit et le marin dans sa barque semble inondé de rubis et de diamants.

Puis arrive la nuit et voici que se lève la lune, entre

des nuages dont les bords s'argentent, l'eau noire clapote contre les lourds vaisseaux qui reposent à l'ancre et élèvent vers le ciel leurs mâts.

Un artiste capable d'exprimer de telles choses a droit à notre admiration; sauf Turner, aucun autre peintre n'a pu accéder à une telle hauteur, et encore, Turner ne possède ni la précision ni la quiétude du lorrain, son romantisme l'engage vers d'autres chemins, où il triomphe par des procédés différents.

Le XIXe siècle, malgré ses recherches ardentes dans le domaine du paysage, ne présente point l'équivalent de Claude; aussi il demeure seul, sur un sommet, entouré d'un prestige sans cesse grandissant, pareil à cet astre dont il a su traduire l'éclat.

L'un des aspects féeriques de son œuvre nous est révélé par une toile intitulée : « *Le château enchanté* » (Collection Thomas Loyd), et c'est sur cette vision de mystérieuse et troublante poésie, qu'il convient de mesurer la puissance de son génie, en une direction rarement abordée par les artistes français.

Mais à côté de cette faculté imaginative, avec quelle précision, quelle absolue véracité, il sait copier la nature. *La Vue du Campo Vaccino à Rome* atteint, dans son réalisme, à une sincérité difficile à surpasser.

***

Une brume de légendes enveloppe l'existence de Claude Lorrain; l'aventure du petit pâtissier sert encore de thème aux histoires enfantines. Comme celle de Nicolas Poussin, sa carrière artistique est, avant tout, une leçon de travail et d'énergie; la réalité dépasse la légende dans son émouvante simplicité.

En l'année 1600, naissait à Chamagne-sur-Moselle, non loin de Toul, le troisième fils de Jean Gellée; une fois de plus, la terre lorraine enrichissait la peinture française.

Sur l'enfance, sur les débuts de Claude, la lumière se

voile de bien des points obscurs; peut-être alla-t-il à Fribourg-en-Brisgau aider un frère aîné, en dessinant des ornements que celui-ci gravait ensuite. Une tradition deux fois centenaire nous le montre, arrivant à Rome avec une troupe de cuisiniers et de pâtissiers; par quelle aventure se trouvait-il en pareille compagnie, il est difficile de le savoir.

D'après l'Allemand Sandrart, son contemporain et son ami, il aurait été placé en apprentissage chez un marchand de pâtés de sa ville natale, puis aurait suivi des compatriotes partant exercer leur talent en Italie.

Peu de temps après son arrivée, nous le trouvons seul, perdu dans ce pays étranger, dont il ignore la langue et les coutumes.

Un sourire de la Fortune met sur son chemin Agostino Tassi (1565-1644), peintre de talent et homme de cœur, qui l'engage à son service.

Claude s'occupe de la cuisine, du ménage, de l'écurie, il broie les couleurs, lave les pinceaux, se rend utile de cent manières. Cependant, au contact journalier des œuvres de son maître, il sent se développer une vocation impérieuse, il ose montrer quelques essais. Tassi y discerne des qualités rares, consent à lui enseigner la perspective et le dessin; bientôt, une véritable amitié unira le maître et l'élève.

Sur le génie naissant de Claude Lorrain, les leçons d'Agostino Tassi eurent la plus heureuse influence.

Celui qui dirigeait paternellement ses premiers pas avait été lui-même élève de Paul Brill (1554-1626), paysagiste flamand de grand mérite, dont le Louvre possède de belles peintures et de nombreux dessins.

D'une exécution brillante, d'une habileté consommée, les paysages animés, les ports de mer et les tempêtes de Paul Brill jouissaient d'une admiration méritée.

Les dessins du Louvre décèlent une observation sur nature, un sens du pittoresque, une minutieuse précision, un amour des détails les plus intimes, une aptitude rare à enclore en des espaces restreints des scènes complexes, enfin, un sens décoratif qui rappellent à la fois certaines œuvres de Jan Brueghel de Velours (1568-

1625), d'Henri Corneille Wroom de Harlem et de Nicolas Poussin.

Un examen attentif de ces dessins fait toucher de près les qualités de Paul Brill; l'on y apprécie la science des clairs-obscurs, l'équilibre des ombres et des lumières, l'étude châtiée des arbres, dont l'harmonie est toujours heureuse.

Emule de Brueghel par la délicatesse de ses paysages, exécutés avec un soin de miniaturiste, il apparaît aussi comme le précurseur de Claude Lorrain.

Après avoir appris dans l'atelier de Daniel Volleman, Paul Brill peignit à Lyon avec son frère Mathieu, puis à Rome, subissant l'attirance d'Annibal Carrache et du Titien.

Sa connaissance de la fresque lui permettait de collaborer avec des peintres d'histoire tout en excellant à de petites vues sur cuivre; les amateurs se disputaient ses moindres productions; Jabach et Crozat mettaient précieusement, en leurs cartons, les dessins de Brill, les considérant comme des chefs-d'œuvre en leur genre, ce qui était vrai.

Le plus brillant des disciples de ce beau paysagiste fut certainement Agostino Tassi, dont les ports de mer et les vues champêtres se rattachent aux compositions analogues de Paul Brill.

La connaissance de la perspective, la sûreté du dessin, le goût de la composition qui caractérisent les œuvres de Tassi et de Paul Brill se transmirent à Claude; ce serait donc une erreur de négliger l'apport de ces maîtres dans l'étude de sa formation artistique, cet apport engageait son génie sur une voie parfaitement adaptée à ses désirs et à ses possibilités.

Il convient de noter l'influence de paysagistes flamands habitant Rome, tels que Bartholomeus Breenbergh (1599-1659), Cornelis Poelenburgh (1586-1667), Pierre Van Laer, dit le Bamboche. Il les connut au sein de « *La Bande de Bent* », société flamande d'entr'aide mutuelle, fondée en 1623, et réunissant des compatriotes heureux de se retrouver.

Au cours d'un voyage à Naples, il fréquenta l'école

de Geoffroy Walls, peintre de Cologne, très apprécié et excellent professeur. Les années d'étude terminées, il conquérait sa liberté à l'âge de vingt-cinq ans, subsistant en peignant des vues romaines qu'il cédait à des étrangers pour des sommes dérisoires.

Une humeur voyageuse, le désir de changer d'horizon, la nostalgie de la terre natale, lui firent visiter Lorette, Venise, le Tyrol, la Bavière, avant de se fixer à Nancy (1625-1627).

Dans la vieille cité ducale, il rencontra Charles Dervent, peintre attitré d'Henri de Lorraine, qui l'associa à de vastes compositions, dont il brossait les architectures et les paysages.

Cependant, le soleil, la douceur et le charme de Rome lui manquaient; il trouvait son pays triste et maussade; il ne pouvait s'acclimater à nouveau; il décida alors de reprendre le chemin de l'Italie, en passant par Lyon, où il séjourne. Le voici définitivement installé dans la ville éternelle; il s'en éloignera le moins possible, y trouvant un équilibre moral et artistique parfait.

Bien qu'il ne fût ni intrigant, ni mondain et qu'il n'eût rien d'un solliciteur, la beauté de ses toiles lui valut de précieuses protections; celle du pape Urbain VIII et du cardinal Bentivoglio vinrent consacrer une renommée naissante et l'affermir.

A partir de ce jour, il ne connaît plus les difficultés matérielles, sa laborieuse existence s'écoule dans la paix, l'histoire de ses jours est celle de ses œuvres.

Entouré de l'affection de ses confrères, apprécié des amateurs, travaillant dans une complète sérénité, il eut cependant de multiples ennuis qui lui vinrent de sa propre gloire.

Le succès de ses tableaux incitait une foule de plagiaires à les copier. Le marché fut envahi de faux qui lui portèrent grand préjudice.

Une telle impudence emplit de colère cet homme probe et consciencieux; il imagina, pour dépister les imitateurs, de conserver sur un livre, spécialement affecté à cet usage, une étude de chacune de ses compositions et de noter, au dos de cette étude, la date

où il l'avait terminée et le nom de son propriétaire.

Cet ouvrage inestimable, qu'il intitula *Libro di Verita*, se compose de deux cents dessins au bistre, rehaussés de blanc; il avait été légué à Agnès Gellée et se trouve aujourd'hui en Angleterre (Bibliothèque ducale de Chatsworth); grâce à lui, Claude pouvait confondre les copistes malhonnêtes, évitait de se répéter et connaissait sa production, année par année.

Affligé d'une goutte douloureuse pendant quarante ans, il s'éteignit en 1682, son corps alla reposer à la Trinité des Monts.

***

Les théories classiques, jugeant la Nature indigne d'attention par elle-même, il devenait nécessaire de l'agrémenter d'accessoires divers, d'avoir recours à un sujet mythologique ou biblique.

Cette exigence obligea Claude Lorrain à s'entourer de collaborateurs qui lui peignaient les personnages de ses tableaux, parmi eux citons : Jean Miel, Filippo Lauri, Francesco Allegrini et Jacques Courtois.

A l'encontre de la plupart des artistes de son temps, il n'avait rien d'un *fa presto;* il mettait plusieurs mois avant de finir une composition; sa sincérité, son scrupule, sa volonté de toujours faire mieux le rapprochent de Nicolas Poussin. Insatisfait de son travail, il effaçait continuellement, reprenait un ouvrage jusqu'à ce qu'il ait atteint un réel degré de beauté; il avait l'excellente habitude de glacer ses fonds et d'employer une technique d'origine flamande, qui assure à son œuvre une parfaite conservation.

Les fruits de cette probité artistique s'épanouissent aux murs du Louvre; notre musée national expose quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre du maître lorrain; ils proviennent, en général, de la collection de Louis XIV.

Parmi les compositions sollicitant l'admiration et dignes d'être connues de tous, car elles constituent de

précieux témoignages du génie français, au même titre que les tragédies de Racine, les pièces de Molière et les sermons de Bossuet, nous retiendrons d'abord la vue délicieuse du *Campo Vaccino à Rome*, où les gris laiteux, les roses dorés et les bruns chauds forment une harmonie savoureuse.

Puis c'est l'enchantement des compositions célèbres: *Un port au soleil couchant, Vue d'un port au soleil levant, Entrée d'un port vu de la mer, Paysage au soleil couchant.*

Viennent ensuite les sujets mythologiques : *David sacré par Samuel, Cléopâtre à Tarse, Ulysse et Chryséis;* les sujets d'histoire contemporaine : *Le Siège de la Rochelle,* le *Pas de Suze forcé par Louis XIII;* les sujets familiers, comme cette *Fête villageoise,* offerte en 1693 par Le Nôtre, au roi, et qui fait prévoir les évocations similaires de Watteau, de Pater et de Lancret. La brève énumération que l'on vient de lire donne un aperçu des thèmes de prédilection de Claude; il y revint sans cesse, au cours d'une carrière de cinquante-cinq années, les renouvelant par la seule magnificence de son génie.

Rien ne montre davantage les ressources de cet artiste que ses dessins et ses gravures; il s'y livre tout entier, spontanément, sans réticence, dans le feu de l'inspiration et de la joie créatrice.

Sanguine, plume, lavis de bistre, gouache, il emploie avec un égal bonheur ces différents procédés; les bibliothèques de Chantilly, de l'Ecole des Beaux-Arts et du Louvre conservent des trésors insoupçonnés du public, capables de ravir l'être le plus insensible.

Au Louvre, nous attachons un prix inestimable à une simple étude d'arbres dans un cirque de montagnes, datée de 1640; la souplesse de l'exécution des feuillages traités par larges plans est quelque chose de merveilleux; ici, Claude se libère des procédés d'école de ses maîtres flamands et italiens, il renonce aux règles qu'il emploie dans ses peintures, il accède à une perfection simple et dépouillée, qui sera celle de Poussin dans ses études sur nature.

En avance de plus d'un siècle sur leur époque, ces dessins sont une source de beauté, leur influence fut considérable sur les paysagistes des XVIIe et XVIIIe siècles.

L'année 1636 vit créer cette pièce insigne qui s'intitule *Le Bouvier* et résume les ressources de son talent dans cet art difficile de l'eau-forte, que pratiquait son illustre compatriote, Jacques Callot. Au nombre des artistes se réclamant des progrès immenses accomplis par Claude Lorrain et bénéficiant de ses exemples, une place d'honneur revient à Herman van Swanewelt (1600-1655); Nicolas Berchem (1620-1683); Karel Du Jardin (1622-1678); Johannes Both (1610-1652); Jan Frans Bloemen (1662-1740); Johannes Lingelbach (1622-1674); Frederik de Moucheron (1633-1686); Jean-Baptiste Weenix (1621-1660).

Cette liste pourrait s'allonger des noms de : Asselyn, de Leuch, Thomas Wyck, Minderhout et surtout de Jean Miel, dit le cavalier Giovanni Milo (1599-1664), qui brossa les figures d'un grand nombre de toiles de Lorrain.

Une pléïade d'excellents graveurs répandirent largement le culte de ses œuvres, l'un d'eux, le marseillais Dominique Barrière, qu'il honorait de son amitié, leur consacra de belles eaux-fortes devenues rares aujourd'hui.

Amoureux passionné de la Nature, observateur attentif de ses charmes, épris de lumière et de clarté, Claude Lorrain a su exprimer les sentiments qui habitaient en lui, grâce à une technique héritée de l'enseignement intelligent d'Agostino Tassi; pénétré des exemples des Flandres et de l'Italie, il ne renonça jamais à ses qualités françaises, à ses affinités proprement lorraines.

Il est réaliste parce qu'il copie le spectacle qui le séduit avec sincérité; il est classique parce qu'il choisit dans la Nature ce qui répond à son idéal; il est poète

parce qu'il matérialise sans cesse ses rêves; la réunion de ces éléments complexes a produit un artiste exceptionnel, dont le nom s'inscrit aux côtés de Watteau et de Chardin.

Quand nous évoquons sa mémoire, nous le voyons au soir de sa vie, se promenant dans la campagne romaine au bras d'Innocent X, son ami et son admirateur. Le souverain Pontife et l'artiste aimaient à converser ensemble; le prestige de l'art avait élevé le petit pâtissier de Chamagne jusqu'à l'affection du pape; ce même prestige fait rayonner le nom de Claude Lorrain comme un phare éclatant, vers lequel se presseront éternellement les hommes cultivés.

La France du XVIIe siècle devait connaître un véritable épanouissement du paysage. Si Claude Lorrain et Nicolas Poussin en occupent le sommet, combien d'artistes de moindre valeur s'adonnèrent à ce genre et y excellèrent; il serait parfaitement injuste de méconnaître, au temps de Boileau et de Racine, un très sincère amour de la Nature, car cet amour se traduisit en des œuvres dont la convention n'exclut jamais l'ingénuité et la fraîcheur.

En son Ode II, consacrée aux promenades de Port-Royal des Champs, Racine écrit ces vers charmants :

... « *De là j'aperçois les prairies*
Sur les plaines et les coteaux,
Parmi les arbres et les eaux
Etaler leurs pompes fleuries.
Deçà je vois les pampres verts
Enrichir cent tertres divers
De leurs grappes fécondes;
Et là ces prodigues guérets
De leurs javelles blondes,
Border les prés et les forêts. »

L'on trouve aussi de délicates évocations dans les odes suivantes qui s'intitulent : « *L'étang* », « *Les prairies* », « *Les troupeaux* », « *Les jardins* » ; les aspects familiers des sites aimés se parent, aux yeux de Racine, d'une noblesse réfléchie bien en accord avec son état d'âme.

Il y a plus de simplicité chez La Fontaine, plus d'élan véritable; les descriptions agrestes de ses fables sont toutes de purs joyaux qui, en quelques lignes, font surgir une vision, à la fois précise et pittoresque; les lettres qu'il envoie à sa femme, en 1663, abondent en sobres analyses des pays traversés.

Hérité de la Renaissance, le goût de la Nature et l'amour des beaux jardins s'affirme au XVIIe siècle; il contribue à la faveur dont jouissent les peintres de paysage.

Marie de Médicis a la passion des arbres, des fleurs, des verdures; elle crée, en 1611, le Jardin de l'Infante au Louvre, qu'elle fait planter d'orangers; elle est heureuse de mettre une note de gaieté devant ces murs de pierre.

Son botaniste attitré, Jean Robin, rassemble de toutes les parties du monde des essences rares et forme le Jardin des Plantes, il ordonne à Pierre Vallet, brodeur du roi, de dessiner les plus belles.

De son aventureuse jeunesse Henri IV conserve également un invincible attrait pour la Nature; il embellit le jardin des Tuileries, dont la beauté ravit les étrangers de passage à Paris; à son exemple, courtisans et grands seigneurs se plaisent à l'ornementation de leurs parcs.

Plus tard, nous voyons Richelieu trouver un agrément sans égal dans ses domaines de Limours, de Bois-le-Vicomte, de Rueil et de Richelieu; il aspire au calme des champs et des bois, y trouvant un apaisement à ses soucis, un dérivatif à ses douleurs physiques, une satisfaction à ses désirs d'artiste.

Il achète, sur la hauteur de Chaillot, une maison entourée de verdures où il va passer les courts instants que lui laissent les devoirs de sa charge.

Elevé en partie à Fontainebleau, Louis XIII affectionnera sa vie entière les jardins, les pièces d'eau et les fleurs, il aura une volière comme Charles V, il passera devant ses oiseaux des heures précieuses; rien de ce qui touche la Nature ne le laissera indifférent.

Il chasse avec ardeur, mais il admire les pays qu'il traverse, sa sensibilité, cachée sous une apparence de sévérité, s'épanche en face des merveilles créées par Dieu.

Peuvent-ils s'échapper un moment, Richelieu et Louis XIII vont au grand air; rentrés dans leurs palais, il leur est agréable de les voir ornés de paysages, dus aux pinceaux d'habiles peintres français ou flamands.

L'un des amateurs les plus enthousiastes de la Nature fut certainement Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, personnage décevant par ailleurs, et dont les trahisons ne se comptent pas. Pour embellir son magnifique parc de Blois, il ne négligea rien, il prit même à son service Nicolas Robert de Langres, qui excellait à exécuter des fleurs en miniature; après sa mort, Louis XIV fit continuer par cet artiste le recueil de plantes qu'il avait commencé, avec la collaboration d'Abraham Bosse.

Bien avant l'achat de Vaux-le-Vicomte, Nicolas Fouquet avait doté son domaine de Saint-Mandé de splendides jardins, dont les parterres d'anémones avaient été organisés par Jacob Besseman. Il est inutile d'insister sur la splendeur de l'œuvre de Le Nôtre à Vaux. La Fontaine, dans *Le Songe de Vaux,* Mlle de Scudéry dans *Clélie,* l'ont immortalisée; grâce aux soins vigilants de M. Sommier, elle se présente aujourd'hui dans toute sa beauté. Une ravissante eau-forte d'Israël Silvestre garde le souvenir des cascades de Vaux; d'autres gravures décrivent les bosquets, les parterres fleuris, les jets d'eau.

Des Italiens exercent leur talent d'ingénieur et de machiniste; ils aménagent les jeux hydrauliques, le décor éphémère des fêtes. Le sieur Torelli crée des mirages inouïs, le 17 août 1661, et recueille les applaudissements de Fouquet et de son hôte royal.

A Versailles, il n'y aura pas moins de 14.000 jets d'eau, bassins et fontaines; sur ce monde règne la dynastie des Francini, qui tiendront leur charge sans interruption, d'Henri IV à la Révolution.

René de Longueil entoure son château de Maisons d'incomparables jardins, rivalisant avec ceux de Vaux-le-Vicomte.

Le rôle de Mazarin à Vincennes n'est pas moins important, dans le domaine qui nous occupe; l'on vantait la beauté de ses frondaisons, disciplinées par d'habiles jardiniers.

Parmi les jardins dessinés ou embellis par Le Nôtre, nous devons citer ceux de Chantilly, Vaux, Versailles, Bezons, Clagny, Conflans, Fontainebleau, Marly, Saint-Germain, Dampierre et combien d'autres encore...

D'admirables parcs ornaient les châteaux de Liancourt, de Meudon, de Tanlay, de Chaville, de Villeneuve-le-Roi. Ce fut, par tout le royaume, un engouement général, dont les effets s'admirent sur les gravures de Pérelle, de Poilly, de Marot, de Rigaud et de P. D. Martin.

Versailles, Fontainebleau, Marly, disaient la passion de Louis XIV pour les jardins; il demeurait des journées entières à regarder travailler ses jardiniers, donnant son avis sur l'ornementation d'un parterre, combinant des ensembles chatoyants de fleurs diverses, s'intéressant aux essences, captivé par les plantes nouvelles qu'on lui soumettait. Il pouvait rester une après-midi en plein soleil, sans fatigue et sans ennui, au grand désespoir de ses courtisans; on le voyait souvent perdu d'admiration devant une rose, un œillet, une anémone.

Accompagné de Le Nôtre, il parcourait les allées de Versailles, luttait contre le sol humide et ingrat de Marly.

Louis XIV cristallisait les sentiments de son temps dans son désir d'harmonie disciplinée; ce désir n'implique jamais une incompréhension des beautés naturelles, mais bien le respect d'une esthétique qui s'exprimait parallèlement dans tous les arts.

En 1699, M. de Lignon, son jardinier principal, s'embarque pour l'Amérique, dont il rapportera des arbres et des fleurs inconnus; le roi attend son retour avec impatience, puis se désespère de ne pouvoir acclimater à Marly ces essences exotiques.

Le moindre familier de Versailles affecte un intérêt prodigieux pour tout ce qui a trait aux jardins; La Bruyère a plaisanté avec ironie ce genre d'amateur.

Il n'est pas de noble, d'homme de qualité, de riche bourgeois, qui ne veuille posséder son parc.

A la Celle-Saint-Cloud, le père La Chaise, confesseur de Louis XIV, orne son château de Beauregard d'habiles arabesques de fleurs et de gazon; à Seignelay, en Bourgogne, Colbert fait de même en 1661; le grand Condé déploie un faste grandiose à Chantilly; les exemples sont nombreux.

Pour son domaine de Saint-Cloud, le triste frère de Louis XIV devait montrer autant de goût que de libéralité.

Antoine Le Pautre construisait pour lui la cascade célèbre, tandis que Thomas Francini créait un système hydraulique qui confirma sa réputation; ainsi, tout concourait pour faire de Saint-Cloud un séjour paradisiaque.

Il existe un certain parallélisme entre les conceptions du jardin classique de Le Nôtre et les théories régissant le paysage contemporain. Dans les deux cas, la Nature doit être corrigée pour répondre aux goûts d'équilibre et d'harmonie, en faveur au XVIIe siècle.

Incapable d'atteindre d'elle-même cet équilibre et cette harmonie, elle doit obéir à l'homme; le jardinier fera œuvre d'architecte, entre ses mains les plantes, les fleurs, les arbustes seront de simples matériaux de construction; il les disposera suivant des règles ornementales établies à l'avance.

Jusqu'en 1750, le disciple de Le Nôtre use de toutes les ressources de la taille avec un art consommé; il

empêche certains arbres de grandir, il les contraint à rentrer dans un cadre rigide; de son travail sort une œuvre pompeuse et savante, bien en accord avec les édifices d'un Le Vau et d'un Jules Hardouin Mansart. Sous l'influence prépondérante de ces idées, les paysagistes français en arrivent à ne plus concevoir la Nature sans monument, sans personnage, sans un sujet allégorique ou biblique.

Ils se préoccupent tous d'agrémenter les sites dont ils s'inspirent de ruines antiques; sauf Le Guaspre et quelques rares exceptions, ils peignent à l'atelier, d'après des dessins.

Réunissant sur une même composition des éléments empruntés à des endroits différents, ils mêlent la réalité a une véritable recréation, qu'ils jugent indispensable.

Si chaque morceau de leur œuvre figure un aspect réel, l'ensemble est une adaptation, faite d'imagination et de souvenirs, répondant à un idéal codifié.

Loin de chercher, dans le paysage du XVIIe siècle, une sincère et fidèle transcription de la Nature, nous devons lui demander des jouissances d'un ordre spécial, essentiellement intellectuel et humain; dans cette voie, il révèle des qualités de premier ordre.

Sur son évolution s'exerce la double influence de l'Italie et des Flandres; un grand nombre de paysagistes français viennent à Rome étudier les Bolonais, principalement Annibal Carrache (1560-1609), initiateur d'une véritable renaissance dans la recherche de l'observation pittoresque, du réalisme et des thèmes familiers, mais aussi adepte du paysage historique et composé, auquel il s'adonnait dans une note sombre et précise.

Au Louvre, *La pêche* et *La chasse* montrent son talent; Antonio Carrache (1583-1618) rivalise avec lui sans l'égaler. Nicolas Poussin se souviendra de leur classicisme tempéré de vérité.

Guido Reni, le Dominiquin, l'Albane réservent au paysage une place de choix dans leurs tableaux; l'Italie du XVIIe siècle sort du rêve titanesque de Michel-Ange avec le désir d'une humanité plus accessible, en

étroit contact avec les sensations journalières de la vie.

Cependant, Flamands et Hollandais restent les maîtres incontestés du paysage à cette époque; de l'atelier de Rubens, ils portent en France et en Italie le prestige de la couleur, ils atténuent les exagérations de l'esthétique classique par leur réalisme et suscitent une éclosion véritable.

Jacob Fouquières (1580-1659) représente les qualités qui les faisaient rechercher en France; après avoir étudié avec Brueghel de Velours et Monper, il collabore aux compositions de Rubens, dont il brosse les fonds; en 1621, il arrive avec lui à Paris, il s'y fera une rapide et brillante réputation.

Louis XIII lui commande, pour les Tuileries, des vues des principales villes de France; il l'appelle ensuite à la décoration de la grande galerie du Louvre.

D'un caractère entier, fort jaloux de ses prérogatives, il verra sans plaisir arriver Nicolas Poussin, et prétendra lui interdire de s'occuper des travaux du Louvre dans la partie où il travaille. Une lettre de Poussin, datée du 19 avril 1641, nous renseigne sur ce différend.

« Le baron Fouquières, écrit-il, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange de ce que l'on a mis la main à l'ornement de la grande galerie sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, confirmé par Monseigneur De Noyers, touchant la dite direction, prétendant que ses paysages soient l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des incidents ». La dernière phrase montre que les vues agrestes entraient dans l'embellissement d'une galerie comme motif principal; il en fut ainsi à la galerie Mazarine de Paris.

Naturalisé français, ayant beaucoup peint en France, Fouquières répandit les préceptes de Rubens et de Paul Brill; son meilleur élève fut Mathias Plattenberg (1608-1660), dénommé Mathieu Platte-Montagne. Il entra à l'Académie le 1er février 1648, en même temps que son compatriote Philippe de Champaigne; il avait épousé la sœur du graveur Jean Morin; on lui doit des marines et des paysages intéressants. Autres disciples de

Fouquières, Guillerot, qui collabore avec Sébastien Bourdon aux Tuileries et François Belin (1660-?), demeuré peu connu.

Nous analyserons l'œuvre d'Adams Frans Van der Meulen (1632-1690) avec les peintres de batailles; notons ici que cet artiste a laissé des paysages d'une sensibilité délicate.

L'une des figures les plus marquantes parmi ces Flamands francisés, est celle de Jean-François Millet, dit Francisque Millet (1642-1679); il naquit à Anvers, reçut les leçons de Laurens Francken et vint, en 1659, à Paris; les compositions de Poussin le ravissent, il devait s'en inspirer à plusieurs reprises, tout en conservant son originalité propre. Son fils, Jean Millet, dit également Francisque Millet (1666-1723), pratiqua avec un pareil succès le paysage allégorique, classique, animé et héroïque; la Cour l'employa à de multiples ouvrages; il laissa un descendant en la personne de Jean-Joseph-François Millet, dont la personnalité ne s'impose guère.

Abraham Genoëls (1640-1723), membre de l'Académie Royale en 1664, s'illustra par des peintures et des dessins destinés aux Gobelins, que Charles Le Brun appréciait et louait avec raison.

Citons encore, parmi les paysagistes flamands dont les œuvres voient le jour à Paris : Willem Kouvenberg, dit Froide-Montagne; Lambert Doomer (1622-1700), qui peignit en Touraine et en Anjou; Reiner Mooms, dit Zeeman (1623-1668), dont les vues du Louvre et de la Seine retracent la physionomie du Paris d'Henri IV et de Louis XIII. A ces Flamands, se rattache Adam Elsheimer, dit Adamo Tedesco (1578-1610), peintre allemand établi à Rome; par lui, Agostino Tassi et Claude Lorrain furent initiés à certains aspects bucoliques nouveaux. Tous ces Hollandais et Flamands vivent à Paris comme dans leur pays; ils modifient leur nom, se font naturaliser, occupent des situations en vue et ne se différencient en rien des Français; ils doivent donc être retenus dans une Histoire de la Peinture Française au XVIIe siècle.

Leur importance n'empêche pas nos paysagistes de

prospérer eux aussi et de produire des créations, à la fois décoratives et réalistes, du plus vif attrait.

Contemporain de Claude Lorrain, qu'il imita, Henri de Mauperché (1602-1686) est le premier peintre de paysage entré en cette qualité à l'Académie Royale; il peignait des vues avec ruines très appréciées; le grand cabinet du Palais de Fontainebleau s'ornait de douze de ses œuvres.

Mariette note à son sujet : « On a de lui plusieurs paysages qu'il a inventés et gravés; ils sont composés d'une manière mesquine, sèche et de petit goût ». Il ajoute que Mauperché avait eu pour maître Louis de Boullongne le père, et qu'il s'était inspiré d'Herman van Swanevelt.

Il laissa un grand nombre de gravures et de dessins; de ces derniers, assez rares, le Louvre possède une pièce dénommée *Ruines de Monuments antiques* (plume lavée de bistre), ce paysage prouve la justesse de l'opinion de Mariette que nous venons de citer. Ce sont, au contraire, de charmants petits maîtres que Pierre et Antoine Pierre Patel; on leur doit des peintures et des gouaches d'une grâce apprêtée, conventionnelle, un peu menue et fort séduisante. Pierre Patel (1605-1676), dut sa renommée à ses paysages du Cabinet de l'Amour à l'Hôtel Lambert, à sa collaboration avec Romanelli dans les appartements d'Anne d'Autriche au Louvre, enfin à ses évocations champêtres de l'Hôtel Lauzun.

L'amour qu'il professait à l'égard de Claude Lorrain et sa faculté à l'imiter firent souvent attribuer ses toiles au maître lui-même; il y a, dans cette confusion, un bel éloge.

Comme son modèle, il exécutait ses compositions d'après des dessins; il usait de préceptes, maniés avec intelligence; il y a, dans ses sites imaginaires, équilibrés avec soin, un souci décoratif intéressant.

Deux gouaches du Louvre dévoilent ses procédés, les arbres y sont stylisés, faits de pratique, sans consulter la nature; des ruines de tombeaux et de temples occupent une place considérable, ainsi que de petits person-

nages; tout a un aspect conventionnel, seul le ciel, d'un bleu fin, rappelle la réalité.

Il manque, aux peintures de Pierre Patel, la recherche du ton local, des clairs-obscurs, le sentiment du relief; elles obéissent aux exigences monumentales de l'époque.

Nous voyons, néanmoins, un Mariette les comparer à Claude Lorrain et confier à son *Abécédario Pittorico* : « Les tableaux de Patel sont peints avec la même fraîcheur que ceux de Claude et peut-être y trouve-t-on plus de fermeté dans la touche ».

En dehors des nombreuses peintures du Louvre, le musée d'Orléans présente de bons exemples de l'esthétique de cet artiste.

Collaborateur et élève de son père, Pierre-Antoine Patel (1646-1707) se rapproche de sa manière.

Douze paysages de lui, figurant les saisons, ornaient l'église Saint-Louis la Culture; ils se trouvent aujourd'hui au château de Maisons et au Louvre; le chef-d'œuvre en est : *Le Mois de Janvier.*

S'attardant aux menus détails, aux notations pittoresques et anecdotiques, Pierre-Antoine Patel donne, en cette toile, un résumé de ses goûts et de ses idées.

Par un certain côté romantique, bucolique même, les Patel font présager Hubert Robert et les paysagistes du XVIIIe siècle.

Ordonnateur des fêtes et menus plaisirs de la Cour, maniant avec habileté le crayon et la plume, Henri de Gissey (1612-1673), nous amène à parler de la floraison de graveurs de paysages au XVIIe siècle. Le premier artiste célèbre grâce à son burin est Claude de Chastillon, (1560-1616), ses vues de châteaux et de villes sont scrupuleusement établies; puis viennent, Marot, Poilly et la magnifique dynastie des Pérelle.

Gabriel Pérelle (1600-1675), graveur de Poussin et de Paul Brill, composa lui-même des paysages inspirés de Francisque Millet, Claude Lorrain et Van Swanevelt; il se plut aux aspects urbains, principalement de Paris, et se vit charger de graver des cartes et des plans pour le cabinet de Louis XIII.

Photo Archives Photographiques

PIERRE-ANTOINE PATEL. — LE MOIS DE JANVIER. — (*Musée du Louvre*)

De grands seigneurs, tel que M. de Vendôme, prenaient avec lui des leçons, ils prisaient ses paysages à la plume, sa science de la perspective et la sûreté de son métier.

Les Délices de Paris, Les Délices de Versailles, conservent une image de ses mérites; malheureusement, comme Pierre Patel, il se fie trop à son savoir et devient monotone.

Il est difficile de distinguer les paysages de Gabriel Pérelle, de ceux de Nicolas, son fils (1635-?).

Doué d'un génie abondant, il grava cent cinquante vues de ports de mer, de châteaux, de forteresses; le musée de Marseille expose : *Ruines d'architectures avec figures.*

Son frère aîné, Adam Pérelle (1638-1695), notait les multiples aspects de Chantilly, Saint-Cloud, Vaux et Versailles; son œuvre est un précieux répertoire, qui nous restitue non seulement les monuments et les sites représentés, mais les anime d'une vie pittoresque.

Les recueils gravés d'Adam Pérelle, donnent une somme de renseignements utiles à consulter.

Des Pérelle, se rapproche Israël Silvestre (1621-1691), dessinateur et graveur du roi, en 1662, maître à dessin de Louis XIV; ami personnel de Charles Le Brun, logé au Louvre, ce compatriote de Callot reste un véritable artiste.

Non seulement Silvestre s'inspire de Paris et de l'Ile de France, et nous en propose de subtiles évocations, il se fait encore chroniqueur, relate les événements contemporains, ne laissant rien échapper de l'existence qui le frôle.

« Au cours de ses voyages, — rapporte Mariette — il avait toujours un crayon à la main, ses dessins devinrent un merveilleux journal tenu jour par jour, rempli d'observations anecdotiques et de fines satires ». C'est tout le XVIIe siècle qui surgit devant nous, avec ses coutumes, ses mœurs, ses plaisirs, ses tristesses.

Combien de monuments détruits, de sites bouleversés revivent grâce à lui et nous montrent leur image

primitive. Regarder l'œuvre de Silvestre nous entraîne dans une délicieuse promenade rétrospective.

Aux côtés des Pérelle et d'Israël Silvestre, brille un groupe de graveurs de paysages excellents.

Les deux Cotelle qui s'attachent aux sites de Versailles; Albert Flamen (1620-1664), épris des environs de Paris; François Noblesse; B. Dubois (1619-1680), imitateur de Claude Lorrain; Louis Meunier; Noël Cochin, dont la carrière s'écoula à Venise; Nicolas Le Brun, frère de Charles; Etienne Allegrain; J.-B. Mola (1616-1661); Simon de Larminois (1623-1683); enfin Alexandre Du Guernier et son frère Pierre. Une mention toute spéciale est due à Jacques Rousseau (1630-1693), peintre d'architecture, de perspective simulée et de paysage.

Elève d'Herman van Swanevelt à Rome, employé à l'Hôtel de Lambert en 1660, reçu à l'Académie l'année 1662, et fort apprécié de Louis XIV, il dut s'expatrier à la Révocation de l'Edit de Nantes, il travailla à Londres pour lord Montagu.

Une mode venue d'Italie voulait que les murs des palais fussent ornés d'architectures exécutées en trompe l'œil et de vues champêtres; il fallait pour y réussir de l'habileté, une connaissance réelle de la perspective, un ensemble de qualités difficiles à réunir. Jacques Rousseau atteignit en ce domaine à la perfection.

Versailles et Marly devaient à son pinceau des mirages, provoquant l'admiration des visiteurs, et dignes de Venise.

Peintre d'histoire et portraitiste, Laurent de La Hyre (1606-1656) occupe une belle place dans l'évolution du paysage français au XVIIe siècle.

Après avoir orné ses compositions bibliques ou mythologiques d'aspects empruntés à la nature qui en rehaussent le prix, il consacra les dernières années de son existence à des paysages fort recherchés par les amateurs, l'un d'eux l'opulent fermier général, Roland, retenait la majeure partie de sa production, tant il admirait son talent. Animés de personnages et d'ani-

Photo Archives Photographiques

LAURENT DE LA HYRE. — PAYSAGE AUX BAIGNEUSES. — (*Musée du Louvre*)

maux ses paysages valent par la souplesse de la couleur, la probité de la technique. Si les dessins de La Hyre nous paraissent assez médiocres, étriqués et sans vie, parce que la préoccupation de l'archéologie et le souci de répondre à des conceptions étroites y étouffent l'inspiration, ses peintures témoignent d'un véritable génie, à chaque fois qu'il aborde franchement la nature.

Nous voudrions attirer l'attention sur la maîtrise de cet artiste souvent méconnu; rien ne donnera une plus juste idée de ses mérites que deux toiles intitulées : *Paysage au porcher* (collection Hermann Voss, Berlin) et *Paysage aux baigneuses* (musée du Louvre).

Laurent de La Hyre est l'un des beaux paysagistes de l'Ecole Française; trop longtemps des peintres comme lui demeurèrent dans une demi obscurité; alors que le moindre artiste italien se voyait consacrer des études et des ouvrages savants; il faut que le public français apprenne à connaître ceux qui synthétisèrent nos qualités nationales et honorèrent leur pays.

***

Vers 1600, Henri IV déclarait n'avoir point de navire, ce qui était malheureusement vrai; en 1642, le port de Toulon abritait une flotte française de soixante-cinq vaisseaux de guerre et vingt-deux galères; en 1643 l'Espagne était vaincue sur mer à la bataille de Carthagène, où s'illustrèrent le duc de Brézé et le chevalier Paul. Inexistante au début du siècle, la marine française, quarante années après, triomphe de celle des Espagnols et assure son propre prestige.

L'honneur de cette prodigieuse restauration revient au cardinal de Richelieu.

Surintendant général de la navigation et du commerce, il ne néglige rien, réorganise les arsenaux, fait instruire officiers et marins, étudie les problèmes les plus complexes et permet à ses compatriotes de se mesurer avec l'Angleterre, la Hollande et l'Espagne.

— « Il faut que notre puissance soit aussi grande sur mer que sur terre », disait-il à Louis XIII.

Paroles capitales qui furent la préoccupation constante de son administration et se réalisèrent d'une manière inespérée.

Richelieu eut dans la personne de Mazarin un digne successeur, il est erroné d'affirmer l'insouciance de ce grand ministre; si notre flotte connut une période tragique, la Fronde en est seule responsable; en ce domaine comme en d'autres, elle faillit ruiner l'effort créateur du règne de Louis XIII.

Avec son habituelle perspicacité, le Grand Roi se préoccupe également des questions navales.

Il passe à Toulon en 1660, assiste à un combat simulé, organisé par le chevalier Paul, examine les arsenaux, interroge sur les moindres détails de la construction et de l'armement des vaisseaux. Au cours de cette visite, Louis XIV s'était penché avec attention sur les dessins et les projets d'un artiste marseillais nommé Pierre Puget (1620-1694); il n'avait pu cacher son émotion devant la noblesse, la fougue et la parfaite beauté de ses œuvres.

Une légende complètement fausse a propagé le dogme de l'indifférence de Louis XIV à l'égard de la Marine; rien n'est plus inexact.

En 1715 sur le point de mourir, il s'entretient de longs moments avec Duguay-Trouin.

Pendant son règne, il accueille à Versailles, Jean-Bart, vainqueur des Anglais, le décore en 1673, avant de l'ennoblir.

Il reçoit Duquesne qui vient de battre Ruyters, Tourville promu au rang de maréchal; le chevalier Paul et le comte Forbin reçoivent de lui la récompense de leur héroïsme.

Les réformes de Vauban, de Colbert, de Louvois, de Pontchartrain trouvent son appui; la politique royale eut ce résultat: de 1660 à 1667, nous possédions deux cents vaisseaux de guerre parfaitement équipés, capables de faire respecter en tout lieu le pavillon aux fleurs de lis.

L'ordonnance de 1689 établit que — « Lorsque les vaisseaux de Sa Majesté portant pavillon rencontreront ceux des autres rois portant des pavillons égaux aux leurs, ils se feront saluer les premiers, en quelque mer et côte que se fasse la rencontre. Comme aussi dans les rencontres de vaisseau à vaisseau, ceux de sa Majesté se feront saluer les premiers par les autres et les y contraindront par la force s'ils en faisaient difficulté ». L'hégémonie de la flotte française entraîna un effort colonial parallèle, aux Indes orientales, au Sénégal, aux Antilles, à Madagascar; elle permit de purger la Méditerranée des pirates barbaresques, d'assurer la sécurité des frontières et de rétablir la parité avec les nations étrangères.

Cette résurrection devait provoquer un vif intérêt pour la mer et les navires, intérêt qui eut sa répercussion immédiate dans les arts. Le goût du beau, à l'ordre du jour au XVIIe siècle, fit des voitures et des galères de vrais chefs-d'œuvre en leur genre.

Ils s'ornèrent de motifs sculptés, de statues de bois doré, d'une architecture, dont l'apogée se place sous Colbert.

Celui-ci lutta contre un luxe compromettant la stabilité, après une série de naufrages, il contraignit à une grande simplicité.

Dans son excellent volume sur *Tourville*, H. Le Marquant écrit : « Les ornements pompeux et magnifiques sculptés sur les vaisseaux étaient fort nuisibles pour eux, les sculptures en plein chêne alourdissaient l'arrière, les châteaux démesurés offraient trop de prise au vent et gênaient l'action du gouvernail.

Colbert fit remplacer le bois de chêne par du peuplier et réduire les dimensions des figures; il fit aussi diminuer la hauteur des châteaux et l'encorbellement des galeries ». Le premier atteint par ces sages réformes fut Pierre Puget, il lutta pour conserver aux bâtiments du roi toute leur splendeur et dut finalement s'incliner devant les nécessités du progrès.

A travers une prodigieuse carrière de sculpteur, de peintre, d'urbaniste et d'architecte, cet artiste, le plus

original peut-être du XVIIe siècle, est revenu vers la mer comme vers une maîtresse adorée; des spectacles présentés par elle, il n'a pu se rassasier.

Très jeune, il travaille chez un constructeur de galères, du nom de Roman; le vieux port de sa ville natale présente à ses yeux un perpétuel enchantement, dont il ne se lassera point.

Marseillais, il reviendra dans l'antique cité phocéenne après des séjours à Toulon, à Gênes, à Florence; pour l'embellir il enfantera des images grandioses que les événements empêcheront d'exécuter.

Nous ne dirons rien de ses sculptures, honneurs de l'art français et dignes de Michel Ange; créées dans l'enthousiasme et le débordement de la vie, elles atteignent à une émotion, à un *romantisme classique*, uniques dans les annales de l'Art. Les peintures du maître, après avoir suscité l'admiration de Mariette, sont tombées aujourd'hui dans un oubli injuste; Puget s'y montre dominé par le culte de Pierre de Cortone avec lequel il collabora et des Carrache; l'élégance, l'habileté, la préciosité de ses compositions picturales ne rappellent en rien la fougue de ses sculptures et leur sont très inférieures.

Coloriste, quand il travaille le marbre, il ne l'est point un pinceau à la main; les exemples du Guide et du Dominiquin l'inclinent à une mièvrerie, à un manque de relief assez décevant.

Le musée de Marseille possède deux grandes toiles d'inspiration italienne : *Le baptême de Clovis* et *Le baptême de Constantin;* la science consommée des recettes d'atelier et l'imagination de l'artiste leur confèrent un réel intérêt; cependant nous aimons davantage le *Salvator Mundi* du même musée et *l'Annonciation* d'Aix.

Si après une série importante de peintures il abandonna ce procédé qui répondait assez mal à ses aspirations et à ses possibilités créatrices, il accorda toujours une attention soutenue à ses dessins.

Ils ont presque tous pour sujet la mer, cette Méditerranée, au bord de laquelle il puisa ses premières

sensations d'artiste, qu'il ne voulut jamais quitter et qu'il vit encore de ses fenêtres, au moment de rendre le dernier soupir.

En des sites de Marseille et de Toulon, Puget représente des navires; il le fait avec une précision de technicien, fruit des années passées dans les chantiers de construction; il n'ignore rien de la structure, du gréement et des multiples détails d'un navire de guerre, il sait allier le côté documentaire et la recherche artistique.

Ces dessins sont d'une élégance et d'une délicatesse rares; l'union de la nature et des travaux de l'homme a été observée par un être sensible aux nuances et capable de les traduire parfaitement. Puget, avec ses crayons, de la manière la plus simple a décrit en artiste le calme et la douceur voluptueuse de la Méditerranée, à peine caressée d'un souffle chaud; il a su également dire ses colères, l'écume des vagues, la fureur des éléments déchaînés, l'horreur de la tempête qui brise les mâts, arrache les toiles et rend précaire la vie des marins. L'on songe aux récits d'un Joseph Conrad, à ces perles de la littérature européenne : *Jeunesse, La ligne d'ombre, Typhon, Falk, Au bout du Rouleau, Miroir de la Mer,* où s'épanouissent une dernière fois l'aventure et la poésie propre à la marine à voiles.

Dans cet ordre d'idée, il faut apprécier de Pierre Puget : *Vue de Toulon* (Musée du Louvre), et *Vaisseaux en rade* (Musée de Marseille).

Penché sur les dessins d'Aix et de Marseille, l'amateur voit passer devant les yeux les plus célèbres vaisseaux du XVIIe siècle : *Le Paris, La Madame, Le Monarque,* véritables palais flottants, étincelants de dorures et d'ornements, dont la beauté rivalise avec le cadre environnant.

A ces dessins s'apparentent les nombreux projets de sculptures et de décorations de proue et de poupe, auxquelles excella Puget.

Des maîtres tels que Charles Le Brun, Jean Bérain et Puget ne dédaignent pas en effet d'inventer des fi-

gures de tritons, de naïades et de sirènes, destinées à l'embellissement des châteaux de navires.

Une suite de compositions à la plume et à l'encre de Chine exécutées par Jean Bérain (1639-1711) d'après des esquisses de Le Brun, se trouve au Louvre; l'on y voit, *L'Apollon, la Fortune, Le Furieux* et *Le Fidèle;* bâtiments de premier rang, mis en chantier par ordre de Louis XIV, sous le ministère de Colbert.

La Postérité considérera toujours Pierre Puget comme le plus grand évocateur de la Mer et des vaisseaux du XVIIe siècle, non loin d'un Claude Lorrain; jamais les idées de majesté chères au Roi Soleil n'auront eu un pareil traducteur.

Au nombre des paysagistes secondaires inscrits sur les archives de l'Académie royale de Peinture, entre 1648 et 1682, nous allons relever par année, quelques noms intéressants. Sont reçus membres de l'illustre compagnie; en 1663, J. Van Loo, Noël Quillerie, Francisco Maria Borzon; en 1664, Jean Du Bois, Georges Charmetton; en 1669, Charles Antoine Hérault (1644-1718); en 1673 Charles Armand (1645-1720); en 1675, Georges Focus.

En dehors de ces paysagistes, il y a une foule d'artistes provinciaux sur lesquels manquent des précisions.

L'amour de la Nature ne se limite point aux seuls paysagistes, il atteignit également la plupart des maîtres étudiés dans cet ouvrage; nous avons voulu retenir ici ceux qui se spécialisèrent en un genre défini et marquèrent un point sensible de son évolution.

Aussi conventionnel et décoratif, soit-il, il y a eu au XVIIe siècle, un épanouissement magnifique du paysage; celui-ci, tout en se pliant aux nécessités du moment, à des règles limitatives, parvint à un sommet de beauté, de classicisme en un mot, qui vivra éternellement dans les œuvres de Claude Lorrain, de Nicolas Poussin, de La Hyre, de Pierre Puget et de l'incomparable pléiade des graveurs et des dessinateurs.

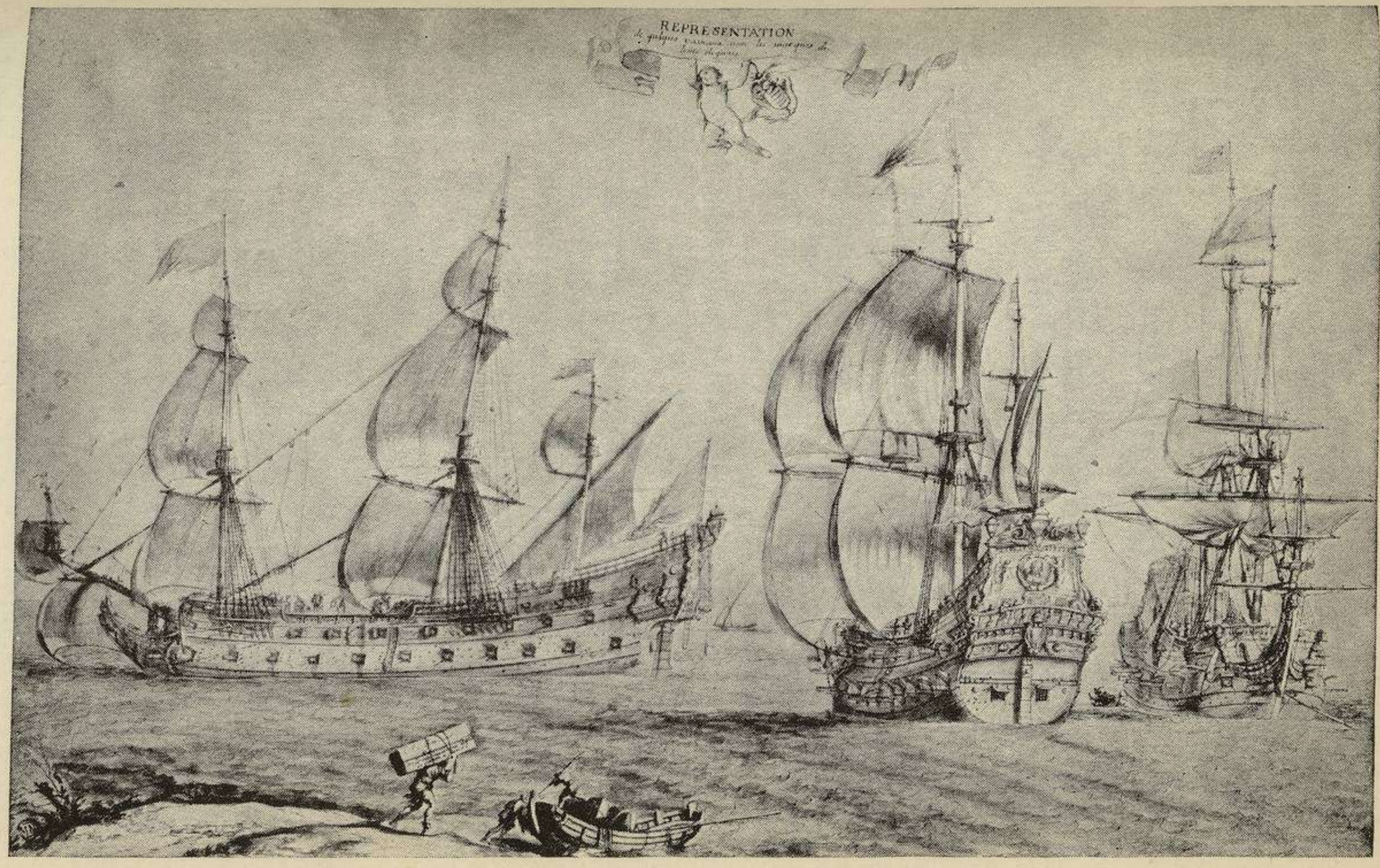

Photo Giraudon

PIERRE PUGET. — REPRÉSENTATION DE QUELQUES VAISSEAUX AVEC LES MARQUES DE LEURS DIGNITÉS.
(*Musée du Louvre*)

CHAPITRE VII

La Province et la Peinture d'Histoire
En marge de Simon Vouet et de son Ecole.

Les Lyonnais : Jacques Stella, Thomas Blanchet, Horace Le Blanc, Georges Charmetton.
Sébastien Bourdon, de Montpellier. — La diversité de son talent. — Simon François et Jean Mosnier, peintres tourangeaux. — Hilaire Pader et quelques artistes provinciaux. — L'importance de l'art régionaliste sous Louis XIII.

Sur des accusations mensongères un jeune français de passage à Rome, fut jeté en prison.

Pour tromper l'ennui de la captivité et invoquer la protection du Ciel, il dessina au mur de sa geôle une Vierge avec l'Enfant Jésus. Frappés d'admiration, les gardiens célébrèrent partout la beauté de cette œuvre, bientôt de nombreux visiteurs vinrent la contempler. Un jour même, le Cardinal Barberini, poussé par la curiosité, ne put retenir son enthousiasme et ordonna de libérer sur-le-champ le malheureux peintre, dont une enquête établit l'innocence.

A l'époque où se place cette aventure (1634), Jacques Stella (1596-1657) n'était plus un débutant; le dessin, qui lui permit de reconquérir sa liberté, résultait d'un long et patient travail.

Issu d'une famille originaire de Malines, son grand-père, Jean Stella, avait peint à Anvers, tandis que son père, François Stella, s'était fixé à Lyon.

Ses études terminées, Jacques partit pour l'Italie, à l'âge de vingt ans; le duc Cosme de Florence le garda à son service jusqu'en 1623, époque à laquelle il s'établit à Rome.

Il déclina la charge de directeur de l'Académie de Milan et celle de peintre du roi d'Espagne, et revint en France, avec le maréchal de Créqui.

Richelieu, appréciant son talent, lui fit donner un logement au Louvre et une pension de mille livres. A ces distinctions s'ajoutèrent, en 1644, la croix de Saint-Michel et le titre de peintre de la Cour. Ami de Nicolas Poussin, qu'il imita beaucoup, lié avec Jacques Callot, amateur éclairé, collectionnant les tableaux de Carrache et les dessins des maîtres italiens, Jacques Stella occupe une place importante dans l'Histoire de la Peinture Française au XVIIe siècle, aussi bien par ses créations personnelles que par son influence et son action.

Contrairement à Vouet, à Perrier et à Blanchard, il semble avoir eu une prédilection pour les toiles de moyenne grandeur, conçues avec minutie.

Leur préciosité, leur maniérisme, leur douceur fade, inspirés de Guido Reni, de l'Albane et de Pierre de Cortone, plaisaient infiniment aux mécènes et reposaient de la décoration murale.

D'Argenville et De Piles, parlant de Jacques Stella, écrivent qu'il consultait fort peu la Nature, avait de la facilité, de l'ardeur au travail, un dessin correct, un coloris de pratique assez cru et une réelle monotonie dans ses figures.

Rien n'est plus vrai; le Musée du Louvre en fournit la preuve : *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, exécutée sur cuivre avec une rare mollesse; *Jésus-Christ reçoit la Vierge au Ciel*, peint sur albâtre oriental, témoigne des qualités et des défauts d'un genre dont la vogue fut extrême.

Il conviendrait d'insister sur les dessins de Stella, si révélateurs de l'idéal de son temps; le Louvre en possède une suite excellente, nous allons retenir ici quelques pièces remarquables. *Le Christ et la Samaritaine* décèle le souci de l'archéologie dans le portique romain aux colonnes corinthiennes, l'obélisque et les ruines antiques qui lui servent de cadre; *Le Christ au jardin des oliviers*, avec ses angelots folâtres soutenant la croix, nous ramène aux idées de l'Albane et présagent

les amours de Boucher; *La Nativité* (1631) et les *Vues de Tivoli*, se rattachent encore à l'Italie, comme la délicieuse série des *Jeux d'enfants*, qui semble sortir d'un bas-relief hellénistique.

Très estimés, les dessins de Stella ornèrent des thèses et le bréviaire de Grégoire VIII; ils retinrent des graveurs de talent : un Poilly, un Edelinck, un Claude Mellan, un Audran, un Paul Maupain d'Abbeville.

François Stella (1603-1647), frère cadet de Jacques, collabora avec lui et se voua à la peinture religieuse dans les églises et les couvents; Antoine Bouzonnet Stella (1637-1682), son neveu, travailla en Italie et s'inspira de Jules Romain.

Les deux nièces de Jacques Stella, Claudine Bouzonnet Stella (1636-1697), Antoinette Bouzonnet Stella (1641-1676), s'adonnèrent à la peinture et à la gravure avec une maîtrise singulière; on leur doit de belles estampes d'après Poussin et Jules Romain.

Famille lyonnaise, profondément attachée à la vieille cité commerçante et intellectuelle, les Stella continuaient la tradition de ce foyer provincial artistique, au passé glorieux. A la même époque, vivait à Lyon, Thomas Blanchet (1617-1689).

Sa carrière offre des points communs avec celle de Jacques Stella; comme lui, il devint en Italie le disciple de Poussin et se plut aux compositions aimables et conventionnelles.

« Il tenait son pinceau des Grâces, écrit d'Argenville, il pensait avec tant de noblesse, son style était si élevé, qu'il aurait été un grand poète s'il n'eût préféré être un peintre distingué ». L'abbé de Fontenai voulait que ses ouvrages soient placés à côté de ceux des plus illustres maîtres.

Reçu à l'Académie, en 1676, avec *Cadmus et le dragon*, il occupait à Lyon une place en vue; les échevins l'employèrent souvent.

Il existe, au Musée de cette ville, une esquisse du plafond de l'Hôtel de Ville, pleine d'agrément et de fantaisie.

De son génie de peintre d'Histoire, nous conservons

une idée avec le magnifique dessin du Louvre intitulé: *Réconciliation de la France et de la Navarre,* d'une ordonnance noble et majestueuse.

L'obscurité enveloppe la carrière d'un autre Lyonnais, Horace Le Blanc († 1637), peintre religieux et portraitiste, dont les œuvres sont un curieux mélange de réalisme et de maniérisme; à Saint-André de Grenoble se voit l'*Ensevelissement du Christ;* au Musée de Rouen, *Le Martyre de Saint Sébastien.*

Elève de Stella, collaborateur de Bourdon, Georges Charmetton, de Lyon (1623-1674), a laissé des dessins d'ornements, d'architecture, et de décoration ainsi que des paysages intéressants.

Centre artistique vivifié par des hommes de valeur, Lyon a joué un rôle appréciable dans la première moitié du XVIIe siècle; ce rôle d'une ville provinciale ne surprend pas, à une époque où la centralisation au profit de Versailles et de Paris n'existait point.

Par la France entière, des centres régionaux entretenaient le culte des arts; la critique moderne a eu le tort de les négliger, ils sont encore aujourd'hui mal connus, et des œuvres de premier ordre commencent à peine à sortir de l'ombre.

Cependant, la Province réserve des surprises, l'étude de son activité peut réformer bien des jugements et éclairer d'un jour nouveau l'évolution de la peinture française au XVIIe siècle.

Nancy, Troyes, Blois, Dijon, Bourges, Montpellier, Aix, Toulouse, autant de capitales artistiques qui jouissaient d'un grand prestige et justifièrent leur réputation.

Montpellier, qu'Armand Praviel dénomme *le Royaume de l'Esprit* en son bel ouvrage : *La Côte Vermeille,* Montpellier, reprise par Louis XIII sur les protestants, en 1622 et qui s'embellit, à partir de cette date, de magnifiques hôtels, de l'admirable perspective du Peyrou et de cette place de la Comédie, où revit le souvenir de Molière et de sa troupe; Montpellier dont les enfants célèbres ne se comptent plus, résume à merveille l'existence de la province française du XVIIe siècle.

Dans ce foyer spirituel naquit Sébastien Bourdon (1616-1671) que l'Europe entière apprécia.

La complexité de son œuvre éloigne toute possibilité de classification; il s'est essayé à tous les genres, peinture d'histoire, décoration, portrait, paysage, bambochade, illustration.

Aventureuse et romanesque, sa carrière abonde en péripéties et en anecdotes. A sept ans, son père, peintre sur vitraux, l'envoie étudier à Paris avec Barthélémy. A quatorze ans, il quitte ce maître et parcourt la France, en quête de travail; il séjourne à Bordeaux et à Toulouse où, ne trouvant rien, il s'engage.

Heureusement, son capitaine lui conseille de se remettre à la peinture et d'aller à Rome.

Par quels moyens de fortune y arrive-t-il, en 1634, nous l'ignorons; il copie, pour vivre, des tableaux anciens et connaît Poussin, Claude Lorrain et le Hollandais Pieter Van Laer, dit Le Bamboche, spécialiste des scènes populaires, qui l'initie aux compositions familières.

Il devient, avec Jean Miel et Agnuolo Cerquozzi, le meilleur disciple du Bamboche; ses petites toiles obtiennent de vifs succès, il y excelle au point d'égaler ses prédécesseurs.

D'autre part, il reçoit les leçons d'Andréa Sacchi, avec lequel il s'adonne à la grande peinture historique, mythologique et religieuse.

Il dessine avec passion les monuments romains, lit les auteurs antiques et acquiert une instruction étendue.

Les Carrache et le Poussin l'incitent au paysage composé, qu'il traite avec une véritable maîtrise.

Il aime, à Venise, Titien, Véronèse et Alexandro Varrotari. De retour à Paris, en 1637, il se voit protégé par Hesselin, financier opulent, se marie, en 1641, avec Suzanne Du Guernier, de l'illustre famille des miniaturistes, loge au Louvre et professe à l'Académie royale.

La Fronde le dirige, en 1652, vers la Suède, où l'appelle la reine Christine, qui a déjà à son service les Français : Gabriel Naudé, Raphaël Du Fresne, Simon de La Vallée, Bourdelot, Signac, Huet et Bochart.

Son passage à Stockholm fut abrégé par l'abdication de cette souveraine de vingt-sept ans, jeune et belle, dont il avait brossé plusieurs portraits.

A partir de 1655, le prestige de Bourdon augmente; aucune louange ne paraît exagérée lorsque l'on parle de ses productions.

Son habileté est unanimement admirée, la décoration de l'hôtel de Bretonvilliers mit le sceau à sa réputation.

Il allait souvent à Montpellier, dont il dirigea l'Académie et décora les églises et les couvents.

Sa facilité était telle qu'il peignait en se jouant et passait d'un sujet à un autre avec une aisance sans pareille.

La mort de Sébastien Bourdon fut déplorée comme une perte irréparable; avec La Hyre, Philippe de Champaigne, Le Sueur et Jacques Stella, il avait tenu à Paris un rôle de premier plan.

Aussi bien dans les neuf tableaux et dans les trumeaux de l'Hôtel de Bretonvilliers que dans les trois compositions de l'Hôtel de Lauzun, Bourdon s'était révélé parfait décorateur, imprégné de l'influence italienne et de l'amour de l'antiquité.

Egalement inspirée des exemples du passé, sa peinture religieuse offre des réminiscences de Poussin, de Titien et des Carrache; au Louvre se trouvent : *Salomon sacrifiant aux idoles, Adoration des bergers, Présentation au Temple, Le Christ et les enfants, Martyre de Saint Pierre* (1643).

Si nous prenons chacune de ces œuvres, nous y discernons des arrangements heureux, une harmonie de lignes agréable et noble, une couleur dérivant de Raphaël et de Poussin, une technique sans accent, monotone, de pratique, hâtive par moment.

Le Musée d'Avignon expose : *Baptême du Christ;* celui de Dijon, *Départ de la Sainte Famille;* celui de Lille, *Le Christ entouré d'anges;* celui de Toulouse, *Martyre de Saint André;* celui de Turin, *Massacre des Innocents,* etc...

Bourdon semble plus original dans ses *bambochades* à la façon flamande et hollandaise, dans ses intérieurs

Photo Archives Photographiques

JACQUES STELLA. — SAINTE CÉCILE JOUANT DE L'ORGUE.
(*Musée du Louvre*)

de cabaret, ses évocations de bohémiens, de coureurs de grand chemin, de filles et de soldats, dans cette humanité grouillante et fiévreuse qu'il se plaisait à représenter avec réalisme.

La Halte de Bohémiens du Louvre, montre des natures mortes exécutées avec préciosité, des tons fondus et chauds rappelant ceux de Wouwerman; il en est de même pour *Scène d'intérieur* et *Les mendiants;* en cette dernière toile prédominent les gris et les bleus.

Aux aspects éclatants des Hollandais, il paraît avoir souvent préféré les couleurs sombres et froides; l'on trouve même chez lui un caractère carravagesque, avec l'admirable *Saint Jean dans le désert,* du Musée de Lyon.

Paysagiste dans le sillage de Poussin et du Guaspre, il faisait preuve d'un génie équilibré et savant qui enchanta J. Reynolds.

La Pinacothèque de Munich garde : *Le Four à chaux romain* (1637), où abondent les détails pris sur le vif, les notations amusantes, où se déploient la fantaisie et l'humour de l'artiste; il y a dans cette toile des groupes de pouilleux, de joueurs de cartes, de fainéants d'une exécution parfaite.

Les gravures de Bourdon mériteraient d'être analysées; citons, d'après Charles Ponsonailhe, *Les sept œuvres de la Miséricorde* et la *Belle savonneuse.*

Guillet de Saint-Georges parle de lui en ces termes : « Il avait le teint pâle, ce qui venait de sa grande application à son art et des études qui l'occupaient sans cesse pour s'y perfectionner.

« Il ne laissait pas d'être extrêmement gai avec ses domestiques et très familier avec ses disciples. »

Les élèves de Bourdon furent: Etienne Baudet, Paillet, Friquet, Nicolas Loir, Guillerot, Monier et sa fille Marie Bourdon. Nous pensons que peu d'artistes eurent autant de dons; Gault de Saint-Germain pouvait écrire : « Cet homme extraordinaire n'eut presque point d'enfance. Les premiers éléments de la peinture qu'il reçut de son père, ne firent que développer en lui un germe qui semblait n'avoir besoin que de la nature pour éclore ».

A ces dispositions exceptionnelles, il faut ajouter une puissance d'assimilation et de travail qui ne se relâchèrent jamais, une faculté étonnante d'aborder les problèmes les plus opposés, enfin, un goût averti en toute chose.

Réaliste à ses heures, épris de vérité et de sincérité en face des spectacles de la vie quotidienne, décorateur habile dans la tradition italienne, peintre de sujets religieux et mythologiques, Bourdon fit preuve d'une immense curiosité pour ce qui touchait à son art et ne voulut jamais limiter son horizon.

Parfois, il reflète comme un fidèle miroir la technique des maîtres qu'il admire; nul ne pastiche mieux, parfois il laisse aller son imagination et se livre spontanément, c'est alors qu'il nous touche le plus.

Son œuvre unit deux éléments contraires, le faste et la pompe de la grande peinture monumentale et le vérisme anecdotique des Flamands et des Hollandais.

Elle oscille entre Poussin et Berchem, entre Pierre de Cortone et Le Nain, sans renoncer à une personnalité originale et prépondérante.

Physionomie attachante, résumant des tendances diverses, bénéficiant d'une tradition provinciale, des apports de l'Italie et de l'atmosphère du Paris de l'époque, Bourdon sollicite l'attention et la retient par des mérites qui lui appartiennent bien.

*
**

Au bord des eaux calmes de la Loire, coupées par des bancs de sable, s'épanouissant en une molle quiétude, en une rêverie heureuse, sous un ciel délicat et lumineux, Tours s'enorgueillit d'une pléiade de grands artistes qui puisèrent dans son sol généreux les caractères de leurs créations.

Le moins connu de ses enfants est certainement Simon François (1606-1671).

Après des études poursuivies dans sa ville natale, il eut la chance de plaire au maréchal de Souvré, qui

Photo Archives Photographiques

SÉBASTIEN BOURDON. — UN FOUR A CHAUX ROMAIN. (*Pinacothèque de Munich*)

l'emmena à Paris, puis au comte de Béthune, avec lequel il alla à Rome.

Pensionné par Louis XIV, il fit le premier portrait du roi que l'on connaisse; Marie de Médicis lui commanda une *Vierge avec l'Enfant Jésus* pour mettre au-dessus de son lit.

Richelieu le protégeait efficacement; il paraît avoir joui, à la Cour, d'une véritable notoriété; l'on appréciait ses portraits et ses tableaux religieux.

Il avait un rival en la personne de Jean Mosnier (1600-1656), de Blois, dont la fortune surpassa la sienne.

Exilée à Blois, Marie de Médicis pria cet artiste de copier *La Vierge* de Solario; charmée de la qualité de l'ouvrage, elle l'envoya en Italie, où il devait rester huit ans et devenir l'ami de Poussin. Au Palais du Luxembourg, Mosnier peignit beaucoup; il se retira de Paris devant les succès de Philippe de Champaigne, qui lui portaient ombrage.

Son activité se révéla à Tours, Chinon, Saumur, Valencay, Cheverny, Blois et Chartres.

L'on verra au Louvre une jolie composition : *La magnificence royale,* commandée par Marie de Médicis pour le Luxembourg. Poète et peintre, le Toulousain Hilaire Pader (1607-1677) a triomphé de l'oubli, grâce à ses ouvrages, à son poème sur *La peinture parlante* (1657) et au *Songe énigmatique sur la peinture universelle* (1658).

Il est lui-même l'auteur d'une *Flagellation* (Musée de Toulouse), de paysages et d'une allégorie : *La paix universelle du règne d'Auguste.*

L'érudition un peu froide de Pader fait place à une curiosité spontanée chez les éditeurs bordelais Jean et Antoine Le Blond, dont les œuvres sont difficiles à identifier. Parmi les artistes provinciaux adonnés à la peinture de chevalet, retenons encore : Jacques Gervaise, d'Orléans (1622-1670); Germain Lemoine, du Mans; Jean de Saint-Igny, disciple de G. Lallemand, imitateur de Callot et auteur du *Jardin de la noblesse française,* maniériste fade dans le goût des maîtres de Fontainebleau, comme le prouve *L'allégorie de l'air* (Musée

de Rouen); Jacques Ninet de l'Estain, de Troyes († 1662), élève de Vouet, décorateur et portraitiste dont l'on connaît une *Visitation* et une *Adoration* (Musée de Troyes).

*
**

Nous avons voulu grouper en ce chapitre les peintres difficiles à classer sous une dénomination générique, les peintres n'appartenant à aucune école définie, allant d'une esthétique à une autre, sans se fixer jamais.

Ils représentent néanmoins un apport important par la beauté de leurs productions.

L'Italie, l'Espagne et les Flandres les influencèrent; le public moderne les néglige, ils n'attirent point, par des effets plaisants ou émouvants; ils manquent des élans et des enthousiasmes d'un Vouet, comme des analyses psychologiques d'un Le Nain.

Un esprit impartial reconnaîtra l'intérêt d'un Bourdon, d'un Stella et appréciera les efforts d'un Mosnier et d'un Thomas Blanchet.

Tous les maîtres étudiés ici appartiennent à la province et conservent à Paris leurs aspirations régionalistes.

Celui qui, aujourd'hui, voyage en flâneur et en curieux à travers la France, ne peut retenir sa surprise en découvrant, dans les moindres petites villes, les vestiges d'un idéal artistique, dont le témoignage s'inscrit sur le porche d'une église, sur la façade d'une vieille demeure, sur une fontaine publique.

Depuis le haut Moyen Age, notre pays a connu une civilisation répandue du nord au midi en de multiples foyers; cette vie intime de la province constitue l'une des plus grandes forces d'une nation, l'un des plus sûrs garants de la continuation d'un art original et personnel.

Le moindre musée provincial mérite la visite que souvent on lui refuse; sous une somnolence indolente, il cache des trésors insoupçonnés. Il n'est pas d'exemple d'une cité, aussi infime soit-elle, qui ne possède point quelques artistes locaux intéressants.

Ce domaine reste inexploré en partie; les historiens français eurent le tort, au XIXe siècle, de négliger le patrimoine national pour l'étude des arts étrangers; ils professèrent un mépris souverain pour les peintres provinciaux du XVIIe siècle. Seul, le marquis de Chennevières se pencha sur leurs œuvres et en fut ravi.

Le règne de Louis XIII ne peut être compris, au point de vue pictural, si l'on n'accorde pas une part à l'activité provinciale. Bien souvent, le tableau d'un maître inconnu des manuels, surpasse en beauté les œuvres d'un Mignard, d'un Le Brun, d'un Le Sueur; l'on a pu récemment admirer un Tournier, un Chalette, un Fauchier, un G. de La Tour et les égaler aux plus illustres créateurs.

L'inventaire des richesses d'art de la province française au XVIIe siècle sera l'honneur du temps présent.

CHAPITRE VIII

Charles Le Brun et l'Art classique

La peinture française sous Louis XIV. — La réalisation d'un idéal de beauté et de grandeur. — Rayonnement de l'art français à l'étranger. — Les théories de De Piles et leur influence. — Charles Le Brun, ordonnateur de la gloire de Louis XIV. — Universalité de son génie. — La vie et l'œuvre du maître. — Son action bienfaisante et ses mérites personnels.

C'est la gloire éternelle de notre XVIIe siècle français d'avoir voulu atteindre au sommet de la majesté et de la grandeur humaine, d'avoir tenté l'ascension si pénible et si redoutable de ces pics inaccessibles où règne la suprême beauté, et pour y atteindre, d'avoir fait appel aux ressources les plus admirables de l'esprit et de l'intelligence.

En cette marche vers la lumière, les hommes du XVIIe siècle ont montré des qualités parmi les plus hautes qui soient.

A quelque degré de l'échelle sociale qu'ils aient appartenu, ils ont fait magnifiquement leur devoir, en soldat, se pliant à une discipline sévère, sans laquelle l'effort n'est souvent qu'un mirage et qu'une vaine fumée.

Depuis le monarque jusqu'au plus humble artiste, tous ont contribué à cette précieuse et rare unité dans le culte du Beau qui caractérise leur temps.

Jamais peut-être, l'on ne vit une pareille foi dans un idéal, une pareille force d'âme, tant de volonté et surtout tant de capacité dans les domaines les plus divers.

Le gouvernement est aux mains d'un souverain qui incarne les vertus royales et fait son métier avec un sentiment extraordinaire de sa dignité et des charges qu'elle comporte; des ministres obéissants le servent sans défaillance.

Des écrivains exhaltent les sentiments qui honorent le plus l'humanité et se dépouillent de toute petitesse; des peintres, des architectes, des sculpteurs répondent de toutes leurs possibilités créatrices aux désirs de grandeur qui se sont emparés de l'élite de la nation.

Leurs génies respectifs enfantent des chefs-d'œuvre, dont la vue fait encore pâlir d'envie ceux qui cherchent à se détacher de ce qui est chaos, désordre et laideur, pour accéder à l'harmonie dans la beauté.

Pendant quelques années, le monde a connu un moment où les facultés de l'homme ont tendu de toutes leurs forces à s'évader du périssable, de l'inquiétude et de la barbarie pour projeter partout une image de lumineuse et grandiose majesté.

Pour un temps bien minime, au regard du cours des siècles, il a semblé que la main de l'homme avait arrêté le flux des vagues destructives, avait mis un frein aux changements continuels des êtres et des choses.

Versailles présentait ses ordonnances majestueuses, où tout était ramené à un désir d'équilibre et d'harmonie.

Confiants dans leur mission, les peintres et les écrivains ne laissaient apercevoir nulle inquiétude, nulle angoisse.

Comme un fil trop tendu arrive toujours à se rompre, l'épanouissement dont le XVIIe siècle marque l'apogée se brisa contre d'autres besoins, d'autres aspirations.

L'œuvre immense et unique, réussie par Louis XIV, s'abîma; il nous en reste des vestiges dont le spectacle est une leçon et une source permanente d'admiration.

A nous, qui sommes envahis par le doute, dont l'esprit est sollicité par les idées parfois désespérantes venues de la Germanie et des pays slaves, qui vivons dans la nervosité et la trépidation d'une société où l'homme n'est qu'un jouet et qui sentons la nécessité de

l'ordre, de la mesure et de la beauté, le XVIIe siècle apporte le baume intellectuel qui calme les angoisses et fait succéder, aux impressions heurtées et fiévreuses du temps présent, une image d'apparente sérénité.

Certes, il n'y a pas que de la grandeur sous Louis XIV, la laideur et la matière y règnent, mais regarde-t-on les déchets quand l'œuvre est, par elle-même, si parfaite!

Au contraire, c'est une raison de plus d'admirer l'époque du grand roi que d'assister à cette lutte parfois si décevante contre tout ce qui rabaisse l'homme à ses propres yeux, et si, dans cette lutte, la victoire a été âprement disputée, nous devons en chérir d'autant plus les athlètes qui n'hésitèrent jamais à tout sacrifier pour l'obtenir.

Le XVIIe siècle s'ouvre à une époque d'accalmie sociale et morale; un roi bienfaisant s'efforce de panser les plaies saignantes par où s'échappaient les forces vitales du pays, il maintient la paix à l'extérieur et à l'intérieur, il met de l'ordre dans la maison dont il a la charge.

Après des années de déchirements, des combats épuisants, une anarchie et une révolte perpétuelle, dont les cœurs et les corps avaient souffert jusqu'à l'épuisement, après les temps douloureux qui marquèrent les règnes des derniers Valois, Henri IV reconstruit la France, avec cette patience et cette intelligence qui font de lui un merveilleux restaurateur.

A sa mort, de nouveaux troubles éclatèrent. Richelieu et Louis XIII continuent alors son œuvre et y apportent cette soif de servir l'intérêt du pays qui caractérise également Mazarin.

La Fronde semble remettre tout en question, l'instabilité et le chaos, chassés par les règnes précédents, s'installent à nouveau et avec eux arrive le sinistre cortège des guerres civiles, des exactions et des souffrances.

Enfant, Louis XIV a vu les ravages de la rebellion contre l'ordre et la discipline, il a connu une véritable révolution, dont la France fut meurtrie et faillit périr; son esprit n'aura qu'une soif, qu'un but, opposer aux

germes de destruction qui sommeillent dans le cœur de tout homme, l'orgueil et l'honneur de servir, le sentiment de la grandeur dans la paix.

Il détourne les forces mauvaises qui sèment le trouble dans le pays, en portant la guerre chez ses voisins; il dérive les facultés spirituelles vers le commerce des lettres et des arts; il élève le désir d'obéir au rang d'un sacerdoce véritable; une hiérarchie rigoureuse empêchera pour un temps les heurts meurtrissants et les révoltes. De tous les domaines de l'intelligence où triomphe l'idéal de Louis XIV, nous ne retiendrons ici que la peinture; elle contribua à la gloire de son règne, elle reflète les caractères qui viennent d'être étudiés.

La discipline directe ou indirecte subie par eux ne diminua en rien l'individualité des artistes de ce temps. Charles Le Brun, Mignard, Girardon, Perrault, Mansart, autant de personnalités dont la physionomie demeure tout entière.

Au premier abord, l'art du XVIIe siècle en sa deuxième période, apparaît magnifique mais conventionnel; il ressemble à ces belles personnes aux traits réguliers, au maintien majestueux, qui inspirent plus d'admiration que d'amour, plus de respect que d'attrait; au regard de la fantaisie et du charme qu'exhale le XVIIIe siècle, l'époque qui s'inscrit entre 1650 et 1715 tendrait à occuper une place plus restreinte, elle sollicite moins la sympathie. Cette impression s'efface devant une étude sincère de l'art de ce temps, l'esprit y découvre des trésors de beauté générateurs de hautes jouissances, il en aperçoit l'étonnante diversité et comprend le mensonge des formules apprises dans les collèges, car elles ne font que diminuer, au moyen de clichés usés, une période aussi vivante, aussi passionnée que toute autre.

Tandis que les ouvrages consacrés aux arts du XVIIIe siècle sont nombreux, il n'existe qu'un petit nombre d'études sur les peintres du XVIIe siècle. En dehors de Charles Le Brun, de Mignard, de Monnoyer, la pléiade des décorateurs, des paysagistes, des ornemanistes qui travaillèrent autour du soleil de Louis XIV et firent son éclat, reste peu connue du grand public.

Il faut l'avouer, il en est de même pour les écrivains dont s'honore le XVIIe siècle; combien de personnes, au sortir de l'école, relisent Corneille et Racine, combien relisent La Bruyère et La Rochefoucauld, ou bien Pascal et Descartes!

Ces auteurs occupent, dans les bibliothèques familiales, une place de choix, mais leurs tomes s'alignent, sans qu'une main sacrilège vienne troubler leur tranquillité : il suffit qu'ils soient présents, on ne leur demande rien de plus.

A part une courte station devant les œuvres de Poussin, de Claude Lorrain et de Le Brun, l'on traverse rapidement les salles des musées consacrées au XVIIe siècle.

Versailles même, intéresse plus par l'ensemble que par le détail et trop souvent, l'intérêt historique ou psychologique prime l'intérêt purement artistique.

Il y a, dans cette attitude, beaucoup d'incompréhension et d'injustice; pour les vaincre, il convient de se pénétrer de l'atmosphère où ces œuvres furent conçues.

***

L'être humain a toujours besoin de lumière et d'ordre; depuis le temps où il errait en hordes à travers les plaines balayées par le vent et sentait monter en lui la peur, à mesure que les ombres nocturnes s'appesantissaient et que les hurlements des bêtes faisaient peser davantage la solitude; depuis le temps où il construisit une hutte pour s'abriter et se constituer des îlots de civilisation rudimentaire au milieu de la barbarie environnante, il lui a fallu s'appuyer moralement et physiquement sur une base solide.

Cette base, il l'a trouvée d'abord dans un groupement par famille ou par clan; dès ses premiers efforts pour échapper à l'état primitif, la discipline et l'obéissance se sont présentées à lui, il les a acceptées comme le seul moyen de progresser et de vivre mieux. Il a secoué cette discipline dans des sursauts de révolte dont l'histoire est pleine.

Discipline gouvernementale, discipline intellectuelle, discipline religieuse, ces formes de l'autorité, il les a subies, souvent avec rebellion, en général avec reconnaissance et profit. Au point de vue moral, la religion chrétienne a apporté à l'homme, avec l'espoir, le sentiment d'une protection supérieure, le rythme des récompenses et des peines nécessaires à son âme.

Le cœur de chaque être pensant est plein de désirs, d'aspirations multiples et contradictoires; il souffre à peine commence-t-il à réfléchir; il reçoit des impressions violentes qui le meurtrissent et le laissent sans force.

Les sentiments qui font vibrer ce cœur si faible et si sensible risquent toujours de le briser et de le rendre malheureux; les passions qui le sollicitent deviennent une source de tristesse en même temps que de joie. Depuis les complaintes de Villon, les chants de Gluck, les appels désespérés d'un René et d'un Werther, jusqu'aux héros modernes, s'exhale une longue plainte que, seule, une discipline, un ordre moral peuvent, sinon guérir, du moins calmer.

Ce calme, cet apaisement, Descartes par sa philosophie, Pascal par sa foi admirable, Bossuet par son verbe réchauffant comme un vin généreux, Corneille par la peinture des passions qui élèvent l'homme, J.-H. Mansart par ses édifices harmonieux, enfin Nicolas Poussin et Charles Le Brun, l'ont proposé à leurs contemporains avec toute la sincérité dont ils étaient capables.

A l'homme insatisfait, hésitant, triste de son impuissance, livré à des espoirs sans issue, l'idéal de Louis XIV et de son temps a donné la confiance dans son rôle, le sentiment de sa valeur propre, la connaissance de ses possibilités, il a endigué le fleuve dont les eaux s'échappaient vainement, il a ramené l'esprit à des frontières délimitées.

Le culte de l'Antiquité, en dehors des abus qu'il entretenait, a été un moyen de s'élever intellectuellement et d'engendrer des œuvres admirables; jamais cependant, les qualités de notre race n'ont été refoulées

au profit de cet apport bienfaisant, au contraire, il en est résulté une fusion que le début du XIXe siècle n'a point connue, malgré ses efforts pour y parvenir.

Avec sa compréhension divinatrice des choses, Louis XIV a su empêcher l'amour aveugle de l'Italie et de l'Antiquité de nuire au génie de sa nation; il préféra un Perrault à un Bernin, et favorisa les caractères particuliers de l'art français.

Cette assimilation des souvenirs du passé aux nécessités du présent, montre clairement l'intelligence raisonnée et mûrie qui présidait aux créations de l'esprit; le XVIIe siècle est aussi éloigné de l'emballement, souvent irréfléchi, de la Renaissance, que des poncifs de la fin du XVIIIe siècle et de l'école de David.

A la complexité des époques précédentes, succède une volonté de coordination de toutes les facultés individuelles en vue d'un but commun; en politique, c'est l'œuvre du roi et de ses ministres; en littérature, c'est l'unité des maîtres de ce temps; en peinture, c'est l'autorité de Charles Le Brun qui, après avoir préludé à Vaux-le-Vicomte, se développe complètement à Versailles.

Malgré ses erreurs, Le Brun est un organisateur sans rival; tel un bon chef d'orchestre, il mène ses musiciens à la victoire avec une incomparable virtuosité, sachant reconnaître le talent et les possibilités d'un chacun.

Faute d'un chef, il arrive souvent que le génie d'artistes bien doués ne se développe jamais; l'on a suffisamment abusé de la liberté pour ne pas reconnaître les bienfaits d'une discipline qui ne soit ni limitative, ni despotique.

Nicolas Poussin était trop maître de lui pour se plier à la discipline décorative qui s'épanouira quelques années après son voyage à Paris; il n'en demeure pas moins vrai que, sans cette discipline, sans cette fine obéissance, nous n'aurions point Versailles et il nous manquerait des œuvres, parmi celles qui honorent le plus l'humanité pensante. La peinture, l'architecture et la sculpture bénéficièrent, au XVIIe siècle, d'un climat exceptionnel, que ni les guerres, ni les difficultés inté-

rieures ne purent amoindrir. La préoccupation du Beau primait alors les désirs plus terre à terre; l'incommodité des appartements de Versailles, le manque de confort de la vie de cour, l'absence d'hygiène, tout cela passait bien après la réalisation d'une œuvre d'art.

Le moindre artisan, le moindre maître d'œuvre possédait, au XVIIe siècle, un goût indéniable. Que de fois, passant dans les rues de Paris ou de la province, ne s'arrête-t-on point devant un modeste logis dont la porte s'orne de quelques rinceaux élégants, que de fois n'admire-t-on pas la fine moulure d'une armoire rustique dénuée de toute prétention, l'objet le plus infime, le plus usuel revêt toujours un cachet artistique portant la marque de cette soif de beauté, de cette maturité du goût qui se manifeste de la manière la plus imprévue et la plus charmante. L'absence de grande industrie, la perennité d'une tradition artistique transmise de père en fils, l'initiative personnelle d'un chacun, assuraient aux arts mineurs, comme à la peinture, une situation privilégiée et maintenaient, en les perfectionnant, des qualités plusieurs fois centenaires.

Il convient également de noter l'importance donnée dans la vie aux choses touchant les arts; ceux-ci ne sont pas un accessoire, une fantaisie ou un luxe, mais bien une nécessité; leur présence est réclamée à chaque moment et rien ne se crée sans avoir recours à eux.

Ce climat, si favorable aux créations de l'esprit, que nous admirons au XVIIe siècle, n'éclot jamais artificiellement; ni la richesse, ni les institutions protectrices ne suffisent à le faire naître; il lui faut, pour se développer, un goût parfait en toute chose, une compréhension attentive, un amour désintéressé du Beau, un souci de grandeur et de majesté dépouillé de toute petitesse.

Rarement ces conditions se trouvent réunies au service d'un idéal; exceptionnellement, le XVIIe siècle les a coordonnées. Cet amour désintéressé du Beau se manifeste aussi bien sur la caisse d'un carrosse qu'à la poupe d'un navire; il pénètre l'alignement des jardins, le luxe des habits, la manière de vivre; non seulement il constitue le cadre de l'existence, mais il préside

encore aux moindres actes d'une société polie à l'extrême.

En cette attitude vis-à-vis des arts, il n'entre aucune affectation, rien n'est plus éloigné de l'idéal de Louis XIV que le goût du colossal; on l'accuserait à tort de rêves impossibles; il ne franchit jamais les limites au-delà desquelles l'esprit perd le contrôle de ses possibilités.

Les désirs démesurés d'un Alexandre le Grand, d'un Attale II, d'un Domitien et d'un Jules II sont étrangers au Grand Roi; il répugne à tout empiètement sur la saine raison, à tout ce qui peut rompre l'équilibre des règles transmises par les siècles; les hurlements barbares de Wagner lui auraient fait justement horreur.

Au contraire, l'héritage gréco-romain lui parut bienfaisant et utile, parce qu'il y trouvait l'harmonie disciplinée, le contrôle permanent des sensations humaines nécessaires, à ses yeux, aux œuvres d'art, comme aux gestes les plus simples de l'existence.

Louis XIV voyait juste; en dehors des réussites admirables du romantisme, l'esprit français aura toujours sa base dans la tradition latine; de même qu'un fleuve puise sa force initiale à sa source, de même notre génie national trouvera éternellement un aliment spirituel du plus haut prix dans la culture classique.

***

La Postérité décerna au XVIIe siècle le titre de *Grand Siècle;* ce titre, les contemporains de Louis XIV le revendiquent déjà; les artistes de cette époque ne doutèrent jamais un seul instant de leur suprématie; il leur a toujours paru assister à une véritable apothéose, dont ils se glorifièrent d'être les auteurs; ils crurent avoir dépassé l'Antiquité dans tous les domaines, comme le prouvent maints écrits de Boileau; jamais peut-être ne se manifesta à un pareil degré la satisfaction de soi-même et l'admiration du temps présent.

La confiance absolue dans un idéal discipliné est une force magnifique au service de l'activité créatrice, et si

le XVIIe siècle possède le titre de Grand, c'est davantage pour la parfaite unité de ses réalisations artistiques que pour l'excellence de chaque œuvre d'art prise isolément, car dans ce domaine, le XVIIIe siècle lui dispute largement la palme. Il est indéniable qu'en dehors des résultats insignes qui viennent d'être analysés ici, l'esthétique codifiée de Louis XIV n'ait eu des conséquences regrettables, notamment dans l'art du portrait, dont l'on trouvera une étude complète, au chapitre II de notre *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle.*

Le classicisme, compris comme un filtre, qui ne laisse passer que des sensations ramenées à une règle parfaitement équilibrée, refoule des qualités dont l'éclosion donne aux arts du XVIIIe siècle leur prix et leur originalité.

D'autre part, la hiérarchisation académique empêcha le progrès de certaines tendances qui fleurissent un siècle après.

En résumé, l'art monarchique de Versailles, tel que nous avons essayé de le définir plus haut, est un point capital de l'évolution de la pensée; sa portée fut immense, son influence dure encore, à chaque moment il est copié et imité, ses œuvres ont atteint à une grandeur sans égale, elles nous émeuvent d'autant plus que nous sommes en état d'infériorité manifeste envers elles.

Le rayonnement à l'étranger de l'esprit français contemporain de Louis XIV fut très important; l'auteur allemand Leibnitz pouvait écrire ces lignes révélatrices: « Après la paix de Münster et celle des Pyrénées, la puissance et la langue françaises l'emportèrent.

« La France se vantait d'être le siège de toute l'élégance; nos jeunes gens, surtout notre jeune noblesse, qui n'avaient jamais connu leur patrie et admiraient tout chez les Français, non contents de la rendre méprisable auprès des étrangers, les incitaient à la décrier, et prenaient du dégoût pour leur langue et pour leurs propres mœurs qu'ils ignoraient; ils eurent bien de la

peine à déposer cette aversion après être parvenus à l'âge de la maturité et du jugement. Plusieurs de ces jeunes gens étant parvenus ensuite aux dignités et aux emplois, gouvernèrent l'Allemagne pendant un assez long espace d'années et s'ils ne la rendirent pas tributaire de la puissance française, il ne s'en fallut pas de beaucoup, ils la soumirent du moins presque entièrement à la langue et aux modes de cette nation ».

En Prusse, s'élevèrent des palais, inspirés directement de Versailles; Le Nôtre alla dessiner le parc du château d'Orianenbourg, Jean de Bott et Simon Boulard s'expatrièrent à Berlin; tout ce qui arrivait de Paris était avidement imité et copié. Une anecdote curieuse, rapportée par Louis Dussieux, montre que Louis XIV ne laissait échapper aucune occasion favorable à l'expansion française.

Lord Montagu ambassadeur d'Angleterre à Paris, se trouvait en France quand son hôtel de Londres brûla, le Grand Roi lui offrit de supporter la moitié des frais de reconstruction, à la condition que peintres, ornemanistes et architectes, fussent des français. Acceptée avec reconnaissance cette proposition valut au noble anglais, un hôtel élevé par Pouget et décoré, par Monnoyer, Jacques Rousseau et De La Fosse.

Vers 1656, Cromwell, pria Jean Warin de faire le coin des « crowns » à son effigie; les jardins de Kinsington sont établis sur les plans de Le Nôtre; enfin les portraitistes de valeur, tels que Claude Lefebvre et Nicolas Heude obtiennent de vifs succès à Londres.

Comme le disent excellemment Dussieux et Louis Réau, les étrangers appellent à eux les artistes français et les accueillent avec joie et honneurs.

L'Espagne de Philippe IV, admire Jacques Stella; Charles II emploie René Antoine Houasse, élève de Le Brun, qui resta longtemps au service de Philippe V; Jacob Bunel (1558-1614) avait exécuté, sur l'ordre de Philippe II, quarante tableaux pour le cloître de l'Escurial.

En Portugal, l'excellent portraitiste Nocret se fait connaître par des œuvres élégantes qui furent très appréciées.

L'humeur voyageuse des peintres français de ce temps les poussa également vers l'Orient; Dussieux nous montre Simon Vouet séjournant entre 1611 et 1612, à Constantinople; il est suivi par Jacques Carrey de Troyes, puis par Robert de Cotte, le prestigieux architecte qui embellit le palais de l'ambassade de France à Péra. Parmi les maîtres secondaires qui jouirent d'un large crédit en Suède, citons Bourdelot, Signac et l'architecte Simon de La Vallée.

La révocation de l'Edit de Nantes qui provoqua l'exil de tant de bons artistes français dirigea sur la Hollande, Nanteuil, Henri Testelin, Jacques Parmentier (1658-1730) et combien d'autres. Au cours de ce volume l'on a pu voir l'attirance impérieuse exercée par l'Italie sur nos compatriotes, il se produisit également un choc en retour et les princes de la Péninsule employèrent avec plaisir des Français auxquels ils attachaient un grand prix. Le duc de Modène comble d'égards et d'honneurs, Jean Boulanger (1606-1660), qui donne les dessins de fresques peintes par Bianchi au château de Sassuolo; Olivier Dauphin, neveu du précédent, collabore avec son oncle et lui succède; ses paysages, ses eaux-fortes étaient recherchés.

Toujours à Modène, un autre Français, du nom de Barréra, sembla jouir d'un certain prestige, vers 1693; auparavant Pierre Mignard avait peint le portrait du duc, en 1654.

A l'exemple de Modène, les principautés italiennes du XVIIe siècle firent travailler des artistes français.

***

En son *Abrégé de la Vie des Peintres,* en son *Dialogue sur le coloris,* le peintre écrivain De Piles formule les caractères dont vécut l'esthétique de Louis XIV et de Charles Le Brun.

Il nous paraît indispensable de les retenir, car après les vues d'ensemble, il est bon de connaître le côté technique et pratique qui joua un rôle capital dans l'évolution de la peinture française. Exprimant une opi-

nion commune à cette époque, De Piles voit dans l'Antiquité la base des études artistiques — « parce que, écrit-il — elle a été regardée par les habiles de tous les temps comme la règle de Beauté. »

Elle permet en outre d'opérer un choix dans la Nature, Poussin n'a-t-il pas dit : « Raphaël est un ange comparé aux autres peintres, c'est un âne comparé aux antiques ».

Pas plus que Charles Le Brun et ses élèves, De Piles n'aime le réalisme, il note ces lignes essentielles pour la compréhension de l'idéal de Versailles. — « Le peintre ne doit pas se contenter d'être exact et régulier, il doit répandre encore un grand goût en ce qu'il fait, car ce qui est bas est insipide ».

Il ajoute : « Il faut dans la peinture quelque chose de piquant, d'extraordinaire, capable de surprendre, de plaire, d'instruire et c'est ce qu'on nomme le grand goût, c'est par lui que les choses communes deviennent belles et que les belles deviennent sublimes et merveilleuses. »

Le Brun répondait à ces désirs, il faisait sienne cette phrase de De Piles : — « Un peintre aussi parfait soit-il et talentueux, ne pourra créer des œuvres parfaites s'il n'accompagne pas sa science de la grâce.

La grâce jointe à la Beauté est le comble de la perfection, elle doit assaisonner toutes les parties d'un tableau. » — Il se trouve sous la plume de l'écrivain que nous citons, cette remarque singulièrement juste et qui eût évité bien des erreurs aux peintres de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe : — « Dans l'étude de la sculpture antique, l'artiste doit comprendre que les données de la sculpture ne s'appliquent pas exactement à la peinture et qu'il faut regarder l'antique comme un livre traduit dans une autre langue ».

La pratique de la copie, dont nous avons discerné les exagérations sur Eustache Le Sueur, est préconisée par De Piles.

Il trouve dans l'étude des maîtres, le seul moyen de débarrasser la Nature de ses inutilités et d'apprendre à faire un choix dans les spectacles qu'elle présente;

c'était un danger qui précipita la décadence de la peinture d'histoire.

Sur le dessin, il reflète les théories de l'Académie, mais insiste pour que la recherche du *caractère,* soit considérée comme le *sel du dessin.*

La couleur avait en lui un partisan, si ses conseils avaient été suivis nous n'aurions pas eu la médiocrité des disciples de Le Brun. De Piles se sépare de l'académisme et fait preuve d'une indépendance novatrice, dans sa critique sévère des dogmes officiels, son culte pour la Nature et les Flandres.

A Le Brun, il reprochait de dessiner des modèles montrant les diverses expressions du visage humain, et de remplacer l'observation directe de la vie, par des exemples préétablis, que les peintres n'avaient plus qu'à copier.

Cette méthode avait engendré une monotonie, sensible sur *Le Crucifix aux anges* (Louvre), où vingt têtes sont exécutées d'après une même physionomie, sans aucune recherche de caractère. Il combattait les idées de Lomazzo, de Junius, de Pader, et d'André Félibien, il secouait ce fatras de pédanterie, dont souffraient les arts, et dont la lecture est la plus fastidieuse du monde.

Contre l'Académie, De Piles proclamait la supériorité de l'œuvre divine, il demandait l'abandon des recettes codifiées, le souci de la vérité, la renaissance de la fantaisie, il suppliait les artistes orgueilleux de leur science, de faire un acte de contrition et d'humilité, en retournant à la Nature, seule source d'éternelle Beauté.

Les louanges et les attaques de l'écrivain que nous venons de citer permettent de connaître les défauts et les qualités de l'idéal artistique formulé par Le Brun et chéri par Louis XIV.

***

Charles Le Brun (1619-1690) synthétise, en les appliquant, les théories de l'Académie, les impose à ses collaborateurs et disciples.

En étroite union de pensée avec son roi, il défend le

prestige de l'art classique et monarchique, contribuant à lui donner sa valeur.

Les chefs-d'œuvre plastiques, qui virent le jour au moment de son principat, portent tous le sceau d'une volonté impérieuse, intelligente et largement compréhensive.

La spécialisation dont souffre l'époque moderne est ignorée au XVIIe siècle, l'exemple des Italiens de la Renaissance empêcha ce retrécissement de l'activité spirituelle; un Le Brun ne recula devant aucune entreprise et franchit les limites où d'autres se cantonnaient. Ses portraits à l'huile, au pastel ou dessinés, allant de l'immense *Jabach et sa famille,* jusqu'au petit masque de Louis XIV; ses compositions mythologiques et bibliques d'une richesse d'invention surabondante; ses décorations à Vaux, à Versailles, à Marly, ses projets de tapisseries, de meubles, d'ornements, de palais, de fontaines, d'urbanisme, de vaisseaux, d'objets usuels, font toucher de près l'inépuisable sève créatrice de son génie.

En cela il est dans la tradition d'un Léonard de Vinci, d'un Michel Ange, d'un Paul Véronèse, il lui manque pour les égaler un langage susceptible d'exprimer ses désirs.

A la fois trop parfait et trop limité, son métier le trahit, il se rapproche néanmoins des Italiens du XVIe siècle par ses incursions en des domaines différents, par ses dons de créateur, capable de répondre aux problèmes les plus opposés et de les résoudre avec un égal bonheur. Comme le remarquait M. de Chennevières, il représente à merveille la période d'apogée de la seconde moitié du XVIIe siècle, elle atteint avec lui au sommet de ses possibilités et retombe fort bas après sa mort; son influence reste supérieure à celle du Primatice à Fontainebleau et souvent rappelle celle de Rubens à Anvers.

Fils d'un sculpteur, Charles Le Brun fut un enfant prodige; alors que son père travaillait pour le chancelier Séguier, ce dernier admira sa précocité, décida de le prendre sous sa protection et de lui faciliter ses études.

Photo Anderson

CHARLES LE BRUN. — LE CHRIST CHEZ SIMON LE PHARISIEN.
(*Académie de Venise*)

Pierre Séguier (1588-1672) possédait, rue du Bouloi, un magnifique hôtel, construit par Du Cerceau, sa galerie de tableaux et sa bibliothèque étaient célèbres; il pensionna Le Brun, le logea et le fit entrer dans l'atelier de Simon Vouet, puis il l'envoya parachever son instruction en Italie.

Grâce aux recommandations de ce puissant mécène, le jeune Français reçut le meilleur accueil d'Urbain VIII, du cardinal Barberini et de Nicolas Poussin, auquel il demanda bien des avis, dont il se souvint à maintes reprises.

Séduit par Raphaël et les Carrache, il les copie et s'assimile leur manière. Quand, en 1646, il quitte Rome, sa maîtrise est indiscutable.

L'œuvre de ses premières années permet d'ailleurs tous les espoirs; à dix ans, il composait des sujets charmants; à quatorze, il dessinait des thèses, des scènes d'imagination et modelait en cire avec souplesse, ses portraits étaient remarquables, déjà se manifestait l'universalité de ses aptitudes.

Peintre du roi à dix-neuf ans, il connaît de rapides succès et entre à l'Académie royale, parmi les douze fondateurs (1648).

Son activité semble dévorante, il peint pour des églises et des couvents, décore des hôtels particuliers, fait de nombreux portraits, exécute des cartons de tapisseries pour l'évêque de Liège et le banquier Jabach. L'ascension du surintendant Nicolas Fouquet va lui permettre d'affirmer complètement son génie.

En son excellent volume sur Vaux-le-Vicomte, Jean Cordey nous montre Fouquet, ambitieux avide de jouissances, ne reculant devant aucun expédient pour atteindre toujours plus haut, d'une audace folle, inconscient du danger, vivant dans une fiévreuse agitation qui lui masque la réalité des choses, arriviste, homme d'affaires des temps modernes qui brasse des millions, danse sur un volcan et viole les lois de l'équilibre.

Il fut aussi un passionné de beauté, un amoureux des arts et réalisa le type parfait du mécène intelligent.

Le Brun comprit l'admirable champ d'action que lui

offrait ce financier opulent, il refusa les offres flatteuses de Jabach et du Président Lambert, dont il avait décoré l'hôtel avec Eustache Le Sueur, pour suivre la fortune de Fouquet.

En 1658, il débute à Vaux, avec la collaboration des sculpteurs Girardon et Michel Anguier, il y travaillera jusqu'en 1661, date de l'arrestation du propriétaire de ce château enchanté et y laissera ses œuvres les plus spontanées et les plus belles.

Dans la chambre du roi, il brosse *Le triomphe de la Vérité,* dans la salle à manger *La Paix ramenant l'Abondance,* dans le salon de jeu *Le Sommeil ou la Nuit,* rarement il apparaît aussi charmant, aussi juvénile et voluptueux, qu'en ces allégories parfumées de poésie et d'amour.

Vaux-le-Vicomte est comme Versailles, la glorification d'un homme. Le Brun multiplie les allégories, assimilant Fouquet aux dieux de l'Olympe, et décrit son apothéose au moyen de transparentes allusions.

Il use de ce répertoire mythologique dont se grisa l'orgueil d'un Louis XIV, et dont les symboles compliqués, échappent parfois aux yeux du visiteur, non initié à leur sens caché.

Après la disgrâce et l'arrestation de Fouquet, le cardinal Mazarin pour lequel il avait exécuté la fameuse *Bataille de Constantin* que Pierre de Cortone comparait aux chefs-d'œuvre de Raphaël, le présentait au roi.

La reine-mère lui commanda *Le crucifix aux anges* (Louvre) qu'elle plaça dans son oratoire.

Dans les petits appartements du roi au Louvre, il brosse un plafond; la faveur de la Cour le distingue, elle ne tardera point à le combler de commandes et d'honneurs; Séguier et Colbert le poussent en avant et attirent l'attention sur lui.

Lors du mariage de Louis XIV, les échevins de la ville de Paris, le prièrent d'orner la place Dauphine d'un bel arc de triomphe, dont les gravures de Le Pautre et de Chauveau conservent le souvenir; peu après ils lui demandèrent de dessiner une fontaine, gravée par Chastillon.

L'année 1660 marque l'ère des grands succès; il exécute pour le roi *La Famille de Darius*, de la suite des cinq compositions consacrées à l'histoire d'Alexandre (1660-1668), que reproduisirent les Gobelins et que le Louvre expose aujourd'hui.

Guillet de Saint-Georges, écrit à ce propos : « Sa Majesté voulut bien se faire un plaisir de donner quelques moments de ses heures de relâche pour voir peindre Le Brun, ainsi elle le fit loger dans le château et si proche de son appartement qu'elle le venait voir dans les moments inopinés lorsqu'il tenait le pinceau à la main et daignait même s'entretenir avec lui sur les plus grandes actions de ce héros. »

Désirant récompenser un artiste d'une telle valeur, Louis XIV lui offrit son portrait enrichi de diamants et l'anoblit : ses armes étaient : soleil en champ d'argent et fleur de lis en champ d'azur avec timbre de face.

En 1662, il le nomma Premier Peintre avec douze milles livres d'appointements, il ajouta à cette charge, celle de conservateur des tableaux de son cabinet.

La reconstruction de la Petite Galerie, détruite par l'incendie de 1661, permit à Le Brun d'ordonner un ensemble somptueux et d'une parfaite unité, il peignit: *Le soir ou Morphée*, *La Nuit ou Diane* et *Le triomphe des eaux*.

Monnoyer, Léonard Gontier, Ballin, Jacques Gervaise, Girardon, Regnaudin et les Marsy l'aidèrent en cette tâche difficile, qui réclama vingt années de labeur, et fait le prestige de l'actuelle galerie d'Apollon.

Au cours de la guerre des Flandres, Le Brun suivit les armées dans le carrosse de Colbert et reçut le tribut d'une respectueuse admiration.

En 1668, il fit édifier une brillante décoration, en l'honneur du baptême du Dauphin. Il aimait révéler ses dons de metteur en scène à l'occasion des cérémonies officielles; on le vit bien, quand en 1672, il dépensa son génie à établir la pompe funèbre du Chancelier Séguier, qui eut lieu dans l'église des Pères de l'Oratoire et fut gravée par Sébastien Le Clerc.

De même, en 1686, il s'occupa du *Te Deum*, chanté en actions de grâce de la convalescence du roi.

Cependant Versailles le réclame de plus en plus, il y dépense son activité; à partir de 1679, la grande Galerie ou Galerie des Glaces, avec ses vingt et un tableaux, ses six bas reliefs et sa fastueuse décoration, lui prend tous ses instants.

Il termine cette vision de rêve en quatre ans, puis y ajoute les salons de la Paix et de la Guerre.

La mort de Colbert, le 6 septembre 1683, est pour lui un coup terrible, une amitié étroite les unissait, jamais une ombre ne s'était glissée entre eux.

A Sceaux, Le Brun avait peint la chapelle du château, en reconnaissance de la protection du ministre; à Saint-Eustache, il dessina le tombeau de celui auquel il devait en partie sa fortune.

Successeur de Colbert, le marquis de Louvois professait une aversion instinctive pour les créatures de son devancier, il ne tarda point à manifester ses sentiments, en opposant Pierre Mignard à Le Brun, et en décriant ce dernier près du roi.

Louis XIV conservait cependant toute son affection au peintre qui répondait le mieux à ses goûts.

Il se trouvait un jour au milieu de ses courtisans et remarquait que les tableaux semblaient devenir plus admirables après la mort de leurs auteurs, mais se tournant vers Le Brun il lui dit : « Ne vous pressez pas de mourir, je vous estime dès à présent autant que pourra le faire la Postérité ».

Une autre fois apprenant qu'une œuvre de Le Brun venait de lui être apportée, il quitta brusquement le Conseil, suivi de ses ministres, pour l'aller contempler.

En 1689, le 13 avril, il faisait admirer à la Cour, *L'entrée du Christ à Jérusalem* et lui prodiguait force louanges.

Si le roi demeurait fidèle, les familiers de Versailles suivaient Louvois dans son attitude hautaine et méprisante.

Espérant fléchir le surintendant par un hommage

flatteur, Le Brun résolut de lui porter *La chute des anges rebelles.*

A la tête des membres de l'Académie royale, il l'offrit le 2 janvier 1687, Louvois refusa en termes polis et conseilla de montrer cette composition au roi; c'était repousser un geste déférent et amical, Charles Le Brun comprit et Guillet de Saint-Georges note : « C'est ce qui le confirma dans le dégoût qu'il commençait à avoir pour la Cour et j'ai remarqué que depuis ce temps-là, il n'y allait qu'avec chagrin quoiqu'il reçut du roi les marques d'une grande bonté et de beaucoup d'estime ».

Analysant cette dernière disgrâce, Coypel pouvait écrire : « Si les dernières années de la vie de M. Le Brun ont été remplies de traverses, n'en soyons point étonnés, trois choses devaient lui attirer des ennemis : un mérite supérieur; une faveur éclatante et l'une de ces places où il est impossible de satisfaire tout le monde ».

Pour se consoler l'illustre peintre passait de longs mois dans sa splendide propriété de Montmorency; il tomba malade, plus peut-être des cabales de ses adversaires que d'une souffrance physique bien définie. Louis XIV anxieux envoyait prendre chaque jour de ses nouvelles et s'informait à tout instant de sa santé.

Il mourut en son logement des Gobelins, le 12 février 1690, à l'âge de 71 ans.

L'Académie, assemblée le 13 février, décréta, que voulant suivre en cela les grands sentiments de piété et d'humilité chrétienne que Le Brun avait fait paraître dans sa maladie et dans les derniers moments de sa vie, elle célébrerait un service solennel où elle assisterait en corps et où elle inviterait ceux qui aimaient la peinture.

Par une pieuse pensée la veuve de l'artiste voulut qu'il reposât en l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet où se trouvait déjà le monument élevé à sa mère par Charles Le Brun, le sculpteur Coysevox l'embellit comme son confrère Collignon avait embelli le précédent.

*
**

« L'énumération des travaux de M. Le Brun, travaux si immenses qu'il nous paraissent presque incroyables quoiqu'ils soient sous nos yeux, suffirait pour désabuser ceux qui seraient tentés d'attribuer la fortune de ce grand homme à la faveur ou à la magnificence du monarque. » Ces paroles de Coypel peuvent servir d'introduction à l'étude sincère des œuvres du premier peintre de Louis XIV.

Nous le voyons fort jeune encore, décorer l'hôtel Bouillon appartenant à M. de la Bassinière d'un ensemble décoratif délicat, à l'hôtel Lauzun exécuter deux plafonds : *Le temps découvrant la Vérité* et *Le triomphe de Vénus*, en même temps travailler au Séminaire de Saint-Sulpice.

Une pléïade d'excellents artistes collaborent avec lui pour l'Histoire d'Alexandre; Van der Meulen a mission de peindre les chevaux et Genoëls les paysages, tandis que Audran termine les figures.

A Versailles il dessine les vases, les bosquets, les perspectives du parc, en plein accord avec Le Nôtre; en 1668 il crée l'ornementation de l'escalier des Ambassadeurs ou Grand Degré, construit par Le Vau sur les plans de d'Orbay et détruit en 1752.

Ce fut peut-être son chef-d'œuvre, les gravures de Simonneau et de Baudet en témoignent. L'invention y atteignait à une perfection inouïe, cette apothéose du monarque se déroulant en multiples allégories résumait toutes les richesses de l'imagination du maître.

La Grande Galerie, dite des Glaces, comprend au centre de la voûte deux sujets : *Le gouvernement personnel du roi* et *Le faste des puissances voisines de la France*, puis viennent huit compositions décrivant : *Le passage du Rhin, La prise de Maëstricht, La prise de Gand, la seconde Conquête de la Franche Comté*, etc... douze médaillons enfin gardent le souvenir d'événements de politique intérieure et de faits de guerre.

A ce monde déjà si complexe, il faut ajouter les camaïeux séparant les compositions et les voussures.

Photo Giraudon

CHARLES LE BRUN. — PHILIPPE DUC D'ORLÉANS, FRÈRE DE LOUIS XIV.
(*Musée du Louvre*)

Jamais souverain en ses rêves les plus chimériques n'a pu souhaiter une pareille déification de tout son être, une pareille épopée de ses actions, jamais les arts ne s'unirent mieux pour célébrer les exploits et les vertus d'un roi; jamais l'on ne vit autant de dieux, de déesses, d'amours se mêler à l'existence d'un homme moderne.

Charles Le Brun secondé par des architectes, des sculpteurs, des ornemanistes et des peintres de grande valeur a réussi une œuvre qui force l'admiration et le respect, il a toujours su se maintenir à la hauteur de son sujet, ne jamais tomber dans l'outrance, faire régner sur les plus infimes détails un équilibre exquis et précieux; la galerie de Versailles est le triomphe le plus éclatant de l'idéal classique.

Elle est également une leçon, car à cet ensemble grandiose, chaque artiste a voulu apporter une science complète de la technique qu'il pratiquait, l'on ne trouve, parmi ces milliers de figures, de thèmes décoratifs et de motifs architecturaux, ni une hésitation, ni une erreur, ni une faute; une égale maîtrise a présidé à la création des morceaux secondaires, une direction ferme a mis chaque chose à sa place et un aspect unique dans l'histoire de l'art en est résulté.

La mode des galeries ornées de peintures remontait à plusieurs années, déjà Fontainebleau en avait montré la beauté, puis la galerie Mazarine et celle d'Apollon au Louvre; aucune ne peut se mesurer avec celle de Versailles.

M. Pierre Marcel en son ouvrage sur Charles Le Brun apporte d'utiles précisions sur la manière dont celui-ci travaillait.

Il commençait par dessiner une scène choisie, puis brossait plusieurs esquisses, de l'une d'elles il faisait une étude très poussée qu'il livrait à ses élèves pour qu'ils l'exécutent, non sans les surveiller et les conseiller chaque fois qu'il en était besoin.

Délaissant parfois les vastes décorations où se répandait en traits de feu son génie, Charles Le Brun se plaisait aussi à des tableaux de moyenne dimension,

exécutés entièrement de sa main; le Musée du Louvre en expose une suite intéressante.

La Bible lui inspira ses plus fraîches évocations, il trouva d'agréables images pour représenter: *L'adoration des Bergers, Le sommeil de l'Enfant Jésus, le Bénédicité de la Sainte Famille, L'entrée de Jésus à Jérusalem, Le Christ servi par les anges* et *Le Crucifix aux anges.*

Une couleur blonde, un dessin châtié, une invention sans cesse renouvelée, confèrent à ces scènes une valeur incontestable; elles mériteraient d'être appréciées avec plus d'indulgence, de même que *Le martyre de Saint Etienne* et *La chasse de Méléagre.*

Les visions mouvementées de l'*Histoire d'Alexandre,* où les attitudes remarquables abondent, ont tellement noirci, qu'il est impossible de les juger impartialement.

Vers 1660, le banquier Everard Jabach avait commandé à Le Brun son portrait entouré des membres de sa famille, il se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin.

Chef-d'œuvre insigne de l'art français, dont nous rapprocherons l'effigie sereine et bienveillante du maître par lui-même (Offices de Florence), le portrait de *Louis Testelin* (Louvre), celui de *Turenne* (Versailles), ainsi que le Philippe duc d'Orléans au pastel (Louvre).

Les dessins de Charles Le Brun, principalement ceux du Louvre, nous font saisir sur le vif l'étincelle première qui anima ses œuvres; parmi les plus beaux, il convient de mentionner, ceux de la Galerie d'Apollon, de Saint-Germain, de Versailles, de Marly, de l'Hôtel Lambert, de Sceaux.

Quelle infinie variété dans la création, quelle assurance dans la réalisation, quelle universalité dans les thèmes choisis.

Portraits, peintures religieuses et profanes, immenses décorations, dessins et projets innombrables, tout cela ne suffit point à la dévorante activité de l'artiste; son rôle aux Gobelins réclame aussi l'attention, car il y déploya des trésors d'esprit et de volonté.

Dès 1607, Henri IV s'était préoccupé d'installer une

manufacture royale de tapisserie; des affaires pressantes, une mort prématurée, l'empêchèrent de réaliser ce projet.

Nicolas Fouquet le reprit en établissant les ateliers de Maincy dont il confia la direction à Le Brun.

Transportés par Louis XIV dans l'hôtel des Gobelins, ils donnèrent naissance à la célèbre manufacture, d'où sortirent tant de chefs-d'œuvre.

Désirant conférer aux Gobelins une situation exceptionnelle et assurer leur prospérité, le roi fit rechercher les plus habiles ouvriers, tapissiers, peintres, orfèvres, sculpteurs, ébénistes, fondeurs, lapidaires, teinturiers.

Pour les loger il acquit les maisons environnant l'hôtel des Gobelins, artisans et ouvriers furent exempts de charges publiques, reçurent des traitements élevés et jouirent de nombreux privilèges.

Afin de les préserver de la concurrence étrangère, un édit ordonna aux marchands et à toute personne du royaume de ne jamais acheter, vendre ou faire venir des tapisseries de l'étranger, sous peine de confiscation et d'amende; seules pouvaient être employées les tapisseries françaises tissées dans le royaume.

Surintendant des bâtiments du roi, arts et manufactures, Colbert étendait son autorité aux Gobelins; la direction immédiate en fut attribuée le 8 mars 1663 à Charles Le Brun.

Tandis que la manufacture d'Aubusson rétablie en 1665, travaillait pour les particuliers et reproduisait d'après des estampes, les tableaux de Laurent de La Hyre, Claude Vignon et François Chauveau, les manufactures de Beauvais et des Gobelins fournissaient les besoins du souverain et de son entourage.

Les peintres et sculpteurs ayant collaboré aux Gobelins sous la direction de Le Brun sont légion.

A partir de 1662, commença la suite des magnifiques tapisseries commandées par le roi; elles se tissèrent sous l'habile surveillance de maître Jans, technicien de premier ordre venu d'Audernade exercer ses talents en France; plus de deux cent cinquante ouvriers, flamands pour la plupart, furent employés, entre 1662 et 1690, à

l'exécution de dix-neuf tapisseries de haute lisse et quarante-trois de basse lisse ainsi qu'à de nombreux objets d'art.

Sur les dessins de Charles Le Brun, de Van der Meulen et de Monnoyer des artisans doués d'un sens de la couleur rare mirent au jour ces merveilles uniques au monde, que Louis XIV réservait au décor de ses palais ou envoyait en présent aux monarques étrangers.

Retenons seulement les suites les plus connues : *Les éléments, Les Conquêtes du roi, L'Histoire d'Alexandre, L'Histoire du roi, Les Maisons Royales, L'Histoire de Constantin* et *L'Histoire de Moïse.*

Au nombre des collaborateurs dont les noms reviennent fréquemment sur les comptes de la manufacture, il faut citer : Yvart père et fils, Boulle, Anguier, Baudouin, Audran, Boëls, Ballin, les Corneille, Noël et Antoine Coypel, Houasse, Lefebvre, Licherie, Mosnier et Paillet.

Non seulement d'admirables tapisseries portaient au loin le prestige du goût français, mais encore des meubles, des ornements de bronze, des carrosses et des galères, témoignaient de l'activité des Gobelins; sur toutes ces choses nous retrouvons un même idéal.

*
* *

De l'examen des aspects du génie de Charles Le Brun l'esprit garde un sentiment de très vive admiration, il il oublie la monotonie de certaines expressions, la banalité des couleurs, les réminiscences des Carrache et de Raphaël, l'étroitesse des idées académiques, pour rendre hommage à la puissance d'un homme qui sut remplir une époque des fruits de son imagination et de son génie.

Le caractère même de l'artiste a été souvent mal jugé, d'après des écrits dénués d'impartialité, parlant de lui son contemporain Desportes, nous confie ces justes reflexions : « Indépendamment de son art Le Brun était doué de bien des qualités estimables. Il avait l'âme grande, beaucoup de probité et de noblesse dans

ses sentiments, l'esprit vif et universel, extrêmement cultivé par la lecture, l'usage du monde et de la Cour, le commerce des savants et des écrivains de premier ordre comme les Bossuet, les Despréaux, les Racine et plusieurs autres avec lesquels il avait liaison. Sa figure était noble ainsi que toutes ses manières, sa physionomie ouverte et spirituelle annonçait un caractère aussi bon qu'aimable et ne trompait point ».

Une petite anecdote révèle l'excellence de son cœur; il avait pour ami Louis Testelin, dont l'état de fortune était précaire, mais qui n'eût jamais accepté une somme d'argent.

Aussi Le Brun imagina-t-il un jour que Testelin était son hôte à Montmorency, de faire habiller en amour le plus joli des enfants de son jardinier et de l'envoyer porter à son confrère une bague de grand prix, accompagnée d'une pièce de vers, le tout de la part de Vénus.

Appuyé à une grotte naturelle Testelin fut surpris de voir arriver cette jeune divinité de l'Olympe et très touché de la délicatesse de Le Brun.

Les élèves ayant suivi l'enseignement du maître sont nombreux, les plus connus restent : Vernansal, Houasse, Le Fèvre, Vivien, Charles de La Fosse, Jacques Carrey de Troyes et Verdier; l'on trouvera au début de notre *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle,* l'analyse de ces artistes.

Deux frères de Le Brun s'adonnèrent à la peinture, Nicolas bon paysagiste et Gabriel, qui semble avoir eu une carrière obscure.

Trop souvent les disciples du premier peintre, déformèrent ses théories et précipitèrent la médiocrité de la peinture d'histoire à la fin du XVIIe siècle, suscitant la salutaire réaction de Watteau.

*
* *

En contemplant les merveilleuses gravures dues au burin de Masson, de Simonneau, de Le Clerc, d'Audran et d'Edelinck, nous suivons mieux qu'au Louvre et à Versailles le labeur de l'artiste, nous apprécions da-

vantage les richesses d'invention et d'arrangement qu'il a prodiguées.

Les moindres détails y apparaissent intéressants, dépouillés d'une couleur souvent lourde et triste.

Un jugement équitable de Le Brun portera donc sur ses peintures décoratives et de chevalet, ses portraits, ses dessins, ses projets et les gravures consacrées à ses œuvres principales.

Il y a trop de variété chez un tel maître pour vouloir le comprendre sur des tableaux isolés; l'ensemble de sa production doit être analysé en *une vue panoramique*.

S'adressant un jour à ses historiographes, Charles Perrault, Chaplain, l'abbé de Cassagnes et l'abbé Bourzeis, Louis XIV leur dit : « Vous pouvez juger, Messieurs, de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui est ma gloire. Je suis sûr que vous ferez des merveilles. Je tâcherai de ma part de vous fournir de la matière qui mérite d'être mise en œuvre par des gens aussi habiles que vous êtes ».

Ces paroles pouvaient s'appliquer également à Charles Le Brun; le roi lui confia sa gloire, c'est-à-dire le soin de célébrer ses exploits et ses conquêtes, de magnifier les bienfaits de son règne, de refléter l'éclat du soleil qu'il avait pris pour emblème.

Il voulut que sa jeunesse sensuelle, ardente, éprise de beauté féminine, avide d'amour et de tendresse, s'épanouisse aux murs de ses châteaux en visions de plaisirs raffinés et allègres, au moyen d'une mythologie aimable.

Au temps de sa maturité, parvenu au faîte de la puissance, entouré d'une vénération inconnue avant lui, il se plût à sa propre apothéose et là encore Le Brun répondit à ses aspirations.

Grâce à son concours, Louis XIV put réaliser complètement cette unification des arts, parallèle à l'unification politique et sociale du royaume. Cette centralisation d'éléments divers tournés au seul profit de l'esthétique de Versailles, est aussi bien l'œuvre de Charles Le Brun que celle du Monarque.

CHAPITRE IX

Pierre Mignard et les Collaborateurs de l'Œuvre Royale.

La formation artistique de Pierre Mignard. — La Coupole du Val-de-Grâce et les décorations de Saint-Cloud. — Les portraits du maître. — Paul Mignard. — Charles Alphonse Dufresnoy. — Louis et Henri Testelin, amis de Le Brun et soutiens de l'Académie.

Charles Errard, directeur de l'Académie de Rome. — Noël Coypel et Claude Audran à Versailles. — Nicolas Loir, Pierre Mosnier, Louis Licherie, J.-B. Corneille. — Raymond de La Fage, son existence aventureuse et pittoresque. — Peintres d'Histoire oubliés. — Les conceptions de l'Art Monarchique et de la Peinture monumentale et décorative.

Le samedi 5 mars 1690, Chapelle informait l'Académie royale que Mignard, en considération de ses mérites et de l'excellence de ses ouvrages, était élevé à la qualité de Premier Peintre du roi, avec tous les honneurs, prérogatives et emplois que possédait Charles Le Brun.

Ainsi prenait fin une rivalité qui abreuva d'amertume deux artistes de talent; la mort de son ennemi permettait à Pierre Mignard (1612-1695) d'occuper cette place enviée, dont il rêvait depuis de longues années.

Protégé par Louvois, soutenu par de nombreux amis, il n'avait rien négligé pour se hisser au sommet d'une hiérarchie compliquée, il recueillait maintenant l'héritage d'un homme, contre lequel il luttait, avec l'aiguillon de l'envie et de la jalousie, il allait, à son tour, jouir des faveurs directes du monarque, et exercer une véritable dictature.

Ce bonheur, il le goûta cinq ans, après l'avoir souhaité sa vie entière, il ne put d'ailleurs, faire oublier Le Brun.

L'époque n'était plus au faste et à la somptuosité; les guerres, les deuils et la misère attristaient la Cour; en 1689, la magnifique orfèvrerie royale avait été envoyée à la fonte, l'avenir était sombre comme le présent.

Louis XIV, sous l'influence de Madame de Maintenon, se confinait dans la piété et la direction des affaires, ne retrouvant un peu d'exubérance qu'à Marly.

Comprenant les nécessités de l'heure, Mignard s'adonna à des tableaux religieux, exécuta des portraits et renonça au rôle triomphant d'un Le Brun.

Il avait fourni, pendant sa propre carrière, un tel labeur, ses pinceaux avaient couvert tant d'espaces immenses, créé tant d'œuvres diverses, qu'il pouvait vivre sur des lauriers justement acquis.

Très admiré par les contemporains, il n'exerce aujourd'hui qu'une faible attirance; on lui reproche une couleur fragmentée, sourde et mesquine, un dessin élégant, mais sans caractère, comme soufflé, une absence d'originalité, qui le ramène, à chaque instant, dans le sillage de Raphaël, Jules Romain, Carrache et l'Albane. Son métier, trop lâché dans les décorations, trop précis dans les petites toiles, déplaît avec raison.

La coupole du Val-de-Grâce, célébrée par Molière et les beaux esprits du moment, demeure sans agrément, malgré l'effort prodigieux qu'elle représente.

Ses portraits pâlissent auprès de ceux de Rigaud, de Largillière et de François de Troy, ils manquent d'harmonie et de souplesse. Un désir de plaire trop apparent, rend mièvres et pommadées les scènes bibliques et les Sainte Famille de l'artiste.

Par une fatalité déplorable, l'ensemble décoratif le plus beau et le plus révélateur du génie de Mignard, la galerie d'Apollon du Château de Saint-Cloud, a disparu.

La visitant un jour, Louis XIV s'adressa à Madame et lui dit : « Je souhaite fort que les peintures de ma galerie de Versailles répondent à la beauté de celles-ci ».

L'art d'un Mignard, encourt un grave reproche, il est appris par cœur, il résulte d'une lente assimilation des méthodes et des recherches du passé, d'une pratique intensive du pastiche et de la copie, de l'emploi d'une foule de recettes, s'appliquant à tous les problèmes qui doivent se présenter au peintre.

Il ne révèle aucune fraîcheur d'inspiration, aucun élan vers la Nature, aucune émotion jaillissante.

Un métier savant et éprouvé, lui permet une rapidité déconcertante qui exclut la méditation, la réflexion et le mûrissement de l'œuvre entreprise.

Dérivant d'un mode d'enseignement défini, une toile de Mignard répond aux exigences des amateurs et de la Cour, l'artiste ne domine point son époque, mais la reflète et la suit.

Inférieur à Le Brun, portant à leur plus haut point d'exagération les défauts d'une esthétique, Pierre Mignard occupe cependant une place considérable dans l'évolution de l'art français au XVIIe siècle.

L'étudier, c'est pénétrer au sein même des idées en faveur dans le monde officiel d'alors, c'est toucher le point névralgique de la grandeur et de la faiblesse de l'idéal pictural de Versailles.

Pour le comprendre, il convient d'apprécier son talent à la lumière des événements qui marquèrent son existence.

*
* *

Il naquit à Troyes, vieille cité, adonnée au culte des arts et des lettres, dont l'école avait produit des fruits savoureux, légèrement maniérés, surtout en sculpture, et qu'illustrait déjà le portraitiste, Jean Chalette.

Loin de s'opposer à sa vocation et à celle de son frère Nicolas, ses parents l'encourageaient de tout leur pouvoir.

Il entra, à Bourges, dans l'atelier de Jehan Boucher, personnage curieux, aux multiples aptitudes.

Chez ce maître, le jeune Pierre apprit à s'exercer à la peinture religieuse, au portrait, il apprit aussi à exceller aux armoiries, aux devises, aux décorations, im-

provisées à l'occasion de quelques fêtes ou événements importants, il y acquit des connaissances extérieures et en surface.

Afin de compléter cette éducation, il alla copier les œuvres de Primatice et de Rosso, à Fontainebleau, il se prit d'affection pour les compositions de Freminet, et ne pouvant voir l'Italie, il en aima avidement le reflet.

Au contact des créations de Toussaint, Dubreuil, Dubois et Nicolo, il confondit la mollesse avec l'élégance, la virtuosité avec la maîtrise véritable et s'imprégna d'une humanité douceâtre, intellectuelle, sans rapport avec la vie.

Nous avons insisté sur le rôle des mécènes au XVIIe siècle, Pierre Mignard en bénéficia largement.

Le maréchal de Vitry, ayant remarqué ses peintures, le pria de quitter Troyes, où il se trouvait au service de Nicolas de l'Hospital pour aller décorer la chapelle de son château de Coubert-en-Brie. Enchanté de la manière dont il s'acquitta de cette tâche, il le fit entrer chez Simon Vouet.

Jamais maître et élève ne se comprirent mieux. Pierre Mignard réussit à faire siens les préceptes de son patron, à l'imiter avec aisance, provoquant l'admiration de ses camarades, Dorigny, Tortebat et Ninet de Lestain.

Bientôt, une réputation précoce le fait nommer professeur de dessin de la fille de Gaston d'Orléans; haute distinction qui le place en vedette et attire l'attention sur lui.

En 1635, il part à Rome; les années d'Italie seront des années de labeur et de recueillement devant les chefs-d'œuvre.

Peu fortuné, il se contente parfois de pain et d'eau, après une journée harassante, passée dans les galeries de peintures et les ruines antiques. Il brosse, pour vivre, des portraits et des scènes aimables; rien ne l'arrête, sa volonté fait songer à celle de Poussin, de Claude Lorrain et de beaucoup de Français, qu'animèrent une même foi et un même courage.

L'Albane, chargé de gloire, le reçut à Bologne; une joie profonde emplit le jeune homme, en approchant de l'artiste qu'il brûlait d'égaler.

A Mantoue, il se pénètre de Jules Romain, puis passe plusieurs mois à Venise, captivé par Titien et Véronèse; enfin, il retourne à Rome, enrichi de sensations nouvelles.

La connaissance de Nicolas Poussin lui valut d'être employé par Chantelou, à copier les peintures de la Galerie Farnèse, entre 1643 et 1644.

Sa vie entière, il conserva le culte du pastiche et de l'imitation, pour son plus grand malheur.

Au cours des vingt-deux années passées à Rome, les papes Urbain VIII, Innocent X et Alexandre VII, le protégèrent, ainsi que Hugues de Lionne, ambassadeur de France.

Ses tableaux religieux, peints avec abondance, trouvaient une clientèle sans cesse accrue; il connut vite une aisance matérielle et un prestige grandissant.

Louis XIII, désireux de s'attacher un homme de cette valeur, lui fit comprendre que sa place était désormais à Paris; il quitta l'Italie le 10 octobre 1657.

A peine arrivé, il décore la galerie de l'Hôtel d'Armenonville d'allégories consacrées à Apollon.

En même temps, il devient portraitiste en vogue et voit défiler devant son chevalet des personnages haut placés, qui le protégeront plus tard.

Soucieuse de remercier le Ciel d'avoir exaucé ses désirs par la naissance du Dauphin, Anne d'Autriche résolut de faire peindre la coupole du Val-de-Grâce (1663); elle s'adressa à Mignard. Usant de la fresque, à la manière italienne, il créa une grandiose vision du Paradis, où s'agitent deux cents figures. L'on y voit, au sommet, la Sainte Trinité, entourée de chérubins et de séraphins, puis la Vierge, les pères de l'Eglise, les saints et les saintes, les acteurs de l'Ancien Testament, les fondateurs d'ordres religieux, les martyrs.

Il faudrait plusieurs pages pour décrire les personnages occupant une place relativement restreinte.

La compréhension du plafonnement, si rare en

France, est ici poussée à la perfection; l'exemple des Italiens guide Mignard à chaque pas et le préserve des erreurs d'optique. Il observe les règles d'un art difficile et rarement pratiqué dans notre pays; la collaboration de Dufresnoy ne fut d'ailleurs pas étrangère à cette réussite.

Plusieurs années après, trouvant les couleurs altérées, Mignard les retoucha avec des pastels et des crayons, il ne fit que les abîmer.

La fortune souriait au peintre, il s'était vu attribuer, pour la décoration du Val-de-Grâce, la somme de deux cent mille francs actuels; d'un portrait, il exigeait quinze mille livres, et ne pouvait suffire aux commandes.

Ses succès de portraitiste peuvent se comparer à ceux de Quentin La Tour; il fit poser le roi à dix reprises et laissa plus de cent trente portraits.

Nous voudrions insister sur son action à Saint-Cloud, car il y déploya des mérites exceptionnels et assuma un rôle analogue à celui de Le Brun à Vaux-le-Vicomte.

L'archevêque de Paris, J. F. de Gondi, possédait le château de Saint-Cloud, renommé pour son parc admirable; ses héritiers le vendirent à M. Hervart qui, le 12 octobre 1658, le céda à Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV.

Vers 1667, Antoine Le Pautre terminait la cascade universellement connue; en 1676, commença la construction d'un nouveau château, sous la direction de Mansart; il remplaça l'ancien, rasé en 1678.

Monsieur pria Mignard d'embellir sa demeure et d'en diriger les travaux de peinture; d'après M. Emile Magne, il représenta, au centre de la voûte du salon de Mars : *L'assemblée des dieux;* dans la galerie d'Apollon des allégories à la fresque; enfin, de charmantes évocations mythologiques aux murs du Cabinet de Diane.

La chapelle du château reçut une *Descente de Croix,* digne des éloges des contemporains.

Une invincible mélancolie monte en nous, lorsque nous pensons que, de tout cela, il ne reste rien, une telle richesse d'invention et d'exécution, anéantie pour

toujours par la main impie des vandales, un foyer d'art à jamais éteint, tel est le sort de Saint-Cloud.

Tandis que les arabesques de verdure de Le Nôtre s'épanouissaient sous le ciel de l'Ile-de-France, le visiteur du duc d'Orléans pouvait admirer des intérieurs d'une beauté raffinée.

Il voyait le génie de Mignard se répandre en de vastes espaces, parmi les sculptures et les ornements.

Puis, il traversait les salles consacrées aux collections de Monsieur, où se trouvaient les Van Dyck, les Véronèse, les Carrache, les porcelaines, les bijoux, les pièces d'orfèvrerie; il sortait ébloui de ce palais de féerie, digne d'un monarque, et que Louis XIV enviait.

A Versailles, Mignard répondit aux désirs du roi, mais ses compositions ont été détruites entre 1726 et 1736.

Ce travailleur infatigable avait coutume de dire que *les paresseux sont des hommes morts;* non content de son activité d'artiste, il s'adonnait aux lettres avec passion et faisait sa société de Molière, La Fontaine, Boileau, Racine et Madame de La Fayette.

Sa conversation était d'un tour spirituel et enjoué; les sujets les plus opposés lui semblaient familiers.

Il possédait une galerie de tableaux, dont il se montrait fier, ainsi qu'une bibliothèque, d'une richesse révélatrice de ses goûts. Anobli, succédant à Le Brun comme premier peintre, il continua son existence laborieuse.

L'Académie royale, après avoir eu en lui un adversaire irréductible, reconnut son autorité et l'éleva au grade le plus haut.

Mignard mourut à quatre-vingt-trois ans, alors qu'il terminait un *Saint Luc;* il laissait plus de cinq cent mille livres, un hôtel richement meublé et une réputation que les années n'avaient pas amoindrie.

Des graveurs du mérite d'un Poilly, d'un Nanteuil, d'un Masson, d'un Audran, d'un Drevet reproduisirent ses œuvres et en popularisèrent l'admiration; des élèves tels que Sorlay, Nicolas Fouché et Laurent Fauchier continuèrent son enseignement.

Les musées de France et de l'étranger sont riches en œuvres de Mignard.

Au Louvre, l'on remarquera : *La Vierge à la grappe, Jésus et la Samaritaine, Sainte Cécile, Jésus sur le chemin du Calvaire,* le *Grand Dauphin, Madame de Maintenon,* l'*Artiste par lui-même.* Fort nombreux, ses portraits de femmes témoignent de ses succès en un genre dont raffola le XVIIIe siècle.

Renonçant à reproduire fidèlement la Nature, il la corrige et l'embellit, travestissant ses jolis modèles en déesses de l'antiquité.

De charmantes personnes se font peindre en Vénus désarmant l'amour, en Diane chasseresse, en Victoire, en Renommée, en sainte Madeleine; elles choisissent, dans le répertoire de l'artiste, ce qui convient le mieux à leur physionomie et à leurs goûts. Elles aiment se voir ramener à un type de beauté précieux et maniéré; elles assiègent l'atelier d'un homme ignorant les imperfections de la nature et qui idéalise ses clientes par de gracieuses licences envers la réalité.

Mignard jouissait déjà d'une grande vogue, lorsque Louis XIV le pria de fixer les traits de la douce Mademoiselle de La Vallière, son amour le plus spontané et le plus frais. L'abbé de Choisy nous décrit la jeune favorite en ces termes : « Elle n'était point de ces beautés toutes parfaites, qu'on admire souvent sans les aimer. Elle avait le teint beau, les cheveux blonds, le sourire agréable, les yeux bleus, le regard si tendre et en même temps si modeste, qu'il gagnait le cœur et l'esprit, l'humeur douce, libérale, timide ».

A plusieurs reprises, elle posa devant Mignard, seule ou entourée de ses enfants, mademoiselle de Blois et le duc de Vermondois.

Quand elle s'enferme au Carmel, en 1674, une autre maîtresse règne sur l'esprit et les sens du monarque; elle se nomme Françoise de Tonnay-Charente, marquise de Montespan.

Sacrilège, profanant les rites de la religion catholique en d'immondes cérémonies, empoisonneuse étroitement mêlée à la tourbe la plus abjecte et la plus infâme de

Photo Bulloz

PIERRE MIGNARD. — MADAME DE MONTESPAN.
(*Musée de Troyes*)

l'époque, Madame de Montespan reste l'une des plus horribles figures de l'Histoire.

Il est miraculeux que Louis XIV ait échappé à ses maléfices; il est effrayant de penser qu'au centre même de Versailles, dans les appartements royaux, se tramaient des choses aussi répugnantes que criminelles.

L'influence exercée par cet être satanique sur le souverain donne un sens ironique aux paroles qu'il prononça un jour devant Villeroy, Le Tellier, Hugues de Lionne, Colbert et de Grammont : « Vous êtes tous mes amis, leur dit-il, et ceux de mon royaume que j'affectionne le plus et en qui j'ai le plus confiance. Je suis jeune et les femmes ont ordinairement bien du pouvoir sur ceux de mon âge. Je vous ordonne à tous que, si vous remarquez qu'une femme, quelle qu'elle puisse être, prenne emprise sur moi et me gouverne le moins du monde, vous ayez à m'en avertir. Je ne veux que vingt-quatre heures pour m'en débarrasser et vous donner contentement là-dessus ».

Des portraits de Madame de Montespan par Mignard, nous reproduisons ici celui du Musée de Troyes, le plus excellent à notre avis et aussi le plus symbolique.

La sensualité y règne dans les formes souples des trois Grâces et des amours qui soutiennent un médaillon ovale où s'inscrit la figure de celle que Saint-Simon proclamait *belle comme le jour*. Quand cette pécheresse eut été chassée de la Cour, après des scandales sans précédent, Madame Scarron, gouvernante des bâtards royaux, épousa Louis XIV, le 20 septembre 1683. D'elle aussi, le pinceau habile de Mignard laisse de nombreuses évocations, que l'on peut rapprocher des portraits de Louis-Ferdinand Elle.

A regarder les images séduisantes du rival de Le Brun, l'on approuve le jugement de Poussin disant, qu'elles étaient bien faites, mais froides, pilées, fardées et sans aucune vigueur; leur intérêt actuel provient du caractère des personnages représentés.

Ils appartiennent, en effet, à une société captivante entre toutes; rien de ce qui les touche ne peut nous laisser indifférent; les figures qui animèrent la Cour

du grand roi, depuis les minois de La Vallière et de Fontanges, jusqu'aux graves physionomies des vieux dignitaires, revivent intensément grâce à Pierre Mignard.

Nous le retrouvons dans les portraits de son frère aîné, Nicolas Mignard (1605-1668), dit Mignard d'Avignon.

Apprécié à Versailles, on lui doit des effigies de Louis XIV, Mazarin et Marie Mancini, ainsi qu'une délicate sanguine représentant Simon Vouet (Louvre).

Pour les Tuileries, qu'il décora avec maîtrise, il exécuta une suite de dessins remarquables, dont un projet de plafond, décelant une science supérieure à celle de Pierre.

Il eut deux fils; le second, Paul Mignard (1638-1691), entra à l'Académie en 1672 et partagea son activité entre Milan, la Bavière, Lyon, l'Angleterre; ses portraits ne sont pas sans mérites.

La personnalité de Charles Alphonse Dufresnoy (1611-1666) nous ramène à Pierre Mignard; ce dernier lui voua une amitié que la mort seule devait briser; il voulut collaborer avec lui et le consulta souvent.

Ils se rencontrèrent dans l'atelier de Vouet, se retrouvèrent en Italie, aimant travailler ensemble et se communiquer leur mutuel enthousiasme devant les vestiges du passé.

Fils d'un apothicaire, destiné à la médecine, Dufresnoy apprit le grec, le latin, les mathématiques, la géométrie, l'architecture et devint d'une érudition rare.

Après avoir été l'élève de Perrier et de Vouet, il se consacre à des tableaux d'architecture, à des compositions religieuses, à des paysages et même à des décorations murales.

Ses peintures et dessins dénotent une vive admiration pour Titien, Raphaël et les Carrache, une connaissance approfondie de l'archéologie, mais une réelle pauvreté d'invention, des tonalités froides et acides; ses meilleures œuvres sont: *Bacchanales* (collection Jean Savin), *Le Prodige* (collection Magnin) et surtout *Vénus et les Grâces* (Nouveau Palais de Potsdam).

Un poème latin : *De arte graphica,* lui valut une renommée européenne.

Réimprimé à quatre reprises, traduit en français, en allemand et en hollandais, cet ouvrage eut sa place dans toutes les bibliothèques. Les connaissances d'un Dufresnoy étonnent par leur amplitude, elles nuisirent à son talent de peintre, mais contribuèrent à sa gloire d'écrivain.

Ainsi, Molière et Dufresnoy se partageaient l'affection de Pierre Mignard; du grand comédien, il aima reproduire le masque spirituel, le musée de Chantilly conserve un merveilleux portrait, fruit de l'amitié et du talent.

L'atelier de la rue Richelieu, où le premier peintre recevait, fut un vrai salon littéraire et artistique, où l'on échangeait des idées sur les questions les plus intéressantes et où d'honnêtes gens prenaient plaisir à se répondre, avec ce ton de courtoisie et d'aménité particulier à l'époque.

Des carrosses élégants y déposaient de jeunes femmes, heureuses de passer à la postérité, grâce au pinceau d'un maître aimable. L'on y voyait des érudits discutant des mérites de Théocrite et d'Euripide, des professeurs rompus aux discours latins, des poètes, des philosophes, enfin la fleur même d'un temps, riche en génies et en beaux esprits.

Le nom des Testelin n'est connu aujourd'hui que des spécialistes; pour le public, il n'évoque rien et cependant, ils occupèrent un rang capital, comme le prouvent les écrits du XVIIe siècle.

Passer sous silence des peintres dont les contemporains proclament les louanges, serait une injustice et une faute. La grande composition décorative et historique leur doit des réalisations intéressantes.

Gilles Testelin, artiste talentueux, logé par Louis XIII au Louvre, avait eu cinq enfants; deux furent peintres: Louis (1615-1655) et Henri.

Ils bénéficièrent des conseils de leur père, avant d'aller chez Simon Vouet et devinrent plus tard les plus fermes soutiens de Charles Le Brun, au moment de la fondation de l'Académie royale de Peinture.

Louis Testelin collabore avec Philippe de Champaigne à la décoration du Palais-Royal, puis à la vieille église du Val-de-Grâce. Vers 1646, il figure l'*Histoire de Proserpine* sur les murs de la maison de campagne que possédait M. Bordier au Raincy; il y exécute également des camaïeux.

Guillet de Saint-Georges rapporte, qu'il excellait aux grisailles, aux bas-reliefs simulés; il le montra à la chapelle des Minimes de la Place Royale et au palais de Fontainebleau, où il représenta douze empereurs romains en trompe-l'œil, dans les appartements de la reine.

Avec Charles Le Brun, il travaille à l'hôtel du commandeur de Jars; sa réputation lui vaut des offres flatteuses. Quand M. de Charmois soumit à Louis XIV la première requête concernant l'établissement de l'Académie, Louis Testelin la signa; en 1648, il entre comme fondateur au sein de l'illustre compagnie, dont il fut secrétaire.

A Notre-Dame de Paris, la Corporation des Orfèvres donne, en 1652, son *Saint Pierre ressuscitant Tabithe.*

Pour le duc de Richelieu, il peint des enfants tenant des guirlandes; jusqu'à sa mort, il connaît un succès légitime, dont les fruits se sont évanouis.

Son frère, Henri Testelin, exerça la charge d'historiographe de l'Académie; celle-ci le pria, en 1667, d'exécuter un grand portrait de Louis XIV en costume du Sacre.

Une certaine obscurité enveloppe sa production; il s'éteignit en exil, à La Haye, car il était calviniste. Tandis que les Testelin donnaient leurs soins à l'Académie et révélaient leurs mérites dans la peinture décorative et le portrait, Charles Errard (1610-1689) égalait Pierre Mignard et rivalisait avec Charles Le Brun, avant de diriger l'Ecole de Rome.

Au temps de sa jeunesse, François Sublet De Noyers

l'emmena à son château de Dangu, près de Gisors; il y composa des cartons de tapisseries et se lia d'amitié avec Ratabon et M. de Chambray.

En compagnie de ce dernier, il traduisit et illustra les trois livres d'architecture de Serlio et le *Traité de Peinture* de Léonard de Vinci; excellente préparation à son séjour à Rome en 1627.

A partir de 1646, son ascension est rapide; il bénéficie des faveurs de Mazarin, travaille pour lui au Palais-Royal et dans ses propres appartements du Louvre (1653).

Doué d'un génie inventif, capable de tout entreprendre, Errard décore la salle de billard du roi, en 1655, dessine l'ornementation de la chambre à coucher et donne à Coypel les esquisses de deux tableaux pour le petit oratoire des souverains.

En 1657, il collabore aux Tuileries, en 1659, au Louvre, pour Marie-Thérèse; de nombreux artistes l'assistent. Quand Mazarin révèle aux parisiens l'Opéra italien *Orphée et Eurydice,* Charles Errard, Coypel et de Sève en brossent les décors.

Bientôt, les châteaux royaux le réclament; de 1661 à 1662, il se partage entre Saint-Germain-en-Laye, Versailles et Fontainebleau. Au milieu de ses occupations, il trouve le temps de peindre au Palais de Justice et à l'hôtel du fermier général Catalan.

Une telle ardeur au travail, tant de capacité, les attentions de la Cour, le désignaient à une place d'honneur; elle lui fut ravie par Le Brun.

Ne pouvant jouer à Paris un rôle de premier plan, il sollicita d'être nommé recteur de l'Académie de France, à Rome, l'année même de sa fondation.

Il occupa cette charge, de 1666 à 1673, puis de 1675 à 1684; sa correspondance avec Colbert montre ses qualités de chef et les élans de sa claire intelligence, entièrement dévouée au prestige de la France.

Prince de l'Académie de Saint-Luc, recteur de l'Académie de Paris, directeur de celle de Rome, peintre du roi, Charles Errard connut un prestige qu'attestent les mémoires de l'époque. Il fait songer à Le Brun par ses

possibilités créatrices; au Louvre, il donnait les dessins des ouvrages de peinture, sculpture, menuiserie, serrurerie, enfin de tout ce qui concernait les arts plastiques.

Charles Errard reste l'un des meilleurs serviteurs de son pays, dont il contribua à étendre le prestige, son activité se mêle étroitement à celle de Mignard, Lemaire-Poussin, Nocret et Noël Coypel.

Nous aimons en lui l'artisan consciencieux de l'édifice admirable élevé par Louis XIV, l'homme probe, riche en connaissances diverses, il nous apparaît comme la synthèse de ces esprits équilibrés et harmonieux qui embellirent les demeures du XVIIe siècle, pour notre plus grande joie.

Une après-midi, alors qu'il achevait une composition dans la chapelle Sainte-Hyacinthe, à l'église des Jacobins, le peintre Quillerie vit s'approcher un adolescent, âgé d'une quinzaine d'années, qui demeura de longues heures à le regarder travailler.

Frappé par sa figure extasiée de bonheur, il l'interroge, lui demande s'il apprend le dessin, l'enfant lui répond que oui, puis s'enhardissant, s'offre à peindre lui-même un morceau. Quillerie y consent et le voilà qui grimpe sur l'échafaudage et se met avec ardeur à la tâche; quand il eut fini, les rares qualités de l'exécution étonnèrent le vieux praticien.

A partir de ce jour, Noël Coypel (1628-1707) eut un ami et un maître; modeste, ce dernier, après lui avoir enseigné ses connaissances, le conduisit chez Errard, qui l'employa fort souvent.

Habitué à seconder son patron en de vastes entreprises, bénéficiant d'une instruction expérimentale et pratique, il acquit bien vite une habileté consommée, jointe à des dons personnels des plus remarquables.

De son œuvre, qui s'étendit au Louvre, aux Tuileries, au Palais-Royal, au Parlement de Bretagne, nous retiendrons ici les cinq tableaux de la Salle des Gardes de la Reine à Versailles, dont nous reproduisons le magnifique *Sacrifice à Jupiter.*

Majesté des ordonnances, souplesse des jeux d'ombre et de lumière, beauté des attitudes, harmonie de l'en-

Photo Giraudon

NOËL COYPEL. — SACRIFICE A JUPITER.

semble, rien ne manque à cet épisode mythologique, fruit d'études savantes, où se devinent les influences de Le Sueur, de Le Brun et des Italiens.

Le musée du Louvre possède quatre réductions du plafond de la Salle des Gardes; l'on y apprécie : *Solon soutenant la justice de ses lois, Ptolémée Philadelphe donnant la liberté aux Juifs, Trajan donnant des audiences publiques aux nations étrangères, Alexandre Sévère faisant distribuer du blé au peuple.*

L'Hercule combattant Nessus, qu'expose le même musée, provient d'une suite destinée au Petit Trianon.

Aux Gobelins, Noël Coypel fournit de nombreux cartons de tapisseries, principalement sous le principat de Louvois. Puis il préside à la direction de l'Académie de Rome, déployant un talent d'organisateur digne d'éloge.

Le duc d'Estrée, ambassadeur de France, Carlo Maratta et le cavalier Bernin lui apportent d'utiles concours.

Non content de s'occuper des élèves, des questions administratives, de l'exécution des copies et des moulages, il se consacre aussi aux compositions de la Salle du Conseil à Versailles. A la mort de Pierre Mignard, il devint directeur de l'Académie royale de Peinture.

Sa dernière création fut *L'Assomption de la Vierge,* en l'église des Invalides de Paris.

Une étroite amitié l'unissait à Claude Audran (1641-1684) à l'époque où tous deux collaboraient avec Charles Errard.

Enfant prodige, Audran s'appliquait déjà au dessin à peine âgé de six ans; après avoir été dans l'atelier des Perrier de Lyon et de Virix, il fut envoyé à Paris.

Charles Le Brun l'employa à ébaucher *Les Batailles d'Alexandre,* puis aux Tuileries, à Saint-Germain, à la Galerie d'Apollon du Louvre, au château de Sceaux. L'on aimera son plafond du Salon de Mars à Versailles, figurant le dieu guerrier sur un char que traînent des loups; il permet de mesurer ses talents et se marie heureusement avec le luxe des ornements, des sculptures et de l'architecture.

D'un caractère charitable, Claude Audran demandait un prix élevé de ses toiles pour en donner la moitié aux pauvres; il avait coutume de commander deux habits à son tailleur, afin d'offrir le second à un nécessiteux.

Il faudrait répéter, à son sujet, ce que nous avons dit plus haut à propos de Pierre Mignard, Charles Errard et Noël Coypel.

Comme eux, il est essentiellement décorateur, collabore avec conscience à une œuvre collective, sans renoncer aux compositions de chevalet et aux portraits.

Au milieu de motifs architecturaux antiques, où se mêlent à profusion le bronze, le marbre précieux et l'or, au sein de ces intérieurs de Versailles, de Fontainebleau et du Louvre, où rivalisent de beauté la sculpture d'un Girardon et l'ornementation d'un Jean Le Pautre, d'un Bérain et d'un Pierre Le Pautre, la peinture que nous étudions en ce chapitre tient une belle place et se plie harmonieusement aux nécessités de l'ensemble. Elle s'encadre entre les splendides panneaux ouvragés, les pilastres dorés aux riches chapiteaux, les figures délicatement sculptées, les fleurs, les fruits et la faune au rôle ornemental; elle apporte à la glorification de Louis XIV les trésors de ses possibilités d'expression.

Comprise de cette manière, elle ne peut être séparée de l'architecture, de la sculpture et des arts décoratifs; sa grandeur vient de son union avec d'autres formes de la création plastique et de la compréhension parfaite de sa mission.

Pour réussir dans cette voie, il était nécessaire de posséder en soi des connaissances étendues, de se soumettre à une discipline librement acceptée, d'avoir le culte de la noblesse et de la mesure; ces qualités, nous les trouvons chez Nicolas Loir (1621-1679).

Elève de Simon Vouet et de Sébastien Bourdon, il part à Rome en 1647, étudie l'antique avec André Félibien, s'éprend des œuvres du Poussin et les imite au point de tromper les amateurs.

Il fait preuve d'habileté, brossant en un seul jour

douze petits tableaux, représentant chacun une Sainte Famille.

Revenu à Paris, il s'essaye au paysage, à l'architecture, à l'ornementation, à la peinture décorative et historique.

L'Académie royale le reçoit en 1663, la même année que Noël Coypel; il peint aux Tuileries et à Saint-Germain-en-Laye, puis dans l'antichambre des appartements royaux de Versailles, où il symbolise adroitement *L'Histoire de Louis XIV*.

Une pension de quatre mille livres témoigna de la satisfaction du monarque.

Les Gobelins lui firent exécuter des grotesques à sujets de chasse, qui furent très appréciés.

Ses gravures à l'eau-forte, au nombre de cent cinquante-neuf, représentent des paysages et des Sainte Famille; dans ce domaine, Alexis Loir le surpassa.

Premier pensionnaire de l'Académie de Rome, Pierre Mosnier (1639-1703) suivit une carrière parallèle à celle de Nicolas Loir. Comme lui, il aime et copie Poussin, les Carrache et Raphaël, entre à l'Académie onze ans plus tard, en 1674, avec *Hercule défendant Thèbes*.

Peintre du roi, il se fit surtout connaître par son livre: *Histoire des arts qui ont rapport au dessin,* publié en 1698, chez Pierre Giffart, dédié au marquis Colbert de Villacerf; il y avait réuni les conférences prononcées à l'Académie entre 1693 et 1697. Fort peu connue, son œuvre vaut par la science de l'anatomie, elle consiste en tableaux religieux, en décorations, en portraits et en gravures.

Louis Licherie (1642-1687) suivit les leçons de Boullongne le père, de Poncelet et de Charles Le Brun.

Il a laissé des compositions religieuses à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Saint-Lazare, et dans beaucoup de paroisses et couvents parisiens.

Collaborateur assidu de Le Brun, il copia souvent ses créations; l'Hôtel des Invalides s'enorgueillit d'un *Saint Louis combattant les infidèles* qui lui valut l'estime de ses confrères.

De Jean-Baptiste Corneille, dit le jeune (1646-1695),

le Musée du Louvre expose *Hercule punissant Busiris*, morceau de réception à l'Académie royale en 1675. Il avait obtenu auparavant le prix de Rome, avec une *Danaé;* deux premiers prix de dessin, avec *Moïse brisant les Tables de la Loi.*

Sa vie entière, il resta un bon élève, dénué de véritable originalité, mais studieux et honnête. C'est, au contraire, un personnage pittoresque et amusant que Raymond de La Fage (1650-1678), dont la personnalité nous éloigne de Versailles et de la Cour, pour nous faire connaître un artiste provincial, doué d'un génie libre.

Mariette voyait en lui un dessinateur hors de pair; il le décrit ainsi, dans son *Abécédario :* « C'était un petit homme camard, noiraud, il avait la mine assez basse, une grande imagination et beaucoup de mémoire. Il aimait les viandes salées et le vin et aurait préféré des sardines et des perdrix ». Bohême, pilier de cabaret, il tombait souvent dans la débauche et les excès; la facilité de la vie romaine lui plaisait; il s'installa en Italie, après avoir été le disciple de Jean-Pierre Rivaltz, à Toulouse.

Ami de Carlo Maratta, admirateur de l'antiquité et des Carrache, son habileté était telle qu'il obtint le Prix de Dessin de l'Académie Royale.

En 1672, on le voit définitivement fixé à Toulouse, après ses voyages à Aix et en Belgique; il mourut à vingt-huit ans, en voulant entrer à cheval dans sa maison.

M. de Chennevières rapporte, à son sujet, quelques savoureuses anecdotes.

Il attendait un jour, chez un magistrat, pour répondre d'une offense envers un haut personnage; las d'attendre, il se mit à dessiner de chaque côté de la cheminée deux figures allégoriques.

Le magistrat sortant de son cabinet, La Fage lui demande de le mettre en prison immédiatement, car il a non seulement offensé un noble, mais détérioré son mur.

Surpris de la beauté des figures dessinées, le magis-

trat arrête la procédure, se déclare son protecteur et s'intéresse à lui. A son arrivée à Paris, alors qu'il fréquentait l'Académie royale, sa mise provinciale et ses manières lourdes de campagnard semblèrent si bizarres, que les élèves se gaussèrent de lui.

Il ne dit rien, laisse son carton à dessin et s'en va; le lendemain, l'on trouve épinglé à l'entrée de la salle des cours un beau dessin, figurant les élèves groupés autour de leur professeur, tous très ressemblants, mais ayant de longues oreilles d'âne, tandis que Louis XIV entre, un fouet à la main, pour châtier les imbéciles qui déshonorent son Académie.

La malice et l'excellence du dessin étonnèrent tellement que l'on envoya chercher l'auteur; celui-ci avait eu une telle peur d'être châtié qu'il s'était enfui jusqu'à... Toulouse!

Une dernière anecdote, également racontée par M. de Chennevières, montre le caractère de La Fage.

Il s'était établi dans un cabaret, où il faisait bombance; au bout de quelque temps, l'hôte lui présente la note; le peintre y fait au dos un dessin et lui ordonne de la porter à un amateur de sa connaissance; celui-ci paya grassement le tenancier, qui admira le pouvoir merveilleux des artistes.

Au Musée du Louvre, se trouvent trois excellents dessins de La Fage, ce sont: *Jupiter foudroyant les Titans, Junon et Argus, La chasse de Diane.*

Ancêtre de la glorieuse dynastie des Restout, Marguerin Restout (1616-1684) naquit à Caen et connut, à Rome, Poussin, avec lequel il se lia.

Des voyages nombreux le menèrent en Hollande et en Italie; son œuvre est fort ignorée, éclipsée par celle de ses fils Eustache et Marc Restout.

***

En dehors de noms dont la personnalité s'impose à l'attention, il serait fastidieux d'analyser la totalité des peintres d'histoire et de décoration qui fleurissent entre 1640 et 1700.

Nous retiendrons ici : Gilbert de Sève, dit l'aîné (1615-1698), dont la chambre de Marie-Thérèse, à Versailles, conserve de subtiles allégories; Pierre de Sève, le cadet (1623-1695), reçu en 1663 à l'Académie; François Tortebat (1616-1690), au talent abondant, directement inspiré de Simon Vouet; Antoine Paillet (1626-1701), qui s'illustra par la suite des conquêtes de Louis XIV (1664) et par les voussures de l'antichambre de la reine, à Versailles.

Puis viennent Charles-François Poerson (1653-1725), que l'on pouvait connaître à Fontainebleau, Versailles et les Invalides; Baudoin Yvart (1610-1690), dont le pinceau retraça les épisodes du *Sacre de Louis XIV* et du *Siège de Douai* (Versailles); Laurent Bomy († 1661), collaborateur de Le Brun; François Bonnemer (1637-1689), qui travailla à Marly et obtint le premier prix de peinture avec *La renommée annonçant au monde les merveilles du règne de Louis XIV*. Citons encore, Charles-Louis Dufrene de Postel (1640-1711); Jacques-Antoine Friquet de Vauroze (1648-1716), de ce dernier le Louvre expose *Louis XIV donnant la paix à l'Europe;* Etienne Villequin (1619-1688), Jacques Philippe Vleughels (1619-1694), Pierre Mathieu (1657-1719), Claude Verdot (1667-1733).

Le lecteur voudra bien se reporter à notre *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle,* où il trouvera l'étude des artistes dont l'esthétique marque la transition entre l'académisme de Le Brun et les idées nouvelles.

D'un commerce fréquent avec la peinture décorative et d'histoire, contemporaine de Louis XIV, d'une compréhension impartiale de ses qualités et de ses faiblesses, se dégage un sentiment complexe où l'éloge et la critique se mêlent, pour laisser finalement prédominer le premier.

Transportés d'admiration pour les œuvres des Italiens, rêvant de les égaler, ne reculant jamais à les imiter, désireux de couvrir de vastes espaces, de créer des mondes pouvant rivaliser avec ceux des palais et des églises de Venise et de Rome, excellant au dessin et

la composition, des maîtres de grand talent répondirent aux désirs du Roi Soleil.

Ils surent coordonner leurs efforts avec ceux d'un Le Vau, d'un Mansart, d'un Perrault, d'un Coysevox, d'un Girardon, d'un Jean-Louis Lemoyne, d'un Le Pautre et d'un Bérain. Boileau pouvait écrire : « Le Siècle de Louis XIV est, non seulement comparable, mais supérieur à tous les plus fameux siècles de l'antiquité et même à celui d'Auguste ».

En son *Traité du Sublime,* le grec Longin semble vouloir définir l'idéal de Versailles quand il note : « Nous devons, autant qu'il nous est possible, nourrir notre esprit au grand et le tenir toujours plein et enflé, pour ainsi dire, d'une certaine fierté noble et généreuse — et il ajoute — car tout ce qui est véritablement sublime a cela de propre, qu'il élève l'âme et lui fait concevoir une haute opinion d'elle-même, la remplit de joie et de je ne sais quel noble orgueil ».

Longin, comme les peintres d'histoire de ce temps, proclame son mépris pour ce qui est banal et familier.

« Sitôt, écrit-il, qu'un homme, oubliant le soin de la vertu, n'a plus d'admiration que pour les choses frivoles et périssables, qu'il ne lève plus les yeux pour regarder au-dessus de lui, qu'il ne dit rien qui passe le commun, il se fait, en peu de temps, une corruption générale dans toute son âme, tout ce qu'il avait de grand se flétrit et se sèche de soi-même, et il n'attire plus que le mépris ». A cette recherche de la majesté et de la noblesse, se joint un souci de clarté et de limpidité, qui rend l'art de Versailles accessible à l'être le moins averti, illustrant une maxime de La Rochefoucauld, que certains de nos peintres modernes gagneraient à méditer : « *Il y a des choses si belles que tout le monde est capable d'en voir et d'en sentir la beauté* ».

Les créateurs de Versailles et de l'art monarchique du XVIIe siècle possédèrent également le respect de leur métier, l'amour de ce qui, dans l'art, est technique; ils eurent une science consommée des ressources pratiques d'une profession à la fois intellectuelle et manuelle.

L'on trouve, chez eux, la volupté de la matière em-

ployée, le plaisir de la contraindre aux idées et aux caprices de l'artiste, la joie de l'embellir.

Le marbre, le bronze, les métaux précieux, les couleurs, autant d'éléments constructifs, dont l'union fait la splendeur des appartements de Versailles et de Fontainebleau.

Si l'art de cette époque chante les exploits, les conquêtes et les bienfaits du roi, au moyen d'une mythologie flatteuse, il chante aussi la femme et l'amour.

Des bassins, où l'eau ruisselle sur les corps des jeunes naïades de Tuby et de Le Hongre, aux nymphes souples de Girardon, aux déesses sensuelles de Le Brun et de Mignard, c'est un hymne perpétuel à la beauté du corps féminin, dont l'attrait se présente à chaque instant sous les aspects les plus troublants.

Sur les peintures et les sculptures de Versailles, flotte un parfum de douce et fine volupté; non point d'une volupté érotique, mais d'un appel infiniment séduisant aux plaisirs et aux jeux de l'amour.

Aux formes exquises des corps, inspirées de l'antiquité, à la nudité païenne des déesses et des filles élégantes, se mêle une psychologie inconnue à la Grèce et à Rome, elle est sans prix et toute française.

Dans les appartements qu'habitèrent Fontanges, La Vallière et Madame de Montespan, où se perpétuèrent les transports passionnés d'un Apollon à la séduction irrésistible, il nous plaît de voir, aux murs et aux plafonds, des allégories poétiques, dues aux pinceaux d'un Charles Le Brun, d'un Mignard et d'un Noël Coypel.

Sous le double signe de la majesté et de la volupté, la peinture décorative a connu une ère de prospérité, elle a magnifié les aspirations d'un règne éblouissant et répondu à son idéal.

Par cela, elle nous touche et nous émeut, évoquant une apothéose dont le souvenir rayonne sur notre Histoire nationale et la baigne de gloire et de beauté.

De même que la musique de J.-B. Lulli, si charmante dans *Amadis, Cadmus et Hermione, Alceste,* ne peut entrer en parallèle avec la suavité du *Concerto en ré majeur,* pour flûte et orchestre, de Mozart, la sublime

splendeur de l'*Orphée* de Glück, l'allegro tragique de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, la désespérance du vingt-quatrième prélude de Chopin, la douceur de l'andante de la *Symphonie en la majeur* (italienne) de Mendelssohn, la poésie de *L'enfance du Christ*, de Berlioz, de même, les artistes contemporains de Louis XIV pâlissent à côté d'un Véronèse, d'un Titien, d'un Tintoret et d'un Rubens.

S'ils ne purent s'élever à l'ampleur, à la magnificence et la plénitude où avaient atteint l'Italie et les Flandres, ils réalisèrent cependant une œuvre admirable, une œuvre dont l'unité et la perfection manquent cruellement au temps présent et renferme des leçons utiles à méditer.

CHAPITRE X

Les Peintres de fleurs et de nature morte. Les Peintres de bataille. — Conclusion.

Les qualités et les limites de la peinture de fleurs et de nature morte. — Influences hollandaises, flamandes et espagnoles. — Le rôle décoratif et ornemental. — Les maîtres secondaires. — Baptiste Monnoyer, son talent.

L'armée française au XVIIe *siècle. — Les peintres militaires. — Jacques Courtois, dit le Bourguignon. — A. Frans Van der Meulen, historiographe du Grand Roi. — Sauveur Le Conte.*

Du jour où l'artiste sentit s'éveiller en lui la possibilité de traduire son émotion, du jour où, avec un pinceau, un crayon, un pastel, il reproduisit les spectacles chers à ses yeux, il connut de grandes jouissances à copier les plantes, les fleurs, les animaux, les multiples objets familiers qui frappaient sa vue et constituaient un plaisir toujours renaissant.

Miniaturistes et enlumineurs, excellèrent à décrire une rose, une pâquerette, un œillet, sur lequel tremble une goutte de rosée.

Ils plaçèrent ces rappels frais et charmants de la Nature dans leurs scènes bibliques ou historiques, à la manière des Persans de l'Ecole Safari.

Les très riches Heures du duc de Berry et *Les antiquités judaïques* de Fouquet, rivalisent avec un Pisanello dans leurs visions printanières, embaumant les parfums champêtres.

Bientôt, une esthétique nouvelle naquit avec les progrès de la peinture à l'huile, elle répondait aux désirs d'une clientèle, heureuse d'embellir les palais, les châ-

teaux et les hôtels, de décorations à motifs de fleurs et d'animaux, heureuse d'accrocher au mur des tableaux évoquant d'agrestes souvenirs.

Le règne de Louis XIII marque un engouement extrême pour ce genre d'ornementation, appliqué aux panneaux des lambris et aux poutres des plafonds, comme au-dessus des portes; Fontainebleau, l'Hôtel Lauzun, le Palais Cardinal, en montrent des exemples intéressants.

Fleurs et rinceaux accompagnaient également les thèmes allégoriques des appartements de Versailles, de Marly, de Vaux-le-Vicomte. Louis XIV appréciait tout ce qui lui rappelait la campagne, le duc d'Orléans avait la même passion; ils protégèrent Baptiste Monnoyer, Damoiselet, Poisson, Lefèvre et la pléiade des maîtres flamands.

Au début du XVIIe siècle s'épanouit une esthétique différente de l'idéal lumineux du Moyen Age, elle subit la triple influence de l'Espagne, de l'Italie et des Flandres. Son caractère réside dans un dessin calligraphique, cernant chaque objet d'un contour sec et précis, une méconnaissance absolue des reflets de l'ombre et de la lumière, un manque d'harmonie décevant.

Les sujets représentés se détachent sur un fond sombre, ils sont peints avec raffinement et en tons vifs, mais ignorent les nuances et atteignent à une dureté fort curieuse.

Des routines scolaires, une mièvrerie hésitante, s'allient à un réalisme profond; l'imagination, la fantaisie, la recherche des arrangements agréables, leur paraissent étrangers.

L'on verra, sur la même composition, une tulipe, dont le velouté et l'éclat étonnent par la perfection de l'exécution et des accessoires d'une rare pauvreté.

Jouant un rôle secondaire et purement décoratif, il arrive que ces peintures de fleurs obéissent à des règles préétablies, à des poncifs qui empêchent l'émotion et la sincérité de jaillir, l'abus des couleurs tristes leur enlève encore de l'attrait.

L'arrivée en France de Flamands venus d'Anvers et

de Bruges, les enseignements de Rubens, de Snyders, de Jean Fyt et d'Huysum, provoquèrent une réaction en faveur des harmonies gaies et chaudes; ils nous libérèrent du conventionnel et de la routine.

D'admirables artistes furent employés par les Gobelins : un Boëls, un Dubois, un Abraham Genoëls, un Loir, contribuèrent à la splendeur des tapisseries les plus célèbres.

*
* *

L'exposition des Peintres de la Réalité au XVIIe siècle réunissait, en 1934, des œuvres d'un archaïsme de source ibérique et italienne, parfois même allemande.

Il en était ainsi pour Louise Moillon (1616-1674), avec ses deux tableaux de fruits appartenant au musée de Toulouse, dont la technique malhabile se relie au passé.

Quoi de plus froid également que les compositions de A. Baugin, auquel sont attribuées *La Nature morte à l'échiquier* (Amsterdam) et *La Nature morte à la chandelle* (Rome, galerie Spada).

Rien de plaisant dans *La Nature morte aux livres* (musée de Bourg-en-Bresse), du peintre d'Annonay, Bizet, dans les tableaux de Michel Gobin, de Linard, de Sébastien Stoskopff (1599-1657), où la monotonie et l'absence d'atmosphère engendrent une médiocrité rare.

Wallerand Vaillant, dont nous avons dit les mérites de portraitiste, semble pauvre et étriqué en sa *Nature morte* du musée de Dresde, où un effet de trompe-l'œil ne parvient pas à nous retenir.

Il y a plus de variété, plus de puissance émotive et de talent chez des artistes comme : Michel Lance († 1661); Antoine Lemoine, de Montfort-L'Amaury (1608-1682), qui exposa au Salon de 1673 *Singe sur un tapis;* Nicolas Robert, de Langres († 1682), chargé de dessiner les animaux de la ménagerie royale, auteur d'un recueil de fleurs et d'oiseaux; Jacques Bailly et Nicolas Baudesson, de Troyes († 1680); Jean Huilliot († 1702); Catherine Duchemin, épouse du sculpteur Girardon, reçue en 1663 à l'Académie de peinture.

Ces noms ne parlent plus à l'esprit, le temps les a

rejetés dans une obscurité presque totale; les créations auxquelles ils donnèrent le jour existent, participant à la magnificence des intérieurs du XVIIe siècle, jouant un rôle effacé mais indispensable.

Le génie de Baptiste Monnoyer (1634-1699) domine cependant la production contemporaine et triomphe des siècles pour s'imposer à notre admiration.

Il est étroitement lié aux aspects grandioses de Versailles, de Marly, des Gobelins et d'innombrables demeures particulières. Né à Lille, il s'instruisit à Anvers, dans le rayonnement de Rubens et de Snyders. En 1663, il arriva en France avec un métier souple, qui lui valut des commandes et des distinctions.

Néanmoins, il ne put jamais exercer la charge de professeur à l'Académie, car malgré d'exceptionnelles qualités, les sujets qu'il figurait occupaient le dernier échelon de la hiérarchie artistique.

Très apprécié par Louis XIV, il reçut de lui les marques d'une faveur croissante; le Grand Roi gardait soixante de ses tableaux dans sa collection et déplora sa perte, quand il dut s'expatrier, à la Révocation de l'Edit de Nantes.

Accueilli avec honneur à Londres, il travailla pour Lord Montagu, le duc de Saint-Alban et la haute société anglaise.

Des portraitistes éminents, comme Kneller, lui demandèrent sa précieuse collaboration.

Il mourut en pleine apothéose, laissant deux fils également peintres.

Baptiste Monnoyer s'adapta aux nécessités de la peinture décorative et se plia à une discipline sévère; il semble avoir eu une prédilection pour les vases d'or, d'argent et de marbre, remplis de fleurs retombant en gerbes élégantes, pour les draperies aux plis harmonieux, les éléments d'architecture; dans ce cadre, il aimait placer des perroquets, des singes, des oiseaux aux plumages chatoyants, des fruits baignés de lumière.

A Hampton-Court, se voient deux excellents dessus de porte de Monnoyer; au musée de Lyon, un ensemble homogène de son talent; le Louvre expose : ***Fleurs dans***

un vase sur un tapis de brocart et *Vase de bronze doré orné d'une guirlande de fleurs.*

Les graveurs Poilly, Vauquier et Smith lui consacrèrent de jolies estampes.

Le meilleur disciple de Baptiste Monnoyer fut Belin de Fontenay, dont l'on trouvera l'analyse au chapitre V de notre *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle.*

De la tristesse des premières années du règne de Louis XIII, tristesse à laquelle les exemples d'un Antonio Pereda, d'un Valdès Leal, d'un Juan de Arellano ne furent pas étrangers, la peinture de fleurs, de fruits et d'animaux est parvenue, vers 1700, à une richesse d'expression infiniment séduisante.

Elle conserve encore des limites archaïques, le pas décisif sur le chemin de la vérité et de la beauté parfaite sera l'œuvre de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

*
**

Un député hollandais, envoyé au camp de Louis XIV peu avant le traité de Nimègue, écrivait : « Je viens de voir le plus grand roi d'Europe, environné d'une cour brillante, à la tête d'une armée formidable, un roi plus instruit de l'état de nos finances, de nos troupes et de nos places, que ceux qui gouvernent les Provinces Unies ».

La puissance militaire fut, en effet, l'une des préoccupations dominantes du Roi Soleil; il eut à son service des hommes d'une valeur éclatante : Turenne, Condé, Boufflers, Berwick, Grammont, Luxembourg, Catinat et Vauban.

Son règne vit les victoires de Nordlingen, de Lens, où Grammont et Condé firent six mille prisonniers et prirent cent vingt drapeaux aux Autrichiens; de Senefs, où Villars accomplit ses premiers exploits, avant de se couvrir de gloire à Denain et à Maëstricht.

Entourée de convoitises nombreuses, assurant l'équilibre européen, forte de sa mission civilisatrice, la

Photo Giraudon

BAPTISTE MONNOYER. — VASE DE BRONZE DORÉ ORNÉ D'UNE GUIRLANDE DE FLEURS. (*Musée du Louvre*)

France se préoccupa, au XVIIe siècle, de tout ce qui touchait l'armée.

Déjà, Henri IV avait fondé, en 1607, le Collège de la Flèche, sous la direction des Jésuites; puis Richelieu institua, en 1636, la première Ecole Militaire, pépinière d'officiers instruits et disciplinés; Michel Le Tellier et son fils Louvois réorganisèrent les services de l'intendance et créèrent l'Hôtel des Invalides.

Commissaire des fortifications, Vauban, à partir de 1677, révèle son génie avec une plénitude féconde.

Louis XIV était brave comme son père, il n'aimait point la guerre pour elle-même, mais quand les circonstances l'imposaient, il considérait de son devoir d'aller à la tête des troupes, de les stimuler par sa présence et de montrer une complète insouciance du danger.

D'une résistance physique extraordinaire, on le vit passer des journées entières à cheval, lors de la conquête de la Franche-Comté.

En ses réflexions, il notait : « On ne doit se déterminer à la guerre qu'après les plus mûres délibérations et dans le cas seulement où on ne peut l'éviter ».

Il disait également : « La guerre, quand elle est nécessaire, est une justice, non seulement permise, mais commandée; c'est une injustice, au contraire, quand on peut s'en passer et obtenir la même chose par des voies plus douces ».

Formées de mercenaires, les armées de Louis XIII s'étaient illustrées par des ravages et des atrocités qui avaient jeté l'épouvante; la rigueur des punitions ne suffisait pas à refréner les instincts d'éléments grossiers et sanguinaires.

Contre cet état de chose, les ministres du Grand Roi luttèrent sans pouvoir toujours le détruire; néanmoins, au seuil du XVIIe siècle, un progrès avait été accompli.

Les uniformes rejetaient à la même époque les derniers vestiges du Moyen Age et de la Renaissance; sous Louis XIII, la cavalerie prit une allure élégante, elle adopta la hongreline et le buffle; sous Louis XIV, hussards, dragons et fantassins reçurent des habits har-

monieux de couleurs et de bon goût; le justaucorps, la veste et la culotte furent d'une coupe heureuse.

Grâce aux transformations de l'armée, à l'abondance des combats glorieux, à l'intérêt porté par Louis XIV aux événements militaires, se développa une peinture dont un Jacques Courtois, un Van der Meulen et un Sauveur Le Conte devinrent les plus illustres représentants.

Elle jouissait d'une brillante floraison en Hollande, avec Esaias Van de Velde, Jean Asselyn, Dirck Stoop, Pierre Codde, Jean Leducq, dont les combats de cavalerie et les épisodes de la vie des camps retenaient l'attention d'un vaste public.

Plus apprécié encore, était Philippe Wouwerman (1619-1668), l'un des plus parfaits coloristes que nous connaissions.

En Flandres, rivalisaient de talent, Sébastien Vrancx (1573-1647), Aart van Waes et surtout Snayers (1592-1667), historiographe de la guerre de Trente ans, maître de Corneille de Wael et de A. Van der Meulen.

L'Italie, enfin, voyait se développer les mérites de Salvator Rosa (1615-1673), aux aspects romantiques et nerveux.

A son contact, devait se mûrir le génie de Jacques Courtois (1621-1676), dit Le Bourguignon.

Fils du peintre Jean Courtois, originaire de Saint-Hippolyte, en Franche-Comté, il partit pour l'Italie à quinze ans.

Une étroite amitié l'unit au baron de Vitteville, mestre de camp du roi; grâce à cette amitié, il put suivre pendant trois ans les armées et dessiner les combats, les sièges de villes et les événements divers dont il fut le témoin.

Après cette précieuse initiation pratique, il séjourna à Bologne, où il reçut les leçons de Guido Reni et du lorrain Jérôme. A Rome, il se lia avec l'Albane et Pierre de Cortone et subit l'influence de Salvator Rosa.

La fougue, la violence et la vie prodigieuse des tableaux de cet artiste l'enchantaient; il s'en inspira souvent. Non content d'exceller aux batailles, Jacques

Photo Braun

JACQUES COURTOIS. — BATAILLE. — (*Musée de Vienne*)

Courtois s'adonnait aux compositions historiques religieuses et aux paysages; couvents et églises de Rome avaient recours à son pinceau.

Vers 1657, fatigué d'une existence aventureuse et errante, il se fixa chez les Jésuites, revêtit l'habit de frère laïc et continua de produire dans une demi retraite.

Sauf de brefs voyages en France, les années s'écoulèrent en Italie pour Jacques Courtois; il signait, Giacomo Cortese detto il Borgognone, et avait adopté les usages de son pays d'élection. Cependant, sa renommée devait franchir les Alpes; Paris reverra ses œuvres.

Surnommé le *Michel-Ange des Batailles*, Courtois demeure un magnifique artiste.

Le Louvre possède de beaux dessins à la plume et au lavis, pleins de feu, de mouvement et de passion; dans *Cavalier poursuivant deux turcs* (lavis et encre de Chine), il atteint à une maîtrise où se discernent des réminiscences de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Des tableaux du Bourguignon se trouvent au Louvre, avec *Cuirassiers aux prises avec des cavaliers turcs;* à la galerie Liechtenstein de Vienne, avec *Marche d'armée;* à la Pinacothèque de Munich, avec *Batailles;* à la galerie de Dresde, avec *Choc de cavalerie;* au musée de Turin, avec *Jean Sobieski délivrant Vienne des Turcs envahisseurs.*

Les Offices de Florence exposent son propre portrait et quatre batailles tirées de l'*Histoire de Médicis;* enfin au Musée de l'Ermitage, se trouvaient dix compositions de sa main.

L'on aime, chez Jacques Courtois, son sens de l'action, son audace à figurer les mouvements les plus fugitifs, le côté tragique et l'horreur grandiose des scènes de meurtre qu'il représente.

Il sait équilibrer les masses d'ombre et de lumière, donner l'illusion de la réalité, ne point négliger l'ensemble au profit des détails. Il occupe une place considérable dans l'évolution de l'art français au XVIIe siècle.

Guilaume Courtois (1628-1679), son frère et collabo-

rateur, élève de Pierre de Cortone, ami de Carlo Maratta, fut protégé par Alexandre VII, le prince Borghèse et les Jésuites.

Il peignit beaucoup en Italie et recueillit les plus vifs éloges.

***

Entre l'idéal de Jacques Courtois et celui de Adam Frans Van der Meulen (1632-1690), le contraste est saisissant.

L'historiographe de Louis XIV se rattache au goût flamand issu de Brueghel le vieux, à la tradition anversoise du paysage. Il affectionne les vues panoramiques, les plaines s'étendant à l'infini, les mille détails que son œil perçoit, les cours d'eau sinueux, les champs coupés de haies, les villages blottis autour de leur clocher, les villes retranchées à l'abri de fortes murailles, rien n'échappe à son observation attentive.

L'horizon placé fort bas dans la toile se limite en des tons froids, le ciel est lumineux, parsemé de légers nuages.

Sur tout cela descend une atmosphère de quiétude, de sérénité, de calme, elle met en valeur les sujets militaires qui viennent la troubler.

Ceux-ci ont trait aux campagnes de Louis XIV; rarement l'artiste nous fait assister à des scènes sanglantes, il nous introduit en général auprès de l'état-major, parmi les officiers de l'entourage royal; il s'attarde au luxe des uniformes, des harnachements et des équipages, il se plaît aux couleurs agréables, sa sensualité y trouve une satisfaction toujours nouvelle.

Usant d'ombres reflétées, habile au clair obscur, Van der Meulen met au premier plan des tons chauds réservant les gris et les bleus pour ses fonds.

L'on remarquera la manière décorative dont il exécute les arbres, il transmettra ce procédé à Parrocel et à Joseph Vernet.

Dans l'ensemble une œuvre de Van der Meulen séduit par des qualités indéniables et répond parfaitement à son rôle documentaire et artistique.

Photo Bulloz

VAN DER MEULEN. — LOUIS XIV DEVANT BRUGES. — *(Musée de Strasbourg)*

Les registres de l'Académie royale notent que le 6 mai 1673, l'illustre Compagnie reçut dans son sein le sieur Van der Meulen, peintre originaire de Bruxelles, et, vu ses capacités extraordinaires, le dispensa des formalités d'usage.

Cette faveur rendait hommage au génie d'un maître qui contribuait à la magnificence de Versailles et des Gobelins et dont les pinceaux conservaient les glorieux exploits des armées victorieuses.

Depuis le jour ou il avait quitté les Flandres et l'atelier de Snyders, Van der Meulen bénéficiait en France d'un prestige mérité.

Charles Le Brun et Colbert, l'avaient recommandé à Louis XIV, il eut un logement aux Gobelins et deux mille livres de pension, il accompagna le souverain dans ses conquêtes et dessina d'après nature, les campements, les haltes, les places fortifiées, les charges de cavalerie, enfin tout ce qui lui semblait digne d'être transmis à la postérité.

En dehors de ses batailles, Van der Meulen, se faisait apprécier par de petits paysages et des scènes de chasse. L'œuvre de ce grand artiste est immense, des élèves l'aidèrent : Baudewyns, Abraham Genoëls, François Duchatel, Jr Huchtenburg, J. Ch. Dominique Van Becq, Bonnart et J. B. Martin.

Au nombre de ses réussites les plus marquantes, mentionnons : au Louvre : *Le passage du Rhin, La défaite des Espagnols à Bruges, Halte de cavaliers;* à Versailles : *Siège de Valenciennes, Prise de Cambrai,* au musée de Strasbourg : *Louis XIV devant Bruges. Le cerf forcé dans les gorges de Franchard* montre bien ses dons de paysagiste et l'excellence de sa technique. Il faudrait un volume pour analyser les œuvres portant sa signature; elles réclament l'attention et la retiennent par des mérites de bon aloi, elles évoquent les succès militaires d'un règne où ils furent éclatants, elles sont à leur place parmi les marbres, les sculptures et les décorations de Versailles. Sauveur Le Conte (1659-1694) ami et collaborateur de Van der Meulen, protégé par Le Brun, est qualifié dans les

écrits du temps de *peintre ordinaire des conquêtes du roi.* Il semble avoir joui d'une certaine notoriété, le musée de Chantilly conserve la suite qu'il consacra à partir de 1687, aux actions héroïques du grand Condé.

Nous retrouverons les successeurs des artistes qui viennent d'être étudiés, au XVIIIe siècle, avec Joseph et Charles Parrocel, J. B. Martin, Fr. J. Casanova, Louis le Paon et Loutherbourg. Si l'on compare les compositions militaires de Van der Meulen et de son école aux vastes tableaux de la Restauration et de Louis-Philippe, on admire l'intelligence, la souplesse, le goût des historiographes du Roi soleil.

Bien souvent un épisode de bataille appartient uniquement à la pure documentation, il est difficile en effet d'allier une véracité scrupuleuse aux nécessités d'harmonie et d'équilibre que réclame une œuvre d'art.

Si Van der Meulen y réussit, il le doit à sa formation flamande, à son amour de la couleur, à sa fantaisie, à son imagination et surtout à la pratique du paysage. En des commandes officielles il sait éviter la monotonie et le laisser aller, il demeure égal à lui-même, c'est là son mérite principal.

***

En tous les domaines de la pensée : littérature, philosophie, religion, arts plastiques, le XVIIe siècle français a marqué une apogée dont nous sommes encore tributaires. L'Europe a révéré dans la France le temple de l'Intelligence, le foyer de la Beauté, elle a respecté sa puissance militaire et navale, reconnu sa suprématie et bénéficié de ses exemples.

De Versailles a rayonné un idéal de mesure, de raison et de grandeur auquel la civilisation doit beaucoup.

Pour tenir ce rôle primordial, il fallut une élévation d'esprit, une volonté, un génie pratique, qui ne manquèrent jamais aux sujets de Louis XIII et de Louis XIV.

Comme nous l'avons dit, au début du XVIIe siècle,

Henri IV reconstruit la France; la mort l'empêche de continuer son action réparatrice.

Son fils, aidé par Richelieu, en quelques années opère le plus étonnant des rétablissements moral, financier, administratif et artistique que l'Histoire ait jamais enregistré.

En 1643, le prestige de la France, brille de tout son éclat, elle possède des auteurs de génie, un Corneille, un Descartes, un Pascal; des peintres éminents : un Vouet, un Poussin, un Callot; des religieux admirables: un Saint Vincent de Paul, un cardinal de Bérulle; à son service rivalisent de talent des marins, des soldats, des diplomates et des fonctionnaires.

Trente années ont été nécessaires pour provoquer cet épanouissement, laps de temps fort bref au regard du cours des siècles, suffisant néanmoins pour créer d'une situation précaire, une prospérité bienfaisante.

Louis XIV continue les méthodes précédentes en les perfectionnant, par horreur du désordre, il fonde une monarchie centralisatrice et régulatrice.

Le pavillon aux fleurs de lis couvre les produits les meilleurs; *la qualité française* prime toute autre et ce n'est que justice.

Il arrive souvent que la peinture suive l'évolution politique sociale et économique du pays; il en fut ainsi au XVIIe siècle. De 1600 à 1627, elle se traîne au sein d'une pauvreté que rachètent seuls d'excellents portraitistes.

Flamands et Hollandais suppléent à l'indigence des créations nationales, Rubens, Frans Pourbus, Paul Brill, Fouquières, recueillent à Paris des louanges unanimes, et couvrent les palais et les églises de leurs compositions.

L'arrivée de Simon Vouet change cette situation, il apporte les enseignements de l'Italie, il ouvre une école ou les élèves accourent, il remet en faveur la grande peinture monumentale et décorative.

Puis, surgissent des maîtres insignes : Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon.

Un régionalisme savoureux se développe dans la voie

de la sincérité et du culte de la nature, avec Jacques Callot, Louis et Mathieu Le Nain, Le Valentin, G. de la Tour et Robert Tournier.

A la même époque, le paysage atteint à une perfection rare, dans les toiles de Poussin, de Claude Lorrain, du Guaspre, de La Hyre et des Patel.

Peintres de vastes décorations, portraitistes, paysagistes, réalistes épris des spectacles familiers de la vie, peintres de sujets religieux, mythologiques et historiques, tous déploient des qualités appréciables et donnent au règne de Louis XIII, une plénitude, une richesse, une variété, qui excitent la reconnaissance et le respect.

Certes, l'Italie et les Flandres, attirent nos artistes français, mais ils savent, avec des éléments étrangers, créer des œuvres originales et portant les caractères de leur nationalité et de leur temps.

Il en est ainsi, pour le Louvre de Claude Perrault, les sculptures de Coysevox, de Sarrazin et de Michel Anguier, pour les tableaux de Poussin, du Lorrain et de Charles Le Brun.

Quand Louis XIV franchit les marches du trône, la peinture française avait un passé glorieux, sous son inspiration elle va suivre son idéal nouveau.

Versailles réunit, pour le service du monarque, sa glorification et son apothéose, les meilleurs artistes de la France entière; à l'individualisme et aux centres provinciaux, se substitue un effort collectif vers un but commun.

Il fallait un chef, capable de guider, sans les heurter les collaborateurs de l'œuvre royale, ce fut Charles Le Brun, dont nous avons essayé d'analyser le rôle capital.

En des allégories mythologiques, où le présent s'identifie aux aspects de l'antiquité gréco-romaine, Girardon, Anguier, Le Vau, Perrault et Mansart, construisirent des palais, destinés à une véritable déification de Louis XIV.

La fin du siècle se couvrit d'ombres et de tristesses, elle vit aussi la décadence de la peinture décorative,

celle-ci végète dans une somnolence néfaste, la puissance dynamique de l'esthétique de Le Brun a faibli, du jour où il n'a plus été présent pour l'animer.

Vers 1700, le réveil eut lieu dans un éblouissement radieux avec Jean Antoine Watteau.

***

La Peinture française du XVIIe siècle nous propose des chefs-d'œuvre capables d'émouvoir et de ravir l'homme moderne. Ils cristallisent les sentiments et les idées d'une époque magnifique entre toutes, et répondent aux désirs qui habitent en nous. Leur intérêt n'est point rétrospectif; ils continuent à vivre et à parler à notre sensibilité; ils nous permettent d'apprécier nos vertus nationales et de comprendre mieux les nécessités auxquelles obéit le génie de notre peuple.

BIBLIOGRAPHIE

A. Généralités

Abrégé de la vie des plus fameux peintres. . . . . Par Dézallier d'Argenville, (Ant.), 1762, 4 vol.

Vie des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'aux temps présents . . . . . Par Bernard Lépicié, 2 vol.

La vie des peintres, sculpteurs et architectes . . . . . Par Bellori, 1672.

Eloge des hommes illustres. . . . . Par Perrault, 1696.

Entretien sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. . . . . Par André Félibien, 1666-1688, 5 vol.

Abécédario Pittorico. . . . . Par Orlandi (Ant.), 1752.

Abécédario Pittorico. . . . . Par Mariette, publié en 1854-1856, 5 vol.

Abrégé de la vie des peintres. . . . Par De Piles, 1677.

Dictionnaire des artistes. . . . . Par Fontenai (abbé de), 1776, 2 vol.

Description de Paris. . . . . Par Germain Brice, 1700.

Histoire des Peintres de toutes les écoles. . . . . Par Charles Blanc, 1883, 13 volumes.

Le Grand Siècle, les arts et les idées. . . . . Par Emile Bourgeois, 1896.

Essai sur l'Histoire de la Peinture française . . . . . Par de Chennevières, 1894

La Peinture française au XVIIe *et* XVIIIe *siècles*. . . . . Par Luc-Olivier Merson, 1900.

L'Ecole française de Peinture. . . . . Par G. Berger, 1894.

La Peinture classique. . . . . Par Jean de Foville, 1911.

L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin. . . . . Par Henri Lemonnier, 1912.

L'Art français au temps de Louis XIV. . . . . Par Henri Lemonnier, 1913.
La Peinture française : XVIIe et XVIIIe siècles. . . . . Par Louis Gillet, 1913 et 1935.
La Peinture française, des origines au XVIIIe siècle. . . . . Par Jacques Baschet.
La Peinture française de la mort de Le Brun à Watteau . . . . . Par Pierre Marcel, 1904.
De Poussin à Watteau. . . . . Par Louis Hourticq.
L'Art français : XVIIe siècle. . . . . Par René Schneider, 1925.
La Peinture française au Musée du Louvre; l'Ecole du XVIIe siècle.. Par Pierre Marcel et Charles Terrasse.
La Peinture française au XVIIe siècle . . . . . Par Werner Weisbach (en allemand), 1932.
Histoire de l'Art en France. . . . . Par Louis Hourticq.
Artistes parisiens des XVIe et XVIIe siècles . . . . . Par J. Guiffrey, 1915.
Histoire de la Peinture française, du retour de Vouet à la mort de Le Brun . . . . . Par Louis Dimier, 1926.
Artistes français à Rome, aux XVIIe et XVIIIe siècles. . . . . Par Bertoletti, 1886.
Etat civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale de 1648 à 1715. . . . . Par O. Fidière, 1883.
Dictionnaire critique de biographie et d'Histoire . . . . . Par Jal.
La Peinture en France. . . . . Par Paul Jamot, 1934.
Histoire de l'Art. . . . . Par André Michel (tome VI).
Catalogue du Musée du Louvre... Par Frédéric Villot.
Catalogue de l'Exposition des Peintres de la réalité au XVIIe siècle. Par Paul Jamot et Charles Sterling, 1934-1935.
Les Musées de Province. . . . . Par Clément de Ris.
Les chefs-d'œuvre des Musées de France. . . . . Par L. Gonse, 1900.
Livrets des anciennes expositions. Publiés par Jules Guiffrey, 1865.

B. Chapitre I

Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des Membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture . . . . . Publiés en 1854.

Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture Publiés en 1875.
Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV. ..... Publiés par Jules Guiffrey.
Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome... Publiés en 1887.
Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.... Publiées par Henry Jouin, 1883.
Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ..... Publiées par Fontaine, 1906.
L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ..... Par Vitet, 1861.
L'Académie de France à Rome.... Par Lecoy de la Marche, 1872
Histoire de l'Académie de France à Rome. ..... Par Henry Lapauze, 1924, 2 volumes.
Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques Peintres provinciaux de l'ancienne France.. Par de Chennevières, 1850, 2 volumes.
L'ancien Régime. ..... Par Franz Funck-Brentano, 1925.
L'ancienne France : le Roi..... Par Franz Funck-Brentano, 1912.
Le drame des poisons..... Par Franz Funck-Brentano, 1900.
Henri IV ..... Par Pierre de Vaissière, 1928.
Richelieu et Louis XIII..... Par Louis Batiffol, 1934.
Au temps de Louis XIII..... Par Louis Batiffol.
Le Louvre sous Henri IV et Louis XIII ..... Par Louis Batiffol, 1930.
Paris sous Louis XIII..... Par Louis Batiffol, 1932.
Richelieu ..... Par Auguste Bailly, 1934.
Mazarin ..... Par Marcel Boulenger, 1929.
Nicolas Fouquet ..... Par Marcel Boulenger, 1933.
Dictionnaire des amateurs français du XVIIe *siècle.....* Par Edmond Bonnafé.
Louis XIV. ..... Par Louis Bertrand, 1925.
Le Grand Siècle..... Par Jacques Boulenger.
Le siècle de Louis XIV..... Par Voltaire.
Louvois et son maître..... Par Jacques Roujon, 1933.
Louise de La Vallière..... Par Albert Meyrac, 1927.
Madame de Montespan..... Par Armand Praviel, 1934.
Madame de Maintenon..... Par Mgr Baudrillart, 1890.
Lulli ..... Par Henry Prunières, 1910 et 1930.

Histoire de la vie et de l'administration de Colbert..... Par P. Clément, 1874, 2 vol.
La Société française au XVIIe *siècle*. Par Bonnefou, 1901.
Versailles. ..... Par E. Soulier, 3 vol.
Versailles, résidence de Louis XIV. Par P. de Nolhac, 1925.
Versailles. ..... Par Edmond Pilon, 1932.
Fontainebleau ..... Par Louis Dimier.
Fontainebleau ..... Par Edmond Pilon, 1930.
Le Château d'Amboise..... Par Pierre de Vaissière, 1935.
Le Château de Vincennes..... Par Martial de Pradel de Lamaze, 1932.
Le Château de Vaux-le-Vicomte... Par Anatole France et Jean Cordey, 1933.
Le Château de Saint-Cloud..... Par Emile Magne, 1934.
Le Château de Marly..... Par Emile Magne, 1934.
Le Château de Rambouillet..... Par Georges Lenôtre, 1932.
André Le Nostre..... Par Jean Guiffrey.

C. Chapitre II

Les portraits aux crayons des XVIe *et* XVIIe *siècles* ..... Par Henri Bouchot, 1884.
Pastels français des XVIIe *et* XVIIIe *siècles*. ..... Par E. Dacier et Paul Ratouis de Limay.
Histoire de la Peinture de portrait en France au XVIe *siècle*..... Par Louis Dimier, 1924-1926, 3 vol.
Jean Chalette de Troyes..... Par Roschach, 1869.
Le Musée de Troyes..... Par Morel-Payen.
Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne ..... Par Gazier, 1893.
Philippe de Champaigne..... Par Mme Stanislas Meunier, 1925.
L'Art flamand et la France..... Par Louis Gillet.
Nanteuil ..... Par Baldinucci 1686.
Nanteuil ..... Par Porée, 1890.
Nanteuil ..... Par Eugène Bouvy, 1924.
L'œuvre de Nanteuil..... Par Florent Le Comte.
Catalogue de l'œuvre gravée de Nanteuil. ..... Par Petitjean et Wickert, 1925.
La gravure de portrait et d'allégorie en France au XVIIe *siècle*. Par Eugène Bouvy, 1929.
La gravure ..... Par Léon Rosenthal, 1909.
Sébastien Bourdon ..... Par Ponsonailhe, 1891.

Jean Nocret ..... Par Meaume, 1886.
Le peintre Claude Lefebvre..... Par Lhuillier, 1892.
Les Boullongne. ..... Par Caix de Saint-Amour, 1899.

D. Chapitre III

Histoire de la Peinture française du retour de Vouet à la mort de Le Brun ..... Par L. Dimier.
Le Musée d'Orléans..... Par Paul Vitry, 1922.

E. Chapitre IV

Vie des peintres, sculpteurs et architectes modernes. ..... Par G.-B. Bellori, 1672.
Lettres de Nicolas Poussin..... Publiées par Pierre du Colombier, 1929.
Journal en France du cavalier Bernin. ..... Par Chantelou, publié par Charensol, 1930.
Le Poussin, sa vie et son œuvre.. Par Bouchitté, 1858.
Vie de Poussin..... Par Gault de Saint-Germain, 1806.
Nicolas Poussin ..... Par Denio, 1893.
Nicolas Poussin, premier peintre du Roi. ..... Par Emile Magne, 1914 et 1928.
Poussin ..... Par Gilles de La Tourette, 1929.
Poussin ..... Par Paul Desjardins.
Poussin ..... Par Pierre du Colombier, 1932
Nicolas Poussin ..... Par Aynard, 1928.
Poussin ..... Par Otto Grautoff, 1914.
Poussin ..... Par Walter Friedlander, 1914.
Quelques œuvres de jeunesse de Poussin. ..... Par Paul Jamot, 1922.
La Peinture religieuse..... Par Lecoy de La Marche.
Histoire du Sentiment religieux en France. ..... Par l'abbé Henri Brémond.
Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal..... Par Henri Stein, 1892.
L'Esthétique Janséniste. ..... Par A. Fontaine, 1908.
Eustache Le Sueur..... Par Vitet, 1849.
Eustache Le Sueur..... Par Gabriel Rouchès, 1923.

F. Chapitre V

Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres laonnais..... Par Champfleury, 1850.
Les Peintres de la réalité sous Louis XIII : les frères Le Nain.. Par Champfleury, 1862.
Les frères Le Nain..... Par Antony Valabrègue, 1904.
Les Le Nain..... Par Paul Jamot, 1927.
Les Le Nain..... Par Paul Fierens 1933.
Histoire de la Campagne française. Par Gaston Roupnel, 1932.
La ville et la campagne au XVIIe *siècle* ..... Par Gaston Roupnel, 1922.
La Lorraine ..... Par Grodidier des Matons, 1932-1933, 2 vol.
L'Ecole française de gravure..... Par Lieur, 1931.
Jacques Callot, sa vie, son œuvre, ses continuateurs ..... Par H. Bouchot, 1889.
Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot..... Par E. Meaume, 1852-1859.
Jacques Callot, maître graveur.... Par Pierre-Paul Plan.
Callot ..... Par Emile Bruwaert, 1912.
Jacques Callot ..... Par Lieur, 1923-1928.
Histoire de la gravure en France.. Par François Courboin, 1923.
Le peintre graveur..... Par Robert Dumesnil. 11 vol.
Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet..... Par E. Meaume, 1853.
Le livre des peintres et graveurs. Par Michel de Marolles, 1673.
L'œuvre gravée d'Abraham Bosse. Par A. Blum.
Abraham Bosse. ..... Par Antony Valabrègue.
Notice sur Israël Silvestre..... Par M. Faucheux, 1856.
Caravage ..... Par Gabriel Rouchès, 1920
La Peinture Bolonaise..... Par Gabriel Rouchès, 1914.
Le Valentin ..... Par A. Dauvergne, 1862.

G. Chapitre VI

Claude Lorrain ..... Par Mme Mark Pattison, 1884
Claude Lorrain ..... Par E. Dillon.
Claude Lorrain ..... Par Raymond Bouyer, 1905.
Les dessins de Claude Lorrain.... Par Louis Demonts, 1923.
Claude Gellée ..... Par Pierre Courthion, 1932.
Histoire de la Marine française... Par Claude Farrère, 1935.
Le chevalier Paul..... Par Léon Verane et Chassin, 1931.
Tourville. ..... Par H. Le Marquand, 1930.
Jean-Bart. ..... Par Henri Malo, 1929.

La décoration navale..... Par Giroux, 1884.
Notice sur la sculpture navale.... Par Brun, 1861.
Puget, décorateur naval et mariniste. ..... Par Philippe Auquier.
Essai sur la vie et les ouvrages de Pierre Puget ..... Par Duchesne, 1807.
Sur la vie et l'œuvre de Puget.... Par J. Henry, 1853.
Vie de Pierre Puget..... Par Emeric David, 1840.
Pierre Puget. ..... Par Lagrange, 1868.
Album des œuvres de Puget..... Par Oct. Teissier, 1895.
Pierre Puget ..... Par Mabilly, 1895.
Pierre Puget ..... Par Méry, 1848.
Pierre Puget ..... Par Gorlier, 1873.
Annales de la vie de Puget..... Par Giroux 1894.
Puget inconnu ..... Par Servian, 1904.
Puget ..... Par Philippe Auquier, 1911.
Pierre Puget ..... Par Marcel Brion, 1930.
Pierre Puget ..... Par F.-P. Alibert, 1930.
Histoire générale de Provence.... Par l'abbé Papou, 1777.
Les arts du dessin et l'école de Puget..... Par Giroux, 1881.

H. Chapitre VII

Le Musée de Montpellier..... Par A. Joubin.
La Côte vermeille ..... Par Emile Ripert, 1931.
Le Languedoc rouge..... Par Armand Praviel, 1929.
Bourdon. ..... Par Ponsonailhe, 1891.
Description de la ville de Lyon... Par X..., 1741.
Les peintres de Lyon aux XVIe *et* XVIIe *siècles* ..... Par N. Rondot, 1888.
Les Lyonnais dignes de mémoire.. Par Perreti.

I. Chapitre VIII

Abrégé de la vie des Peintres.... Par De Piles.
Sentiments des plus habiles Peintres ..... Par Testelin, 1696.
Mémoires ..... Par Perrault, 1759.
La peinture décorative en France, du XVIIe *au* XVIIIe *siècle*..... Par Gelis Didot.
Histoire de la Peinture décorative. Par J. Champeaux, 1890.
Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV ..... Par Henry Jouin, 1889.
Le style Louis XIV, Charles Le Brun décorateur. ..... Par Genevay, 1886.

Charles Le Brun..... Par Pierre Marcel S. D.
Explication des tableaux de la Galerie de Versailles..... Par Rainssant, 1687.
Notice sur la Galerie d'Apollon au Louvre ..... Par Ph. de Chennevières, 1851
Notice historique sur les Gobelins. Par Lacordaire, 1855.
Les Gobelins ..... Par Gustave Geffroy.
La Tapisserie ..... Par Albert Castel, 1880.
Histoire de la Tapisserie..... Par Jules Guiffrey, 1886.
Le Château de Versailles..... Par Louis Dussieux, 1885. 2 volumes.

J. Chapitre IX

La vie de Pierre Mignard..... Par l'abbé de Monville, 1730.
Etude sur Pierre Mignard, sa vie, sa famille et son œuvre..... Par Lebrun-Dalbanne, 1878.
L'art de peindre..... Par Dufresnoy.
Mignard ..... Par Bableau, 1878.

K. Chapitre X

Histoire des Peintres..... Par Lanzi, 1795-1796.
Le Musée de Lyon..... Par Paul Dissard, 1912.
Dictionnaire des Artistes de la Franche-Comté ..... Par Brune, 1912.
Histoire de la Peinture militaire en France..... Par Arsène Alexandre.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

INDEX

A

B

C

D

E

F

G

H

I - J - K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 1935
PAR LES
ÉTABLISSEMENTS BUSSON
117, RUE DES POISSONNIERS
PARIS

LEROY

HISTOIRE
DE LA PEINTURE
FRANÇAISE

AU XVII SIÈCLE