L'ANCIENNE FRANCE

PEINTRES

ET

GRAVEURS

L'ACADÉMIE DE PEINTURE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 GRAVURES

LIBRAIRIE DE PARIS
FIRMIN-DIDOT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
56, RUE JACOB, PARIS

PEINTRES

ET

GRAVEURS

PEINTRES

ET

GRAVEURS

LA PEINTURE

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES. — LA FRESQUE. — LA PEINTURE AUX CATACOMBES.
LE TABLEAU.



Plus on remonte vers les temps antiques, » dit Viollet-Leduc, « plus on reconnaît qu'il existait une alliance intime entre l'architecture et la peinture.

« Tous les édifices de l'Inde, ceux de l'Asie Mineure, ceux de l'Égypte, ceux de la Grèce, étaient couverts de peintures en dedans et en dehors. L'architecture des Doriens, celle de l'Attique, de la Grande-Grèce et de l'Étrurie était peinte. Les Romains paraissent avoir été les premiers qui aient élevé, sous l'empire, des monuments de

marbre blanc ou de pierre sans aucune coloration; quant à leurs enduits de stuc, ils étaient colorés à l'extérieur comme à l'intérieur. Les populations barbares de l'Europe septentrionale et occidentale peignaient leurs maisons et leurs temples, et les Scandinaves prodiguaient les couleurs brillantes et les dorures dans leurs habitations. »

En France, durant le moyen âge, la peinture ne paraît pas avoir été jamais séparée de l'architecture. Ces deux arts se prêtaient un mutuel secours; ce qu'on appelle *tableau* n'avait, quand il se produisait, qu'une importance tout à fait secondaire.

Avant de nous occuper plus particulièrement de la France, jetons un rapide coup d'œil sur l'état de la peinture chez les autres nations de l'Occident, en Italie surtout, et voyons quels en furent les progrès jusqu'à la renaissance des arts au quinzième siècle.

I

On a longtemps considéré la fresque comme la plus ancienne des peintures. Mais trop souvent, dans le langage de la conversation et même chez des auteurs sérieux, on faisait de ce mot le synonyme de peinture murale en général. Il s'applique seulement en réalité aux travaux de peinture exécutés sur le mur *frais*, sur le mur préparé en conséquence avec lequel ils font corps en quelque sorte; car, dans la sphère artistique, on exclut du nombre des peintures murales proprement dites toutes celles qui, bien qu'appliquées sur des murs, soit immédiatement, soit à l'aide de panneaux ou de toiles rapportées, ont été obtenues autrement qu'avec des couleurs délayées à l'eau, et employées de façon à

pénétrer l'enduit spécial dont le mur a été recouvert au préalable. Nous citerons comme exemple marquant de cette exclusion la

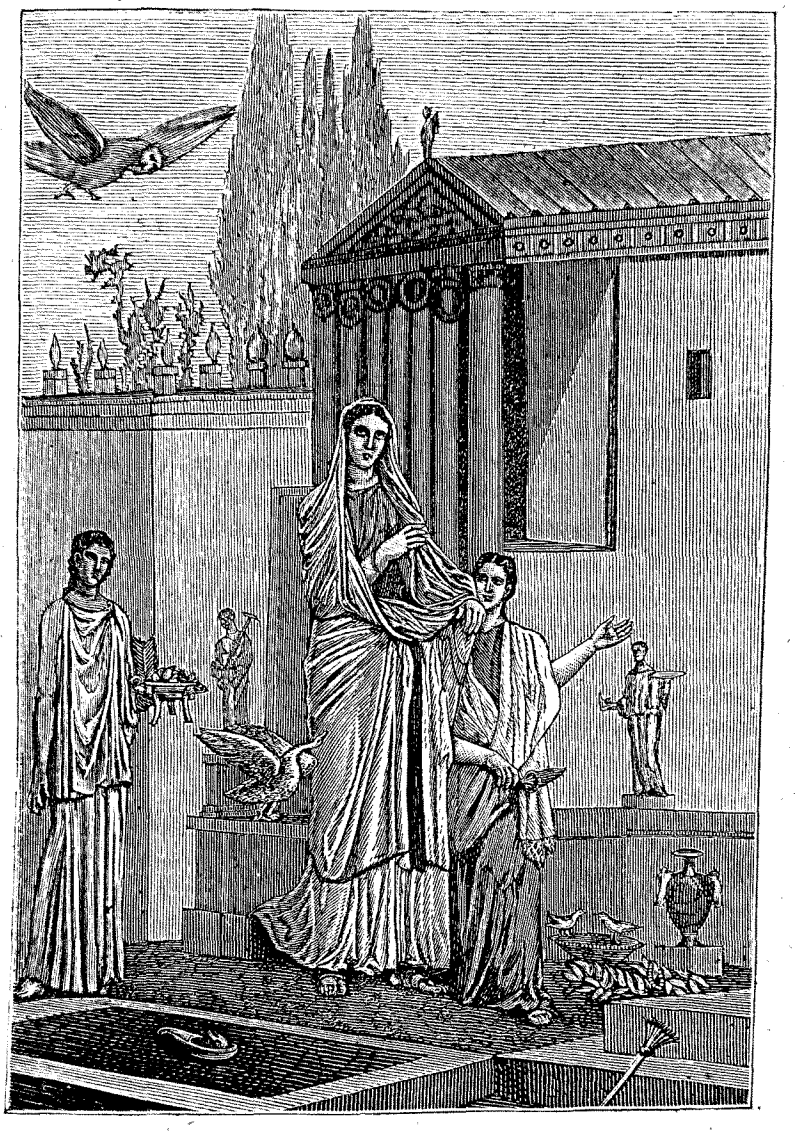


Fig. 1. — Vestales; d'après une peinture d'Herculanum.

fameuse *Cène* de Léonard de Vinci, qui bien des fois a été qualifiée de fresque (chacun sait qu'elle fut peinte sur le mur du réfectoire de Sainte-Marie des Grâces, à Milan), mais qui n'est

autre chose qu'une peinture à la détrempe sur paroi sèche, circonstance qui, par parenthèse, n'a pas peu contribué à l'altération de ce magnifique ouvrage.

Vasari, qui écrivait au milieu du quinzième siècle, dit en propres termes que « les anciens pratiquaient généralement la peinture *in fresco*, et que les premiers peintres des écoles modernes n'ont fait que suivre les antiques méthodes »; et de nos jours Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, affirme que les grandes peintures du Pœcile d'Athènes et du Lesché de Delphes par Panænus et Polygnote, dont parle Pausanias, étaient exécutées par ce procédé. Le même auteur range aussi parmi les fresques les peintures laissées en si grand nombre par les Égyptiens dans leurs temples et hypogées. « C'était, dit-il, ce que les Romains appelaient *in udo pariete pingere* (peindre sur paroi humide); ils disaient *in cretula pingere* (peindre sur craie), pour désigner la détrempe sur un fond sec. »

On a voulu voir aussi des fresques dans les peintures retrouvées à Herculanum (fig. 1) et à Pompéi, et pourtant Winckelmann, qui peut faire autorité en ces matières, disait, il y a une centaine d'années, en parlant de ces ouvrages : « Il est à remarquer que la plupart de ces tableaux n'ont pas été peints sur de la chaux humide, mais sur un champ sec, ce qui est rendu très évident par quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on voit distinctement le fond sur lequel elles portaient. »

Toute la confusion est venue de ce qu'on avait jusque-là pris trop à la lettre l'expression *in udo pariete*, trouvée dans Pline. L'erreur, outre qu'elle eût pu être dissipée par l'examen attentif des monuments, ne se serait pas aussi longtemps continuée si l'on eût rapproché du passage de Pline une assertion de Vitruve, lequel nous apprend qu'on appliquait sur les murs frais des teintes

plates noires, bleues, jaunes ou rouges, destinées à former le fond des peintures ou même à rester unies comme nos peintures de bâtiment actuelles. L'emploi de ce procédé est d'ailleurs facile à reconnaître dans les peintures de Pompéi, où l'on voit que

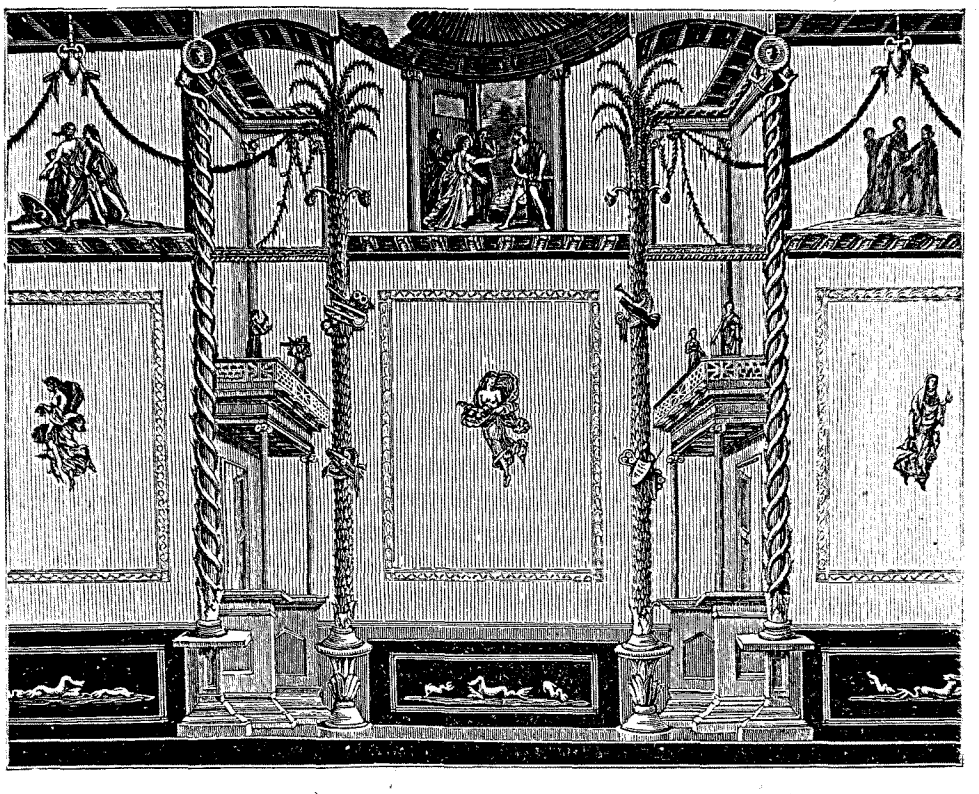


Fig. 2. — Décoration intérieure d'une maison pompéienne. (Peinture sur fond jaune.)

cette impression uniforme a quelquefois pénétré de deux ou trois millimètres l'enduit de la muraille. C'était sur ce fond, lorsqu'il était parfaitement sec, qu'on peignait, soit à la détrempe, soit à l'encaustique, les sujets décoratifs (fig. 2).

Il est donc ainsi démontré que les procédés de peinture *in fresco,* ignorés des anciens, furent imaginés par les artistes des âges modernes; mais il serait difficile d'assigner à cette inven-

tion une date précise, car, aussi loin que nous remontions, nous n'arrivons pas à voir fixée par les auteurs l'époque où la méthode nouvelle fut pour la première fois suivie.

La peinture, qui chez les Grecs était parvenue à son apogée sous le règne d'Alexandre, était tombée avec la puissance de la Grèce. En perdant la liberté, la patrie des arts avait perdu le sentiment du beau.

A Rome, la peinture n'était jamais arrivée au même degré de perfection qu'en Grèce; longtemps elle n'avait été exercée que par des hommes du dernier rang, par des esclaves; tout au plus, quelques patriciens, les Amulius, les Fabius *Pictor* (peintre), les Cornelius Pinus, avaient-ils pu la réhabiliter un peu. Après les douze Césars, elle suivit le mouvement de décadence qui entraînait tous les arts; elle reçut comme eux le coup de mort au quatrième siècle, le jour où Constantin, quittant Rome pour fixer le siège de l'empire à Byzance, transporta dans sa nouvelle capitale, non seulement les meilleurs artistes, mais encore une quantité prodigieuse de leurs productions et de celles des artistes qui les avaient précédés.

Plusieurs autres causes peuvent encore être signalées comme ayant amené la décadence de l'art ou la perte des monuments qui aujourd'hui témoigneraient de sa puissance aux temps reculés : d'abord la naissance de l'art chrétien (fig. 3), qui s'élevait sur les ruines du paganisme; puis les invasions des barbares, qui eurent lieu au cinquième siècle; enfin, aux huitième et neuvième siècles, la fureur des iconoclastes, ou briseurs d'images, secte à la tête de laquelle figurèrent plusieurs empereurs d'Orient, depuis Léon l'Isaurien, qui régnait en 717, jusqu'à Michel le Bègue et Théophile, qui montèrent sur le trône impérial en 820 et 829.

Même parmi ces masses ignorantes, auxquelles est due la perte

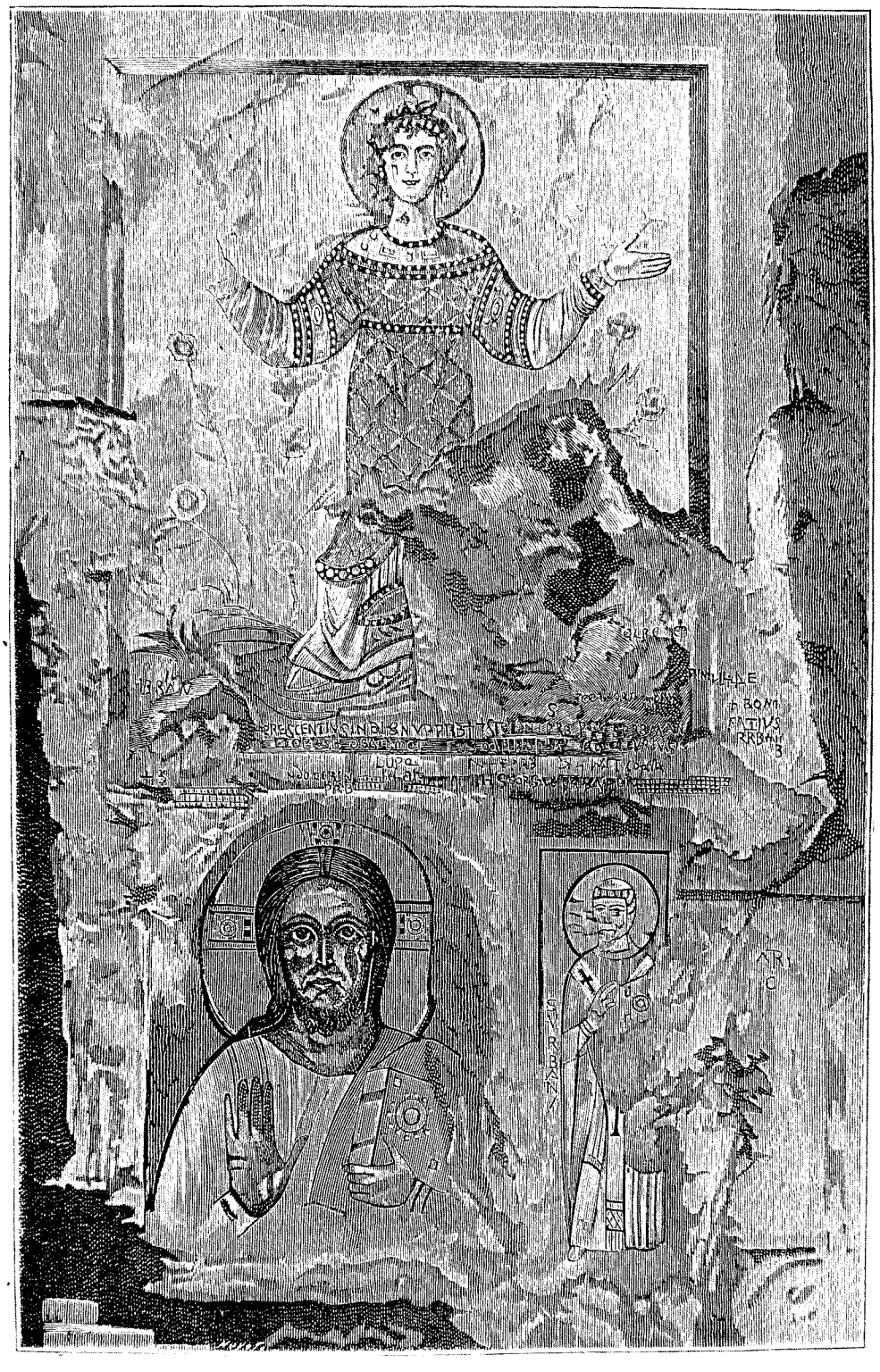


Fig. 3. — Fresques du VIe et du IXe siècle; dans le *cubiculum* de Sainte-Cécile, sur la voie Appienne.

de tant de chefs-d'œuvre, il se trouva quelques personnalités, non seulement pour s'opposer aux dévastations, mais encore pour manifester un louable instinct conservateur. D'après le témoignage de Cassiodore, Théodoric, roi des Goths, renouvela

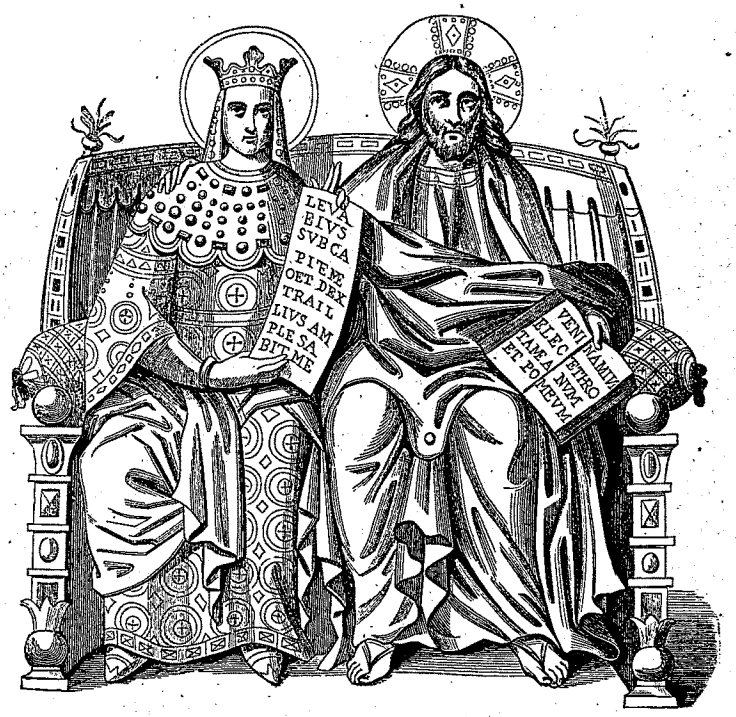


Fig. 4. — Le Christ et sa mère; fresque du IXe siècle, dans l'abside de Sainte-Marie du Transtévère, à Rome.

la charge de *centurio nitentium rerum* (gardien des *belles* choses), instituée par l'empereur Constance; et nous savons que les rois lombards, successeurs de ce prince, qui régnèrent en Italie pendant plus de deux siècles, quoique moins zélés pour le culte des arts, ne laissèrent point de les honorer et de les protéger. On lit dans Paul Diacre qu'au sixième siècle la reine Theude-

linde, femme d'Autharis, et ensuite d'Agilulfe, avait fait peindre les prouesses des premiers rois lombards sur la basilique qu'elle avait consacrée à Monza, sous le vocable de Saint-Jean.

D'autres peintures de la même époque se voient encore à Pa-



Fig. 5. — Portrait du pape Sylvestre Ier, peint à fresque sur fond d'or en mosaïque; église de Saint-Paul hors les Murs, à Rome.

vie. L'église de Saint-Nazaire, à Vérone, possède dans ses souterrains des peintures dont parle Maffei, qui ont été gravées par Ciampini et Frisi, et qui doivent remonter aux sixième et septième siècles. Enfin, on a trouvé, en 1863, dans l'église souterraine de la basilique de Saint-Clément, à Rome, d'admirables peintures murales, dont quelques-unes paraissent remonter à la même époque.

Les artistes de l'Orient, chassés par les persécutions des iconoclastes, avaient cherché asile en Italie, où l'Église latine, docile aux prescriptions du second concile de Nicée, semblait s'attacher à multiplier le plus possible les images religieuses. D'ailleurs, la venue des artistes grecs en Occident était singulièrement favorisée par les relations commerciales que, dès lors, avaient établies avec tous les points du littoral méditerranéen les villes maritimes ou marchandes de l'Italie, Pise, Gênes, Venise. Ainsi se trouva opéré le mouvement qui devait, sur le sol italique, faire dériver la rénovation des beaux-arts d'une source tout orientale; ainsi se continua l'école dite de Byzance, qui allait être comme la première assise de toutes les écoles modernes.

En 817, des artistes grecs, par ordre du pape Pascal I^er^, exécutèrent, sous le portique de l'église de Sainte-Cécile, à Rome, une suite de fresques dont les sujets sont tirés de la vie de la sainte. C'est à la même école que doivent être rapportées les figures assises du Christ et de sa mère (fig. 4), dans la vieille église de Sainte-Marie du Transtévère, à Rome; la grande madone, peinte sur mur, à Sainte-Marie della Scala, à Milan, qui, lors de la destruction de cette église, remplacée par le théâtre de la Scala, fut enlevée et transportée dans l'église de San Fedele, où elle se voit encore aujourd'hui; une série de portraits des papes depuis saint Léon (fig. 5), à Saint-Paul hors les Murs, à Rome, collection qui a péri en grande partie dans l'incendie de 1823, et enfin les peintures des souterrains de la cathédrale d'Aquilée.

« Les ouvrages de ces premiers peintres, » fait observer M. Breton, « semblent marquer la transition de la peinture à la sculpture : ce sont des figures longues, raides comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes ni compositions, sans perspective, sans clair-obscur; n'ayant,

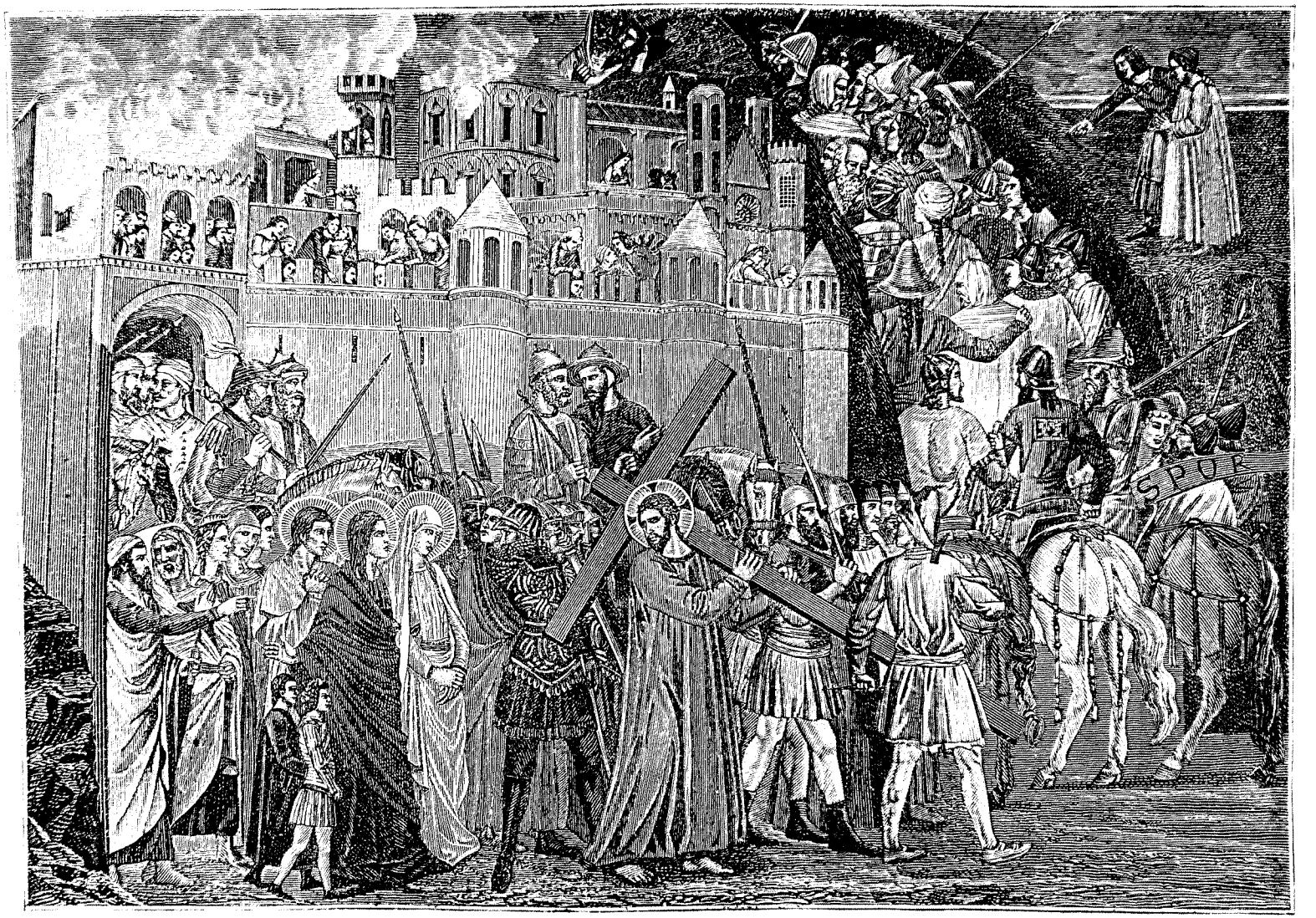


Fig. 6. — Le chemin du Calvaire, par Simon Memmi, Église de Santa-Maria Novella, à Florence. XIVe siècle.

pour exprimer les sentiments, d'autres moyens qu'une sorte de



Fig. 7. — Les apôtres au jardin des Oliviers; fresque de Berna, à San Gimignano. XIVe s.

légende sortant de la bouche des personnages. Ces fresques, si

faibles sous le rapport de l'art, sont remarquables sous celui de l'exécution matérielle; elles étaient d'une extrême solidité. Ce



Fig. 8. — Jésus lave les pieds à ses disciples; fresque de Giotto, à l'église de l'Arena, à Padoue. XIV^e siècle.

n'est pas sans étonnement qu'on voit la prodigieuse conservation de quelques images de saints, qui décorent les pilastres de Saint-Nicolas de Trévise et les parois de l'église de Fiesole. »

Parmi les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, les pre-

mières dont les auteurs se soient éloignés du faire uniforme des maîtres byzantins sont celles qui décorent l'intérieur de l'ancien temple de Bacchus, aujourd'hui église de Saint-Urbain, dans la campagne de Rome : on n'y trouve rien de grec, ni dans les figures ni dans les draperies, et il est impossible d'y méconnaître un pinceau italien; on lit, cependant, la date de 1011. Pesaro, Aquilée, Orvieto, Fiesole, gardent des monuments de la même époque.

L'Italie, enfin, malgré de terribles luttes intestines, devait, au treizième siècle, voir se lever sur elle, et particulièrement sur la Toscane, ce soleil des beaux-arts qui, après de longues ténèbres, allait rayonner avec tant d'éclat sur le monde entier. Sienne et Pise, les premières en date, donnèrent naissance à Guido et à Giunta, qui se firent tous deux une grande renommée en leur temps, mais dont les seuls ouvrages qui restent, à Saint-Dominique de Sienne et dans la cathédrale d'Assise, ne font qu'indiquer un désir de progrès, sans que le progrès lui-même soit encore manifeste.

A Guido de Sienne succède, à quelque intervalle, l'ami de Pétrarque, Simon Memmi, mort en 1344, dont les fresques du Campo Santo de Pise attestent le puissant génie et marquent la première station notable de l'art (fig. 6).

Dans l'église collégiale de San Gimignano, on admire encore une fresque de Berna (fig. 7), maître éminent de l'école de Sienne, mort en 1380.

Après avoir cité Margaritone et Bonaventure Berlinghieri, précurseurs timides encore d'une grande individualité, l'école florentine place au premier rang de ses illustrations Cimabué (1240-1300), que le monde artistique regarde à bon droit comme le véritable restaurateur de la peinture.

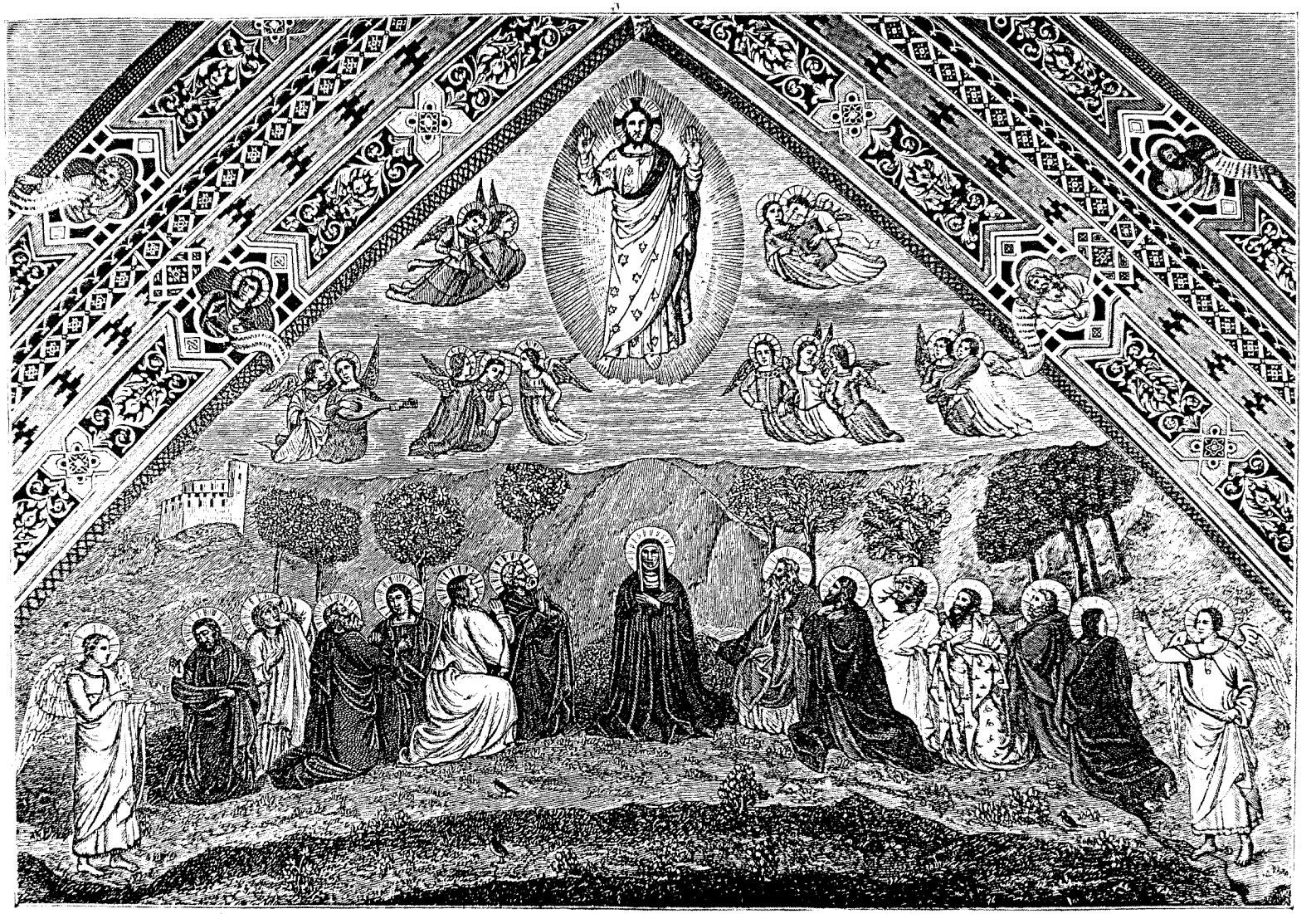


Fig. 9. — Ascension de Jésus-Christ; fresque de Taddeo Gaddi à Santa Maria Novella, à Florence. XIVe siècle.

Cimabué indique la voie; Giotto (1276-1336), son disciple, s'y aventure courageusement. Il prend pour guide la nature, dont on l'a surnommé l'*élève*. Il cherche l'imitation réelle, et comme il trouve ce système merveilleusement appliqué dans les marbres



Fig. 10. — Groupes d'enfants ; fresque de Benozzo Gozzoli, à San Gimignano. XV^e^ siècle.

antiques, qui d'ailleurs avaient déjà inspiré au siècle précédent les sculpteurs Jean et Nicolas de Pise, il fait une sérieuse étude de ces vieux chefs-d'œuvre (fig. 8).

L'élan est donné, et le Campo Santo de Pise nous en montre les premiers résultats. Pendant deux siècles, l'ascension, lente

mais toujours progressive, se fera par les soins de Buffalmacco,

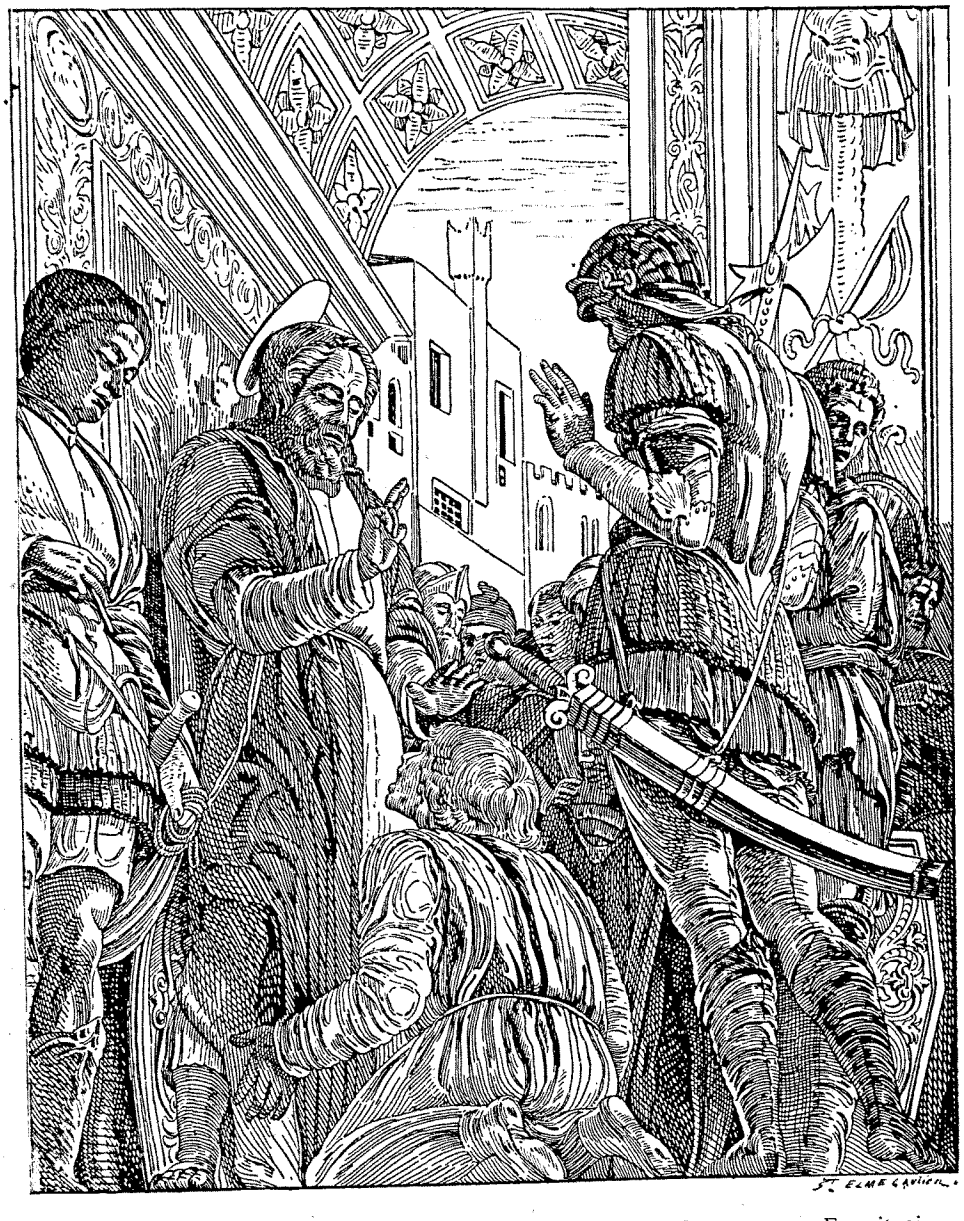


Fig. 11. — Saint Jacques guérissant un aveugle; fresque de Mantegna, aux Eremitani, à Padoue. XVe siècle.

de Taddeo Gaddi (fig. 9), des Orcagna, de Spinello de Lucques,

de Masolino da Panicale. Avec le quinzième siècle apparaissent fra Angelico de Fiesole, Benozzo Gozzoli (fig. 10), puis Masaccio, Pisanello, Mantegna (fig. 11), le Zingaro, le Pinturicchio (fig. 12), et enfin le Pérugin, maître du divin Raphaël.



Fig. 12. — Saint Jean; fresque de Pinturicchio, à l'église d'Ara Cœli, à Rome. XVe siècle.

Au seizième siècle, l'art atteint son apogée : c'est à cette époque que Raphaël et ses élèves peignent la *Farnésine*, les *Stanze* et les Loges du Vatican (on sait que les deux premiers tableaux des Loges (fig. 13) ont seuls été peints de la main de Raphaël); que Michel-Ange exécute seul l'immense page du *Jugement dernier*, et que Paul Véronèse peint les plafonds du palais des Doges, à Venise. Puis Jules Romain couvre de ses travaux les murs du palais du T,

à Mantoue; André del Sarto ceux de l'*Annunziata* et du *Scalzo*, à Florence. Daniel de Volterre peint sa fameuse *Descente de croix*, pour la Trinité du Mont, à Rome; à Parme, le pinceau du Corrège fait merveille sur les parois du dôme de la cathédrale. Léonard de Vinci, outre cette *Cène*, que nous n'avons citée que pour l'exclure du nombre des fresques, dote le monastère de Saint-



Fig. 13. — Premier tableau des Loges de Raphaël : Dieu créant le ciel et la terre. XVe siècle.

Onuphre, à Rome, d'une magnifique *Madone* (fig. 14), et d'une *Vierge* colossale le palais de Caravaggio, près Bergame.

C'est enfin l'âge des splendides enfantements de la peinture murale, celui où le grand Michel-Ange s'écrie, dans le labeur enthousiaste d'une de ses sublimes conceptions : « La seule peinture, c'est la fresque; la peinture à l'huile n'est qu'un art de femmes et d'hommes paresseux et sans énergie. » Et cependant, du moins comme perfectionnement des procédés d'exécution, la fresque n'avait pas dit son dernier mot.

Au dix-septième siècle, l'école bolonaise, après être longtemps restée imitatrice, se manifeste sous l'impulsion des Carrache,

qui, appelés à Rome, couvrent les murs de la galerie Farnèse de fresques auxquelles nulles autres ne sauraient être comparées, comme éclat et comme puissance des effets. Il en faut dire autant des œuvres de leurs élèves : le *Martyre de saint Sébastien*, à Sainte-Marie des Anges, les *Miracles de saint Nil*, à Grotta-Ferrata, et la *Mort de sainte Cécile*, à Saint-Louis des Français, toutes trois par le Dominiquin (fig. 15); *l'Aurore*, par le Guerchin, à la villa Ludovisi; *le Char du Soleil*, par le Guide, au palais Rospigliosi, etc.

Luca Giordano, peintre napolitain, auteur de la galerie du palais Riccardi, à Florence, et des fresques d'un grand nombre d'églises d'Italie et d'Espagne, ne doit pas être oublié; et il faut signaler avec lui Pierre de Cortone, de l'école romaine, qui se fit remarquer surtout par les plafonds du palais Barberini, à Rome.

Il faudrait encore nommer les féconds producteurs des écoles génoise et parmesane, Lanfranc, Carlone, Francavilla. Malheureusement l'heure de la décadence avait sonné lorsque ces artistes parurent; on leur trouve plus d'audace que de talent : ils visent au grandiose et n'arrivent qu'au gigantesque; le faire est habile, mais l'âme manque d'ardeur ou de conviction; en dépit de leurs efforts, la fresque s'amoindrit sous leur pinceau, et depuis elle ne fait que dépérir pour tomber peu à peu dans l'anéantissement.

Ne quittons pas la terre classique des beaux-arts sans mentionner un procédé de peinture qui se rattache étroitement à la fresque, et qui porte le nom caractéristique de *sgraffito* (littéralement, *égratignure*). Cette peinture, ou plutôt ce dessin (car ces ouvrages avaient l'aspect d'un grand dessin au crayon noir), plus ordinairement employé à l'extérieur des édifices, s'obtenait en recouvrant le mur d'un enduit noir, puis d'une seconde couche blanche, et en enlevant ensuite à l'aide d'un instrument de fer la



Fig. 14. — La Vierge au Donataire, par Léonard de Vinci ; au couvent de Sant' Onofrio, à Rome. XVI^e siècle.

seconde couche, de façon à mettre à découvert par places le fond noir. Le plus important des travaux exécutés ainsi est la décora-



Fig. 15. — Sainte Cécile distribuant ses biens aux pauvres; d'après le Dominiquin; église Saint-Louis des Français, à Rome. XVII^e siècle.

tion de la maison conventuelle des chevaliers Saint-Étienne, à Pise, œuvre de Vasari, à qui d'ailleurs on a plus d'une fois attribué, mais à tort, l'invention du *sgraffito*, usité bien longtemps avant lui.



Fig. 16. — La confrérie des arbalétriers; fragment d'une fresque de la chapelle de Saint-Jean et Saint-Paul, à Gand. XVe siècle.

Pour que les artistes du Nord, froids et méthodiques dans leurs procédés, s'adonnassent à la peinture murale, il semble avoir fallu qu'ils allassent retremper leur tempérament aux chauds rayons du ciel méridional; car à peine trouvons-nous en Hollande, en



Fig. 17. — Le Juif et la Mort; épisode de la *Danse des morts*, peinte en 1441, dans le cimetière des Dominicains, à Bâle.

Belgique, quelques murailles recouvertes de peintures décoratives, tandis qu'un grand nombre d'églises et de palais italiens renferment des fresques, signées de maîtres flamands.

On a fait beaucoup de bruit, il y a quelques années, de la découverte de peintures murales dans l'ancienne chapelle de Saint-

Jean et Saint-Paul, à Gand (fig. 16). Ces peintures du quatorzième siècle, assez satisfaisantes sous le rapport du dessin, ont plus d'importance par les sujets qu'elles représentent que par le mérite de l'exécution.

Pour la région allemande, il ne faut pas omettre de signaler l'ancienne *Danse des morts* (fig. 17), peinte à Bâle, dans le cimetière des Dominicains, au milieu du quinzième siècle; une autre *Danse des morts,* beaucoup plus fameuse, et les façades de quelques maisons peintes à Bâle par Holbein; les peintures dont, en 1466, Israël de Meckenheim couvrit les parois d'une chapelle de Sainte-Marie du Capitole, à Cologne, et les fresques de Saint-Étienne et de Saint-Augustin, à Vienne. Mais, de cet ensemble restreint de travaux, il ne s'ensuit pas que l'Allemagne ait créé ni même continué aucune école.

II

Ce fut dans les ténèbres des Catacombes de Rome, où se réfugiaient les premiers croyants pour la célébration des saints mystères, que se manifesta par de timides essais l'art pictural chrétien, avant de se produire au grand jour, alors que la foi nouvelle eut trouvé l'appui de l'empereur Constantin.

Si l'on juge ces peintures primitives avec les idées qui se sont développées durant le moyen âge et depuis, dit M. Clément, « on est d'abord surpris de l'analogie qu'elles présentent avec l'art païen, non seulement quant à la composition, mais quant aux types, au style des figures et aux costumes (fig. 18). Les ornements et les motifs de décoration sont les mêmes, et cela est naturel puisque les artistes employés par les chrétiens avaient été

formés par des artistes païens et en avaient conservé le style et les habitudes. » Beaucoup de ces artistes peignaient des idoles pour vivre, peut-être même des sujets peu décents. « Soit que plusieurs fussent à moitié convertis au christianisme, soit qu'on espérât de les convertir, on leur faisait tracer dans les Catacombes des images saintes et pures; mais ils s'en acquittaient souvent avec



Fig. 18. — L'imposition des mains pour l'Ordination; fresque du cimetière de l'Ardéatine.

une facture de convention, à peine distincte de celle des sujets profanes. Tertullien le dit expressément; il trouve même « indi- « gnes d'approcher du corps du Seigneur les mains qui ont fa- « briqué des corps aux démons. »

L'art répugnait, grâce à l'influence des idées chrétiennes, à s'inspirer uniquement d'œuvres nées sous l'empire des croyances déchues et méprisées. Il lui sembla naturel de chercher pour le culte tout spiritualiste du vrai Dieu d'autres types que ceux qui avaient été consacrés par les fantaisies des mythologies matérialistes.

L'école de l'idée, qui venait se substituer à l'école de la forme, ne voulut rien devoir à sa frivole devancière; elle se fût reproché de paraître continuer des traditions réprouvées, et s'efforça de créer



Fig. 19. — Le Bon Pasteur; fresque du cimetière de la voie Lavicane.

de toutes pièces un art nouveau. Elle s'imposa donc la loi de regarder comme n'existant pas les chefs-d'œuvre qui rappelaient des temps d'erreur morale, et, refusant de s'inspirer des magnifiques vestiges du passé, elle tint à dater d'elle-même, à vivre par elle seule. De là ce principe d'énergique naïveté qui retarda peut-être

l'essor de l'art vers la perfection dite classique, mais qui fit au moins servir cette lente incubation à l'empreindre profondément du caractère propre dont il devait tirer et sa force et sa gloire.

Ainsi naquit, dans un ardent élan de foi, cette école véritablement primitive, qui a reçu le nom de *byzantine*, parce que, à l'époque même où elle se révélait en liberté, Constantin, transférant le siège de l'empire à Byzance, y entraîna nécessairement à sa suite la phalange artistique dont il était le protecteur, et parce que dès lors, comme nous l'avons déjà maintes fois remarqué, Byzance devint pour plusieurs siècles le seul foyer d'où la lumière rayonna vers l'Occident, qu'avait envahi la barbarie. C'est donc à l'école byzantine qu'il faut remonter, si l'on veut voir à leur origine toutes nos écoles de peinture européennes.

« L'allégorie, » dit M. Michiels, « fut le premier idiome de la peinture chrétienne; non seulement elle exprima le dogme évangélique par des emblèmes, mais les personnes divines se métamorphosèrent en symboles. Tantôt, par exemple, Jésus se montrait sous la figure d'un jeune berger portant sur ses épaules et ramenant au bercail la brebis égarée (fig. 19); tantôt on le représentait comme l'Orphée de la loi nouvelle, charmant au son du luth et adoucissant les animaux féroces (fig. 20)... Il prenait encore la forme de l'agneau sans tache (fig. 21), ou d'un phénix déployant ses ailes, vainqueur de la mort et des esprits de ténèbres. Ainsi était ménagée la transition, ainsi l'on échappait aux railleries des païens, qui eussent tourné en ridicule les souffrances héroïques et les glorieuses humiliations du Fils de l'homme.

« Mais cette timidité ne pouvait se prolonger. Le concile tenu à Constantinople, en 692, ordonna de répudier l'allégorie et de montrer sans voiles aux fidèles les objets de leur vénération. Ce fut un spectacle nouveau pour les hommes qu'un Dieu couronné

d'épines, endurant les outrages d'une vile populace; ou étendu sur la croix, percé d'un coup de lance, tournant vers le ciel de tristes regards, et luttant contre la douleur. Les Grecs, les Latins n'adoptèrent que lentement et à regret ce mode de représentation.

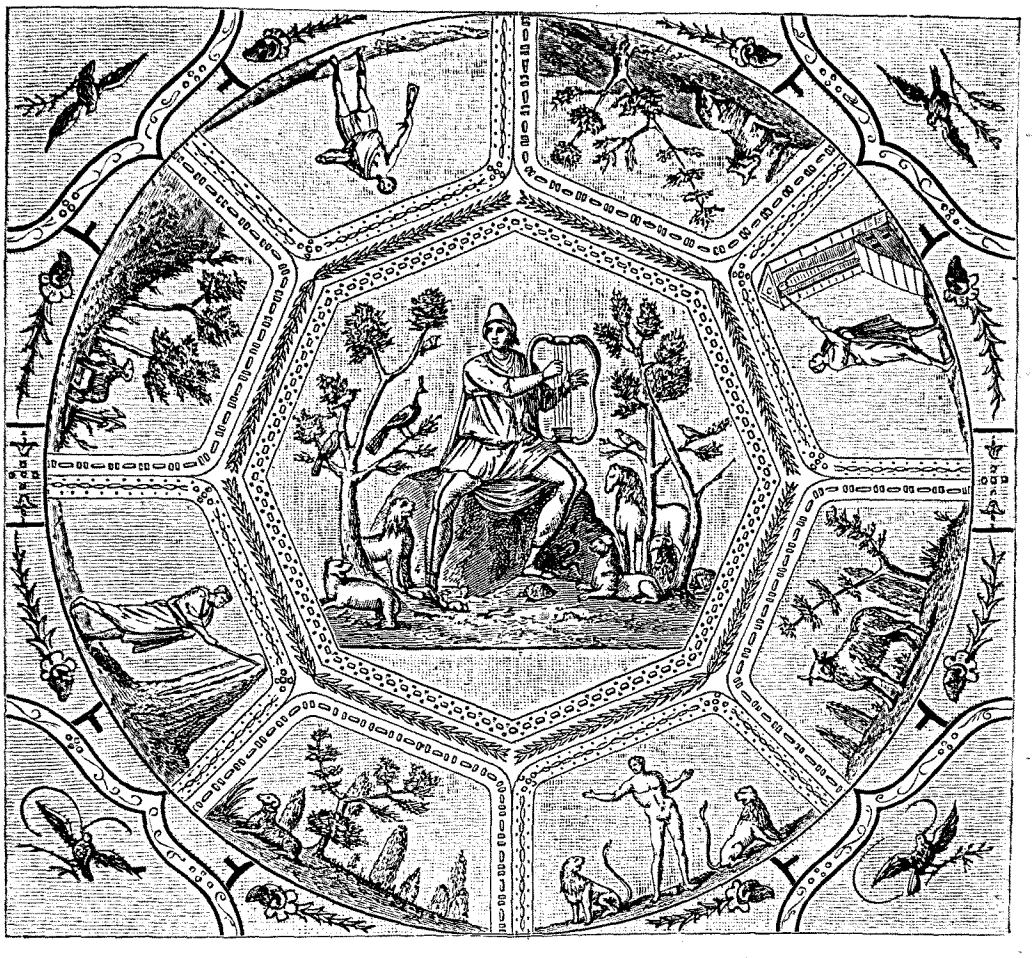


Fig. 20. — Jésus, sous la figure d'Orphée; fresque du cimetière de la voie Ardéatine.

« Une fois constituée, la peinture chrétienne, sur les rives du Bosphore, s'immobilisa. Les formes, les attitudes, les groupes, les vêtements, tout fut réglé par des prescriptions sacerdotales. Il y eut un manuel inflexible, auquel les artistes durent se sou-

mettre. La finesse du coloris, la noblesse des poses, rappelèrent seules la beauté de l'art antique. De nos jours encore, les peintres grecs et les peintres russes emploient les mêmes procédés, tracent leurs figures et les agencent de la même manière que leurs aïeux du temps d'Honorius ou des Paléologues (fig. 22). »

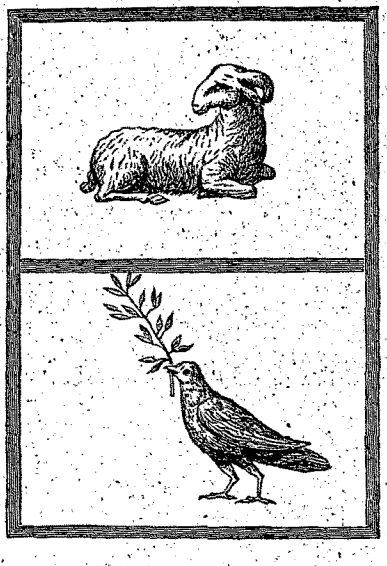


Fig 21. — L'Agneau et la Colombe, types divins; fresque du cimetière de Priscille.

D'ailleurs, il en fut à peu près de même dans tout l'Occident, tant que l'exercice de la peinture y resta le lot en quelque sorte exclusif des artistes venus de Constantinople. C'est ainsi que nous trouvons, dans quelques manuscrits célèbres du huitième et du neuvième siècle, des compositions qui nous représentent très exactement l'état de l'art à ces époques reculées, où tous les tableaux ont été détruits par la secte des iconoclastes. Près de dix siècles s'écoulèrent en effet pendant lesquels il sembla que



Fig. 22. — Vision de saint Basile; d'après une peinture grecque du XVIe siècle, mais dont le style est celui du XIe.

les races occidentales se refusassent à tout sentiment d'individualité et d'initiative artistiques.

Durant cette longue période, on vit dans nos contrées les peintres grecs, arbitres suprêmes du goût et du savoir, imposer leur maigre manière, enseigner leur étroite science. On dirait que l'art fût toujours chez eux un véritable instinct. De constantes immigrations ont lieu, qui les amènent en tous temps sur tous les points de notre sol, et aucun d'eux n'y apporte rien que n'y aient apporté déjà ses devanciers. Font-ils souche dans leur patrie nouvelle, le fils répète les œuvres du père, l'élève ne regarde jamais devant lui; pour modèle, pour idéal, il se propose exclusivement l'œuvre de son maître, et la pauvre tradition se continue sans élan, sans progrès; le génie est absent, ou, si l'étincelle jaillit du ciel, ce n'est que pour s'éteindre en tombant sur la terre, faute d'une âme qui la recueille et en puisse être embrasée.

Les maîtres grecs affectent sans doute quelque fierté du grand nom originaire qu'ils portent; mais ils n'en sont pas moins la preuve vivante que le sang des Zeuxis, des Protogène, des Apelle, avait tari ses sources dès les anciens temps. L'Orient avait achevé pour jamais son antique rôle de création artistique, et tout au plus pendant le moyen âge sembla-t-il destiné à conserver le germe que l'Occident devait féconder.

III

C'est à l'Italie, et plus particulièrement à la Toscane, que revient l'honneur d'avoir vu poindre, vers la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième, l'aurore de ce grand réveil. Déjà, cependant, les noms de Giunta de Pise, de Guido de Sienne, de Duccio (fig. 23), avaient ouvert la liste glorieuse

des artistes italiens qui, les premiers, tentèrent de modifier l'immuable manière byzantine, tentative encore insignifiante sans doute pour qui envisage l'immense progrès plus tard accompli; mais, quelque peu apparent qu'il puisse être, le pre-



Fig. 23. — La trahison de Judas; peinture sur bois de Duccio, à la cathédrale de Sienne. XIVe siècle.

mier pas hors de la voie séculairement battue n'est-il pas souvent le témoignage de la plus valeureuse audace?

En 1240 naquit Cimabué, qui, adolescent, s'éprit de l'art, en regardant travailler les peintres grecs qu'on avait appelés à Florence pour décorer la chapelle des Gondi. On veut faire de lui un savant, un légiste; mais il obtient de laisser la plume pour le pinceau, et aux leçons des timides Byzantins se forme bientôt un maître, dont toutes les pensées se tournent dès lors vers l'émancipation d'un art qu'il a trouvé condamné à une sorte d'immobilité. Grâce à lui, l'expression des figures, jusque-là toute

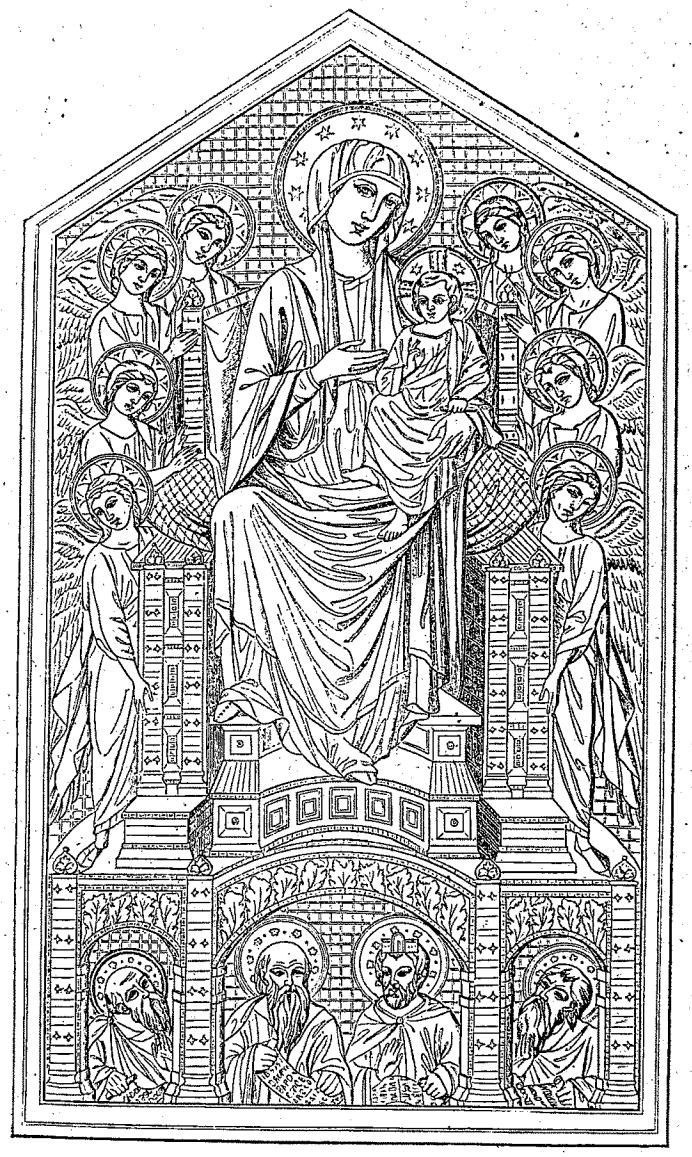


Fig. 24. — La Sainte Vierge adorée par les anges; d'après Cimabué. Académie des Beaux-Arts, à Florence. XIVe siècle.

conventionnelle, s'anime d'un sentiment plus vrai; les lignes, jusque-là raides et sèches, se brisent avec une grâce bien entendue; la couleur, jusque-là plate et morne, prend un doux éclat, un relief harmonieux (fig. 24). On dit que le chef-d'œuvre de Cimabué,

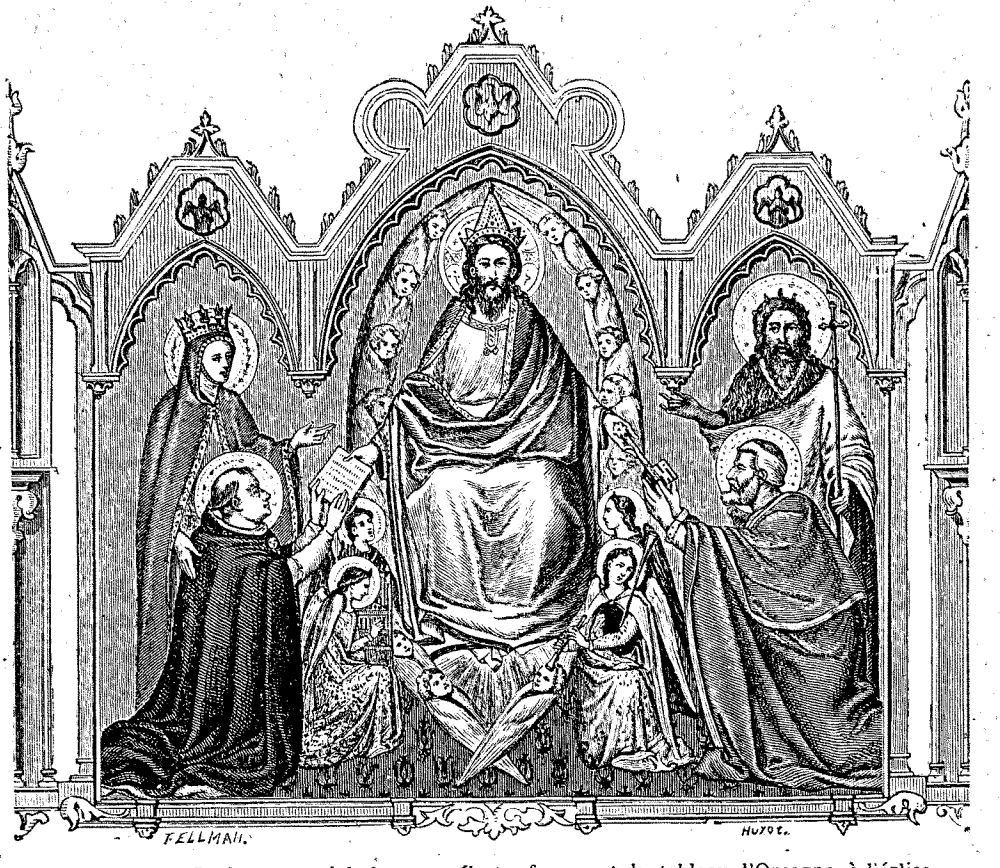


Fig. 25. — Le Christ entouré de la cour céleste, fragment du tableau d'Orcagna, à l'église de Santa-Maria Novella, à Florence. XIV^e^ siècle.

cette *Madone* qui se voit encore dans l'église de Santa-Maria Novella, fut portée processionnellement à la place qu'elle occupe aujourd'hui par la foule, qui en acclamait l'auteur, et on ajoute que la joie du peuple, à la vue de ce tableau, fut si grande, que le quartier où était situé l'atelier du peintre reçut de cet événement le nom de *Borgo Allegro* (le Joyeux Bourg).

Or, un jour que Cimabué se trouvait dans la campagne, il remarqua un petit pâtre qui s'amusait à dessiner sur un rocher les brebis qu'il gardait. Le peintre emmena l'enfant, qui devint son élève de prédilection et qui fut le célèbre Giotto, heureux continuateur de la réforme entreprise par Cimabué. Giotto, le premier entre les artistes des temps modernes, osa entreprendre et sut réussir des portraits; c'est à lui que nous devons de connaître



Fig. 26. — Fra Angelico de Fiesole. xv^e^ siècle.

les traits réels du Dante, son ami, et l'on admire encore, au moins comme manifestations d'un génie aventureux, les peintures qu'il a laissées dans l'église de Sainte-Claire, à Naples, dans la cathédrale d'Assise, et surtout dans le Campo-Santo de Pise, où il a peint à fresque l'histoire de Job.

Giotto s'éteignit en 1336; mais il laissa, pour continuer son œuvre, Taddeo Gaddi, Giottino, Stefano, André Orcagna et Simon Memmi, qui devaient, pour ainsi dire, ouvrir chacun quelque voie nouvelle.

C'est au Campo-Santo de Pise qu'il faut voir quelle a été la puissance du génie de ces maîtres, d'André Orcagna surtout

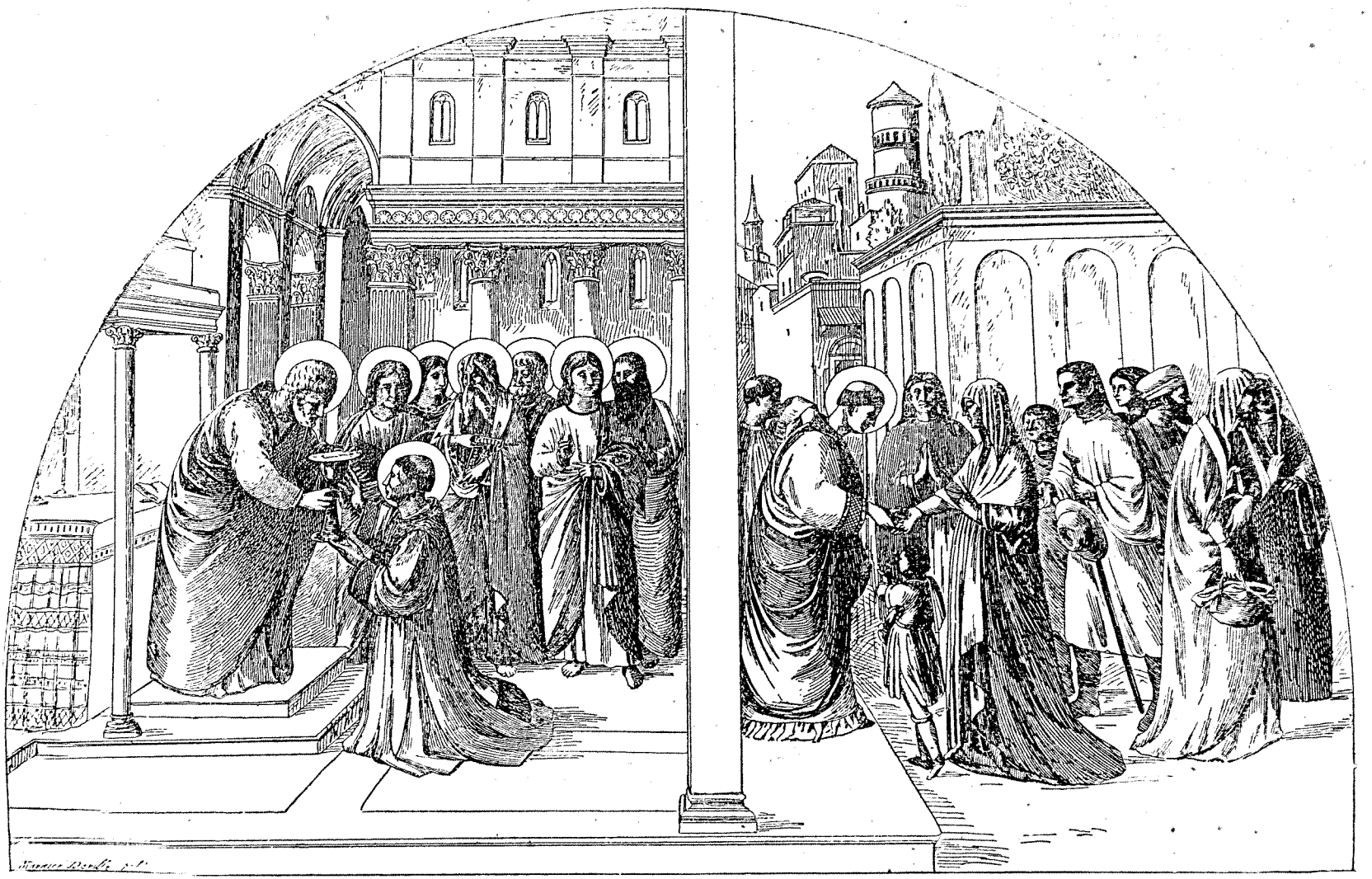


Fig. 27. — Scènes de la vie de saint Étienne, par fra Angelico; chapelle de Nicolas V, au Vatican. XVe siècle.

(1329-1389), qui y a représenté, avec autant de charme que d'énergie sombre et terrible, *le Songe de la Vie*, en face du *Triomphe de la Mort*. Taddeo Gaddi reste le disciple fervent du maître, et le continue dans la délicate correction du dessin, dans la fraîche animation du coloris. Stefano lui succède, par la hardiesse des compositions, par la prescience de l'étude du nu et des effets de perspective, jusque-là négligés. Giottino hérite de ses graves inspirations; Memmi s'efforce de le rappeler par le sentiment mystique et gracieux. Orcagna, à la fois peintre, sculpteur, architecte, poète, semble tour à tour mis en possession de toutes les facultés que ses condisciples se sont partagées pour traduire avec le même succès les terreurs infernales et les visions célestes (fig. 25).

Le progrès dont ces peintres s'étaient faits les apôtres ne s'effectua point sans soulever de résistance. Outre les maîtres grecs, qui durent naturellement soutenir la lutte contre les novateurs, quelques personnalités se trouvèrent parmi les artistes italiens pour embrasser énergiquement le parti du passé. Citons seulement Margaritone d'Arezzo, qui consuma sa longue existence dans un stérile dévouement à une cause d'avance perdue, et dont nous n'aurions peut-être pas prononcé le nom si l'art ne lui devait quelque gratitude pour le service qu'il lui rendit en substituant l'usage des toiles préparées pour la peinture à celui des panneaux de bois, qui avaient été jusqu'alors exclusivement employés.

L'école florentine (on désigne ainsi le groupe d'artistes qui marchèrent sur les traces de Cimabué et de Giotto) eut pour représentant, au début du quinzième siècle, Giovanni de Fiesole, surnommé *fra Angelico*, qui personnifia la ferveur dans la sublimité artistique, et dont les œuvres semblent être autant d'hymnes d'adoration.

Né en 1387, dans l'opulence, mais doué d'une âme contempla-



Fig. 28. — Sainte Catherine d'Alexandrie et les docteurs; d'après Masaccio. Église de Saint-Clément, à Rome. XV^e^ siècle.

tive, ce génie, qui s'ignorait, avait cherché l'oubli du monde sous le froc du dominicain, sans se douter que la gloire l'attendait dans la profondeur même de son humilité (fig. 26). D'abord, et comme par pieuse distraction, il couvrit de miniatures quelques pages de manuscrits; puis ses compagnons de cloître lui demandèrent un tableau; il obéit, convaincu que l'inspiration qui s'agitait en lui était une manifestation de l'esprit divin, et c'est avec la plus naïve sincérité qu'il rapporta à cette céleste origine le chef-d'œuvre sorti de ses mains. Sa réputation se propagea : sur l'appel de Nicolas V (fig. 27), il se rendit à Rome, afin d'y peindre une chapelle du Vatican. Et quand le pontife, enthousiaste de son talent, voulut que la dignité d'archevêque en fût le prix, Angelico regagna modestement sa cellule pour s'y consacrer sans partage au culte de cet art, qui était pour lui une prière de tous les instants, un élan perpétuel vers cette patrie du ciel dont il rêvait sans cesse avec l'ineffable émotion de l'élu.

Non loin du moine séraphique, qui mourut plein de jours, en 1455, apparaît Thomas Guidi, à qui une sorte d'inconscience de la vie matérielle avait fait donner le sobriquet ironique de *Masaccio* (le Stupide), mais qui en même temps étonna le monde par ses œuvres, à ce point qu'on en a pu dire « que celles de ses devanciers étaient peintes, tandis que les siennes étaient vivantes ». Masaccio, un des premiers (ce détail prouve avec quelle lenteur l'art peut progresser même entre des mains hardies), posa solidement sur la plante des pieds, dans ses tableaux, les personnages de face, que ses devanciers avaient toujours mis debout sur les orteils, faute de savoir exécuter les raccourcis (fig. 28). Il mourut en 1443.

Philippe Lippi, qui s'attacha plus spécialement à l'étude de la nature, soit dans la physionomie humaine, soit dans les détails

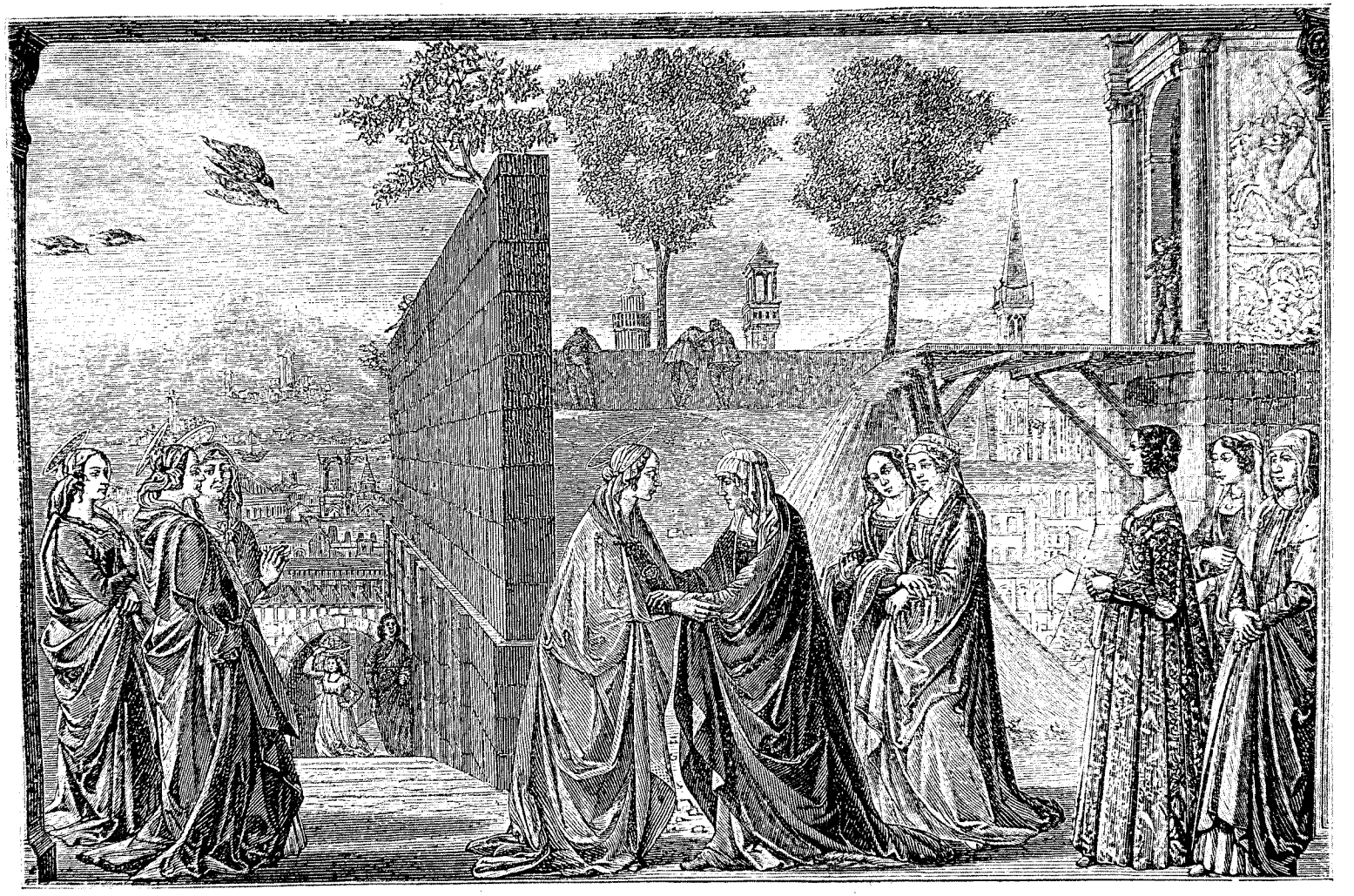


Fig. 29. — La Visitation ; d'après Domenico Ghirlandajo, Fresque de l'église de Santa-Maria Novella, à Florence.

accessoires de ses œuvres, marque en quelque sorte la dernière station de l'art, qui touche à cette virilité, où il doit donner toute la mesure de sa puissance.



Fig. 30. — Présentation au Temple: tableau de fra Bartolommeo. Galerie du Belvédère, à Vienne. XVe siècle.

Les maîtres des grands maîtres sont nés, car nous sommes à la fin du quinzième siècle. C'est Andrea Verrochio, qui, à la vue d'un ange que son élève, Léonard de Vinci, avait peint dans un de ses ouvrages, abandonne à jamais le pinceau; Domenico Ghir-



Fig. 31. — La Vierge et Jésus enfant, avec deux saintes, dont l'une tient la palme du martyre. Tableau de Pérugin, au musée de Vienne. XVe siècle.

landajo (fig. 29), jaloux des facultés supérieures qu'il reconnaît chez son élève, le jeune Buonarotti, s'attache et réussit à les tourner, au moins momentanément, vers la sculpture; c'est fra Bartolommeo (1469-1517), à qui la mort de son ami Savonarole inspira une telle douleur qu'il embrassa la vie monastique. Baccio della Porta (c'était le nom de Bartolommeo) fut un très grand peintre (fig. 30); la vigueur et l'harmonie de couleur qu'il sut mettre surtout dans ses dernières productions les ont fait quelquefois attribuer à Raphaël, avec qui il fut un moment lié d'amitié.



Fig. 32. — Portrait des frères Bellini, par Giovanni Bellini. Musée du Louvre. XVe siècle.

Mais ne nous arrêtons pas à caractériser les travaux d'un seul groupe d'artistes; car si le mouvement de rénovation a pris naissance aux rives de l'Arno, ce n'est pas là seulement qu'il se propage. D'ailleurs, Giotto, en visitant Vérone, Padoue et Rome, y a laissé les traces encore resplendissantes de son passage; fra Angelico est allé peindre au Vatican; une féconde irradiation a eu lieu, qui partout fait pâlir la vieille renommée des peintres byzantins, répandus dans les cités italiennes.



Fig. 33. — Sainte Famille; tableau de Sébastien del Piombo, musée de Naples. XVI^e siècle.

A Rome, nous trouvons successivement Pietro Cavallini, que Giotto avait formé pendant son séjour dans la ville éternelle;

Gentile da Fabriano, qui s'inspira de fra Angelico, et Pietro della Francesca, regardé comme le créateur de la perspective; avant d'arriver à Pietro Vanucci, dit le Pérugin, né en 1446, qui ne dut qu'à la force de son génie et de son caractère de devenir un des maîtres les plus célèbres de son époque (fig. 31). Pérugin eut l'honneur de clore sa carrière en initiant aux pratiques de son art Raphaël Sanzio, d'Urbin, né en 1483, qui fut de son temps, comme il l'est encore aujourd'hui, le prince de la peinture.

A Venise, une phalange de précurseurs, plus compacte, plus nombreuse, prépare l'ère nouvelle que doivent illustrer Titien, Tintoret, Véronèse. Citons seulement Gentile et Jean Bellini (fig. 32); le premier, sans cesse absorbé par la recherche des théories d'un art qu'il exerçait pourtant avec tout l'abandon d'une âme inspirée; le second, que préoccupa sans cesse l'union de la force et de la grâce; à soixante-quinze ans, il sembla trouver une seconde jeunesse pour suivre avec une heureuse audace l'exemple de son élève le Giorgione, né en 1477, mort en 1511, qui venait de tout innover en fait de dessin et de couleur, et fut le maître de Jean d'Udine, de Sébastien del Piombo (fig. 33), de Jacques Palma et de Pordenone, condisciples et parfois rivaux des trois grands artistes dans l'œuvre desquels s'individualise en quelque sorte l'école vénitienne.

A Parme, une école locale se personnifie dans Antoine Allegri dit le Corrège, né en 1494, et dans François Mazzuoli, dit le Parmesan, né en 1503.

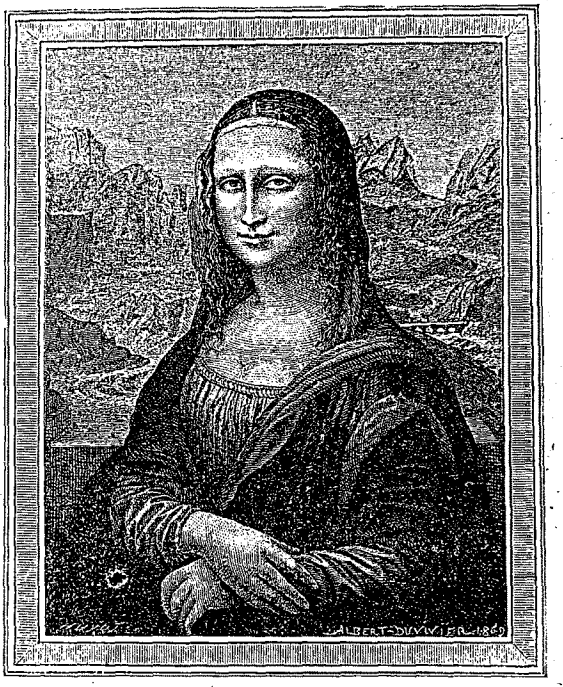
Ailleurs encore se révèlent de mâles ou gracieux talents; mais nous devons seulement jeter un regard d'ensemble sur cette mémorable époque artistique, et non procéder à la minutieuse revue des artistes et de leurs travaux. Et quelles lumières pourrions-nous encore envier pour notre tableau sommaire, après



Fig. 34. — La Vierge aux Rochers; tableau de Léonard de Vinci, au musée du Louvre. XVI^e siècle.

avoir montré, brillant pour ainsi dire à la fois, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, le Tintoret, Véronèse, le Corrège et le Parmesan?

Quatre écoles principales sont en présence : l'école florentine,



[Fig. 35. — La Joconde; tableau de Léonard de Vinci. Musée du Louvre. XVI^e siècle.

qui a pour caractère la vérité du dessin, l'énergie de la couleur, la grandeur de la conception; l'école romaine, qui cherche son idéal dans la savante et sobre entente des lignes, dans le calme noble des compositions, dans la justesse de l'expression et dans la beauté des formes; l'école vénitienne, qui parfois néglige la correction du trait, pour s'attacher à l'éclat, à la magie du colo-

ris; enfin l'école parmesane, qui se distingue surtout par la suavité de la touche et par la science du clair-obscur. Toutefois, ces appréciations des tendances du *tempérament* de ces divers groupes ne sont rien moins qu'absolues.



Fig. 36. — Le prophète Jérémie, d'après Michel-Ange. Voussures de la chapelle Sixtine, au Vatican. XVI^e siècle.

A la tête de la première école s'offrent à nous deux des organisations les plus riches, deux des esprits les plus vastes qu'ait jamais produits peut-être la nature humaine : c'est Léonard de Vinci et Michel-Ange, tous deux statuaires en même temps que peintres, et en outre architectes, musiciens et poètes.

Léonard de Vinci d'abord (1452-1519), dont le faire a deux époques bien distinctes : la première, tendant à la vigueur par

les ombres, à la rêverie par les lumières surnaturelles, à l'effet général par une véritable étrangeté, ou plutôt par une étrange vraisemblance; ensemble qui fait de Léonard « le plus septentrional des peintres italiens » (fig. 34); la seconde, « nette, sereine, précise, » qui nous transporte en « pleine sphère méridionale ». Une secrète influence entraînait si fortement l'artiste vers sa première manière, qu'il y revint dans un âge avancé pour peindre le fameux portrait de Mona Lisa (dit *la Joconde*), qui orne la galerie du Louvre (fig. 35). N'oublions pas que c'est au pape Léon X qu'il faut attribuer la grande renaissance des arts et surtout de la peinture en Italie, au commencement du seizième siècle.

« Chez Michel-Ange (1475-1564), » laissons encore la parole à M. Michiels, « la science, la force, la grandeur, toutes les qualités sévères se trouvent. Nul artifice vulgaire, nulle coquetterie. Le peintre avait dans l'esprit un idéal sublime des types majestueux dont rien ne pouvait le détourner. Il sentait vivante en lui une population de héros, qu'il essayait d'incarner, de transporter au dehors, à l'aide des couleurs et du marbre. Ses personnages ne semblent point faire partie de notre race; ce sont des créatures dignes d'habiter un monde plus spacieux, aux proportions duquel répondraient leur vigueur physique et leur énergie morale (fig. 36). Les femmes mêmes n'ont point la grâce de leur sexe; on dirait de vaillantes amazones capables de maîtriser un cheval et de terrasser un ennemi. Le grand homme ne cherche ni à séduire ni à plaire; il aime mieux étonner, frapper d'admiration ou de terreur, et c'est par l'excès même de sa force qu'il a enlevé tous les suffrages. »

Voici Raphaël (1483-1520), *il divino Sanzio,* comme disent les nombreux admirateurs de ce génie, qui arrive sans cesse à la

grandeur par la simplicité et à la puissance par la retenue. Pendant que Michel-Ange semble n'avoir pu jamais traduire qu'une partie restreinte de ses rêves gigantesques sur le mur que son



Fig. 37. — Tête de la Vierge, d'après la Sainte Famille, de Raphaël, dite de *Taddeo Taddei*. Galerie du Belvédère, à Vienne. XVI[e] siècle.

pinceau recouvre, il suffit à Raphaël d'attacher quelque tranquille figure sur un étroit carré de toile pour que là brille la plus parfaite, la plus suave des inspirations. Il s'est créé un ciel qu'il peuple des types humains les plus chastes ou les plus vénérables,

et la lueur d'en haut est comme souverainement répandue sur ses gracieuses visions. D'ailleurs aussi dans Raphaël, plus encore que dans Léonard de Vinci, deux artistes également sublimes se succèdent : c'est d'abord le rêveur charmant qui, dans le frais élan de sa prime jeunesse, crée ces *Madones*, filles naïves de la terre, dans le regard et sur le front desquelles le saint rayon resplendit avec toute son ineffable pureté (fig. 37); puis c'est le maître, plein de science profonde, pour qui les réelles beautés de la création n'ont rien de caché, et qui, en traduisant la nature, réussit à lui prêter le magnifique idéal dont son âme semble s'être empreinte dans la fréquentation des régions divines.

« Le principal défaut de Raphaël, » suivant la juste observation de M. Michiels, « c'est la banalité de sa gloire. Il devient presque fâcheux d'entendre le vulgaire répéter sans cesse un nom magique, dont il ne comprend pas la signification. » Enfant gâté du sort, l'auteur des *Vierges* et de la *Transfiguration* n'a presque aucun détracteur, et l'on ne saurait compter le nombre de ses admirateurs. Une circonstance de sa vie offre l'emblème de sa destinée. Ayant expédié à Palerme la fameuse toile du *Spasimo*, une tempête brisa le navire qui la portait; mais les flots semblèrent respecter le chef-d'œuvre (fig. 38). Après avoir fait plus de cinquante lieues sous la mer, le coffre qui enfermait la glorieuse production vient échouer doucement dans le port de Gênes : le tableau n'avait aucunement souffert. Les moines siciliens, à qui il était destiné, le réclamèrent, et depuis lors, grâce à la clémence des vagues, il attire au pied de l'Etna les pèlerins du génie.

A Venise nous trouvons d'abord le Titien (1477-1576), le peintre de Charles-Quint et de François Ier. « Le génie du Titien, » dit Alexandre Lenoir, « est toujours grand et noble. Jamais peintre n'a produit des carnations aussi belles et aussi fraîches



Fig. 38. — Le Portement de Croix, dit *lo Spasimo di Sicilia*, tableau de Raphaël. Musée du Prado, à Madrid. XVI^e^ siècle.

(fig. 38). Chez le Titien point de ton apparent : le coloris des chairs est si bien fondu qu'il semble aussi difficile à imiter que le modelé lui-même. Qu'on ajoute à ses tableaux la vérité et l'expression du geste, l'élégance et la richesse des draperies, et l'on aura une idée des grands ouvrages qu'il a laissés. »

Puis se présente Jacques Robusti (1512-1594), qui dut à la profession de son père d'être surnommé *Tintoretto* (le Teinturier). D'abord élève du Titien, qui par jalousie, dit-on, l'éloigna de son atelier, il ne demanda qu'à l'ardeur d'un travail solitaire la maturité du talent le plus fécond. *Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien!* avait-il écrit sur la porte de son pauvre réduit, et l'on pourrait presque affirmer qu'il sut, à force d'étude et de travail, remplir ce programme, si l'on s'en tenait à l'examen de quelques toiles exécutées avant qu'une fièvre d'exubérante production se fût emparée de ce vigoureux talent, qu'elle devait affaiblir. Pour avoir une mesure du degré où était poussé chez le Tintoret le besoin de produire, il faut se rappeler que Paul Véronèse lui reprocha de ne pas savoir se contenir, lui Véronèse, l'infatigable créateur!

Quant à celui-ci (1530-1588), c'est non seulement le nombre des personnages, mais encore le bruyant éclat de la mise en scène, qui caractérise chacune de ses œuvres. S'il multiplie les acteurs, c'est avec un ordre parfait qu'il les groupe; s'il peint des foules, il sait éviter les cohues. Voyez comme la vie est partout répandue à profusion dans ses vastes tableaux d'apparat : partout la fière et chaude nature s'y développe, partout l'espace est saisissable, partout la lumière joue puissante, partout l'imagination fait merveille. Il est le peintre par excellence des festins et des cérémonies : pompeux et naturel à la fois, son abondance n'a d'égale que son éblouissante facilité, et on lui pardonne la science



Fig. 39. — Présentation de la Sainte Vierge au Temple; tableau du Titien. Académie des Beaux-Arts, à Venise. XVIe siècle.

avec laquelle il confond dans un même cadre la pensée religieuse



Fig. 40. — Adieux du Christ à sa mère, tableau de Paul Véronèse. Musée des Offices, à Florence. XVI^e siècle.

des textes sacrés et les profanes splendeurs des siècles modernes (fig. 40).

Que dirons-nous du Corrège (Allegri, 1494-1534)? On n'apprécie pas méthodiquement la grâce; on ne trouve pas la for-

mule de la mollesse délicieuse (fig. 41). Qu'on aille voir, au Louvre, l'*Antiope endormie*, et l'on n'oubliera pas la prestigieuse puissance d'un tel maître.

Du Corrège au Parmesan la distance est de celles que peut aisé-



Fig. 41. — La Vierge couronnée, d'après le Cortège. Musée de Parme. XVI^e^ siècle.

ment combler l'admiration. On a dit du Parmesan (Mazzola, 1503-1540) qu'il avait plutôt l'aspect d'un ange que d'un homme; et les Romains de son temps ajoutaient que l'âme de Raphaël avait passé dans son corps. En plus d'un cas, son talent éclate au soleil du Corrège, il mûrit dans l'étude de Michel-Ange et de Raphaël; mais, de plus, ce talent souple et varié lui donne une place à part entre ces deux maîtres. *Saint François recevant les*

stigmates et le *Mariage de sainte Catherine*, qu'il peignit dans la fleur de sa jeunesse, sont encore regardés comme des chefs-d'œuvre qu'eût signés Allegri. On sait que le Guide plaçait au même rang que la *Sainte Cécile* de Raphaël une *Sainte Marguerite* que le Parmesan exécuta, quinze ans plus tard, pour une église de Bologne.

A côté ou à la suite de ces noms fameux, dans lesquels semble se résumer avec éclat la gloire de la peinture italienne, combien de grands noms à citer (Mantegna, Jules Romain (fig. 42), le Giorgione, le Caravage (fig. 43), André del Sarte (fig. 44), les Carrache, etc.), et combien de marquantes personnalités à signaler encore, même parmi celles qui, dans la glorieuse voie ouverte par les chefs d'école, laissèrent entrevoir les premiers symptômes de défaillance, d'épuisement et de lassitude! Il n'entre pas dans notre plan de nous appesantir sur les phases de cette décadence; mais, avant de tourner les yeux vers les derniers éclairs qu'elle projette, n'oublions pas que la pléiade italienne n'eut point le privilège exclusif d'illuminer l'horizon artistique.

Partout en Europe, il est vrai, la seule tradition byzantine s'était intronisée dès les premiers siècles du moyen âge. En Allemagne comme en Italie, en France comme dans les contrées qui la confinent au nord, on retrouve la même école promenant son inflexible niveau. A diverses époques, cependant, des velléités d'indépendance et d'innovation se manifestent çà et là, qui d'abord restent le plus souvent isolées, perdues, mais qui enfin, comme si l'heure du réveil eût été simultanément entendue sur tous les points du monde intellectuel, se traduisent par un effort analogue pour rejeter des méthodes trop absolues et pour substituer l'élément de vie au principe de convention.



Fig. 42. — La danse des Muses; tableau de Jules Romain, au palais Pitti, à Florence. XVI^e^ siècle.

En Espagne, un étrange combat se livre sur le terrain même pour la possession duquel s'entre-déchirent deux races ennemies, deux croyances inconciliables. Le mahométan bâtit cet Alhambra dont le pinceau chrétien doit plus tard orner les salles. Dans les peintures qui animent les voûtes du merveilleux édifice, un art, à la fois naïf et grandiose, se révèle, qui semble avoir consumé dans cette seule entreprise toute la part de vie qui lui avait été donnée, car il s'éteint aussitôt; et si des maîtres se montrent de nouveau sur le sol ibérique, c'est qu'ils sont allés demander à l'Italie la flamme inspiratrice, ou c'est que leur patrie a été visitée par quelque puissant pèlerin de l'art. Il faut arriver jusqu'au dix-septième siècle pour trouver les Herrera, les Ribera (fig. 45), les Velasquez, les Murillo (fig. 46), dont la gloire, relativement tardive, peut se maintenir à côté de celle des grandes écoles d'Italie, sans toutefois prétendre à l'éclipser.

Parmi les prédécesseurs de ces individualités réelles et distinctes, citons cependant Alonso Berruguete, né en 1480, à la fois peintre, sculpteur et architecte, qui fut élève de Michel-Ange, dont il partagea souvent les travaux; Pedro Campagna, né en 1503, qui eut le même maître et dont on admire encore le chef-d'œuvre dans la cathédrale de Séville; Louis de Vargas, né en 1502, qui sut s'approprier en plus d'un cas les secrets de Raphaël, dont il semblait avoir reçu les leçons; Louis de Moralès (1509-1586), surnommé *le Divin*, dont les toiles sont encore admirées pour l'harmonie des lignes et la délicatesse des touches (fig. 47); Vicente Joanes, à qui la pureté de son dessin et la sobre vigueur de son coloris valurent d'être appelé (par exagération louangeuse, à la vérité) *le Raphaël de Valence;* enfin Fernandez Navarete, né en 1526, qui fut à son tour, moins hyperboliquement peut-être, qualifié de *Titien espagnol;* et Sanchez Coello, né vers

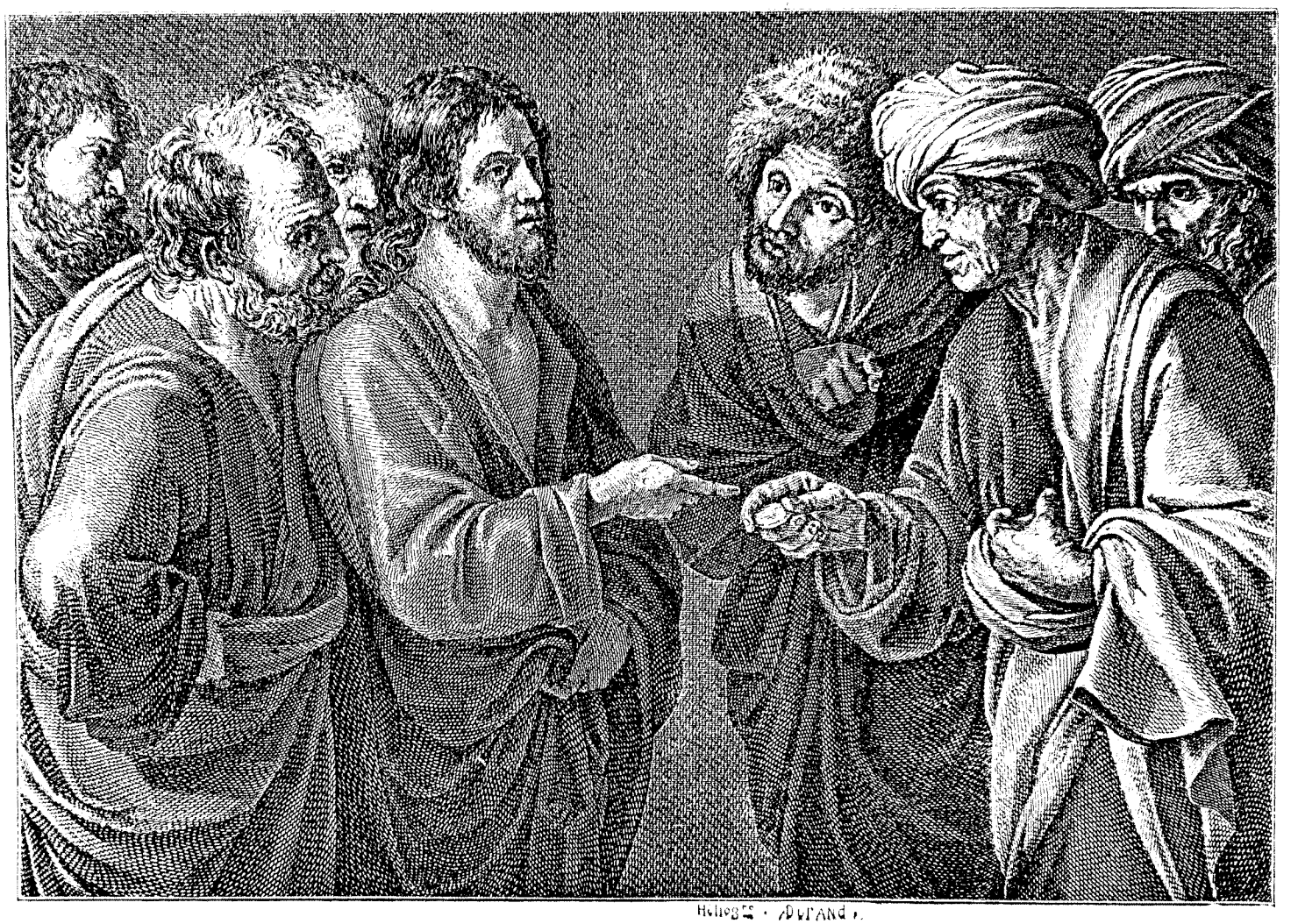


Fig. 43. — Le denier de César; tableau de Michel-Ange de Caravage à la galerie de Florence. XVI^e^ siècle.

1500, qui, excellant dans le portrait, nous a conservé les images des personnages célèbres de son temps.

Nous trouvons bien plus tôt, en Allemagne et dans les Pays-



Fig. 44. — L'Ange Gabriel; d'après le tableau de l'*Annonciation* d'André del Sarto, au Palais Pitti, à Florence. XVI^e^ siècle.

Bas, des traces semblables du sentiment de régénération qui agite l'âme des artistes occidentaux.

Le premier nom qui s'offre à nous, au delà du Rhin, est celui que signale la *Chronique du Limbourg*, à la date de 1380. « Il

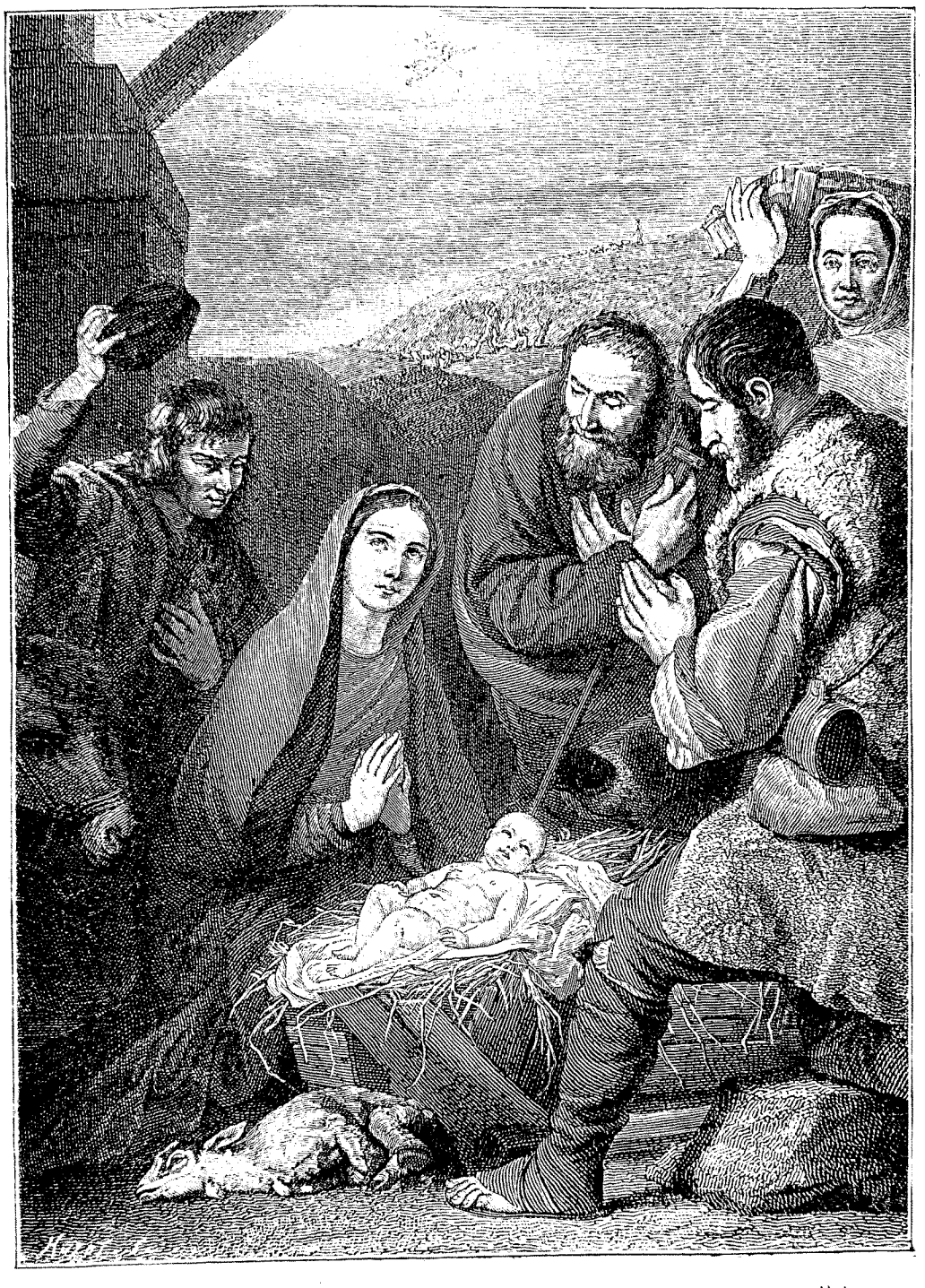


Fig. 45. — L'Adoration des bergers; tableau de J. Ribera. Musée du Louvre. XVII^e^ siècle.

y avait alors à Cologne, dit l'historien, un peintre nommé Wilhelm. C'était le meilleur de toutes les contrées allemandes, suivant l'opinion des maîtres; il a peint les hommes de toutes formes, comme s'ils étaient en vie. » Il ne reste guère de cet artiste que quelques panneaux non signés, mais qu'on lui attribue, en considération de la date qu'ils portent, et dont l'examen démontre que, pour l'époque où il vécut, Wilhelm pouvait, à bon droit, être regardé comme un véritable créateur (fig. 48). A Wilhelm succède son meilleur élève, maître Stephan (Étienne), dont on peut voir, à la cathédrale de Cologne, un triptyque représentant *l'Adoration des mages*, *Saint Géréon et sainte Ursule*, et *l'Annonciation*. Cette œuvre, d'un fini charmant en même temps que d'une naïveté harmonieuse, atteste chez son auteur autant d'intuition naturelle que de savoir relatif, et quand on s'attache à rechercher les vestiges du mouvement artistique contemporain, on n'est nullement surpris de constater que l'influence de ce maître primitif s'exerça dans un rayon fort étendu.

Au commencement du quinzième siècle, dans une ville des Flandres, une lumière nouvelle apparaît, qui doit effacer l'éclat de la timide innovation germanique. Deux frères, Hubert et Jean, nés dans le village d'Eyck, dont ils prennent le nom, sont venus s'établir, avec leur sœur Marguerite, dans la « triomphante cité de Bruges », comme l'appelle en leur honneur un historien, et bientôt, dans toutes les régions flamandes et rhénanes, le nom des van Eyck retentit; leurs œuvres sont les seuls modèles admirés, suivis, et c'est déjà un titre de gloire que de faire partie de leur brillante école.

A Jean (1370-1441), le plus jeune des deux frères, la renommée s'est plus particulièrement attachée. Il passe pour avoir inventé la peinture à l'huile; mais il n'a fait qu'en perfectionner



Fig. 46. — Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les lépreux; tableau de Murillo.
Musée de Madrid. XVII^e^ siècle.

les procédés et la tradition veut qu'un maître italien, Antonello de Messine, ait fait le voyage de Flandre pour venir surprendre



Fig. 47. — Pietà, par Moralès. Académie de Saint-Ferdinand, à Madrid. XVIe siècle.

le secret de Jean de Bruges (nom sous lequel van Eyck est souvent désigné), secret qu'il aurait répandu ensuite dans les écoles italiennes. On sait, du reste, que, dès le onzième siècle, le moine Théophile enseignait à mêler l'huile de lin aux couleurs; mais le

maître flamand sut combiner l'emploi des huiles siccatives et du vernis, et ses procédés furent rapidement adoptés.



Fig. 48. — La vénération de Marie, par Wilhem. XIVe siècle.

Quoi qu'il en soit, Jean de Bruges, en dehors de toute analogie de manière (car c'est par la force du coloris autant que par les nouvelles théories de composition qu'il révolutionna la vieille école), peut être considéré comme le Giotto du Nord, en ajoutant

même que les effets de ses tentatives furent plus promptement décisifs. D'un bond, si nous pouvons parler ainsi, la peinture un peu froide de l'école gothique se pare d'un éclat qui ne laissera presque rien à oser à la future école vénitienne; d'un seul élan



Fig. 49. — Tête de Vierge, par Hubert van Eyck; d'après le retable de l'*Agneau divin*, cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. XV^e^ siècle.

de génie, les conceptions raides et méthodiques prennent de la souplesse et du mouvement. Enfin, premier indice notable du véritable sentiment d'un art savant en même temps que gracieux, l'anatomie commence à s'accuser dans les chairs vivantes et sous les brillantes draperies.



Fig. 50.— Saint Luc peignant la Vierge, par Roger van der Weyden. Musée de Munich. XV^e s.

Une distance bien grande cependant, et qui doit être remar-

quée, sépare les deux réformateurs que nous venons de rapprocher. L'un, Giotto, veut s'emparer du réel pour le faire servir au triomphe de l'idéal, tandis que van Eyck semble n'accepter l'idéal que faute de n'avoir pu saisir encore les derniers secrets du réel. Aussi tout autres sont les fruits portés par l'école du maître florentin, et ceux que doit produire la descendance du maître flamand. C'est à Gand qu'il faut admirer un dessus d'autel, chef-d'œuvre de van Eyck, vaste composition, dont quelques parties ont été distraites depuis, mais qui, à l'origine, ne renfermait pas moins de trois cents figures, représentant le *Triomphe de l'Agneau divin* (fig. 49).

Jean van Eyck séjourna quelque temps à la cour de Portugal, où Philippe le Bon, duc de Bourgogne, l'avait envoyé pour reproduire les traits de sa fiancée, la princesse Élisabeth (1428). C'est même à l'influence exercée par ses travaux sur les peintres de la Péninsule qu'on rapporte une tendance à l'éclat ou au réalisme, qui, après s'être manifestée dans la première manière espagnole, céda bientôt à l'envahissement du génie de l'Italie, pour reparaître souveraine aux temps de la grande école nationale.

Parmi les meilleurs élèves que van Eyck avait laissés à Bruges, il ne faut pas oublier le nom d'Hugo van der Goes, dont les œuvres sont rares. Quant à Jean de Maubeuge, son contemporain, il subit, dans ses consciencieuses compositions, l'influence des Italiens.

Roger van der Weyden (fig. 50), dont il reste fort peu d'ouvrages, fut l'élève de prédilection de Jean de Bruges, et le maître d'Hemling (fig. 51), dont la réputation devait continuer, sinon surpasser, celle du chef d'école.

« Hemling, » dit M. Michiels, si bon juge en cette matière, « Hemling, dont le plus ancien tableau portait la date de 1450,



Fig. 51. — Décollation de saint Jean-Baptiste; peinture sur bois d'Hemling, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. XVe siècle.

a plus de douceur et de grâces que les van Eyck. Les types du fameux Brugeois séduisent par une élégance idéale; son expression ne dépasse jamais la limite des sentiments tranquilles, des émotions agréables. Tout au rebours de Jean van Eyck, il préfère la svelte et opulente architecture gothique à la sombre et parcimonieuse architecture romane. Son coloris, moins vigoureux, est plus suave; les eaux, les bois, les sites, les herbages et les perspectives de ses tableaux font rêver. »

Une réaction instinctive se manifeste chez l'élève; mais le maître n'est pas oublié. Du reste, nous retrouverons ailleurs son influence directe, mais auparavant, et pour ne pas revenir à l'école de Bruges, citons Jérôme Bosch, qui, contrairement à son compatriote Hemling, chercha la violence des effets, les singularités de l'invention; puis Corneille Engelbrechtsen, qui fut le maître de Lucas de Leyde, né en 1494. Aussi fameux par le pinceau que par le burin, et portant dans toutes ses œuvres une puissante et parfois étrange originalité qui l'a fait regarder comme le premier peintre de genre, Lucas de Leyde doit clore pour nous la liste des artistes qui ouvrirent les voies où devaient marcher, à travers maintes fluctuations de méthode et de goût, les Breughel, les Teniers, les van Ostade, les Porbus, les Snellink, et au sommet desquelles doivent plus tard se lever le magnifique Rubens et l'énergique Rembrandt (fig. 52), ce roi de la palette, ce maître de la lumière, ce grand chef d'école, qui domine de toute sa hauteur ses élèves, Gérard Dow, Ferdinand Bol, van Eeckhout, Govaert Flinck, etc., comme aussi ses imitateurs et ses concurrents, Abraham Bloemaert, Gérard Honthorst, Adrien Brauwer, Seghers, etc.

Quand les van Eyck se révélèrent, l'art allemand, qui, sous l'impulsion de maître Stephan de Cologne, avait paru devoir



Fig. 52. — Les Pèlerins d'Emmaüs, tableau de Rembrandt. Musée du Louvre. XVII^e siècle.

diriger le mouvement, se laissa aussitôt séduire et entraîner par

l'école flamande, sans pourtant se dépouiller complètement du caractère individuel qui est comme inhérent à la région dans la-



Fig. 53. — Éducation de Jésus, par Martin Schœn. Musée de Munich. XVe siècle.

quelle il florissait. En Alsace, nous voyons le style *brugeois* se manifester chez Martin Schœn (fig. 53) (1460); dans la Souabe, il a pour interprète Frédéric Herlin (1467); à Augsbourg, c'est le



Fig. 54. — Jésus couronné d'épines; peinture sur bois, par Albert Dürer. XVe siècle.

vieil Holbein; à Nuremberg, c'est d'abord Michel Wohlgemuth, et enfin Albert Dürer (1471), dont la vigoureuse personnalité ne laisse pas de refléter le tempérament des van Eyck.

« Les œuvres d'Albert Dürer, » suivant M. Michiels, « offrent un mélange singulier de fantastique et de réel. Les tendances principales des hommes du Nord s'y trouvent partout associées. La pensée de l'artiste l'emporte sans cesse dans le monde des abstractions et des chimères; mais la conscience des difficultés de la vie sous un ciel âpre et froid le ramène vers les détails de l'existence. Il aime donc les sujets philosophiques et surnaturels d'une part, tandis que de l'autre son exécution minutieuse se cramponne à la terre. Ses types, ses gestes, ses poses, la musculature de ses nus, les plis sans nombre de ses draperies, ses expressions de joie, de douleur et de haine, ont un caractère manifeste d'exagération. D'ailleurs, la grâce lui manque : une rudesse toute septentrionale a fermé la voie aux qualités douces. Les panneaux d'Albert Dürer sentent le vieux barbare des hordes germaniques. Il portait une longue chevelure, comme les rois francs. En somme, cependant, sa belle couleur, la fermeté savante de son dessin, son grand caractère, sa profonde pensée, la poésie souvent terrible de ses compositions, le placent au rang des maîtres (fig. 54). »

Pendant qu'Albert Dürer cherchait à réunir dans son œuvre les types les plus étranges, Lucas de Cranach s'était donné la tâche de traduire avec non moins de succès les légendes les plus douces ou les réalités les plus séduisantes. Il est le peintre des naïves adolescentes, *aériennement* voilées, et des provoquantes vierges folles, et si quelque scène antique s'anime sous son pinceau délicat et original, c'est comme pour se métamorphoser avec une heureuse docilité, en un apparent souvenir germanique (fig. 55).

En ces deux maîtres, également puissants sur leurs domaines



Fig. 55. — La princesse Sibylle de Saxe, par Lucas de Cranach. XVI[e] siècle.

éloignés, se place, pour participer de la vigueur un peu abrupte



Fig. 56. — Famille de Thomas Morus, tableau d'Holbein. Musée du Louvre. XVIe siècle.

de l'un et de la finesse sentimentale de l'autre, le grand Hol-

bein (1498-1554), dont la carrière artistique s'accomplit presque entièrement en Angleterre, mais qui, par la trempe de son génie, appartient sans conteste à son pays. Ce maître fit peu de grands tableaux, mais il excella dans les portraits, ainsi qu'en témoignent ceux d'Érasme, d'une finesse admirable, du roi Henri VIII, de Luther, de Thomas Morus (fig. 56), d'Anne de Clèves. Il peignait avec une égale facilité à l'huile, en détrempe, en miniature, à la gouache; nous avons parlé plus haut de sa *Danse des morts*, tragique raillerie qui est tenue à bon droit pour la plus étonnante de toutes les créations fantastiques.

Albert Dürer, mort en 1558, Lucas de Cranach et Jean Holbein, en 1554, devaient faire souche, et déjà une pléiade de continuateurs étaient à l'œuvre; mais ce mouvement, qu'entravèrent d'abord les troubles religieux, s'éteignit, pour ne plus renaître, dans les terribles convulsions de la guerre de Trente ans.



Fig. 57. — Vierge au Croissant; d'après Albert Dürer. XVI^e siècle.

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN FRANCE.

I

L'heure où l'art décline, pour ainsi dire tout à coup, est celle-là même où l'école italienne, en pleine splendeur, exerce sans rivale son influence sur toutes les régions européennes qu'occupent les races latines. La France subit d'autant plus volontiers cette impulsion étrangère, que déjà la cour papale d'Avignon avait donné asile à Giotto d'abord, à Simon Memmi ensuite, qui tous deux, le dernier surtout, avaient magistralement marqué leur passage sur notre sol.

A vrai dire, si la peinture nationale française ne peut se glorifier d'avoir vu se produire spontanément chez elle un de ces élans d'entière indépendance, comme celui dont s'enorgueillit l'Italie, au moins ses monuments témoignent-ils que, pendant le long règne de la tradition byzantine, elle ne se lassa jamais de s'agiter avec quelque force sous le joug, alors que l'Italie elle-même semblait supporter ce joug, au contraire, avec la plus passive servitude.

Si nous voulions remonter au delà de ce dixième siècle qui, en se fermant sous l'empire d'une vaine mais profonde terreur, marqua une sorte d'arrêt funèbre où périrent tous les progrès,

toutes les aspirations, nous verrions presque dès l'origine de la monarchie la peinture en honneur, et les peintres faisant preuve de puissance, sinon de génie.

Dès le sixième siècle, Grégoire de Tours signale, à plusieurs reprises, les peintures qui décoraient les édifices religieux et les



Fig. 58. — Saint Savin et saint Cyprien devant le proconsul Maximus. Peinture à fresque de l'église de Saint-Savin (Vienne). XI^e siècle.

résidences royales. « Es-tu, disent à Gundovald les soldats qui assiègent la ville de Comminges, es-tu ce peintre (*pictor*) qui, au temps du roi Clotaire, barbouillait en treillis les murailles et les voûtes des oratoires? » Le même évêque, quand il répara l'église de Sainte-Perpétue, « la fit peindre et décorer par les ouvriers du pays avec tout l'éclat qu'elle avait auparavant ». La basilique de Saint-Germain des Prés, édifiée par Childebert I^er,

avait ses parois décorées « d'élégantes peintures ». Charlemagne, qui appela des artistes d'Italie et d'Orient, fit une obligation au clergé de peindre ses églises « sur toute leur surface intérieure », afin que le charme des couleurs et des compositions aidât à l'ardeur de la foi. C'est qu'en effet le clergé seul connaissait l'art de peindre, de même que l'art de bâtir : l'étude et l'amour des arts s'étaient réfugiés dans le sanctuaire et s'y conservèrent, parmi la barbarie des temps, comme un foyer sacré.

Pour l'époque la plus ancienne, nous n'avons que des témoignages consignés dans les pages des vieilles chroniques; il en est d'autres qui résultent d'œuvres encore existantes, sur lesquelles un jugement a pu être sciemment formulé. Des fresques découvertes à l'église de Saint-Savin (Vienne) et à Vicq-sur-Nohant (Indre), qui doivent remonter au onzième siècle, attestent, dans leur rude simplicité, les efforts d'un art réfléchi, et surtout empreint d'un véritable esprit de liberté (fig. 58). La Sainte-Chapelle, par ses vitraux et les peintures murales de sa crypte, affirma la vie propre d'un sentiment qui n'attendait qu'une occasion propice pour prendre son essor. D'autres fresques, datant du douzième siècle, ont été découvertes sous l'épaisse couche de badigeon qui les couvrait; à savoir, à Montoire, au Mans, à Auxerre, au Puy, à la chartreuse du Liget, etc. Celles du treizième siècle ont beaucoup d'analogie avec les peintures sur verre.

Se conformant aux règles du moine Théophile, qui lui-même les tenait en partie des Byzantins, les peintres d'alors travaillaient à fresque, à la colle, à l'œuf et à l'huile; ce dernier procédé, faute d'un siccatif, ne fut longtemps employé que pour de petits ouvrages. La peinture décorative s'appliquait également à l'extérieur des édifices. Ainsi, à Notre-Dame de Paris, les trois portes, avec leurs voussures et tympans, étaient entièrement

peintes et dorées; de même, la galerie des rois, les deux grandes

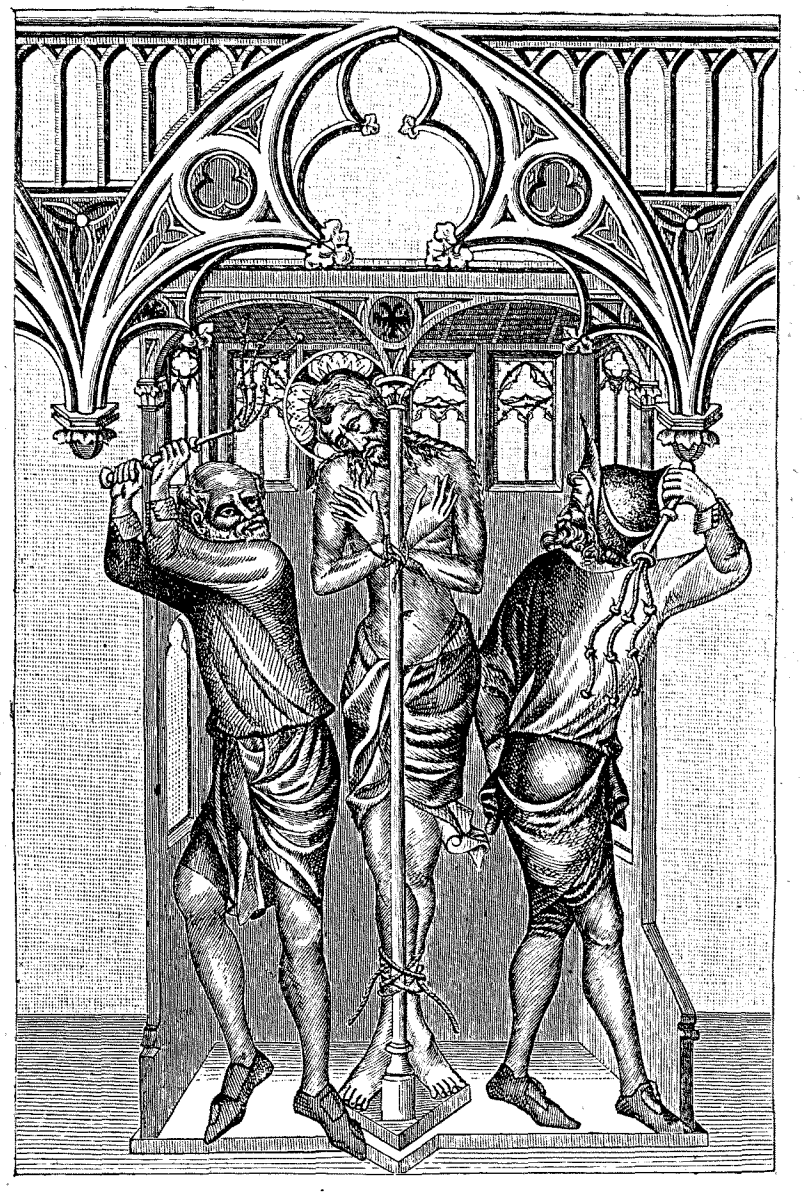


Fig. 59. — La Flagellation, scène d'un parement d'autel sur soie, ayant appartenu à la cathédrale de Narbonne. Musée du Louvre. XIVe siècle.

arcades sous les tours et la rose centrale; on laissait la partie supérieure en ton de pierre.

Jusqu'au quinzième siècle la peinture française ne s'éleva guère au-dessus des compositions à demi barbares de Saint-Savin. « Les peintres, » lisons-nous dans l'*Histoire de France* de MM. Bordier et Charton, « restèrent longtemps des décorateurs, dorant, enluminant et vernissant les colonnes, les voûtes et les statues. Un certain nombre d'entre eux figurent dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, conjointement avec les selliers. Ils peignaient, en effet, les selles et les harnais des chevaux, les panonceaux, les armures, les bannières et les boucliers aux couleurs et armoiries des gens de guerre. Au milieu du quatorzième siècle, ils commencent à s'élever plus haut, grâce à l'importance des travaux qu'on leur commande (fig. 59). » On cite les noms de Girard d'Orléans et de Colard de Laon, qui furent chargés de décorer des panneaux, écussons, harnais de joute, celui-là par le roi Jean, celui-ci par Charles VI.

En France, de même qu'en Italie, ce qu'on a nommé la renaissance ne fut pas si brusque et soudain qu'on le croit communément. Bien avant la prise de Constantinople d'un côté, et de l'autre bien avant l'expédition de Charles VIII au delà des monts, l'art s'était dégagé de sa gangue mystique, cherchant à reproduire, non plus le symbole, mais la nature et le beau. Pour ce qui est de la peinture, il n'y a pas de lacune entre la miniature, qui appartient au moyen âge, et le tableau, qui représente l'effort moderne. Les grands artistes flamands du quinzième siècle, dont nous avons parlé plus haut, employèrent tous leur talent à peindre sur vélin et sur bois. C'est à eux que sont acquises les sympathies des ducs de Bourgogne et du bon roi René.

Un long séjour en Italie, ainsi que ses goûts studieux, semblaient désigner ce dernier prince pour le rôle d'initiateur. « Il

était facile à un tel homme, » dit M. Müntz, « d'avancer d'un



Fig. 60. — René d'Anjou, roi de Sicile et de Jérusalem; d'après un diptyque en bois peint et doré. Ce portrait passe pour être l'œuvre du roi René lui-même. XV^e^ siècle.

demi-siècle l'avènement de la renaissance dans notre pays. Mais

René manquait à la fois d'énergie dans le caractère et d'éléva-

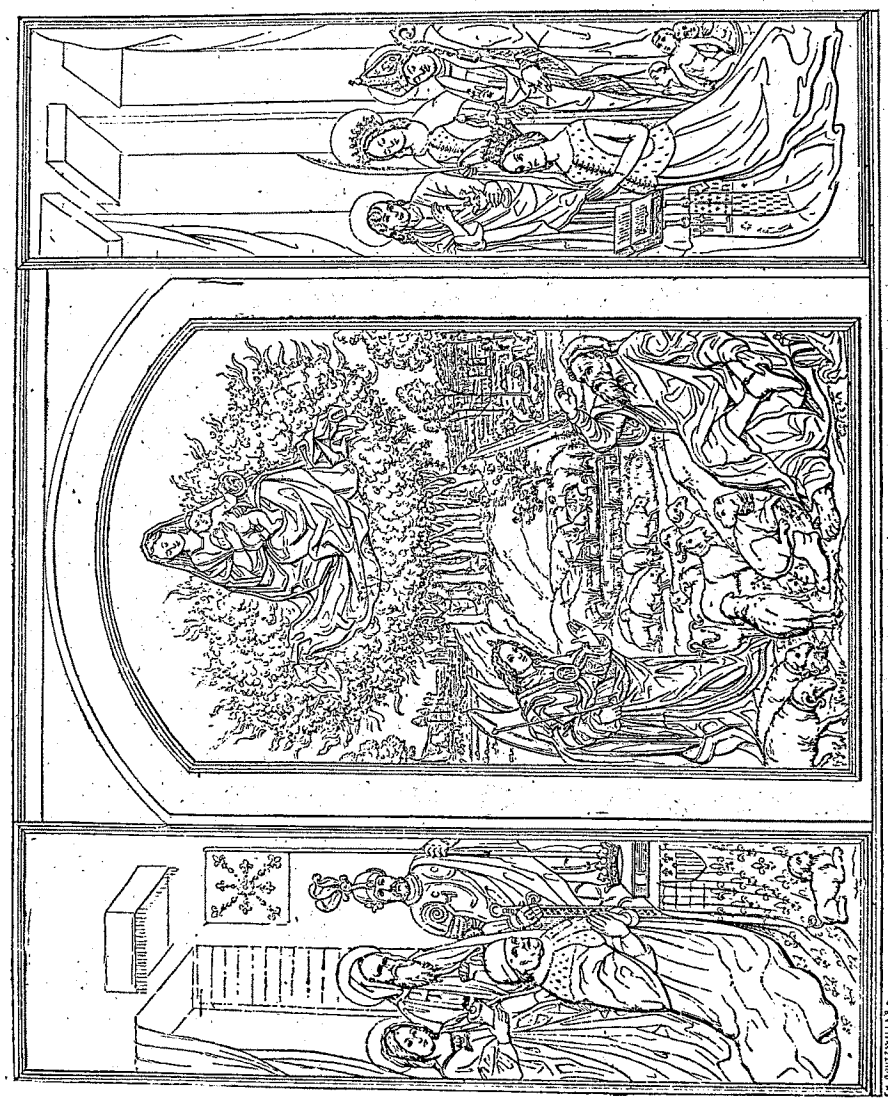


Fig. 61. — Le buisson ardent, par Nicolas Froment, d'Avignon. Cathédrale d'Aix, XV^e siècle.

tion dans les idées. Aucun principe supérieur n'inspira ses en-

treprises. » Il cultivait surtout la peinture, et l'on conserve

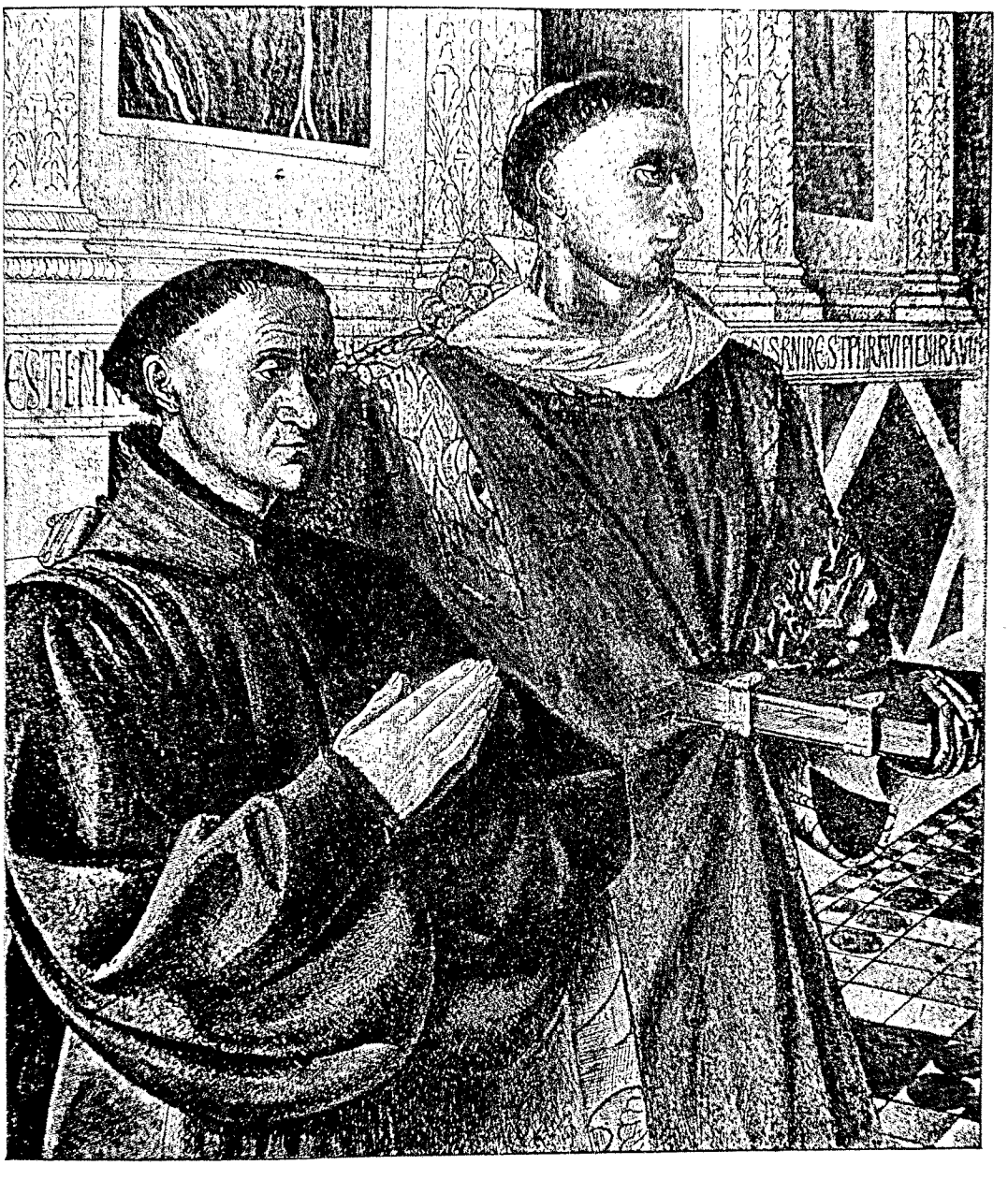


Fig. 62. — Saint Étienne et Étienne Chevalier ; tableau de Jean Fouquet, XVe siècle.

dans les bibliothèques six ou sept riches manuscrits, et dans les

églises quelques tableaux qu'on dit être de sa main (fig. 60), entre autres une *Prédication de sainte Marie-Madeleine.* La tradition lui attribuait aussi *le Buisson ardent*, exécuté en 1475 par un des artistes à ses gages, Nicolas Froment, excellent coloriste et dessinateur de premier ordre (fig. 61).

La tâche glorieuse de renouveler l'art national devait échoir à un simple miniaturiste qui devint le premier en date de tous nos peintres, à Jean Fouquet. Né vers 1415 à Tours, il visita l'Italie, où il eut l'honneur de faire, sur toile et à l'huile, un portrait du pape Eugène IV, et travailla ensuite pour Charles VII et Louis XI. Il prolongea sa carrière jusqu'en 1480.

Suivant M. Müntz, « il n'est plus aujourd'hui de lecteur instruit qui ne sache ce que Fouquet a mis de vérité et de poésie dans les miniatures du *Livre d'heures* d'Étienne Chevalier, dans celles du *Josèphe* et du *Boccace.* L'harmonie de son coloris, la netteté et la force de sa caractéristique, la vivacité de ses expressions, montrent un génie essentiellement français, sérieusement préoccupé d'atténuer et d'adoucir ce qu'il pouvait y avoir de vulgaire ou de brutal chez les Flamands. » Ses tableaux n'ont aucun rapport avec la miniature ni par le format ni par les procédés : nous rappellerons les portraits d'Étienne Chevalier (fig. 62), son protecteur, et de Juvénal des Ursins (fig. 63), puis *la Vierge aux anges,* sous les traits d'Agnès Sorel, la célèbre favorite, ex-voto destiné à Notre-Dame de Melun et qui passa au musée d'Anvers.

Dans le même temps, se produisait en province un intéressant mouvement artistique. La Provence suivait encore l'impulsion donnée par le roi René; la Bourgogne, la Touraine, l'Anjou avaient leurs peintres; la cathédrale du Puy se couvrait de fresques d'une belle exécution, de même que celle d'Albi (fig. 64).

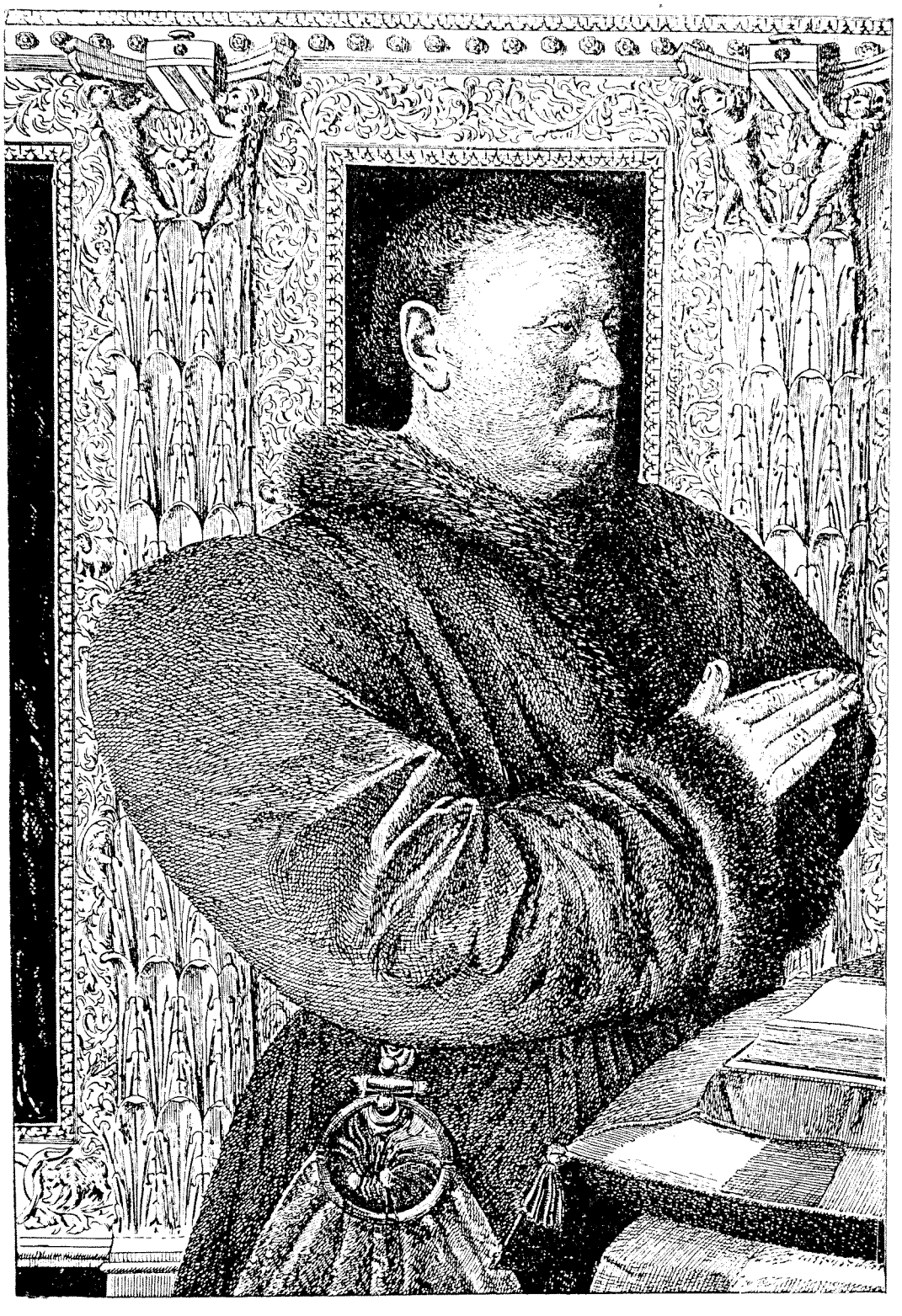


Fig. 53. — Portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, attribué à Jean Fouquet.
Musée du Louvre. XV^e^ siècle.

Enfin, une suite de peintures conservées à Notre-Dame d'Amiens, sans oublier *le Sacre de Louis XII* et *la Vierge au froment* (aujourd'hui au musée de Cluny), attestent l'existence d'une école picarde (fig. 65), qui possède, avec l'entente de la composition, le



Fig. 64. — Les Saintes Femmes au tombeau; fresque de la cathédrale d'Albi. XVe siècle.

sens de la couleur et une certaine science du trait; de cette école sortit Quentin Varin, le premier maître de Poussin.

Mais ces efforts dispersés ne pouvaient guère aboutir à un grand éclat. Laissons donc les écoles de province pour suivre, à la cour de France, les développements de la peinture.

Fouquet n'eut pour élèves que des miniaturistes; comme lui, et plus directement, les Clouet se rattachent à l'école de Bruges.

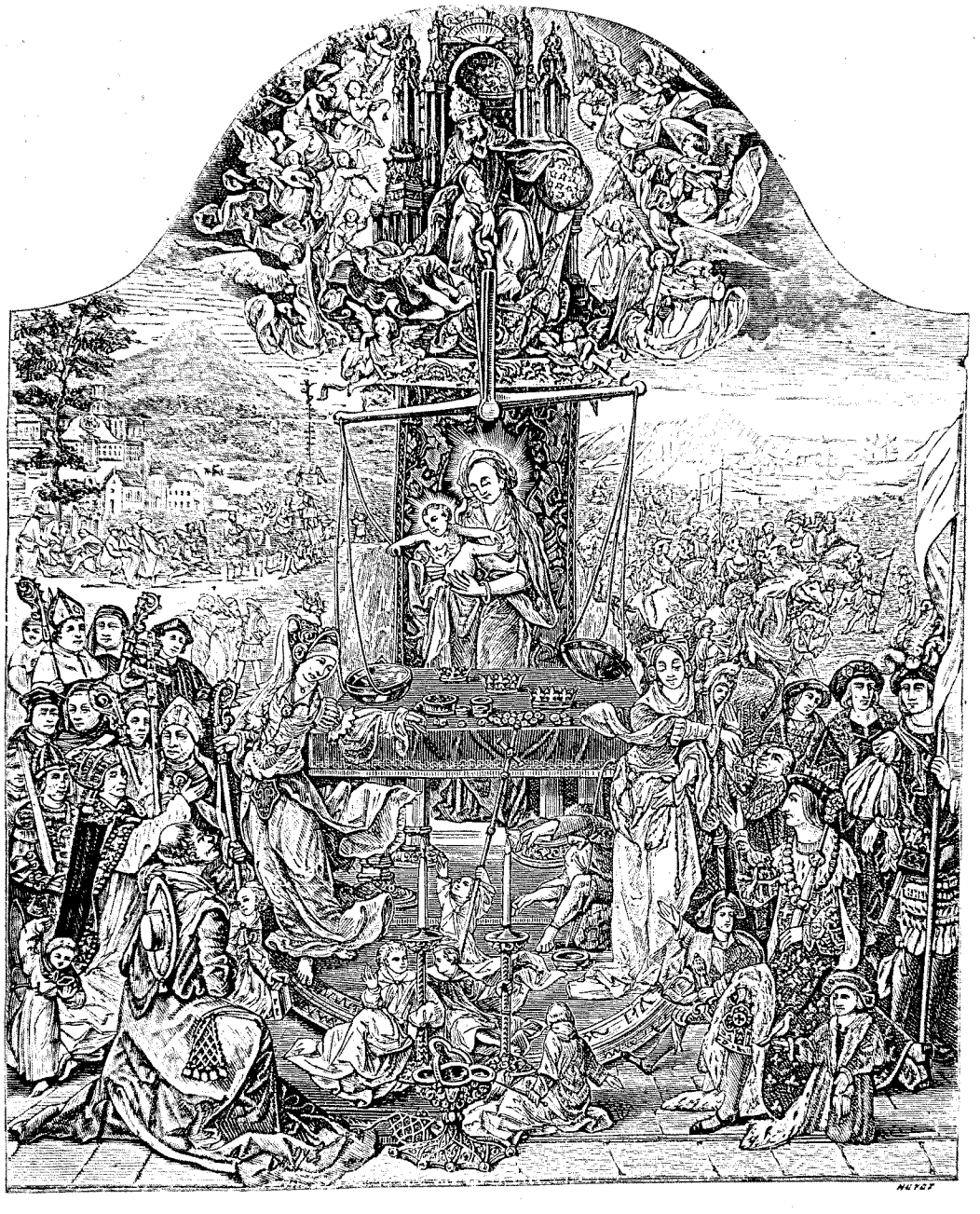


Fig. 65. — *Au juste poids, véritable balance;* tableau d'Antoine Picquet, au musée de Cluny. Commencement du XVI^e^ siècle.

Le premier des élèves de van Eyck qui vint en France fut Jean Clouet, natif de Bruxelles; on le trouve établi en 1485 à Tours,

alors la véritable capitale du royaume. Il s'y maria avec une Française et eut un fils, à qui il donna son nom de baptême et son talent.



Fig. 66. — Louise de Lorraine, femme d'Henri III; portrait attribué à François Clouet. XVI^e siècle.

Dès 1518, ce Jean (dit *Jeannet*, pour le distinguer de son père) est peintre de François I^er^; il avait succédé, dans cette charge, à Jean Bourdichon, le miniaturiste du fameux missel

d'Anne de Bretagne. De tous les portraits officiels qu'il fut chargé de faire, il n'en reste aucun d'authentique; on lui donne pourtant, non sans des motifs valables, deux figures du roi chevalier, attribuées à Holbein et à Jean de Maubeuge, et qui sont l'une à Florence, l'autre à Versailles.

François Clouet hérita du sobriquet donné à son père, et ce fut même sous ce nom qu'il reçut, en 1541, des lettres de naturalisation. Il atteignit une haute renommée, jouit de la faveur de tous les princes de la maison de Valois, et fut comblé d'éloges par Marot, Passerat et Ronsard. Sa première œuvre intéressante fut l'effigie de François Ier, exécutée, selon la coutume, pour les obsèques de ce monarque. Le Louvre possède de lui trois portraits authentiques : *Henri II, Charles IX* et sa femme *Élisabeth d'Autriche* (fig. 67). Ce dernier passe pour le chef-d'œuvre de l'auteur : le dessin en est pur, la touche d'une délicatesse exquise, l'ensemble plein de grâce. On connaît encore de lui un *François II,* qui est à Anvers, et plusieurs autres portraits, dont la désignation est assez obscure. Ce peintre mourut en 1580; il avait un frère, qui suivit la même carrière et s'attacha à la fortune de Marguerite de Navarre.

Il est impossible de se faire une idée des talents de François Clouet comme peintre d'histoire, les huit panneaux dont il avait décoré les appartements du Luxembourg ayant complètement disparu, sans que les plus minutieuses recherches de M. de la Borde aient pu en retrouver trace. D'ailleurs, hormis dans l'école de Fontainebleau, dont il va être question, et à l'exception de Jean Cousin, la peinture française du seizième siècle est toute consacrée au portrait. Pourtant, elle fut assez féconde en artistes, et rien qu'en nombrant ceux qui travaillèrent dans le goût nouveau, l'on aurait encore une belle liste de noms. Nous

en détacherons les suivants : Jean de Cormont, les du Monstier, qui se propagèrent jusqu'au milieu du règne de Louis XIV,



Fig. 67. — Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, par François Clouet. Musée du Louvre. XVI^e^ siècle.

Guillaume Bouteloup, Germain Musnier, Jean de Court, le peintre des grandes dames de la cour d'Henri III, Denisot, les Quesnel, Lorrains d'origine et fort nombreux, Pierre Petit, etc.



Fig. 68. — Composition de Jean Cousin, première pensée de son *Jugement dernier;* d'après une gravure du XVI^e^ siècle.

Si Jean Cousin est un grand sculpteur, est-il aussi un grand peintre? sut-il, comme Michel-Ange, manier également en maître les deux outils? Oui, répond Viardot : « Autant que des figurines amoncelées sur une toile de chevalet peuvent se comparer aux gigantesques figures qui ornent la grande paroi de la Sixtine, Jean Cousin rappelle Michel-Ange. L'ensemble est harmonieux, comme fort et terrible; les groupes sont habilement formés et diversifiés; les uns, chose nouvelle en France, bien étudiés et bien rendus; et ces mérites de composition et de dessin, rehaussés par une chaude couleur à la vénitienne, le sont plus encore par une pensée d'unité et de symétrie qui manque au modèle. » Il s'agit du *Jugement dernier* (fig. 68), morceau unique, par sa perfection et ses qualités d'ensemble, dans l'art de cette époque. Ce tableau, maintenant au Louvre, appartenait à la chapelle des Minimes de Vincennes.

Clouet et Cousin, telles sont les deux gloires de ce siècle, qui devait voir une école étrangère étouffer l'art national; ni l'un ni l'autre n'eut d'élèves marquants, sauf François Quesnel, qui reçut des leçons du premier, ce qui est regrettable. C'est donc ailleurs qu'il faut se tourner pour trouver les ancêtres de ces peintres qui devaient illustrer le règne de Louis XIV : notre grande peinture est sortie de l'école de Fontainebleau, où Rosso, Primatice, Niccolo dell' Abbate étaient venus, à l'appel de François Ier. Avant eux, Léonard de Vinci et André del Sarto avaient séjourné en France, mais sans exercer d'influence sur le développement artistique.

Rosso, ou *maître Roux*, comme le nomment les contemporains, vint à la cour de France en 1530 pour décorer le château de Fontainebleau et y demeura jusqu'à sa mort (1541). Son œuvre gravé, dit M. Michiels, « nous le montre comme un homme



Fig. 69. — Diane au repos; d'après le Primatice. XVIe siècle.

flasque et prétentieux, sans goût et sans inspiration, mettant la recherche à la place de la verve, confondant la disproportion avec la grandeur et la fausseté avec l'originalité. Nommé chanoine de la Sainte-Chapelle par le roi, il avait sous ses ordres le Flamand Léonard, les Français Michel Samson et Louis du Breuil; les Italiens Luca Penni, Bartolommeo Miniati, etc. En 1531, Primatice arriva de Mantoue, et une lutte s'engagea dès lors entre eux... Le Rosso ayant mis fin à ses jours par un suicide, Primatice resta maître du terrain (fig. 69). Son meilleur élève, Niccolo dell' Abbate, orna sous sa direction la magnifique salle de bal. Primatice peignait avec moins d'exagération, avec plus de finesse que le Rosso; mais il appartenait encore à cette troupe d'imitateurs maladroits et affectés qui outraient les erreurs de Michel-Ange. Rien, cependant, ne troubla son empire de quarante années au milieu d'une population étrangère. Henri II, François II, Charles IX, Catherine de Médicis, ne lui montrèrent pas moins de faveur que François Ier. Il mourut en 1570, comblé d'honneurs et de richesses. »

Quel que soit leur talent, tous furent chefs d'école; ils acclimatèrent en France une manière qui devait faire oublier la manière flamande, que les Clouet avaient faite française. Ils nous rendirent ce service de nous ouvrir les portes de la renaissance italienne : ils donnèrent à nos artistes une impulsion qui devait être féconde.

L'école de Fontainebleau compta quelques artistes français dont l'un, au moins, pourrait bien avoir surpassé ses maîtres. Martin Fréminet, de Paris (1567-1619), avait séjourné en Italie au temps de la lutte fameuse entre le Josépin et le Caravage, entre la grâce et la force, ou, si l'on veut, entre l'afféterie et la violence. Ami du Josépin, Fréminet n'en était pas moins *cara-*

vagiste. D'ailleurs; éclectique, il étudia le Parmesan avec autant de soin que Michel-Ange. Nous aurons lieu d'en reparler un peu plus bas.

II

L'école italico-française des peintres de Fontainebleau s'était dispersée pendant la Ligue, car leurs travaux n'étaient plus payés sur les comptes de l'hôtel du roi; quelques-uns d'entre eux vivaient retirés dans la petite ville de Moret, cette colonie des artistes italiens et flamands, appelés en France par les Valois.

Henri IV avait à peine auprès de lui un valet de chambre, sachant dessiner et peindre, pour faire un portrait qu'on pouvait lui demander, mais, en tous cas, il n'y eut, à vrai dire, ni peinture ni peintre, à la cour de France, de 1588 à 1593. Les peintres reparurent dès qu'Henri IV eut besoin de leurs crayons et de leurs pinceaux. Leurs premiers ouvrages furent certainement des portraits : depuis plus de cinq ans, on n'en avait fait qu'un bien petit nombre, et pourtant c'était un goût général, que de posséder chez soi beaucoup de portraits, tant anciens que modernes. On s'explique ainsi comment une si grande quantité de portraits d'Henri IV ont été peints, de son vivant et pendant la minorité de Louis XIII.

La grande école des Clouet avait continué par leurs élèves, et le meilleur de tous, François Quesnel, qui avait été un des peintres de la chambre d'Henri III, resta encore à la tête des portraitistes, jusqu'à sa mort en 1619 (fig. 70).

La principale préoccupation d'Henri IV fut de mettre à l'œuvre tous les artistes qui seraient capables d'être employés à la reprise des travaux de peinture décorative, au Louvre, à Fon-

tainebleau, à Saint-Germain en Laye, et dans les autres bâtiments du roi. On a relevé, dans les comptes royaux, les noms des peintres qui ont travaillé pour l'hôtel du roi, depuis le 3 février 1605 jusqu'au 2 janvier 1610. Voici ces noms qui représentent, sous ce règne, l'histoire de la peinture officielle : Charles Decourt, Nicolas le Blond, Benjamin Foullon, neveu de Jean Clouet, Guillaume Charles, Jehan et Claude Doué (d'Hoey), originaires de la Flandre, Guillaume Chou, Albert et Martin Didier, Antoine de Recouvrance, Nicolas Douay, Marin le Bourgeois, Charles Martin, Pierre Geoffroy, Louis Poisson, Guillaume Dumée, Pierre du Monstier (fig. 70), mort en 1656, chef d'une famille d'artistes, Henri Lerambert et Martin Fréminet.

De ces dix-neuf peintres, les deux derniers seuls ont laissé quelque réputation.

Il faut ajouter à cette nomenclature les noms plus connus de Louis-Beaubrun, de Nicolas Bollery, d'Étienne du Perac, de Roger de Rogery, de Toussaint du Breuil, de Jacob Bunel et de sa femme Marguerite.

Bunel et sa femme, Tourangeaux et protestants l'un et l'autre, peignirent, à la petite galerie du Louvre, les portraits en pied des rois et des reines de France, autour desquels se groupaient les têtes des personnages les plus illustres de leur temps, depuis le règne de saint Louis jusqu'à celui d'Henri IV. « Bunel, » rapporte Sauval, « peignit d'après le naturel les portraits des personnages de ce temps. Pour déterrer les autres, il voyagea par tout le royaume (même en Espagne et en Italie) et prit les stucs des cabinets, les vitres des chapelles et des églises, où ils avoient été peints de leur vivant. Il fut si heureux dans sa recherche, que, dans cette galerie, il n'y a pas un seul portrait de son invention, et que, par le visage et l'attitude tant des hommes que des fem-

mes qu'il y a représentés, on juge aisément de leur génie et de leur caractère. Sa femme le seconda bien dans cette entreprise :



Fig. 70. — Tête de vieillard riant, par Daniel du Monstier; d'après un dessin à la bibliothèque Albertine de Vienne. XVII^e siècle.

comme elle excelloit à faire les portraits des personnes de son sexe, ceux des reines et des autres dames, pour la plupart, sont de sa main et du dessin de son mari. » Bunel, qui mourut en 1614, peignit, en outre, dans la chambre de la reine, au

Louvre, avec le concours de Gabriel Honnet, d'Ambroise Dubois et de Dumée, différents épisodes de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, que Marie de Médicis avait choisis elle-même.

Il paraît que les tableaux de Bunel étaient peints sur toile et encadrés, car on put sauver une partie de ceux qui décoraient la petite galerie du Louvre (aujourd'hui galerie d'Apollon), lors de l'incendie du 6 février 1661; mais les belles fresques qu'il avait faites sur les voûtes de cette galerie d'après les cartons de Toussaint du Breuil, représentant le combat de Jupiter contre les géants, furent entièrement détruites. « On préparait depuis longtemps, » dit un écrivain, « la représentation du ballet *l'Impatience*, où devaient paraître, à côté des meilleurs danseurs gagés par le roi, quelques grands seigneurs et des jeunes femmes du plus haut rang, et un théâtre avait été dressé à l'un des bouts de la galerie des peintures. Henri Gissey conseilla de retirer de leurs encadrements tous ces bustes peints, et de les déposer provisoirement dans un garde-meuble. Le roi consentit à cet arrangement, et par là fut sauvée cette belle suite dont on ne sait ce que sont devenus les morceaux. » Ce Gissey, bien qu'il ne fût pas peintre, était de l'Académie en sa qualité de « dessinateur des fêtes », et soumettait au roi des modèles de costumes, des motifs de décoration pour jeux, ballets, carrousels, spectacles de la cour. Il mourut en 1673.

Quant à Toussaint du Breuil, « singulier en son art, selon l'Estoile, et qui avoit fait et devisé tous les beaux tableaux de Saint-Germain », il mourut le 22 novembre 1602, en revenant de Saint-Germain à Paris. « Du Breuil, » dit André Félibien, « n'étoit pas bon coloriste, et d'ordinaire ne faisoit que des cartons; mais, en récompense, il étoit si grand dessinateur, que Claude Vignon, peintre, a vendu à Rome de ses dessins à François Bracianze, ex-

cellent sculpteur, que celui-ci prenoit pour estre de Michel-Ange. » Du Breuil avait peint aussi, pour une des chambres de Fontainebleau, quatorze tableaux représentant l'histoire d'Her-



Fig. 71. — Henri IV, trumeau de la galerie des Rois (petite galerie); peint par Fr. Quesnel, gravé par Thomas de Leu. XVII^e siècle.

cule, et Roger de Rogery (de son véritable nom Ruggieri) avait été chargé, après sa mort, de peindre la suite de cette histoire, en treize fresques qui figuraient dans une salle voisine.

C'est à Fontainebleau qu'Henri IV fit exécuter sous ses yeux les travaux de peinture les plus considérables de son règne; malheu-

reusement la plupart des fresques faites à cette époque, sur des enduits mal préparés et trop sensibles à l'humidité du climat, n'ont pas tardé à s'effacer, de telle sorte que les linéaments du dessin restaient seuls visibles à l'œil des connaisseurs, au bout d'un petit nombre d'années. Les tableaux peints sur toile, du moins, se détériorèrent plus lentement, mais ils subirent aussi l'action du temps, en perdant leur coloris et en devenant tout à fait noirs.

Un des peintres qu'Henri IV employa le plus aux travaux de Fontainebleau était Ambroise Dubois (1543-1614), natif d'Anvers, mais naturalisé en France, où il vint exercer son talent dès l'âge de vingt-cinq ans. Dubois avait une merveilleuse facilité et une incroyable adresse d'exécution, car il entreprit, avec Jean, son fils, et d'Hoey, d'immenses fresques à l'huile, chacune de 16 pieds de large et de 7 de hauteur, qui représentaient les principaux exploits d'Henri IV pendant la Ligue. Toute cette décoration picturale a péri, à l'exception de quelques fragments que l'on a retrouvés de nos jours. On voit encore, à la même place, dans le vieux Louvre, les tableaux de ce peintre qui décoraient le cabinet et la chambre de Marie de Médicis : huit tableaux, sur toile, représentent l'histoire de Tancrède et de Clorinde, empruntée à la *Jérusalem délivrée*, et quinze autres tableaux, les aventures du roman grec de *Théagène et Chariclée*. Un des tableaux de cette seconde suite, qui orne le plafond de la chambre royale, offre, dans les attitudes et les formes des personnages, une élégance et une distinction qui caractérisent déjà l'école française de cette époque.

Le maître par excellence, un Français de l'ancienne école de Fontainebleau, Martin Fréminet (1567-1619), que le roi avait rappelé d'Italie, ou il s'était fixé durant la Ligue, exécuta seul, avec quelques élèves inconnus, les admirables peintures qui

couvrent la voûte de la chapelle du château de Fontainebleau, et qui représentent les grands épisodes de l'histoire de la Bible et de la vie de Jésus-Christ se déroulant sous les yeux de la Trinité dans sa gloire divine. L'exécution de cette œuvre considérable ne fut achevée que sous Louis XIII.

Fréminet (il se nommait en réalité *Fréminel*) avait étudie d'abord chez son père, peintre médiocre de Paris, qui faisait des cartons pour la tapisserie de haute lisse; à vingt-cinq ans, il était parti pour l'Italie, afin de s'y perfectionner dans son art, sans doute avec son camarade d'atelier Toussaint du Breuil, et tous deux s'attachèrent à copier les fresques et les dessins de Michel-Ange, qu'ils regardaient l'un et l'autre comme leur véritable maître. A leur retour en France, ils avaient complété leurs études, en travaillant avec les peintres de Fontainebleau. Leurs travaux n'avaient donc été suspendus que pendant la période aiguë des guerres civiles, et ils les reprirent avec ardeur, lorsque Henri IV les eut choisis pour peintres valets de chambre. Fréminet, qui survécut dix-sept ans à du Breuil, acquit une réputation bien supérieure à celle de son ami. Il excellait dans le dessin; il avait à la fois la science et l'habileté de l'exécution; il possédait le génie de la composition, mais il n'était pas coloriste et ses plus belles œuvres ne pouvaient plaire qu'aux artistes : « Sa manière de peindre, » suivant Félibien, « étoit fière et terrible, donnant à ses figures des mouvements trop forts, et marquant tellement les muscles, qu'ils paraissent presque sous les draperies. » Ce grand maître, qui peignit peu de tableaux d'église et de chevalet, eut à peine le temps de finir les fresques de la chapelle du château de Fontainebleau : il mourut à Paris, en 1619, âgé de cinquante-deux ans, comblé des témoignages d'estime que lui avait donnés Louis XIII, ainsi que Henri IV.

Les peintres français, à cette époque, conservaient encore les usages traditionnels de la vieille communauté parisienne des peintres et imagiers, à laquelle ils appartenaient la plupart : ils n'avaient pas d'autres élèves que leurs enfants ou leurs parents, leur atelier était le foyer de la famille. Tout artiste qui s'était fait un nom par ses œuvres tenait à honneur de le léguer aux héritiers de son art et, s'il était possible, de son talent. Ainsi Ambroise Dubois avait travaillé avec ses deux fils Jean et Pierre, et son neveu Paul; Jean d'Hoey, de Leyde, valet de chambre du roi comme Dubois, se faisait aider par son fils Claude, lequel acheva les peintures que son père, mort en 1615, avait exécutées à Fontainebleau, d'après les dessins d'Ambroise Dubois.

Fréminet n'eut qu'un fils, mais il avait deux frères, que l'abbé de Marolles nomme parmi les bons crayonneurs, et des élèves qui le secondaient dans tous ses ouvrages, en s'efforçant de l'imiter. Il y a peu de peintres qui n'aient compté deux ou trois générations d'artistes de la même école, ayant travaillé ensemble aux grands ouvrages d'histoire ou de sainteté. Quant aux portraitistes qui travaillaient isolément et *de leur main,* ils s'honoraient d'avoir eu pour pères et pour ancêtres de bons peintres de portraits, et ils étaient fiers de voir leur manière ou leur style continués par leurs fils ou leurs neveux.

Il y eut ainsi, à la cour de France, trois Porbus, venus de Bruges et d'Anvers, qui, de père en fils, se distinguèrent dans la peinture de portraits; le dernier, François, qui mourut à Paris en 1622, âgé de cinquante-deux ans, avait fait les portraits de la famille royale et d'une foule de personnes de l'entourage du roi et de la reine. Il fut chargé aussi, par le conseil de ville de Paris, de peindre, dans les nouveaux bâtiments de l'hôtel de ville, quantité de portraits d'anciens prévôts des marchands

et d'anciens échevins. On lui avait adjoint, pour coopérer à ce grand travail, Louis Beaubrun, mort en 1627, peintre de la



Fig. 72. — François de Laubespine, marquis de Châteauneuf, par Nicolas Quesnel, XVII^e s.

reine Anne, et dont les deux neveux, Henri et Charles, devaient avoir, comme portraitistes, encore plus de réputation que lui.

L'histoire ne dit pas que les Quesnel, une autre famille d'artistes qui peignaient aussi avec une rare habileté (fig. 71 et 72),

aient été employés à peindre la collection des portraits municipaux de l'hôtel de ville, mais François, le plus célèbre des trois frères, eut à *pourtraire* plusieurs fois Henri IV, Marie de Médicis et le Dauphin. Les trois frères du Monstier, Étienne, Pierre et Cosme, qui avaient introduit en France la mode des portraits au pastel ou aux trois crayons, vivaient encore, dans les premières années du règne d'Henri IV, mais ils devaient être octogénaires et sans doute ne travaillaient plus. C'était sur Daniel du Monstier (1574-1646), fils de Pierre, que reposait la renommée de cette famille d'excellents artistes. Il fut en faveur à la cour d'Henri IV, parce qu'il exécutait, avec une merveilleuse rapidité, des portraits qui joignaient à une ressemblance frappante les qualités d'un bon dessin et d'une ingénieuse coloration, au moyen des trois crayons noir, rouge et blanc.

Les derniers peintres de la grande école de Fontainebleau disparurent, sous la régence de Marie de Médicis et au commencement du règne de Louis XIII : leur tâche était terminée, puisque la peinture décorative des châteaux royaux se trouvait à peu près achevée.

On allait dès lors décorer beaucoup de galeries, de salles et de chapelles dans les couvents, les églises et les hôtels qui se construisaient de tous côtés à Paris, mais il n'y avait plus à conserver un style homogène dans les ouvrages de peinture à fresque ou à l'huile, dont on ornait à l'intérieur les édifices religieux et les habitations aristocratiques. Chaque peintre y apportait son genre et son tempérament individuel; chaque partie intéressée y imposait son choix et son goût. Il y eut, sous Louis XIII, deux peintres qui formèrent deux écoles distinctes : Simon Vouet (fig. 73) et Nicolas Poussin. A côté de ces deux personnalités qui eurent une action si prépondérante sur la peinture française et sur les

arts en général, il faut signaler quelques artistes qui s'étaient faits eux-mêmes en dehors des deux écoles dominantes, et qui sortaient de la co mmunauté des peintres de Paris, dans laquelle se perpétuait le vieil art national, sans subir l'influence et les vicissi-



Fig. 73. — Cabinet préparé à l'Arsenal pour Henri IV, et dont la décoration ne fut faite que vers 1643, par Simon Vouet et ses élèves.

tudes des Italiens. Mais, chez tous, c'était une idée fixe d'aller à Rome, pour y étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'art.

Le voyage de Rome avait été funeste à beaucoup de ces jeunes gens, qui prenaient pour un progrès les déplorables déviations des écoles italiennes.

Jacques Blanchard, né à Paris en 1600, élève de son grand-

père maternel, Jérôme Bollery, « le meilleur peintre de son temps, » fut un de ceux que l'Italie ne rendit pas à la France plus savant ni plus habile. « Il n'y a jamais eu, » dit Charles Perrault, « de peintre si également fort dans toutes les parties de la peinture, qu'il n'ait excellé beaucoup plus dans les unes que dans les autres. Il avoit, dans ses tableaux, un coloris si beau, si frais, si naturel, qu'on le surnomma *le Giorgione* ou *le Titien françois.* » Il s'était passionné, en effet, pour ces deux maîtres, pendant le séjour qu'il avait fait à Venise, et, comme le dit Félibien, il acquit « une grande réputation pour la beauté de son coloris et sa manière de peindre fraîche et agréable ».

A son retour de Rome, où il avait étudié en compagnie de son frère Jean-Baptiste, il fit, pour la communauté des peintres, où on l'admit avec enthousiasme, un *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, et pour un couvent de religieuses de Cognac, une *Assomption de la Vierge*, qu'on regarde comme ses chefs-d'œuvre. Il peignait à fresque avec beaucoup d'adresse et d'éclat. Il fut chargé de peindre aussi une galerie du château de Grosbois, que le comte d'Angoulême avait fait bâtir. On admirait, entre tous ses ouvrages, une fresque représentant *les Saisons*, dans une galerie de l'hôtel de Bullion, à Paris. Il excellait à faire des tableaux mythologiques où l'on voyait des figures nues qu'il peignait avec autant de correction que de facilité; il faisait aussi beaucoup de Vierges à mi-corps, dit Florent le Comte, « et comme il sçavoit leur donner des expressions fort agréables plusieurs personnes étoient bien aises d'en avoir de sa main ». Il mourut d'une fluxion de poitrine, à l'âge de trente-huit ans. Son plus grand tableau et le plus célèbre était une *Descente du Saint-Esprit*, qu'on admira longtemps dans l'église de Notre-Dame.

Son fils Gabriel (1630-1704) fut membre de l'Académie de

peinture. Il avait apparemment la réputation d'être un fin connaisseur, puisque M. de Seignelay le chargea, à la fin de 1684, d'aller dans les Pays-Bas chercher des tableaux de chevalet pour la collection du roi.

Claude Vignon, né à Tours, vers 1590, s'était passionné de bonne heure pour la manière du Caravage « et fit, dans ce goût-là, des tableaux d'une grande force, » dit Roger de Piles, dans son *Abrégé de la vie des peintres*. Il diminua lui-même sa valeur, en travaillant trop vite, pour satisfaire aux nombreuses commandes de tableaux qui lui arrivaient de tous côtés. Il avait une façon de peindre qui le distinguait des peintres français contemporains, car il procédait toujours par empâtements, en appliquant les couleurs sur la toile sans les lier ou les mêler avec le pinceau, ce qui produisait de loin un grand effet, mais ne permettait pas de voir de trop près sa peinture. Il avait des connaissances très étendues sur tous les genres et les différentes manières des grands maîtres, et les curieux venaient le consulter avec confiance au sujet de la qualité et du prix des anciens tableaux; mais ses œuvres étaient peu recherchées, quoiqu'il eût peint beaucoup, dans sa jeunesse, pour les églises et pour les cabinets d'amateur. De ses vingt-cinq ou vingt-six enfants, quatre seulement s'adonnèrent aux arts; Claude-François et Philippe furent, comme lui, membres de l'Académie de peinture, et lui survécurent plus de trente ans. Il était mort en 1670.

Il y eut, au commencement du dix-septième siècle, certains peintres qui s'étaient formés dans les écoles provinciales et qui gagnaient leur vie en parcourant les villes et les châteaux où ils s'arrêtaient pour peindre; quelquefois, ils se fixaient dans la ville où ils étaient nés, et y trouvaient l'emploi de leur talent. Quentin Varin, d'Amiens, mort en 1634, fut un de ces artistes

nomades : on rapporte que, dans un séjour qu'il fit aux Andelys, il aurait donné les premières leçons de son art au jeune Poussin, qui montrait déjà de grandes dispositions et qui n'aspirait qu'à partir pour l'Italie. On citait plusieurs de ses tableaux de dévotion auxquels Poussin avait mis la main; sa *Présentation au temple,* qui a passé dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois, est un ouvrage vraiment remarquable.

Jean Mosnier, de Blois (1600-1656), qui n'eut pas d'autre maître que son père, peintre savant, établi dans sa ville natale, avait fait une si belle copie d'une Vierge d'André Solario, appartenant aux Cordelières de Blois, que ces religieuses l'acceptèrent en échange de l'original qu'elles offrirent à la reine mère Marie de Médicis. Ce fut aux libéralités de cette princesse que Jean Mosnier dut les moyens d'aller étudier à Rome. A son retour, la reine mère l'honora encore d'une généreuse bienveillance et lui commanda des peintures décoratives pour le palais du Luxembourg; mais le départ et l'exil de sa royale bienfaitrice l'engagèrent à retourner dans sa province, où il travailla, pour les églises et pour les châteaux, jusqu'à sa mort. Son fils aîné, Pierre, qui était venu à Paris compléter ses études dans l'atelier de Sébastien Bourdon, fut de l'Académie de peinture, en 1674.

Il faut citer également quelques peintres français qui avaient acquis ou perfectionné leur talent en Italie et qui ne vinrent pas le produire à Paris.

Valentin de Boulongne, dit *le Valentin,* né à Coulommiers en 1591, passa toute sa vie à Rome, où il mourut en 1634 : ses tableaux, exécutés dans la manière du Caravage, avec une audace singulière de dessin et de coloris, étaient fort estimés de son temps et firent regretter sa perte prématurée. Jean le Clerc (1588-1683) avait appris son art à Venise, où il se fit une si

grande réputation qu'il y fut fait chevalier de Saint-Marc. Il revint, au bout de vingt ans, dans sa ville natale, où il mourut après avoir exécuté de beaux ouvrages pour le duc Henri de Lorraine. Nicolas Quentin, né en Bourgogne, et Richard Tassel, né à Langres en 1608, ne sortirent de leur province que pour faire des peintures d'église : leurs meilleurs tableaux étaient à Dijon. C'est là que mourut le premier en 1636, et le second se retira plus tard à Langres, pour y mourir en 1660.

On ne peut citer, à cette époque, qu'un seul grand peintre qui ne soit pas allé en Italie et qui représente, par conséquent, l'école française dans toute sa pureté : c'est Eustache le Sueur (1616-1655). Parisien de naissance et élève de Vouet, il se contenta de voir les meilleurs tableaux italiens conservés dans les cabinets des curieux. Il était fils d'un tourneur en bois. Membre de la communauté des peintres, il refusa toujours de se séparer de ses collègues, lors même qu'il fut élu professeur dans l'Académie royale de peinture. Il se faisait aider dans ses travaux par ses trois frères, Pierre, Philippe et Antoine; par son beau-frère, Thomas Goussé, et par ses deux élèves, Patel et Claude Lefebvre. Il exécuta, en moins de trois années, vingt-deux tableaux peints sur bois, pour remplacer les fresques à demi effacées qui avaient décoré le cloître du couvent des chartreux, à Paris. Ces superbes tableaux, représentant les principaux traits de la vie de saint Bruno, sont l'œuvre capitale de le Sueur. Il travailla aussi dans les appartements du roi et de la reine, au Louvre. Il avait entrepris la décoration de la galerie de l'hôtel Lambert, dans l'île Saint-Louis, et il exécuta, en outre, un grand nombre de peintures pour les hôtels des divers grands seigneurs et pour plusieurs églises de Paris, entre autres Saint-Gervais. Il mourut, épuisé de travail, à l'âge de trente-neuf ans.

« Ce que le Sueur avoit de plus remarquable, » dit Charles Perrault, « c'est qu'il n'y avoit rien d'affecté dans sa manière. C'étoit la belle nature prise d'après l'idée du beau, qu'il représentoit en autant de façons différentes que les différents sujets le demandoient, n'ayant aucunes attitudes, aucunes manières de groupper, de disposer, de drapper ou de colorier, qui luy fussent plus ordinaires que les autres; marque certaine de la force et de la facilité de son génie... Son bon goût luy avoit fait prendre, dans l'étude des figures et des bas-reliefs antiques, ce qu'ils ont de grand, de noble et de majestueux, sans en imiter ce qu'ils peuvent avoir de sec, de dur et d'immobile. »

Félibien, en déclarant que le Sueur était un excellent peintre, ne lui ménage pas les éloges; il constate que, « sans avoir été à Rome, ses tableaux ont fait dire qu'il a été un peintre presque achevé et dont les ouvrages approchent de bien près de la perfection » (fig. 74 à 76). Le Sueur, dont les vrais connaisseurs appréciaient seuls le style naïf et gracieux, simple et noble, expressif et touchant, resta pourtant fort en arrière de la renommée éclatante de Vouet, qui avait failli lui imposer la plus fâcheuse influence, au milieu de l'engouement général que les peintures de ce brillant et dangereux maître excitaient dans le monde des arts.

Simon Vouet, né à Paris en 1590, élève de son père, peintre médiocre de portraits, était déjà habile à l'âge de quatorze ans; il avait un talent remarquable pour faire, avec une merveilleuse facilité, des portraits très ressemblants et très vivants. Il passa quelques années à la cour de Charles I^er^, qui cherchait à le retenir en Angleterre. L'ambassadeur de France, Harlay de Sancy, l'emmena ensuite à Constantinople, pour faire le portrait du Sultan, que le jeune Vouet ne put voir qu'une seule fois et qu'il eut l'adresse de peindre néanmoins à la satisfaction de son modèle fu-



Fig. 374. — Saint Gervais et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles; tableau de le Sueur. Musée du Louvre. XVII^e siècle.

gitif, qui ne s'expliquait pas comment ce superbe portrait avait pu s'exécuter à son insu. Cette preuve d'habileté fut l'origine des succès extraordinaires de Vouet, qui arriva en Italie (1612) précédé de l'histoire du portrait peint de souvenir, et tous les peintres de Rome s'inclinèrent devant un pareil prodige. Il avait commencé par aller copier à Venise les chefs-d'œuvre de Titien et de Paul Véronèse; à Rome, il imita d'abord la manière du Caravage, et il rivalisa de la sorte avec le Valentin, qui s'était fait l'élève posthume de ce grand peintre et qui balançait à lui seul la vogue dominante de l'école des Carrache.

Plus tard, Simon Vouet se rapprocha de l'école bolonaise, en s'éprenant de la manière du Guide. Appelé à Gênes, en 1620, par les princes Doria, il employa deux ans à peindre dans leurs palais et leur église. Revenu à Rome, où il épousa une jeune artiste, il semblait ne plus souhaiter que d'être un peintre romain; l'Académie de Saint-Luc le nomma *prince* de tous les membres qui la composaient; il fut choisi pour faire le portrait du pape Urbain VIII, et tous les cardinaux tinrent à honneur d'avoir aussi leurs traits reproduits par lui. Les tableaux qu'il terminait et que se disputaient les plus riches amateurs étaient exposés, comme autrefois ceux de Raphaël, dans les basiliques de Rome; il était devenu fort riche, et il avait dans son atelier une troupe d'habiles élèves, de toutes nations, qui ne demandaient qu'à travailler sous ses ordres. Son renom eut des échos dans sa patrie et surtout à la cour de Louis XIII, qui chargea son ambassadeur à Rome de faire rentrer Vouet en France, en lui offrant le titre de premier peintre du roi, une pension et un logement dans les galeries du Louvre.

Le peintre ne quitta pas Rome sans regret; il ramena sa famille avec lui, ainsi que ses élèves favoris, son frère, Aubin

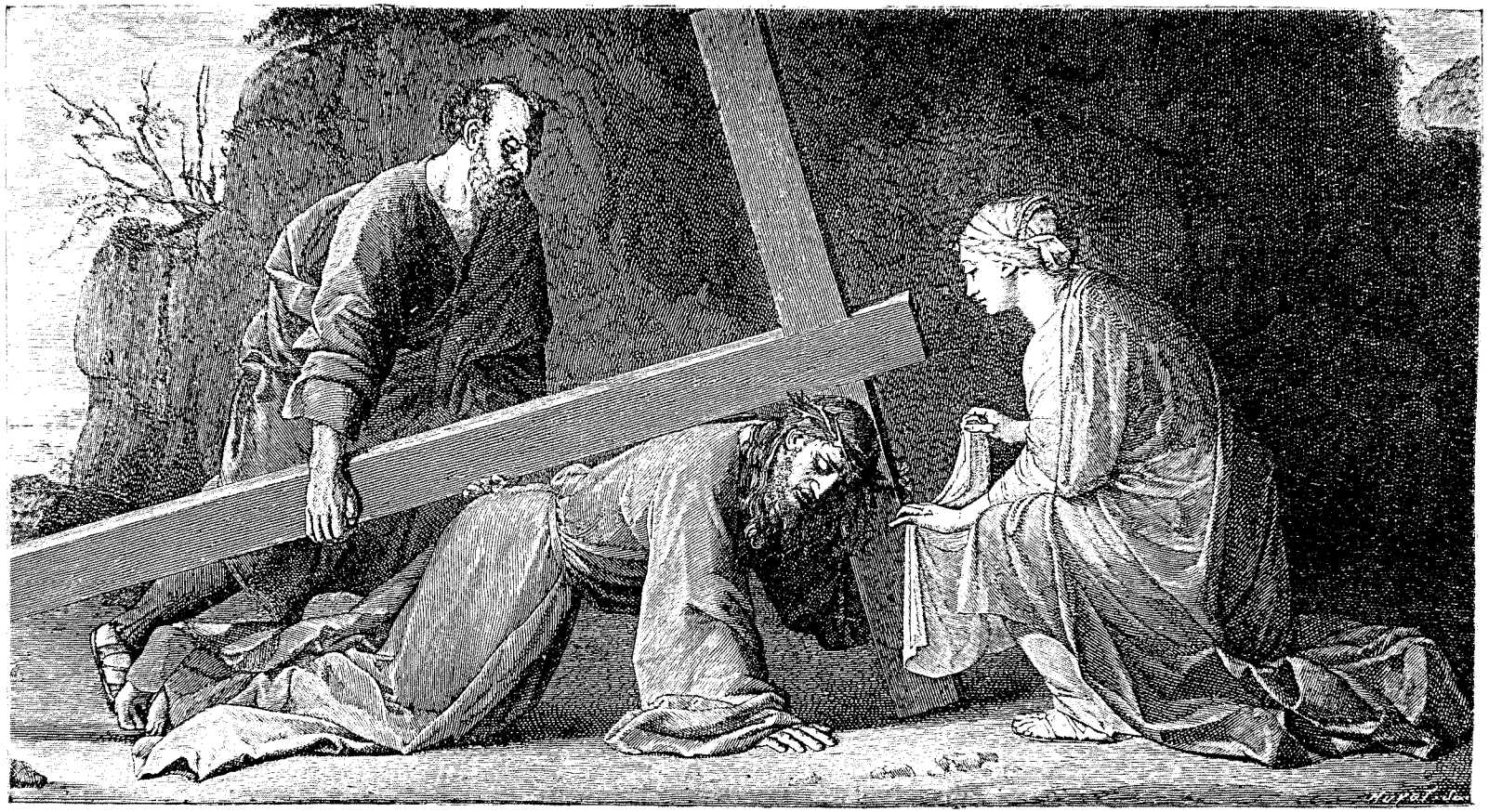


Fig. 75. — Jésus portant sa croix et sainte Véronique; tableau de le Sueur, au musée du Louvre. XVII^e^ siècle.

Vouet, l'Italien Jean-Baptiste Mola, et Jacques Lhomme, de Troyes.

A son arrivée, au commencement de 1627, il reçut du roi et de la reine mère l'accueil le plus honorable et se vit aussitôt accablé de demandes de portraits; il fit plusieurs fois ceux de Louis XIII et de Marie de Médicis, qui prenaient plaisir à le voir peindre ou dessiner au pastel avec un art et une vivacité qu'on ne se lassait pas d'applaudir. « Cette sorte de travail étoit propre et assez prompte, » dit Félibien. « Sa Majesté voulut que Vouet lui apprît à dessiner et à peindre de cette manière, afin de pouvoir se divertir à faire les portraits de ses plus familiers courtisans. Le roy s'y appliqua quelque temps et y réussit si bien, qu'on en voit qu'il a faits, qui sont fort ressemblants. »

Vouet n'aurait jamais suffi à l'exécution des peintures qu'il entreprenait, s'il n'avait pas eu, à Paris comme à Rome, un grand nombre d'élèves travaillant sous ses ordres, avec cette rapidité prestigieuse qu'il leur enseignait. Il préparait, pour le roi, les cartons des tapisseries que Simon Lourdet faisait tisser dans sa fabrique de la Savonnerie; il peignait à la fois dans le Louvre, au Luxembourg et à Saint-Germain, c'est-à-dire que ses élèves allaient çà et là travailler, d'après ses esquisses (fig. 77), en s'attachant à reproduire sa manière qui n'était plus celle du Caravage, mais bien celle du Guide, qu'il avait adoptée comme plus facile et plus expéditive. C'est ainsi qu'il exécuta des peintures décoratives qui eussent employé la vie entière de plusieurs peintres. Il peignit pour le cardinal de Richelieu la chapelle et la grande galerie du Palais Cardinal, et la chapelle du château de Ruel; pour le maréchal d'Effiat, le plafond de deux ou trois salles du château de Chilly; pour Bullion, surintendant des finances, une grande galerie haute et un cabinet, dans son hôtel de la rue

Plâtrière, à Paris, où Jacques Blanchard avait peint la galerie



Fig. 76. — Sainte Scolastique apparaît, après sa mort, à saint Benoît, son frère. Tableau de le Sueur, au Louvre. XVII^e siècle.

basse; pour le duc d'Aumont et pour M. de Fourcy, des pla-

fonds et des dessus de porte, dans leurs hôtels de la rue de Jouy; pour le chancelier Seguier, deux galeries et la chapelle de son hôtel de la rue de Grenelle.

Cette quantité de travaux décoratifs n'empêchait pas Vouet de peindre des tableaux, non seulement pour les églises, pour les couvents et pour les hôtels de Paris, mais encore pour les cabinets des curieux de l'Angleterre et des pays étrangers. Il faisait ou faisait faire, dans le goût du Guide, des têtes de Vierge ou de Madone, et « avoit même un talent particulier pour les bien représenter ». Il mourut, à l'âge de cinquante-neuf ans, le 30 juin 1649. « Ce fut de son temps, » dit Félibien, « que la peinture commença de paroistre ici avec un art plus beau et plus noble qu'elle n'avoit fait. » Cependant, Félibien adresse de vives critiques à Vouet, sur le témoignage même de ses plus savants élèves : « Il n'avoit pas un génie facile et aisé; il ne pouvoit ordonner un tableau sans voir le naturel; il cherchoit à imiter ce qu'il avoit vu de Paul Véronèse, mais cependant il n'avoit pas un goût exquis dans les ordonnances, non plus que dans le dessin, quoiqu'en certaines parties il ait été assez correct. Il ignoroit la perspective et ne sçavoit ni l'union et l'amitié des couleurs, ni l'entendement des ombres et des lumières. »

Cet écrivain n'eût pas répété des critiques aussi amères, si la prodigieuse réputation de Vouet lui avait survécu, mais elle ne fit que diminuer et s'effacer après sa mort. Roger de Piles, qui le jugeait, vingt-cinq ans plus tard, dans l'*Abrégé de la vie des peintres,* va jusqu'à dire « que son coloris étoit partout assez mauvais; que l'on ne voit dans ses figures aucune expression des passions de l'âme, et que son plus grand mérite consiste dans le grand nombre d'excellents élèves qu'il a faits et d'avoir esté en quelque sorte le restaurateur de la peinture ». Presque tous les

peintres, en effet, qui se distinguent après lui, sortaient de son

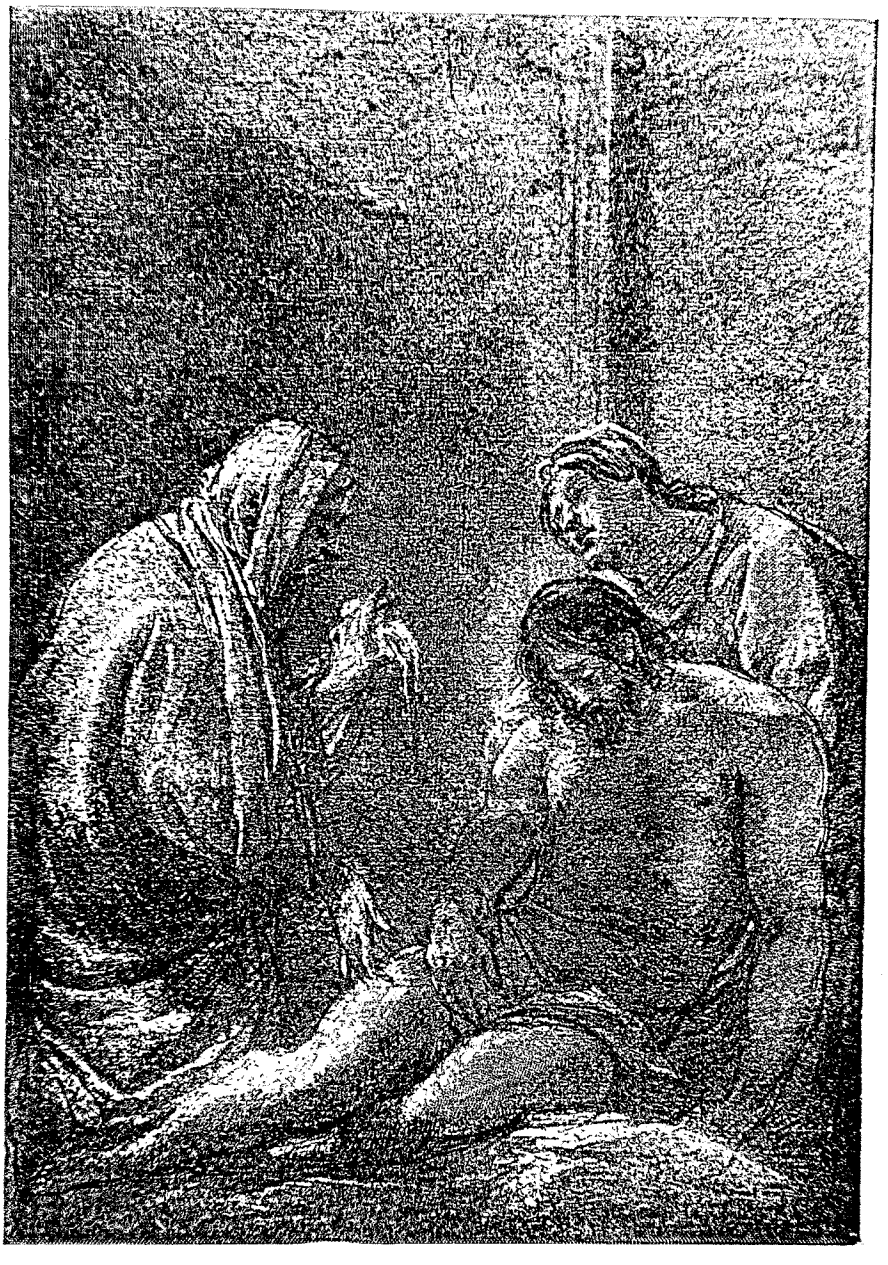


Fig. 77. — Déposition de croix, par Simon Vouet; dessin à la bibliothèque Albertine de Vienne. XVII^e siècle.

atelier; voici les noms des plus célèbres : ses deux frères, Aubin

et Claude; ses deux gendres, François Tortebat et Michel Dorigny; Charles le Brun, François Périer, Michel Corneille, Pierre Mignard, Alphonse du Fresnoy, Charles Poerson, Louis du Guernier, Nicolas Chaperon, André le Nôtre, etc. La plupart de ces artistes français, qui firent partie de l'Académie de peinture, créée depuis la mort de leur illustre maître, lui devaient au moins le développement de leurs facultés natives dans les genres les plus différents.

Vouet avait pu prévoir, cependant, la décadence prochaine de sa fortune exagérée, lorsqu'il fut témoin de l'arrivée triomphante de Nicolas Poussin à Paris (fig. 78), dans les premiers jours de janvier 1641.

Il n'avait pas fallu moins de deux ans pour décider Poussin à quitter l'Italie, où il s'était naturalisé et où il espérait mourir. Louis XIII lui avait écrit, de sa propre main, à la date du 15 janvier 1639 : « Cher et bien amé, Nous ayant été fait rapport, par aucuns de nos plus spéciaux serviteurs, de l'estime que vous vous estes acquise et du rang que vous tenez parmi les plus fameux et les plus excellents peintres de toute l'Italie, et désirant, à l'imitation de nos prédécesseurs, contribuer, autant qu'il nous sera possible, à l'ornement et décoration de nos maisons royales, en appelant auprès de Nous ceux qui excellent dans les arts et dont la suffisance se fait remarquer dans les lieux où ils semblent les plus chéris, Nous vous faisons cette lettre, pour vous dire que Nous vous avons choisi et retenu pour l'un de nos peintres ordinaires et que Nous voulons dorénavant vous employer en cette qualité. »

Le grand artiste avait longtemps résisté à cet appel flatteur, et n'avait cédé que de guerre lasse aux conseils de ses amis qui désiraient consacrer sa gloire en le rendant à sa patrie.

Nicolas Poussin, né au hameau de Villers, près le Grand-An-



Fig. 78. — Portrait de Nicolas Poussin; d'après une eau-forte de Louis Ferdinand. XVII^e s.

dely, en 1593 ou 1594, avait alors quarante-six ans, et depuis dix-

sept ans il avait conquis, à force d'études et de travail (fig. 79 et 80), une renommée au moins égale à celle des deux meilleurs peintres de l'Italie, le Guide et le Dominiquin. Il semble que ses parents l'aient dessiné à l'étude des lettres; une vocation prononcée le poussa vers les beaux-arts. En 1612, si l'on s'en rapporte à la tradition, il aurait quitté son pays et sa famille pour venir à Paris. Ayant déjà reçu les leçons de Quentin Varin, il s'attacha alors au Flamand Ferdinand Elle, puis au Lorrain Lallemand, artistes médiocres qu'il ne tarda point à surpasser. Une collection d'estampes de Marc-Antoine, qu'il vit chez le mathématicien Courtois, devint pour lui un enseignement plus utile et plus fécond; en étudiant ces chefs-d'œuvre, il se pénétra si bien du génie qui les avait conçus qu'on a pu dire, non sans raison, qu'il avait puisé les principes de l'art à l'école de Raphaël.

Obligé de retourner dans sa province, le protecteur inconnu de Poussin (peut-être le chevalier Avice) l'emmena avec lui dans l'intention de lui confier la décoration de sa demeure. Mais ce projet n'eut aucune suite : traité comme un domestique ordinaire par la mère de son patron, Poussin quitta le château pour se diriger vers Paris. Si l'on se rend compte de l'état des arts en France à cette époque et de la position qu'occupaient les artistes, les écrivains, les savants même auprès des grands, on comprendra facilement qu'une dame de province ait eu de la peine à ne pas ranger un peintre au nombre des serviteurs de son fils et à ne pas exiger de lui des soins domestiques. Comme, selon toute apparence, notre jeune homme s'était soustrait par la fuite aux exigences de son hôtesse, les biographes nous le montrent errant de ville en ville et demandent à ses pinceaux les ressources nécessaires à son existence. C'est dans ces circonstances que, suivant toutes probabilités, il peignit deux tableaux pour l'église

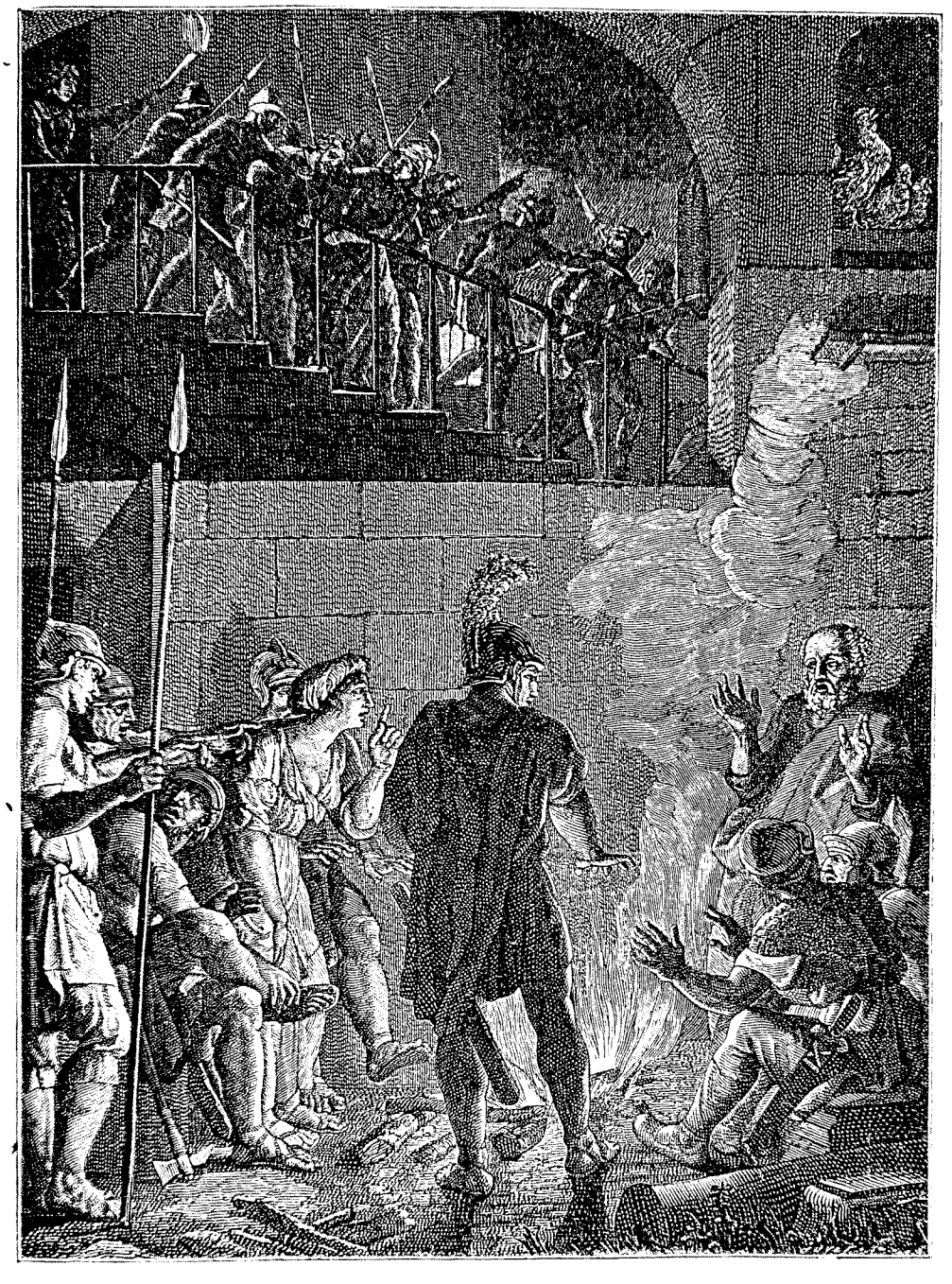


Fig. 79. — Le Reniement de saint Pierre; tableau de Poussin, XVII^e siècle.

des Capucins à Blois, et que, non loin de là, il décora de quel-

ques bacchanales les appartements du château de Cheverny.

A bout de force et de finance, malade de fatigue et d'épuisement, il alla revoir sa famille. Un an plus tard, on le retrouve dans la capitale, luttant contre la fortune, se livrant à des études et à des travaux dont il n'est pas resté trace, et se préparant à ce voyage d'Italie qu'il entreprit deux fois avant de le pousser jusqu'à Rome, but de tous ses désirs. Il alla d'abord jusqu'à Florence, revint à Paris on ignore pour quel motif, se remit en route, mais ne put dépasser Lyon. Là, un créancier, muni d'un arrêt, l'obligea de lui donner, pour acquitter sa dette, le peu d'argent qui lui restait. Poussin prenait plaisir à raconter qu'après avoir soldé ce créancier, il avait en poche un seul écu, et qu'il l'employa à un joyeux souper, en disant à la Fortune : « Prends encore celui-là! »

Force lui fut de retourner à Paris, où il trouvait du moins quelque emploi de son talent. Il vint se loger au collège de Laon; Philippe de Champagne y demeurait alors. Les deux jeunes gens, qui avaient passé l'un et l'autre par l'atelier de Lallemand, travaillèrent ensemble, sous la direction de Duchesne, à la décoration du palais du Luxembourg; toutefois, les récits qu'on a faits de leur liaison ne reposent sur aucun fait certain.

Toujours dans une situation précaire, toujours rêvant à son projet d'aller à Rome, Poussin acceptait tous les travaux qui lui promettaient quelque profit. En 1623, il fit six tableaux, destinés à figurer dans les cérémonies qui eurent lieu chez les jésuites de Paris, lors de la canonisation de saint Ignace de Loyola, leur fondateur, et de saint François Xavier; ces six compositions, exécutées à la détrempe en autant de jours, obtinrent beaucoup de succès. Le cavalier Marini souhaita d'en voir l'auteur, et soit qu'il l'eût changé de composer une suite de dessins pour son

poème d'*Adonis*, soit que Poussin partageât l'engouement géné-



Fig. 80. — Éliézer et Rébecca; tableau de Poussin. Musée du Louvre. XVII^e siècle.

ral pour le poète, ces deux hommes, en apparence si opposés l'un à l'autre, se lièrent bientôt d'une vive amitié, et plus tard, à diverses reprises, le sévère talent du peintre s'inspira des œuvres

légères de l'écrivain. Lorsque celui-ci regagna l'Italie, son ami, malgré tout son désir, ne put l'accompagner, occupé qu'il était à terminer un tableau de la *Mort de la Vierge*, commandé par François de Gondi, premier archevêque de Paris.

Ses engagements remplis, Poussin se hâta d'aller rejoindre le cavalier Marini. Il avait dépassé sa trentième année lorsqu'au printemps de 1624, il atteignit le but de ses rêves et de ses efforts depuis dix ans.

Il lui restait à subir encore plus d'une épreuve. D'abord, Marini n'ayant pas reçu du nouveau pape, son ami d'enfance, l'accueil qu'il se croyait en droit d'en espérer, partit pour Naples, sa ville natale, où il mourut l'année suivante. Avant de quitter Rome, il avait présenté le Français au cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII; malheureusement, ce tout-puissant personnage fut chargé peu de temps après de la nonciature d'Espagne.

Voilà donc Poussin dans une ville étrangère, inconnu, sans aides ni protecteurs. Loin de se décourager, il se mit au travail avec un redoublement d'ardeur. Il avait fait une intime connaissance avec le sculpteur flamand François du Quesnoy, et ce fut entre eux une noble émulation d'études. Ils mirent en commun leurs privations, leurs espérances et leur amour de l'art. C'est à cette collaboration que l'on doit, dit-on, les mesures de la statue d'Antinoüs et de quelques autres figures antiques. Poussin ne s'en tint pas à la peinture proprement dite : il étudia l'anatomie, la perspective, l'archéologie; il modela des statues et des bas-reliefs grecs et romains; il fit des peintures d'après ces fragments, ou modela en bas-reliefs des tableaux de maîtres italiens.

En ce moment, le Dominiquin, en butte aux persécutions de ses rivaux, était réduit à cacher sa gloire pour sauver sa vie. Les fresques qu'il venait de terminer dans l'église de Saint-Grégoire

étaient méprisées, menacées même de destruction, tandis que la jeunesse de Rome se pressait devant les peintures faites en pendant des siennes par le Guide. Poussin seul, suivant la tradition, étranger aux querelles des écoles, osa protester contre ces erreurs du goût public. Il suivit ensuite les leçons du Dominiquin, et, après le départ de ce maître pour Naples, il fréquenta l'atelier d'André Lacchi.

Vivant très retiré, il n'entretenait de relations qu'avec des artistes qu'il aimait et dont il estimait à la fois le talent et le caractère, tels que du Quesnoy, le sculpteur Algardi, les deux peintres français Jacques Stella et Claude Lorrain. Sa détresse était si grande qu'il vendait ses tableaux à des prix dérisoires, ce qui suffisait à peine pour l'empêcher de mourir de faim. « Je m'enhardis à vous écrire la présente, » il s'adressait au commandeur del Pozzo, « ne pouvant point venir vous saluer à cause d'une incommodité qui m'est survenue, pour vous supplier instamment de m'aider en quelque chose. Je suis malade la plupart du temps, et je n'ai aucun revenu pour vivre que le travail de mes mains. » On cite tel de ses ouvrages dont la copie fut payée plus cher à celui qui l'avait faite que l'original à Poussin; le sculpteur Matteo paya 60 écus le beau tableau de *la Peste des Philistins,* qui fut vendu ensuite au duc du Richelieu pour 1,000 écus.

Le talent du courageux peintre fut enfin apprécié par quelques amis des arts. Le plus connu d'entre eux est le commandeur Cassian del Pozzo, qui s'est fait un nom comme amateur et érudit; il resta jusqu'à sa mort un protecteur déclaré et un ami fidèle. Sur ces entrefaites, le cardinal Barberini était revenu à Rome : Poussin exécuta pour lui deux tableaux, la *Mort de Germanicus* et la *Prise de Jérusalem par Titus,* et montra dans ces deux compositions une profondeur d'observation, une entente

extraordinaire de tout ce qui peut caractériser le lieu, l'action et les personnes. Une de ses plus importantes œuvres, représentant le *Martyre de saint Érasme* (au musée du Vatican), fut la seule commande qu'il reçut de la cour pontificale. Enfin, del Pozzo lui demanda cette première suite des *Sacrements* qui contribua tant à établir sa réputation (fig. 81).

Les pénibles épreuves qu'avait eues à surmonter Poussin étaient arrivées à leur terme, non pas qu'à partir de cette époque sa vie d'artiste ait été exempte de peines, mais au moins il avait pour les surmonter la certitude d'être apprécié par ses contemporains.

Autant qu'on en peut juger par sa correspondance, Poussin était d'une santé très délicate. Il avait contracté en France une maladie dont il ressentait, de temps à autre, les cruelles atteintes. Pendant les accès de cette maladie, il reçut les soins d'une famille de son voisinage, celle de Jean Dughet, Parisien, qui vivait à Rome depuis longues années. Cette circonstance amena entre eux des rapports intimes. Le 9 août 1630, il épousa, dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, Anne-Marie Dughet, l'aînée de la famille, âgée de dix-huit ans; il en avait lui-même trente-six. La famille dans laquelle ce mariage le faisait entrer était en quelque sorte devenue italienne; lui-même avait un nom déjà connu, et à la suite d'une attaque qu'il eut à subir de deux sbires, il avait adopté le costume du pays. La dot de sa femme lui permit d'acheter une petite maison, située dans l'un des endroits les plus agréables de la ville. Il y surveilla, avec la tendresse d'un père adoptif, l'éducation de ses jeunes beaux-frères Jean et Gaspard, et fit un graveur du premier, un bon peintre du second, qui mérita être surnommé *Guaspre Poussin* (fig. 82).

De 1630 à 1640, l'existence de Poussin, tranquille et laborieuse,



Fig. 81. — Le Baptême de Notre-Seigneur, tableau de Poussin (suite des Sept Sacrements). XVII^e siècle.

n'est marquée par aucun fait particulier; mais ses plus beaux ouvrages sortirent de cette féconde période. Depuis que les derniers Valois avaient initié la France aux splendeurs de l'art italien, les écoles nationales, comme nous l'avons vu, étaient tombées dans un discrédit presque complet. On ne reconnaissait d'autres peintres que ceux que l'Italie avait formés et en quelque sorte adoptés. Aussi les jeunes artistes se précipitaient-ils à l'envi vers cette terre promise, où, pour la plupart, ils allaient perdre leurs qualités natives, leur individualité, cette vivacité de sentiments sans laquelle l'art n'est plus qu'un métier. Fort heureusement, Poussin avait été préservé de la contagion par la fermeté de son esprit. Alors que chacun se faisait Italien, il étudiait les Grecs et puisait dans l'antiquité cette intelligence du beau qui le distingue (fig. 83 et 84). Sa réputation franchit enfin les Alpes, et, grâce à la recommandation de Richelieu, il reçut de Louis XIII la lettre que nous avons citée plus haut.

Mais l'unique ambition de Poussin semblait être de poursuivre paisiblement sa carrière; il fallut, pour le décider à quitter Rome, entamer une négociation qui dura près de deux années. Le roi lui accordait 3,000 livres pour son voyage, un traitement annuel de pareille somme, le titre de premier peintre avec la direction de tous les ouvrages qu'on ferait pour l'embellissement des maisons royales, et un logement aux Tuileries. « Voilà Vouet bien attrapé, » avait dit le roi à ses courtisans.

Poussin ne fut pas plus tôt arrivé à Paris (janvier 1641) qu'il regretta d'y être venu : le climat de la ville ne lui convenait guère, et l'importunité des grands ne lui laissait pas un moment de libre. Ce fut surtout l'hostilité de quelques artistes envieux qui devint pour lui une source de chagrins : Vouet le haïssait comme un rival préféré; le Mercier ne lui pardonnait pas le

refus qu'on avait fait de ses plans de décoration. Poussin était chargé de peindre la grande galerie du Louvre, dont le paysagiste brabançon Jacques Fouquières, élève des Breughel, avait commencé la décoration : aux paysages et aux vues de villes de France devaient succéder *les Travaux d'Hercule.* Poussin avait

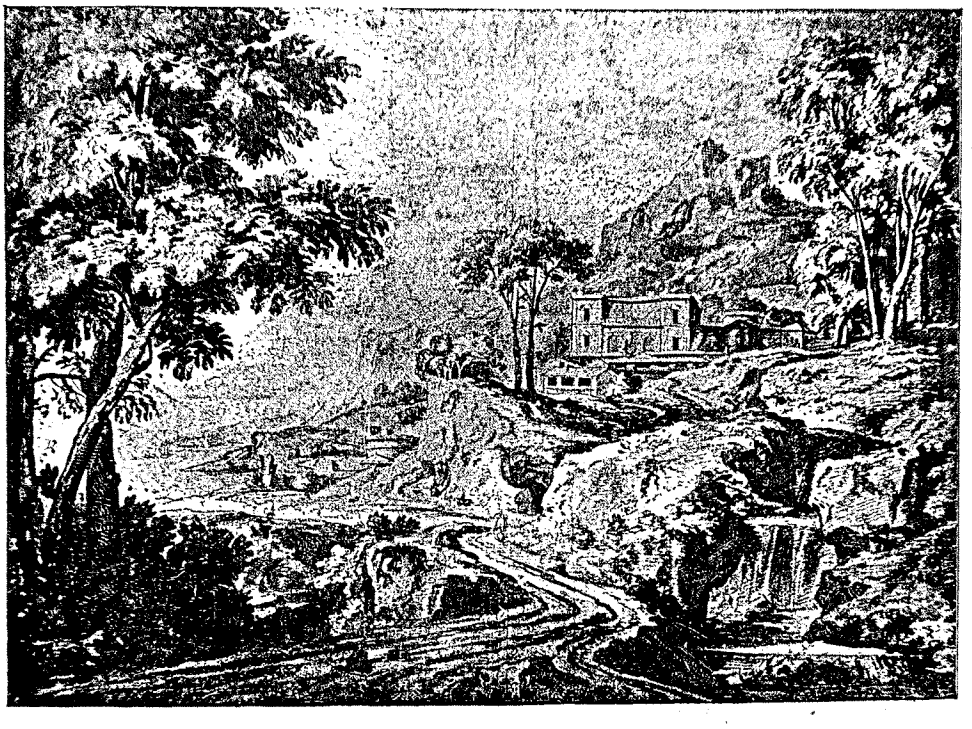


Fig. 82. — Paysage, par Gaspard Dughet, dit *Guaspre Poussin;* d'après un dessin à la bibliothèque Albertine de Vienne. XVII^e siècle.

à faire, en outre, deux grands tableaux pour les chapelles des châteaux de Saint-Germain et de Fontainebleau; les cartons de huit grandes tapisseries, pour le roi; les esquisses de divers ouvrages de peinture, pour le cardinal ministre, et beaucoup de tableaux de moindre dimension pour des grands seigneurs de la cour.

Le dégoût s'empara bientôt de lui, et il ne put vaincre le mauvais vouloir de l'architecte du Louvre, Jacques le Mercier, qui

n'épargnait rien pour le blesser et pour lui faire sentir que la peinture décorative devait être l'esclave de l'architecture dans les bâtiments du roi. Le surintendant Sublet des Noyers prit parti pour l'architecte contre le peintre. Celui-ci adressa un long mémoire au surintendant, pour se plaindre « de ce qu'il prête l'oreille aux médisances de ses ennemis, lui qui devroit estre son protecteur, puisque c'est lui qui leur donne occasion de le calomnier ». La querelle s'envenima de telle sorte que Poussin prit prétexte de l'éloignement de sa famille pour retourner à Rome, au mois de septembre 1642, en promettant de revenir bientôt à Paris. La mort de Richelieu et celle de Louis XIII le dégagèrent de sa parole. Il ne quitta donc plus Rome, où il mourut, le 19 novembre 1665, après avoir exécuté de nombreux chefs-d'œuvre.

« La vie de Poussin, » a écrit Eugène Delacroix, « se réfléchit dans ses ouvrages; elle est en accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions. C'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance avant d'arriver à une célébrité qui semble si souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. »

La première manière de Poussin, notre plus grand peintre, avait été un peu sèche et dure, mais prompte de touche et brillante de couleur; dans la seconde manière, son goût s'était épuré, son talent s'était élevé encore; dans la troisième, celle de sa vieillesse, son génie était devenu plus hardi, plus poétique, mais sa couleur plus triste et plus grise. Poussin reconnaissait lui-même ses défauts, ou plutôt les qualités qui lui manquaient, car, en envoyant à M. de Chanteloup un de ses derniers ouvrages, une

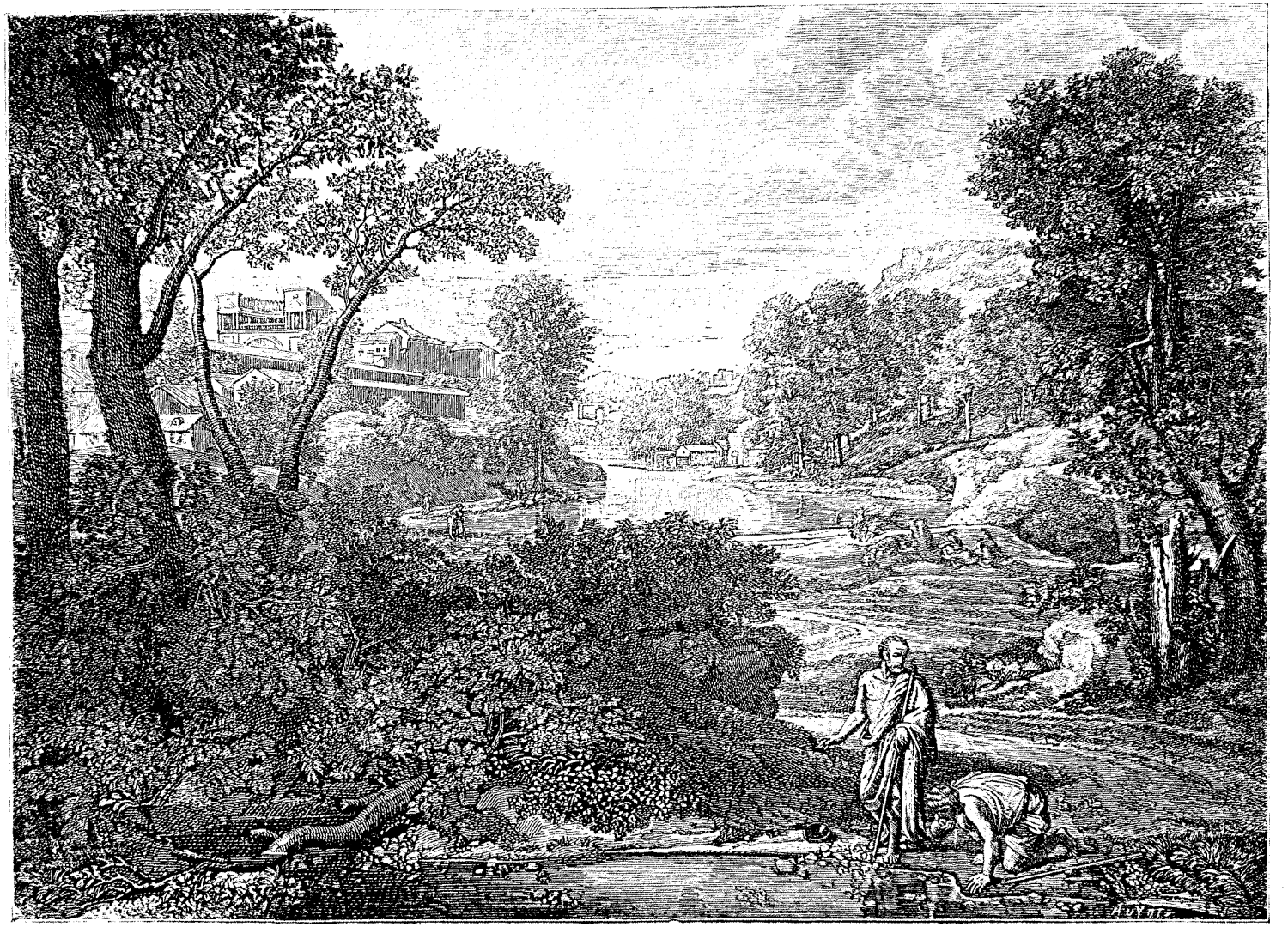


Fig. 83. — Diogène jetant son écuelle ; tableau de Poussin. Musée du Louvre. XVII^e siècle.

Vierge grande comme nature, « il le prioit de considérer que tous les talens de la peinture ne sont pas donnez à un seul homme; qu'ainsi il ne faut pas chercher dans son ouvrage ceux qu'il n'a point reçus ».

Bien qu'à proprement parler ce grand artiste n'ait point formé d'élèves, il n'en doit pas moins être considéré comme le chef de l'école nationale; il en est certainement la plus éclatante personnification. L'influence qu'il exerçait de son vivant sur la colonie française que la culture des arts réunissait à Rome ne fit que s'étendre après sa mort, et dans le sein de la naissante Académie royale de peinture, ces artistes, dont il avait surveillé les travaux et qu'il gourmandait si vertement, le célébrèrent à l'envi en analysant, dans leurs conférences, les plus parfaites de ses œuvres (fig. 85). On a souvent répété que Poussin avait écrit sur les arts : il n'en est rien, et tout ce qu'on possède de lui se lit dans sa correspondance.

En revenant à Rome pour y mourir, Poussin avait retrouvé son ami Claude Lorrain (1600-82), qui lui survécut plus de seize ans.

Ce grand peintre, né dans le diocèse de Toul, ne se souvenait plus même qu'il était Français : il avait passé sa jeunesse hors de France, à Fribourg, à Naples et même à Rome, gravant sur bois, peignant le paysage et l'architecture, et travaillant partout en qualité d'élève ou plutôt d'apprenti. Ce fut chez Agostino Tassi, élève de Paul Bril, qu'il acquit des connaissances sérieuses en dessin et en peinture. Deux paysages qu'il fit en 1627, pour le cardinal Bentivoglio, lui donnèrent des patrons et des admirateurs. Ses tableaux, ses dessins, ses moindres ébauches étaient si recherchés, qu'on les copiait effrontément pour vendre ces pastiches plus ou moins habiles, sous son nom et même

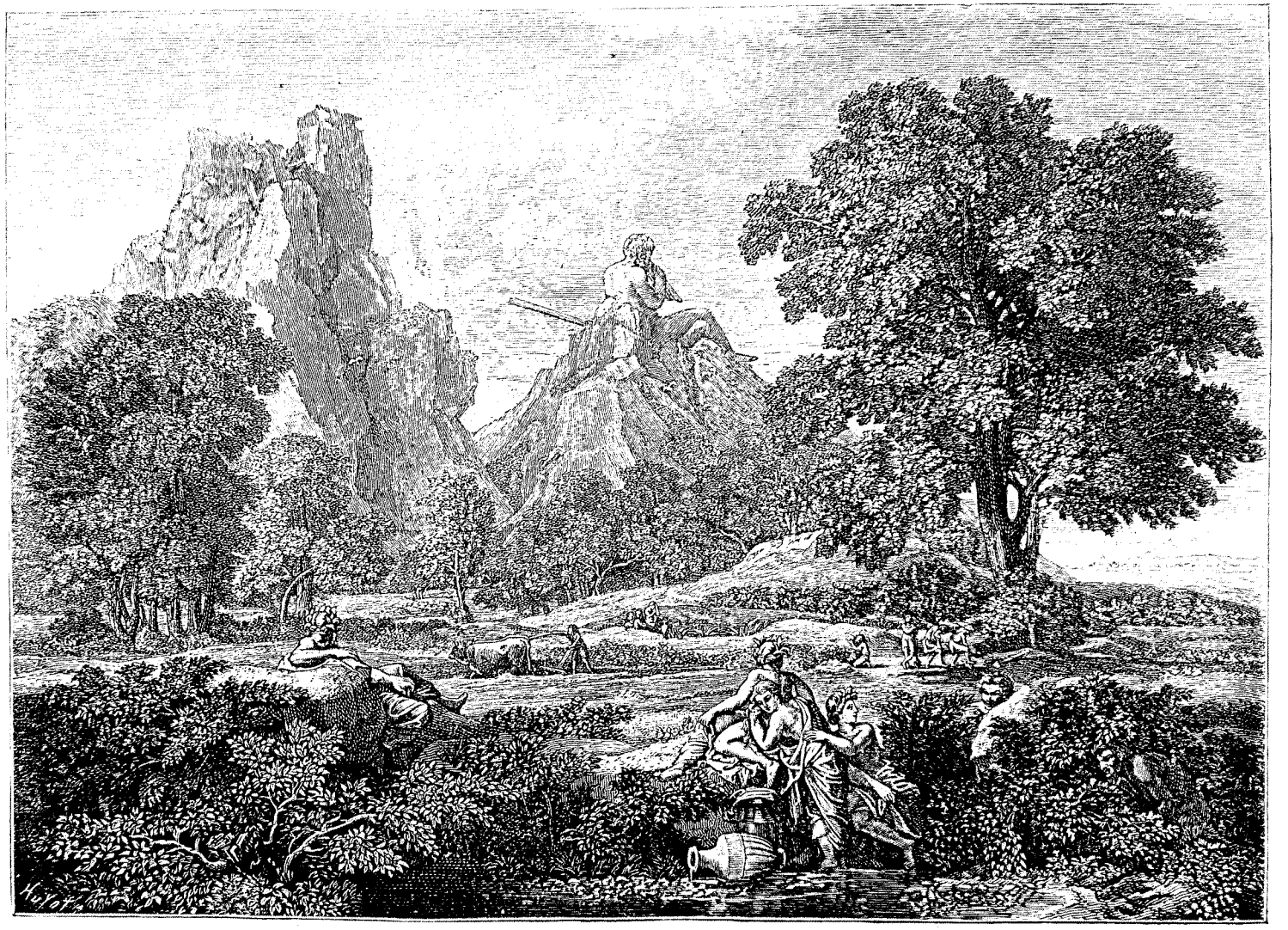


Fig. 84. — Polyphême; d'après le tableau de Poussin. Galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. XVII^e siècle.

avec sa signature. Il vivait et travaillait solitairement, passant des heures entières à contempler la nature et à la peindre, pour ainsi dire, dans sa mémoire, qui retenait fidèlement tous les effets de la lumière et de l'ombre. « Son esprit réfléchissant sur les principes et sur le paysage qu'il voyoit assez souvent, » dit Florent le Comte dans le *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure,* « il commença de se donner une manière, et la petite rétribution qu'il en tiroit lui enfla tellement le courage, qu'il a poussé jusqu'à faire des tableaux dans ce caractère, d'une beauté qui demande l'admiration. » Les figures qu'il a mises dans ses tableaux étaient faites par Jacques Courtois, Jean Miel et d'autres peintres, auxquels il confiait le soin de les exécuter d'après ses idées et son sentiment. Il fit un nombre considérable de tableaux, qui restèrent la plupart en Italie, où les marchands venaient les acheter, pour les revendre par toute l'Europe (fig. 86).

Il était si peu connu des amateurs français, que Félibien, dans ses *Entretiens,* ne lui accorde que ces lignes presque indifférentes : « Claude Gelée, dit le Lorrain, qui a si bien copié la nature dans ses paysages, avoit un disciple, nommé Jean Dominique, qui s'est fait connoître pour l'avoir bien imité. » Quant à Perrault, il ne l'a pas même fait figurer au nombre de ses *Hommes illustres.*

L'Académie de peinture et de sculpture, fondée en 1648, et dont les premières années furent si difficiles et si pleines de trouble, avait admis, au nombre des douze anciens qui la composaient, cinq élèves de Vouet : Charles le Brun, François Perrier, Michel Corneille et Juste d'Egmont, et un seul de ces élèves, Louis du Guernier, au nombre des onze académiciens; quant à Eustache le Sueur, qui fut aussi un des anciens, il se

défendait d'avoir jamais été l'élève de Vouet, qui ne lui avait



Fig. 85. — L'Assomption de la Vierge; tableau de Poussin. Musée du Louvre. XVII^e^ siècle.

donné que des éloges et des conseils. Vouet venait à peine de

mourir, et déjà il était presque renié par ses élèves les plus chers, qui ne voulaient plus rien lui devoir, parce que son nom et ses ouvrages n'étaient plus en honneur. C'était le Brun qui aspirait à le remplacer, en se mettant à la tête des peintres français.

Plusieurs des meilleurs élèves de Vouet étaient tenus à l'écart et semblaient n'avoir rien à prétendre dans la succession artistique du maître. Ses gendres, Michel Dorigny (1617-65), de Saint-Quentin, bon peintre d'histoire, et François Tortebat (1616-90), ne furent reçus à l'Académie qu'en 1663, et en qualité de graveurs l'un et l'autre. Nicolas Ninet de l'Estain était retourné dans son pays, en Flandre; J.-B. Mola, dans le sien, en Italie; Jacques Lhomme, à Troyes, sa ville natale. Charles Poerson (1609-67) avait suivi la fortune de le Brun, qui le fit entrer à l'Académie en 1651.

Il n'y avait plus, à vrai dire, d'école de Vouet. Francois Perrier, qui mourut à Paris en 1656, était moins l'élève de Vouet que celui de Lanfranc, et par conséquent des Carrache; il avait travaillé partout, en France et en Italie, avant de devenir un des meilleurs aides de Vouet, après la mort duquel il fut chargé de décorer la superbe galerie de l'hôtel de la Vrillière. « Ce peintre, » dit Florent le Comte, « ordonnoit assez bien ses entreprises et travailloit avec facilité; il avoit beaucoup de feu dans les représentations de sujets dont les attitudes ne demandoient que de l'opulence et de la force : quant à son coloris, on trouve qu'il étoit trop ombré. » Michel Corneille, de Paris (1601-64), dont les tableaux remplissaient les églises de cette ville, conserva toujours la manière de son maître Simon Vouet.

Alphonse du Fresnoy (1611-65) avait le talent le plus mul-

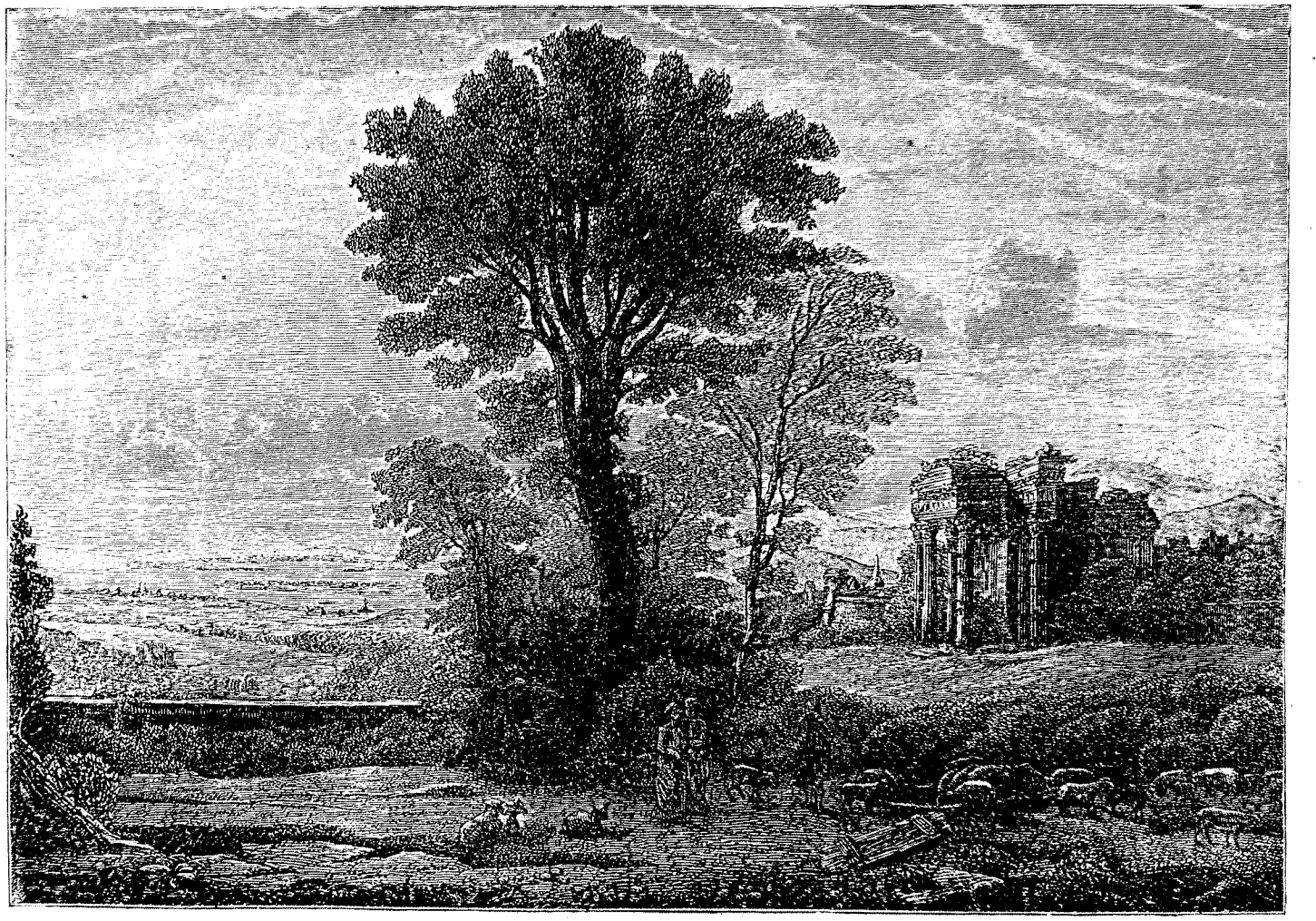


Fig. 86. — Le Matin; paysage, par Claude Lorrain. Musée de l'Ermitage. Saint-Pétersbourg. XVII^e siècle.

tiple, pour copier les maîtres de toutes les écoles; c'est en Italie, à Rome surtout, qu'il s'était donné ce talent; aussi ses copies étaient-elles bien supérieures à ses propres œuvres. Il se piquait d'être un virtuose, un savant plutôt encore qu'un artiste. Félibien (fig. 87), son ami, reconnaît « combien il étoit élevé au-dessus des peintres de son temps par son génie et par les connoissances qu'il avoit de son art ». Il composa un poème latin sur la peinture (*De Arte graphica*), publié après sa mort, et qui témoigna de son savoir et de son expérience autant que de son esprit lettré.

La vieille communauté des peintres et sculpteurs, renfermée dans le cercle étroit de ses statuts et de ses privilèges, comme dans un fort, tenait tête à la nouvelle Académie de peinture, protégée et favorisée par le roi et par le cardinal Mazarin. Les peintres parisiens, la plupart, qui avaient fait partie de l'ancienne confrérie, lui restaient attachés par des liens d'affection et de reconnaissance, quoiqu'ils fussent devenus membres de l'Académie; ils appartenaient toujours à l'école française, lors même qu'ils avaient fait le voyage traditionnel d'Italie pour achever leur éducation d'artistes.

Laurent de la Hire, Louis Testelin et son frère Henri (on prononçait *Têtelin*), Nicolas Loir, Noël Coypel, Ch. de la Fosse, étaient tous Parisiens et peintres d'histoire.

La Hire (1606-56) avait fait une multitude de tableaux pour les églises, pour les palais et pour les hôtels de Paris; on lui reprochait un peu de mollesse dans l'exécution, mais il peignait agréablement, comme le dit Florent le Comte : « Il couchoit ses couleurs avec tant de propreté, que la vue en étoit frappée; son ordonnance étoit aisée, il entendoit bien la perspective et l'architecture. » L'aîné de ses enfants, Philippe, se fit, comme mathématicien,

une grande réputation. Les Testelin étaient peintres de père en fils. Louis (1615-55) éxécuta aussi de très bons tableaux pour le

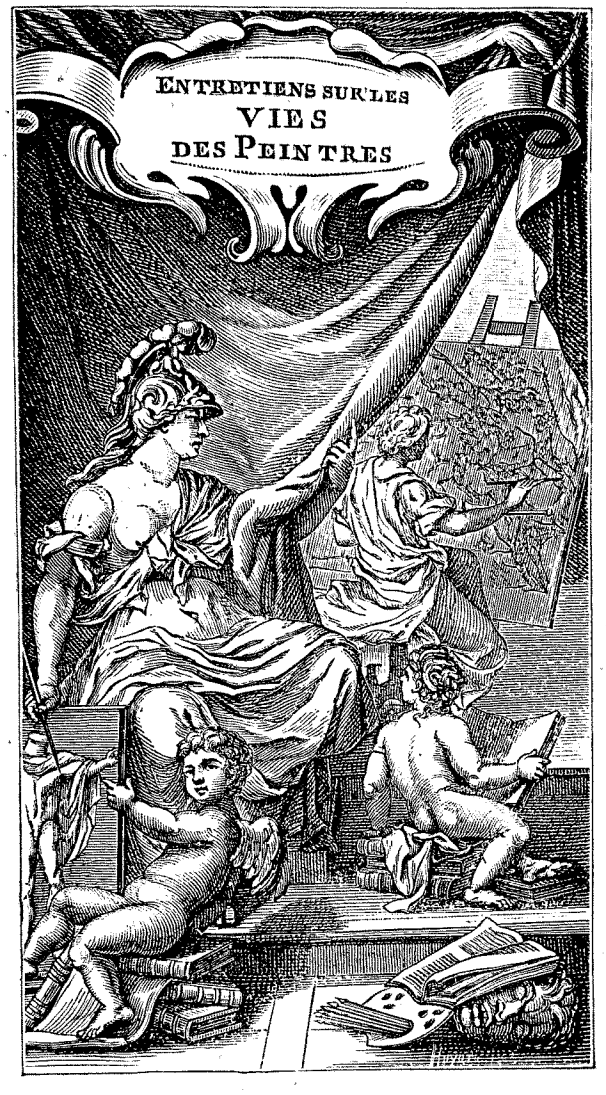


Fig. 87. — Frontispice des *Entretiens sur les vies des plus excellents peintres*, par André Félibien, 1725, édit. de Trévoux.

mai des orfèvres, qui envoyaient ces tableaux à Notre-Dame, où ils formèrent une curieuse collection; c'était là le type de la peinture parisienne. On a de lui un livre, deux fois réimprimé, dont

le titre est *Sentiments des plus fameux peintres sur la pratique de la peinture*. Son frère Henri (1616-95) produisit quelques beaux portraits, notamment celui du roi, avant d'aller mourir en Hollande, où il se réfugia après la révocation de l'édit de Nantes. Tous deux eurent beaucoup de part à la création de l'Académie royale, qui les choisit l'un après l'autre pour secrétaires.

Nicolas Loir (1623-79), qui avait étudié à Rome en sortant de l'école de Paris, imitait Poussin, mais n'oubliait pas les leçons de ses premiers maîtres. Son père, riche orfèvre, lui procurait d'importants travaux dans les églises et dans les hôtels; il travailla aussi pour le roi, dans le palais des Tuileries. Noël Coypel (1628-1707), avant d'être arrivé à la grande position qu'il occupa à l'Académie et dans les arts, sous le règne de Louis XIV, avait été employé par Charles Errard à l'exécution des peintures que cet artiste de Nantes (1606-89) fut chargé de faire au Louvre. Quant à Charles de la Fosse, qui devint un des plus féconds imitateurs de le Brun, son maître, il ne sortit de sa modeste obscurité qu'à l'époque où son talent ne fut plus éclipsé par l'éclatante réputation du grand peintre qu'il avait choisi pour modèle.

L'Académie de peinture, recevant à la pluralité des voix les candidats qu'elle avait admis à présenter un tableau pour leur réception, ne leur imposait aucune condition d'âge ni d'école, ni même d'origine. Ainsi avait-on nommé, à la création de l'Académie, deux Flamands, Juste d'Egmont (1628-79) et Ferdinand Elle; et deux Hollandais, Pierre van Mol et Louis van der Bruger, dit Hans, tous les quatre établis à Paris, mais représentant les écoles de leur pays. L'Académie acceptait aussi sans difficulté les peintres de talent formés dans différentes villes de France et représentant des écoles de dessin et de peinture, qui existaient dans ces villes depuis longtemps, et dont quelques-

unes avaient eu certain renom, avant l'importation des doctrines et des procédés de l'art italien. Telle était l'école de Tours, que représentait alors François Vignon; telle l'école de Troyes, qui avait produit en dernier lieu les deux frères Nicolas et Pierre



Fig. 88. — Le Massacre des Innocents; dessin de Sébastien Bourdon. Musée Wicar, à Lille. XVII^e siècle.

Mignard; l'école de Montpellier, qui avait vu briller, au seizième siècle, les deux frères Jean et Guillaume Rondelet.

Cette dernière école fut encore dignement représentée à Paris par Sébastien Bourdon (1616-71), qui eut l'honneur de faire partie des douze premiers fondateurs de l'Académie. Il était venu

bien jeune à Paris, mais il avait déjà le génie ou l'instinct de son art (fig. 88); il voyagea en province, en peignant des fresques et des portraits; il alla, toujours peignant, jusqu'à Rome, où il ne put vivre qu'au moyen des copies ou des pastiches qu'il savait faire très adroitement dans la manière des peintres en vogue. Il trouva un riche amateur français, le fameux Hesselin, qui le ramena à Paris et qui l'y employa à terminer les peintures de sa magnifique maison de l'île Saint-Louis ou Notre-Dame. Bourdon alla en Suède, en qualité de peintre ordinaire de la reine Christine; il revint à Paris, en pleine possession d'une renommée justement acquise, mais il ne savait pas avoir un style à lui : il imitait tantôt Poussin, tantôt Titien, tantôt Simon Vouet. Il peignait ainsi dans tous les genres; ses plus beaux ouvrages furent ses fresques de la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers. Ses élèves étaient Nicolas Loir, Antoine Paillet, Pierre Mosnier, Jacques Friquet de Vauroze, et d'autres qui devinrent, comme lui, membres de l'Académie. Comme beaucoup d'artistes de l'ancien régime, il eut une famille nombreuse et ses deux mariages lui donnèrent au moins seize enfants.

Il y avait eu, de tout temps, dans l'école française, de très bons peintres de portraits, parce que le goût du portrait était général en France et que les portraitistes les plus ordinaires y trouvaient l'emploi lucratif de leur art. La Hollande et la Belgique fournissaient abondamment des artistes en ce genre. « Dans ce temps-là, dit André Félibien, il venoit tous les jours, à Paris, des peintres étrangers et particulièrement des Flamands et des Hollandais. Plusieurs s'y sont établis. » C'étaient le Hollandais Vrains; François Porbus, d'Anvers, qui mourut à Paris en 1622; Ferdinand Elle, de Malines, et son fils Louis-Ferdinand (1612-89), qui fut de l'Académie de peinture; Juste d'Egmont et Pierre van Mol, qui y entrèrent aussi, dès sa fondation; Philippe de Champagne, de

Bruxelles, qui était arrivé en France vers 1621, et qui y resta



Fig. 89. — La régence de Marie de Médicis, par Rubens. Musée du Louvre. XVII^e siècle.

jusqu'à sa mort en 1674; Paul Rubens enfin, appelé d'Anvers par la reine mère Marie de Médicis, pour peindre la grande ga-

lerie du Luxembourg, et qui profita de son court séjour à Paris pour faire une quantité de portraits (fig. 89).

Philippe de Champagne, qui fut de l'Académie, comme ses compatriotes et élèves, Matthieu et Nicolas de Plattenberg ou de Platemontagne, avait été chargé des plus grandes entreprises de peinture décorative par ses protecteurs, le cardinal de Richelieu et Marie de Médicis, mais il ne réussit nulle part aussi bien que dans ses portraits, qui rappellent souvent ceux de Rubens et de van Dyck, sans en avoir le riche coloris (fig. 90 et 91).

Les rivaux de Philippe de Champagne et de Ferdinand Elle, dans l'art du portrait, furent Nocret et les trois Beaubrun : Louis Beaubrun, d'Amboise, mort en 1627, peintre ordinaire d'Anne d'Autriche, et ses deux fils, Henri et Charles, tous deux membres de l'Académie de peinture, comme Nocret et son fils.

Jean Nocret, de Lorraine (1612-72), « qui peignoit d'une manière fraîche et agréable, » au jugement de Félibien, avait longtemps travaillé, en Italie, à faire des portraits. C'était là son principal talent, et quand il vint à Paris, vers 1658, sa réputation était si grande et si générale, que M. de Thou, demandant un beau portrait du roi, pour en faire faire des copies en Hollande, écrivait au comte de Brienne : « Comme il n'y a que des mains les plus sçavantes qui doivent travailler à cet ouvrage, il faudroit qu'il fût de la main des sieurs le Brun ou Nocret. »

Henri Beaubrun (1603-77), le plus célèbre des deux frères, avait été valet de chambre du roi, de même que son père et son aïeul : « Ses habitudes à la cour, dit Félibien, et la réputation qu'il avoit pour le portrait lui donnèrent beaucoup d'emploi. » Félibien nous apprend un détail bien intéressant sur la touchante union des deux frères : « Leur manière étoit si égale et si semblable, que, pour faire le portrait d'une personne, ils y travail-



Fig. 90. — La Cène; tableau de Philippe de Champagne. Musée du Louvre. XVII^e^ siècle.

loient alternativement l'un et l'autre, en se servant de la même palette et des mêmes pinceaux; on eût dit qu'un même esprit conduisoit deux différentes mains. Ils ont eu cet avantage de satisfaire toutes les personnes de la cour, particulièrement les dames, qu'ils sçavoient si bien peindre et si bien disposer, qu'en conservant la ressemblance, ils leur donnoient cependant, s'il en étoit besoin, plus de beauté. »

Outre cette concurrence de bons portraitistes français et étrangers, qui peignaient à l'huile ou au pastel, il y eut alors une foule de miniaturistes, pour les portraits de très petite dimension, peints sur papier et peau de vélin, et qui se donnaient en souvenir et en témoignage d'attachement. Il suffit de citer quelques-uns de ces peintres, la plupart académiciens : Louis Hans, mort en 1658; Louis du Guernier, mort en 1659; Pierre Paupelier, mort en 1666; Jean Ecman, de Paris, mort en 1677; Jean Cotelle, mort en 1708; Anne-Renée Strésor, morte en 1713; Jacques Versellin, mort en 1718. Plusieurs miniaturistes, comme Philippe Ferrand et le fameux Jean Petitot (1607-91), de Genève, peignaient leurs portraits sur émail à fond d'or. Il y avait aussi des miniaturistes qui ne peignaient que des fleurs.

Depuis l'année 1648, un élève de Vouet avait pris, dans la peinture et même dans tous les arts, une autorité, une prépondérance, une suprématie, que son maître n'eut jamais au temps de sa plus grande faveur. Charles le Brun, né à Paris le 24 février 1619, fils d'un pauvre sculpteur originaire du Beauvaisis, ne semblait pas destiné à la haute position de crédit et de fortune qu'il put atteindre dès l'âge de trente ans, et qu'il sut conserver toute sa vie. Il n'avait pas plus de treize ans, lorsque le chancelier Seguier, qui aimait les arts et les artistes, prévoyant le brillant avenir que les premiers essais de cet enfant paraissaient lui

promettre, le fit entrer dans l'atelier de Vouet et le recommanda spécialement à cet habile maître. A quinze ans, le Brun exécuta,



Fig. 91. — La Charité; tableau de Philippe de Champagne. Musée de Nancy. XVII^e^ siècle.

pour le cardinal de Richelieu, plusieurs remarquables compositions, et peignit, pour la communauté des peintres et sculpteurs, un curieux tableau représentant le Martyre de saint Jean. Ce

tableau fut admiré de tous, et la communauté, qui l'avait reçu en pur don, voulait s'attacher ce jeune homme de si belle espérance; mais Seguier se chargea de payer son voyage à Rome et le recommanda à Poussin, qui s'en retournait en Italie et qui devint le patron du jeune élève de Vouet. Les conseils que Poussin lui donna eurent plus d'influence sur lui que les leçons de son premier maître. Il revint de Rome (1646), précédé de la réputation qu'il s'y était acquise, et présenta à son protecteur un recueil de dessins qu'il avait copiés d'après l'antique.

De ce moment commence l'espèce de domination, un peu tyrannique, qu'il exerça sur tous les artistes de son temps. Il aurait pu être le chef unique de la communauté des peintres, qui l'estimait par-dessus tout; mais ce n'était point assez pour son ambition : il voulut faire une Académie de peinture, composée seulement des plus habiles parmi ses confrères, et cette académie fut fondée en 1648 par ses soins et sous son influence directe : il en avait dressé les statuts et les règlements, de concert avec son protecteur, le chancelier Seguier, qui le regardait comme le premier peintre du monde et qui se félicitait de l'avoir produit au grand jour, en disant : « Je ne suis, tout au plus, en cela, que la main, qui a levé de dessus cette belle plante une pierre qui auroit pu l'empêcher de croître et de faire épanouir dans la suite des fleurs si éclatantes. » Le Brun remplit, dans son Académie, les fonctions de professeur, de chancelier et de recteur, jusqu'à ce qu'il en devînt le chancelier à vie et le recteur perpétuel en 1668 (fig. 92).

Il avait été chargé des peintures du château de Vaux, par Fouquet, qui le mit en relation avec le cardinal Mazarin, et le cardinal le présenta au roi. Le tableau du *Christ aux anges*, qu'il fit pour l'oratoire du cardinal, le mit en haute faveur à la cour. C'était à qui obtiendrait de lui la promesse d'un tableau; des com-



Fig. 92. — La Prise de Tournay, par Charles le Brun. Musée de Versailles, XVII^e siècle.

mandes considérables lui arrivaient de tous côtés. Il peignit alors, dans l'hôtel de l'abbé de la Rivière, à la place Royale, le fameux plafond du *Point du jour;* dans l'hôtel de la Basinière, le plafond de *Pandore;* dans l'hôtel du président Lambert, il travailla en concurrence avec le Sueur et peignit l'*Histoire* et l'*Apothéose d'Hercule.* Ses nombreux élèves ne sont plus désormais que des ouvriers qui exécutent leurs compositions d'après ses dessins : il ne sera bientôt plus possible de signaler toutes les œuvres auxquelles il attache son nom. En 1662, Colbert, devenu ministre, le nomme directeur général de la manufacture des Gobelins. Ch. Perrault, qui ne fut pas étranger à la nomination de le Brun, caractérise son rôle en ces termes : « On peut dit que tout ce qui s'est fait dans la manufacture de cette maison, tapisseries, cabinets, ouvrages d'orfèvrerie, de marqueterie, tiennent de lui ce qu'ils ont de beau et d'élégant, le tout ayant été travaillé sur ses dessins et sous ses yeux. »

En cette même année, le roi Louis XIV, rencontrant le Brun à Fontainebleau, lui commanda cinq tableaux représentant des sujets tirés de la vie d'Alexandre (fig. 93), lesquels devaient être reproduits en tapisserie aux Gobelins, et l'un de ces tableaux, *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre,* fut peint immédiatement, sous l'œil même du roi : « Ces cinq tableaux, dit Perrault, sont peut-être en leur genre les plus beaux qu'il y ait au monde, et l'on peut espérer que, quelle que soit la prévention où l'on est pour tout ce qui vient d'Italie, et le peu d'estime que les François font des ouvrages de leur siècle et surtout de leurs compatriotes, on leur rendra la justice qui leur est due, lorsque le temps y aura ajouté la beauté, et, si cela se peut dire, le vernis qu'il donne toujours aux excellents tableaux. »

Anobli par lettres de grâces, au mois de décembre 1662, le



Fig. 93. — « Alexandre, ayant passé le Granique, attaque les Perses à forces inégales et met en fuite leur innombrable multitude. » Tableau de Ch. le Brun. au musée du Louvre, gravé par G. Audran. XVII^e siècle.

Brun fut en outre nommé premier peintre de Sa Majesté, aux appointements de 3,000 livres, et directeur du cabinet du roi. Après l'incendie qui détruisit la petite galerie du Louvre, en 1661, il avait été désigné naturellement pour faire la nouvelle décoration de cette galerie, qui fut nommée la *galerie d'Apollon*, à cause des sujets que la peintre devait y exécuter : il n'en fit que quatre tableaux, mais il composa tous les dessins pour le reste. Il allait être exclusivement occupé à peindre la grande galerie de Versailles et la voûte du grand escalier de ce château, les travaux les plus gigantesques qu'un peintre ait jamais entrepris, en dehors de la direction de toutes les sculptures et de tous les objets d'art qui étaient faits pour le roi.

Le Brun mourut aux Gobelins, le 12 février 1690, comblé de gloire et d'honneurs. Ses principaux élèves, sans parler de ses aides subalternes, furent son frère Gabriel le Brun, Claude Audran (1641-84), François Verdier (1651-1730), Antoine Houasse (1644-1710), Louis Vernansal (1639-1729), Claude Lefèvre (1633-75), Joseph Vivien (1657-1735) et Charles de la Fosse, qui furent presque tous membres de l'Académie de peinture.

Au reste, du vivant de le Brun, l'Académie ne reçut que les peintres qu'il désignait ou qu'il acceptait. Ainsi, l'ami de Poussin, Jacques Stella, de Lyon (1596-1657), qui avait un logement au Louvre, avec le titre de premier peintre du roi, mourut sans être de l'Académie, parce qu'il ne s'inclinait pas devant la prééminence de le Brun (fig. 94). Pierre Mignard lui-même ne fut académicien qu'après la mort de son orgueilleux rival, qui ne voulait l'admettre que comme peintre de portraits ; ce qui avait décidé Mignard à répondre aux avances de la communauté des peintres ou Académie de Saint-Luc, laquelle le choisit pour chef.

Mignard, né à Troyes en 1610, fut donc toute sa vie en riva-

lité avec le Brun. Il n'avait pas quinze ans, qu'il peignit la chapelle du château de Coubert, appartenant au maréchal de Vitry. Il devint ensuite l'élève de Vouet, qui le prit en amitié. A vingt-cinq ans, il partit pour Rome et resta en Italie jusqu'en 1657 :



Fig. 94. — La Bascule ; d'après le dessin de Jacques Stella. XVII^e siècle.

il y avait été reçu partout avec distinction par les grands seigneurs et les grands artistes (fig. 95). Son frère Nicolas (1608-68), qui se faisait appeler *Mignard d'Avignon,* pour se distinguer de son cadet qu'on surnommait *le Romain,* avait travaillé aux appartements des Tuileries et s'était retiré depuis à Avignon, où il dirigeait une école célèbre dans tout le Midi.

Pierre Mignard revint à Paris, avec Alphonse du Fresnoy, le compagnon de ses études; dès son arrivée, présenté par M. de Lionne, ministre d'État, à Mazarin, qui lui commanda le portrait du roi, il fit ce portrait en trois heures. Le duc d'Épernon voulut avoir aussi son portrait et le paya 10,000 écus : il offrit



Fig. 95. — Diane au bain, par Pierre Mignard; d'après un dessin de la bibliothèque Albertine, à Vienne. XVIIe siècle.

au peintre 40,000 livres pour la décoration d'une chambre dans l'hôtel de Longueville, qu'il venait d'acheter. Aussitôt tous les grands personnages de la cour recoururent au pinceau de Mignard. La reine mère lui confia l'exécution de l'immense fresque du dôme du Val-de-Grâce, qu'elle avait fait bâtir et qui était à peine achevé. Cette belle composition, représentant le paradis, comprenait plus de deux cents figures, trois fois grandes comme nature, qu'il peignit lui-même avec le procédé des fresques d'Ita-

lie, sans autre aide que celui de du Fresnoy. Son œuvre fut immortalisée par un poème de Molière.

Nommé peintre ordinaire de Monsieur, il peignit, au château de Saint-Cloud, le grand salon et la chapelle; il peignit aussi la petite galerie de Versailles. Il était de force à tenir tête à le Brun, tant que Colbert vécut; mais, Colbert remplacé par Louvois, le nouveau surintendant des bâtiments ne cacha plus son



Fig. 96. — Officiers supérieurs faisant une ronde; d'après Van der Meulen. XVII^e siècle.

mauvais vouloir contre le Brun, qu'il critiquait, qu'il entravait dans toutes ses entreprises comme dans tous ses ouvrages. Il ne lui succéda pourtant pas immédiatement aux Gobelins; ce fut François van der Meulen, de Bruxelles (1634-90), le peintre des campagnes du roi (fig. 96). Mais l'Académie de peinture, composée d'amis, d'élèves et de créatures de le Brun, n'attendit pas même la fin du mois de février 1690 pour inviter Mignard à se présenter, et, le 4 mars, dans la même séance, l'Académie, à l'unanimité, lui conféra simultanément les grades d'académicien, de professeur, de recteur, de directeur et de chancelier.

L'Académie comptait alors dans son sein un grand nombre de bons peintres en tous genres : le paysagiste Étienne Allegrain (1645-1736); Jean Jouvenet, de Rouen (1644-1717); Noël Coypel (1628-1707); Bon Boullongne (1649-1717); le peintre de batailles Jean-Baptiste Martin (1659-1735); le grand portraitiste Hyacinthe Rigaud, de Perpignan (1659-1743); le peintre de fleurs Baptiste Monnoyer, de Lille (1634-99); Charles de la Fosse (1636-1716); Claude Hallé (1652-1736); et beaucoup d'autres, la plupart peintres d'histoire, dont la renommée appartient surtout au dix-huitième siècle.

Van der Meulen, qui mourut peu de mois après son installation aux Gobelins, en laissa la direction générale à Mignard, qui survécut à peine cinq ans à son glorieux rival, Charles le Brun, auquel il avait succédé en qualité de premier peintre du roi. Il mourut, le 30 mai 1695, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

III

« Nous avons toujours eu, depuis le Poussin, » dit Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV,* « de grands peintres, non pas dans la profusion qui fait une des richesses de l'Italie, mais sans nous arrêter à un le Sueur, qui n'eut d'autre maître que lui-même, à un le Brun, qui égala les Italiens dans le dessin et la composition, nous avons eu plus de trente peintres qui ont laissé des morceaux très dignes de recherche. »

Le nombre des bons peintres français qui avaient acquis une notoriété artistique, et qui travaillaient encore à la fin du dix-septième siècle, était beaucoup plus considérable que ne le dit Voltaire, puisqu'au commencement de l'année 1700 l'Académie royale de peinture comptait plus de soixante peintres vivants, et que l'Académie de Saint-Luc, dont le siège était aussi à Paris, en comptait davantage; quant aux Académies de peinture de Lyon, de Montpellier, de Toulouse, etc., elles pouvaient bien en citer une vingtaine, et l'Académie de France à Rome en avait cinq ou six, qui semblaient destinés à entrer tôt ou tard à l'Académie royale. Tous ces peintres en différents genres n'étaient pas célèbres sans doute et ne devaient pas le devenir tous, mais tous s'étaient fait connaître par des travaux estimables, et la plupart se consacraient plus ou moins à l'art qui leur fournissait

des moyens d'existence ou qui avait servi à leur réputation. Quelques-uns, comme Noël Coypel et Nicolas de Platemontagne, étaient septuagénaires et ne travaillaient plus. Mais on ne peut se faire une idée de la quantité de travaux de toute espèce, depuis la grande peinture d'histoire jusqu'à la peinture sur émail et la miniature, que tant d'artistes exécutaient à la fois, dans leurs ateliers, dans les églises, les maisons royales, les hôtels des particuliers. Il ne faudrait pas croire que les peintres, à cette époque, fussent en peine de gagner honorablement leur vie.

A côté des peintres en renom qui avaient des ateliers (fig. 97), avec élèves et ouvriers ou apprentis, il y avait, à Paris et en province, une foule d'artistes formant corps d'état, travaillant isolément et s'adonnant à un genre quelconque de peinture. On faisait alors une multitude de tableaux de dévotion, sur bois, sur cuivre et sur toile, destinés aux églises, aux chapelles, aux cellules des couvents, aux oratoires des maisons séculières; on décorait de peintures murales toutes les habitations aristocratiques, surtout les plafonds des salles de réception, et, dans les demeures bourgeoises les plus modestes, on peignait des dessus de porte et des frontispices de miroir. Les maîtres de l'Académie de Saint-Luc ne dédaignaient même pas des ouvrages d'un ordre inférieur, car le talent de l'artiste déterminait seul la nature de ses travaux. Cependant, les peintres, dont beaucoup se rattachaient par certains côtés à la catégorie des ouvriers, ne jouissaient pas en France de la même considération que leurs confrères en Italie, quoique la protection de Colbert et la bienveillance de Louis XIV eussent bien relevé la condition des artistes.

Ces peintres, ceux-là mêmes qui faisaient partie de l'Académie royale, ne se divisaient point par écoles, comme au delà des Alpes, mais par genres; la plupart, ceux-là surtout qui avaient

une réputation spéciale et un nom accrédité, appartenaient à une famille de peintres qui s'étaient succédé de père en fils depuis plusieurs générations, l'art, comme le métier, étant héréditaire en France. Ces familles de peintres conservaient donc religieuse-



Fig. 97. — L'Atelier du peintre; d'après le tableau de Lallemand, gravé par Basan. XVIII^e siècle.

ment leurs principes et leurs procédés de peinture, comme un dépôt qu'elles devaient transmettre intact à leurs descendants. En dehors de ces traditions patrimoniales, l'Académie royale formait une grande école, qui se maintenait avec des règles fixes, d'après le consentement presque unanime des académiciens; elle avait des professeurs chargés de l'enseignement, qui ne diffé-

raient d'opinions que sur des questions de détail. Les conséquences de l'enseignement académique se modifiaient ensuite selon les préférences et les dispositions particulières des élèves, qui changeaient généralement de goût et de méthode lorsqu'ils avaient fait le voyage de Rome, soit à leurs frais, soit aux frais de l'État et à titre de pensionnaires du roi.

Voltaire présente ces observations judicieuses, à l'égard de l'école de peinture de l'Académie royale, qui avait plus d'une fois transformé son enseignement, depuis sa création en 1666 : « Les académies sont sans doute très utiles pour former des élèves, surtout quand les directeurs travaillent dans le grand goût; mais si le chef a le goût petit, si sa manière est aride et léchée, si ses figures grimacent, si ses tableaux sont peints comme des éventails, les élèves, subjugués par l'imitation ou par l'envie de plaire à un mauvais maître, perdent entièrement l'idée de la belle nature. Il y a une fatalité sur les académies : aucun ouvrage qu'on appelle académique n'a été encore, en aucun genre, un ouvrage de génie. »

Les jeunes peintres qui revenaient de Rome avaient perdu souvent leur individualité, leur originalité native, car l'un s'était passionné pour les Carrache, l'autre pour les Vénitiens ou les Florentins; celui-ci sortait de l'atelier de Carle Maratte, celui-là de l'atelier de Guardi ou de Tempesta. Du moins, tous ceux qui avaient passé quelques années à Rome, au milieu des musées, des galeries de tableaux, des fresques ornant églises et palais; ceux qui avaient vu, comparé, étudié, copié, imité les chefs-d'œuvre de toutes les écoles et de toutes les époques, savaient leur métier, à leur retour en France, et pouvaient dire qu'ils avaient vraiment appris à dessiner et à peindre.

En revenant de Rome où il avait travaillé quatre ans, le Brun

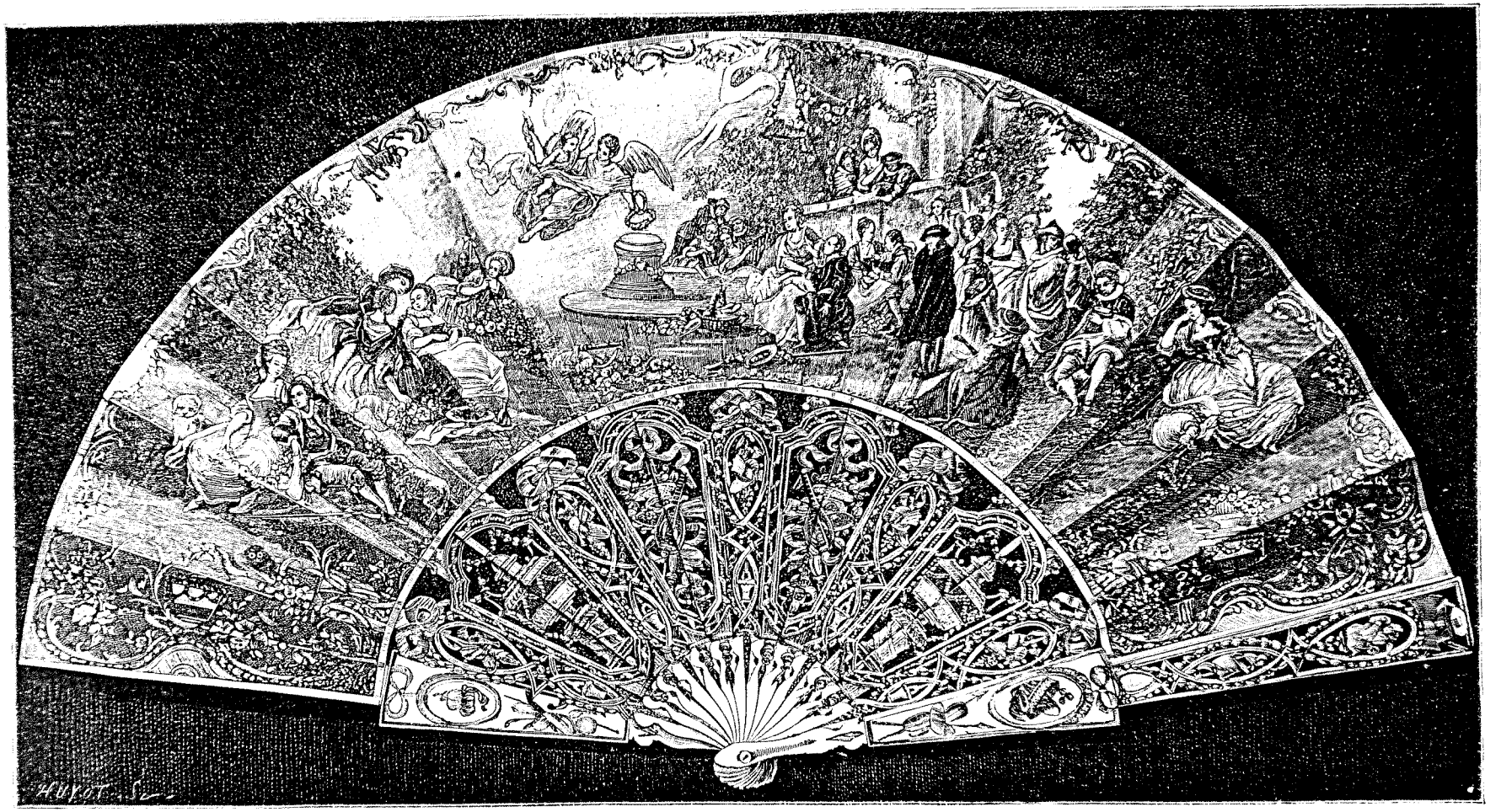


Fig. 98. — Éventail peint à la gouache et monté sur nacre dorée, XVIII^e^ siècle.

fonda une école célèbre, celle de la manufacture des Gobelins, dont il fut le chef absolu durant le reste de sa vie. Cette école, essentiellement française, acceptée, approuvée par Louis XIV, qui n'en eût pas voulu d'autre et qui la regardait comme la plus fidèle expression de la grandeur de son règne, absorba tout, domina tout, dans la peinture et jusque dans les formes les plus infimes des arts du dessin. Le Brun n'avait que deux ou trois élèves qui lui prêtassent leur concours servile pour l'exécution de ses tableaux; il les accaparait à son profit, et leur confiait en quelque sorte son pinceau; les plus habiles, Verdier et la Fosse, ne se révélèrent, par leurs œuvres, qu'après sa mort. Tout un monde d'artistes ne travaillaient que sur les dessins et d'après les avis du maître. « Le tapissier, le peintre décorateur, le statuaire, » dit Watelet, « tenaient de lui leurs modèles; l'ébéniste, le menuisier, le serrurier, etc., travaillaient également sur ses données. Bronzes, vases de toute substance, mosaïques, marqueteries, candélabres, girandoles, horlogerie, etc., tout venait de lui, tout émanait de sa pensée, tout subissait son empreinte. »

Il n'y eut donc, à vrai dire, qu'une école d'art en France, depuis 1660 jusqu'en 1690. Le Brun mort, Mignard succéda, dans la direction des Gobelins, à ce dernier, qu'il n'avait jamais gêné dans la sphère de ses attributions. Mais Mignard, qui était resté à Rome pendant vingt-deux ans, et qui s'y était fait une très grande réputation en imitant les Italiens, ne forma pas une école en France, n'eut pas et ne voulut pas avoir d'élèves, et se contenta d'exécuter solitairement les travaux importants qui lui furent constamment réservés, en dehors de la suprématie de le Brun. Il avait toujours fait partie de l'Académie de Saint-Luc, et ce n'est que pour obéir à un désir exprimé par Louis XIV, qu'il consentit à se faire recevoir alors membre de l'Académie

royale, qui lui conféra immédiatement les titres de recteur et de chancelier. A sa mort (1695), il ne laissa que ses ouvrages pour

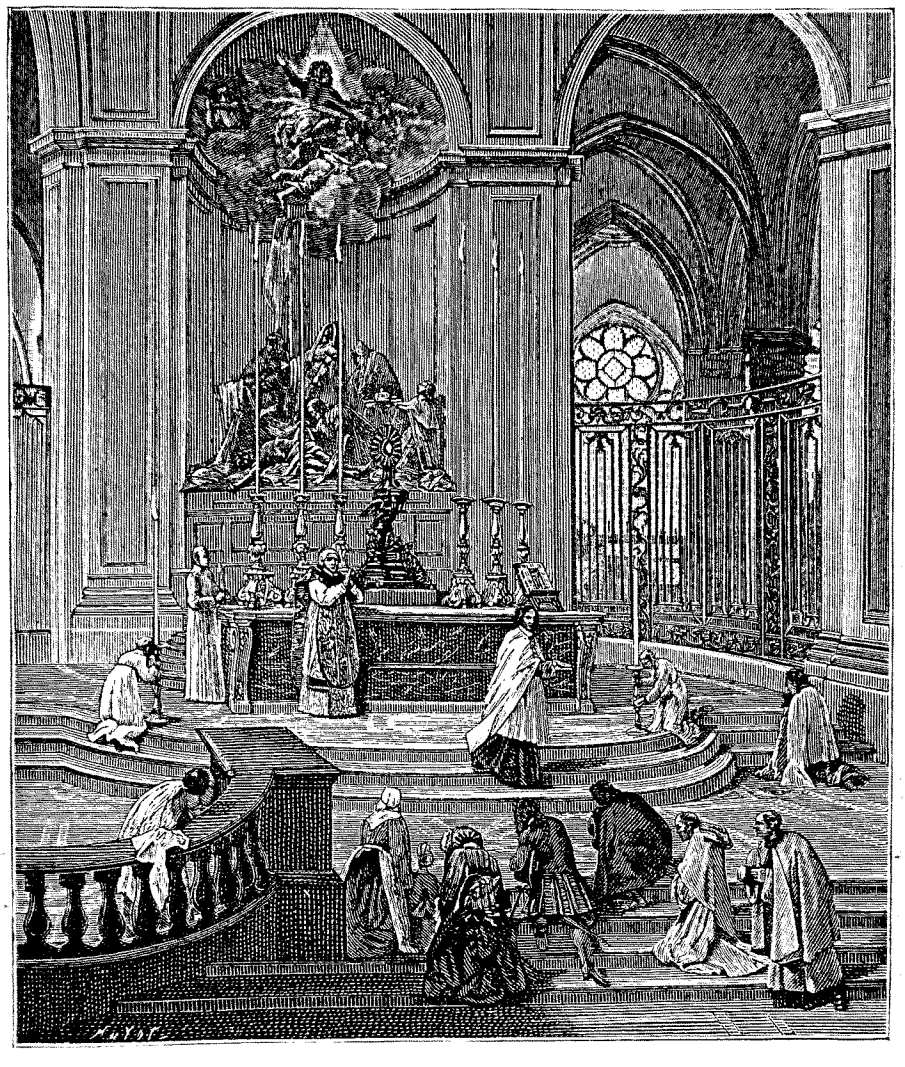


Fig. 99. — La messe célébrée au maître-autel de Notre-Dame de Paris ; tableau de Jean Jouvenet. Musée du Louvre. XVIII^e siècle.

suppléer aux leçons et aux conseils qu'il aurait pu donner aux jeunes peintres qui allaient se distinguer après lui dans un art où il avait marqué sa place par la richesse de ses compositions,

par leur belle ordonnance, par leur ensemble harmonieux et par le brillant de leur coloris.

Les peintres d'histoire qui survivaient à Mignard et qui avaient travaillé en même temps que lui, en subissant plus ou moins l'impulsion artistique de le Brun, étaient vieux la plupart et devaient disparaître avec le grand règne de Louis XIV : Martin Lambert en 1699, Joseph Parrocel en 1704, Noël Coypel en 1707, Michel Corneille en 1708, Charles de la Fosse et Jacques Friquet en 1716; Bon Boullongne, Nicolas Colombel, Jean Jouvenet (fig. 99), en 1717; J.-B. Santerre, en 1719. Mais il resta, après leur mort, un souvenir honorable de leurs talents, et pendant longtemps encore leurs œuvres, qui décoraient les églises et les maisons royales, se recommandèrent d'elles-mêmes à l'attention des curieux, qui n'avaient pas oublié leurs noms.

Quelques autres peintres d'histoire, qui appartenaient à la même école et qui prolongèrent leur carrière jusqu'au milieu du règne de Louis XV, modifièrent leur manière, suivant le goût nouveau, inauguré par la régence, et ne parurent pas trop arriérés au milieu de la jeune école de François le Moyne et de Carle Vanloo. Ces peintres étaient Jean le Blond et François Marot, morts en 1719, Antoine Coypel (fig. 100) en 1722, François Verdier en 1730, Claude Verdot en 1733, Nicolas Bertin et Claude-Guy Hallé en 1736, Pierre Dulin en 1748, Louis Galloche en 1761, Pierre-Jacques Cazes en 1754.

Voltaire disait de ce dernier, qui travaillait encore à l'âge de soixante-dix-huit ans et n'était arrivé que tardivement au succès : « On a de lui des tableaux qui commencent à être d'un grand prix. On rend trop tard justice, en France, aux bons artistes; leurs ouvrages médiocres y font trop de tort à leurs chefs-d'œuvre. » Cazes, né en 1672, était l'élève chéri de Bon Boullongne, qu'il

surpassa peut-être dans ses compositions religieuses, d'un style mâle et sévère, d'un dessin correct et d'une bonne couleur. Galloche, qui mourut à quatre-vingt-onze ans, était un élève de Louis Boullongne, et plus habile dans la théorie de l'art que

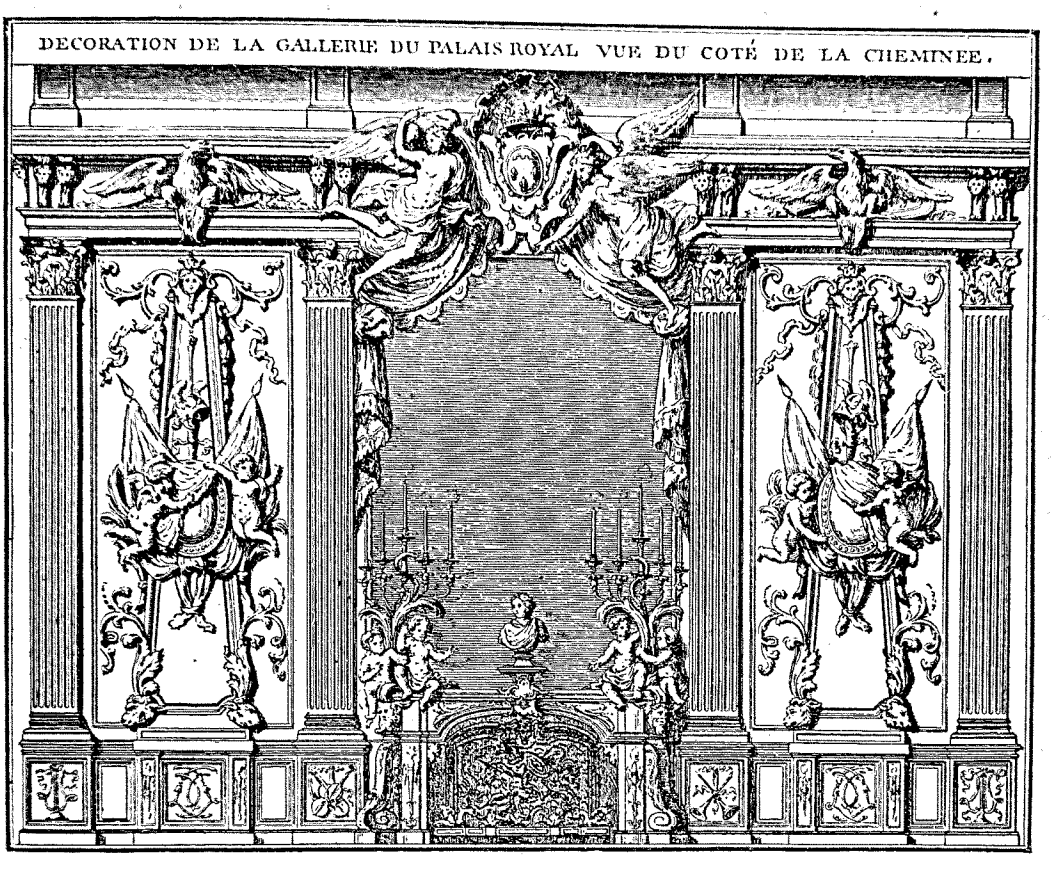


Fig. 100. — Galerie du Palais-Royal, décorée par Antoine Coypel. XVIIIe siècle.

dans la pratique; il se mit à enseigner, quand il n'eut plus la force de peindre. Verdot et Dulin sortaient aussi de cette forte école des Boullongne, qui s'était formée en Italie sous l'influence de celle des Carrache.

L'école des Hallé n'avait pas demandé ses enseignements à l'Italie, comme celle des Boullongne, et elle avait conservé un

caractère plus français dans les tableaux d'église, qu'elle produisait presque exclusivement et dont plusieurs furent remarqués par la richesse de la composition et par le charme de la couleur. Le dernier de la famille, Noël Hallé, fils de Claude-Guy Hallé, qui vécut jusqu'en 1781, fut un des artistes les plus estimables de l'école française. Il avait peu de défauts, mais il manquait de ces grandes qualités qui donnent la vie aux œuvres d'art. Il fut chargé pourtant, après avoir passé ses quatre années à l'Académie de France à Rome, de copier plusieurs fresques de Raphaël, qu'on voulait faire exécuter en tapisserie aux Gobelins; son père était alors un des peintres attitrés qui fournissaient des modèles à cette manufacture royale.

Plusieurs bons peintres, ceux-là mêmes qui représentaient le mieux l'école française, avaient prouvé que le voyage d'Italie n'était pas indispensable pour acquérir ou seulement perfectionner un vrai talent. Watteau le prouva plus complètement encore, puisque, sans avoir vu Rome et sans avoir même suivi les cours de dessin et de peinture de l'Académie royale, il devint le premier peintre de son temps et l'une de nos plus chères gloires.

Watteau (Jean-Antoine), né à Valenciennes le 10 octobre 1684, était le fils d'un couvreur, et n'eut d'autre maître qu'un mauvais peintre de la ville, nommé Métayer, dont le métier était de peindre des décors de théâtre. Ils arrivèrent ensemble à Paris en 1702. Obligé de le quitter au bout de quelques mois, faute d'ouvrage, Watteau se mit à la solde d'un marchand, qui l'occupait exclusivement au métier de copiste, en le payant à raison de trois livres par semaine et en lui donnant la soupe, en surplus, tous les jours, par pure charité. Il avait à peine dix-huit ans, lorsqu'il trouva un travail plus lucratif chez le peintre Gillot, au magasin de l'Opéra. C'est là qu'il prit le goût des sujets et des costumes de théâtre;

« c'est là, » suivant l'expression de Gersaint, « qu'il se débrouilla totalement. » Claude Gillot (né à Langres en 1673), qui, pour avoir étudié dans l'atelier de J.-B. Corneille, s'était fait une petite réputation de dessinateur et de graveur, remarqua les heureuses dispositions de Watteau et lui proposa de s'associer à des travaux qui n'avaient rien d'académique, mais qui plaisaient à quelques amateurs riches et généreux. Gillot ne tarda pas à s'apercevoir que son associé était plus habile que lui et lui enlèverait bientôt ses clients ; il le plaça chez un autre peintre d'ornements, Claude Audran, qui était concierge du Luxembourg.

« Audran, habile homme, » dit M. Mantz, « le fit travailler avec lui à la Muette et dans plusieurs résidences princières ; mais il lui rendit un bien autre service en lui ouvrant, dans le palais dont il avait la garde, cette galerie fameuse où Rubens avait peint l'histoire allégorique de Marie de Médicis. Watteau, dont les origines étaient presque flamandes, reconnut dans Rubens son véritable modèle ; il l'étudia avec passion, il donna plus de liberté à son pinceau, il débarrassa peu à peu son coloris des tons bruns et rougeâtres dont on faisait abus dans l'école de Gillot. » Lorsqu'en 1709 il sortit de chez Audran, Watteau était un maître. Il trouvait à vendre ses tableaux et ses dessins à un marchand du pont Notre-Dame, nommé Gersaint. Ce fut dans sa boutique qu'il rencontra Crozat, qui l'attira chez lui en l'invitant à venir peindre dans sa belle collection. D'après le conseil de ce riche amateur, qui achetait ses ouvrages et les payait bien, il concourut pour le prix de peinture à l'Académie royale, avec l'intention de devenir pensionnaire du roi à Rome, mais il n'obtint que le second prix.

Watteau s'était créé un genre, dans lequel il avait effacé Gillot : il ne traitait que des sujets élégants et gracieux, dans des paysages

pittoresques; il reproduisait des scènes théâtrales ou musicales, dont il avait été témoin et qu'il arrangeait avec une délicatesse exquise; il ne représentait que des costumes de bergers et de bergères ou d'acteurs de l'Opéra et du Théâtre-Italien, en étoffes brillantes et diaprées. Tout était joyeux, tendre et charmant, dans ses compositions (fig. 101); quant à sa couleur, s'était celle des maîtres de l'école vénitienne, c'était une couleur plus étincelante, plus harmonieuse encore, dont il avait doté l'école française. Deux de ses petits tableaux (*Départ de troupe* et *Halte d'armée*) furent exposés, par un ami, dans une des salles de l'Académie royale; la Fosse les vit en passant, les admira, envoya chercher le peintre et lui dit : « Mon ami, vous ignorez vos talents; vous en savez plus que nous et vous pourrez honorer notre Académie. » Watteau fit ses visites et fut, en 1716, reçu académicien, sous le titre bizarre de *peintre de fêtes galantes;* son morceau de réception fut *l'Embarquement pour Cythère*, qui est au Louvre.

Il ne fréquenta guère ses nouveaux confrères; il vivait dans la retraite et travaillait jour et nuit, peignant ou dessinant sans interruption, employant beaucoup de temps à se corriger lui-même, à refaire, à recommencer ses ouvrages, et surtout à en préparer d'autres, par des études nouvelles (fig. 102). Sa réputation n'était pas encore très répandue, mais on lui faisait des commandes considérables auxquelles il pouvait à peine suffire, et les grandes toiles, qu'il exécutait avec une étonnante facilité, étaient vendues d'avance par les brocanteurs, à des prix très élevés, pour l'Allemagne et pour l'Angleterre. On le décida malheureusement à faire un voyage dans ce dernier pays, où des travaux avantageux lui étaient promis. Il tomba malade et revint, mourant, en France; il traîna et languit, pendant quelques mois, sans avoir cessé de travailler avec le même acharnement; il mourut à Nogent, près



Fig. 101. — L'Accord parfait ; tableau de Watteau, gravé par Basan. XVIII^e siècle.

de Vincennes, le 18 juillet 1721, en léguant tous ses dessins à

quelques amis. Les témoignages contemporains prouvent que l'artiste qui a mis dans son œuvre tant de gaieté, d'esprit et de lumière était atteint de phtisie.

Dès qu'il eut fermé les yeux, la vogue s'empara de ses œuvres; on les rechercha de tous côtés avec une sorte de fureur, on les couvrit d'or; on les vit prendre la place d'honneur dans les cabinets des *curieux* et dans les galeries des souverains et des grands seigneurs. Jamais peintre n'avait été plus fin, plus spirituel, plus poétique; jamais dessinateur n'avait été plus habile, plus ingénieux et plus varié. C'était, pour ainsi dire, l'esprit français dans l'art du peintre.

Watteau fit école (fig. 103), mais pour peu de temps, car ses imitateurs, à l'exception de Pater, restèrent bien loin de lui et finirent par rendre insupportable et fastidieux un genre léger et amusant, qu'il avait porté du premier coup au plus haut degré de perfection.

Jean-Baptiste-Joseph Pater (1696-1736), son compatriote, avait travaillé dans son atelier et reçu ses conseils; il approcha autant que possible de son incomparable maître, puisqu'il l'égala presque quelquefois, mais Watteau était mort trop tôt, sans avoir eu le temps de révéler tous les secrets de l'art, qu'il parut emporter avec lui. Pater, cependant, avait assez profité de l'enseignement et surtout de l'exemple de Watteau, pour se faire agréer comme académicien, à l'Académie royale, avec le titre insignifiant de *peintre de sujets modernes*. Pater n'avait pas souvent employé son talent à peindre ces scènes du Théâtre-Italien, qui étaient le triomphe de son maître, mais il s'était mis à faire des scènes militaires dans le genre galant et il y réussissait mieux que personne. Ses tableaux étaient fort appréciés des amateurs, et Pater, qui se souvenait d'avoir cruellement souffert de l'indigence,



Fig. 102. — Marche d'infanterie; tableau de Watteau, XVIIIe siècle.

voulait devenir promptement riche : il entreprenait donc des travaux multiples, au-dessus de ses forces. Sa mort prématurée (il n'avait que quarante ans) fut le triste résultat de sa cupidité et de l'excès du travail.

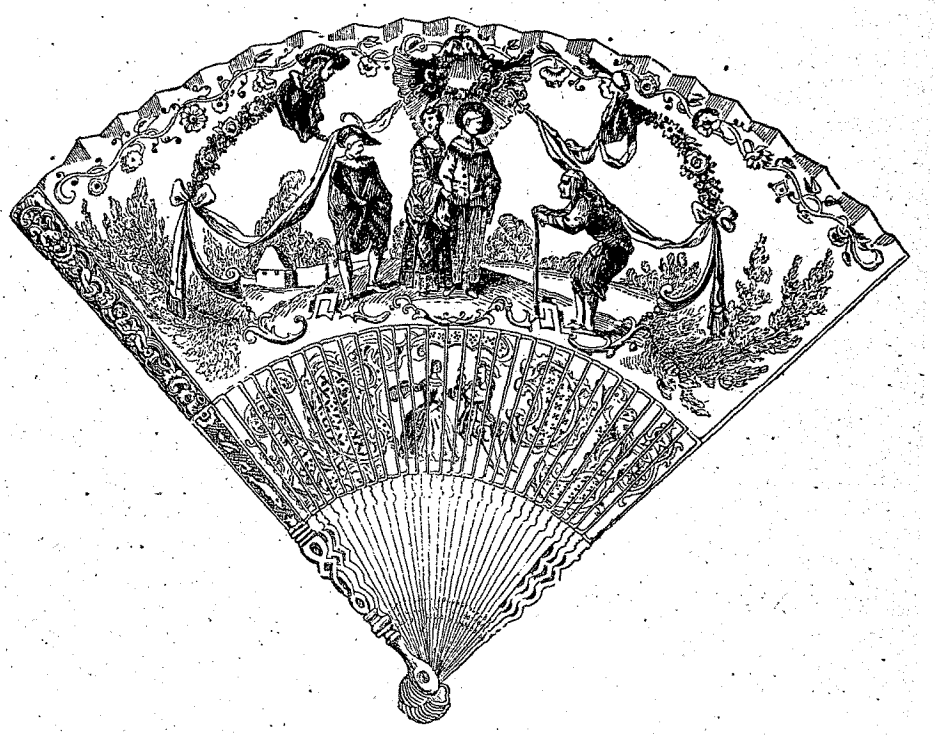


Fig. 103. — Éventail, attribué à Watteau. XVIIIe siècle.

Nicolas Lancret, né à Paris en 1690, était aussi un élève de Watteau, qui l'avait fait sortir de l'atelier de Dulin, en lui conseillant de n'imiter que la nature et de peindre d'après ses propres inspirations. Il travailla d'abord chez Gillot, qui lui donna la pratique matérielle du métier, au point de lui permettre de rivaliser avec Watteau lui-même. Deux petits tableaux qu'il avait

composés et peints dans la manière de ce maître ayant été envoyés à l'exposition de la Jeunesse, qui se faisait, sur la place Dauphine, le jour de l'octave de la Fête-Dieu, on ne douta pas que Watteau n'en fût l'auteur. Lancret se trouva bientôt en pleine lutte contre



Fig. 104. — Le jeu du pied de bœuf; tableau de Lancret, gravé par Larmessin. XVIII^e siècle.

celui-ci, au concours de l'Académie royale, et fut reçu académicien, en 1719, avec le même titre de *peintre de fêtes galantes*. Lancret ne se borna pas à ce genre de peinture; il fit une immense quantité de tableaux de genre, paysages, fêtes champêtres (fig. 104), noces de village, scènes de foire, bals et festins de la bourgeoisie. Ses compositions étaient agréables, mais maniérées,

d'un dessin incorrect et d'une exécution inégale ou lâchée. Il mourut, en 1743, à l'âge de cinquante-trois ans, et n'eut pour imitateurs que des peintres médiocres ou détestables, qui dégradèrent l'école de Watteau, en lui attribuant l'emploi exclusif de fournir des dessus de porte à la décoration des intérieurs bourgeois.

Depuis la fin du règne de Louis XIV, l'école française avait brillé dans un genre qui semblait lui être acquis et qui la plaçait, sous ce point de vue, à la tête de toutes les écoles modernes. C'était dans le portrait qu'elle pouvait revendiquer cette incontestable supériorité; presque tous les peintres d'histoire avaient fait des portraits, mais les véritables peintres de portrait furent ceux qui se renfermèrent à peu près dans ce genre élevé, qui convenait si bien à la nature même du talent national.

Pierre Mignard, qui exécuta un grand nombre de grandes compositions historiques et religieuses, était, avant tout, un portraitiste accompli, et l'on peut affirmer que c'était là sa qualité maîtresse. Il le savait bien et ne refusait jamais d'ajouter un nouveau portrait à l'innombrable collection de ceux qu'il avait faits dans le cours de sa longue carrière. Un portrait, le plus beau et le plus travaillé, était un jeu pour lui : il avait fait, en trois heures, celui de Louis XIV âgé de vingt et un ans, et qui fut envoyé par Mazarin à l'infante d'Espagne que le roi devait épouser. Depuis, Mignard eut à faire dix ou douze portraits de ce prince, à différents âges et en costumes différents; plusieurs de ces portraits sont des chefs-d'œuvre, et, parmi les deux ou trois cents portraits peints par Mignard d'après nature, on en citerait cinquante qui méritent les plus grands éloges pour la ressemblance et la vérité de l'image, comme sous le rapport de l'ordonnance et de la couleur. On doit leur reprocher, toutefois, un peu de trivialité et de froideur.

Mignard, dont les portraits avaient eu si longtemps la faveur des princes et des gens de cour, dut éprouver, dans sa vieillesse, un vif sentiment de jalousie, en voyant s'élever, en face de lui, plusieurs peintres de portraits qui n'appartenaient nullement à son école et qui semblaient déjà de redoutables concurrents : c'étaient François de Troy, Nicolas Largillière et Hyacinthe Rigaud. Ce dernier fut celui qui inspira le plus de jalousie à Mignard, d'autant plus que le Brun avait pris sous sa protection cet excellent portraitiste, ainsi que ses deux amis de Troy et Largillière. Ces derniers furent reçus à l'Académie longtemps avant Rigaud; celui-ci, bien qu'appuyé comme eux par le Brun, fut repoussé obstinément par Mignard, qui sembla même avoir légué à quelques académiciens le soin de faire obstacle à ce rival triomphant.

Rigaud, né à Perpignan en 1659, sortait de l'école de Montpellier, où les études de peinture étaient dirigées par un très bon professeur, nommé Jean Ranc; il vint à Paris en 1681 et remporta le premier prix comme peintre d'histoire. Il ne jugea pas utile d'aller à Rome et préféra rester en France, pour faire des portraits. C'était là sa vocation, c'était surtout son vrai talent, quoiqu'il fût capable de traiter tous les genres avec le même succès. Ses portraits, quelquefois un peu exagérés dans les attitudes et dans les airs de tête, étaient admirablement peints, d'une ressemblance vivante, d'un caractère noble et gracieux à la fois, et toujours remarquables par la richesse des accessoires (fig. 105). De 1681 à 1682, il en avait déjà fait trente-trois, qui furent payés à un prix excessif. Tout le monde à la cour voulait avoir un portrait de Rigaud. Son chef-d'œuvre fut peut-être le grand portrait historié du sculpteur Desjardins, qu'il donna pour sa réception à l'Académie, en 1700. Louis XIV, dont il avait fait le portrait après

celui de Mme de Maintenon, ne lui accorda pas des lettres de noblesse, comme à Mignard, mais les consuls de sa ville natale l'admirent au nombre des citoyens nobles de Perpignan, quatre années avant que Louis XV l'eût nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel. Rigaud, qui n'exécutait pas moins d'une vingtaine de portraits par année, travailla avec la même activité jusqu'à sa mort, en 1743.

Son ami François de Troy, né en 1645 à Toulouse, était mort, plus âgé que lui, en 1730. François de Troy avait appris à peindre le portrait dans l'atelier d'un fameux portraitiste, Claude le Febvre (1633-75). Comme Rigaud, il traitait avec beaucoup d'art le portrait historié. On admirait, dans ses ouvrages très soignés et très finis, la correction du dessin, le choix des belles formes, la noblesse des poses, l'expression des figures, l'éclat, l'énergie du coloris. C'était le peintre chéri des femmes, parce qu'il avait l'habitude de les représenter en costume mythologique et d'attribuer même aux plus laides un certain caractère de beauté, tout en conservant la ressemblance. Il fut envoyé à Munich pour peindre la future épouse du grand dauphin. Son fils et élève Jean-François de Troy, né à Paris en 1679, avait étudié en Italie pendant sept ans; pourtant, son dessin manquait de correction et sa peinture était négligée, même dans ses plus importantes compositions, qui avaient de la couleur et du charme. Il n'avait pas, comme son père, adopté le genre du portrait; ce fut un brillant décorateur plutôt qu'un peintre d'histoire. Cependant, il alla, en 1738, remplacer Vleughels comme directeur de l'École de France à Rome, et il y mourut en 1752. L'œuvre la plus populaire de cet artiste est l'*Histoire d'Esther*, peinte en sept tableaux pour les Gobelins.

Nicolas de Largillière, dont il avait reçu les conseils dans l'atelier de son père, n'était revenu en France qu'en 1670, après

avoir passé son enfance et sa jeunesse en Hollande et en Angleterre. Né à Paris en 1656, et fils d'un chapelier, il dessinait déjà très facilement, lorsqu'il entra, à l'âge de douze à treize ans, chez un peintre d'Anvers nommé Antoine Goubau, qui lui ap-



Fig. 105. — Fontenelle; portrait de Rigaud, gravé par Michel Dossier. XVIIIe siècle.

prit son art. Le jeune Largillière exécutait déjà habilement, dans les tableaux de nature morte que composait son maître, des fruits, des fleurs et des poissons. Il alla ensuite à Londres, où il entra chez Pierre Lely, premier peintre de Charles II : ce peintre l'employait à la restauration des tableaux d'anciens maîtres. Mais le roi, ayant vu ce jeune homme travailler dans les appartements du château de Windsor, voulut avoir quelque peinture de sa com-

position et lui fit acheter plusieurs tableaux. Largillière ne profita pas de cette veine de faveur et se laissa envelopper dans les persécutions qui menaçaient les catholiques. Dès son arrivée à Paris, il fit deux portraits, celui de Van der Meulen et celui de le Brun, et ces ouvrages lui donnèrent entrée à la cour, où sa réputation fut aussitôt établie. Il n'avait pas néanmoins renoncé à la peinture historique et même aux différents genres qu'il avait cultivés avec une rare habileté.

C'est comme peintre d'histoire qu'il fut admis à l'Académie royale, en 1686. Il ne put s'empêcher de retourner en Angleterre, pendant quelques mois, pour faire les portraits de Jacques II et de la reine; mais il n'en voulut pas faire d'autres, malgré les prix énormes qu'on lui offrait, à la cour d'Angleterre. De retour en France, il exécuta plusieurs grands tableaux d'histoire, pour le roi et pour la ville de Paris, mais c'était toujours au portrait qu'il revenait de préférence, et quoiqu'il travaillât souvent pour la cour, il aimait mieux consacrer son talent aux simples particuliers (fig. 106). « On trouve, dans ses ouvrages, » dit d'Argenville dans l'*Abrégé de la vie des peintres célèbres*, « un pinceau frais, une touche légère et spirituelle, un génie abondant, un dessin correct, des têtes et des mains admirables, des draperies savamment jetées. » Largillière, qui n'eut de rival que son ami Rigaud, le surpassa sans doute, puisqu'il fut surnommé *le Van Dyck de la France;* il vécut et travailla jusqu'à sa mort, en 1746, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Selon Mariette, le système de Law porta grand dommage à la fortune de cet artiste, qui eut cela de commun avec Rigaud.

L'école des portraitistes français avait eu ses grands maîtres; mais, sous leur influence et d'après leurs exemples, plusieurs peintres de portraits s'étaient formés, qui, durant tout le dix-huitième siècle, maintinrent cette école au premier rang, où Ri-



Fig. 106. — Le comte d'Estrées (Victor-Marie), maréchal de France; portrait de Largillière, gravé par Jean Audran, XVIII^e^ siècle.

gaud, de Troy et Largillière l'avaient placée. La plupart des

bons peintres d'histoire étaient, d'ailleurs, bons portraitistes, comme si le portrait, avec toute sa vitalité et son expression multiple, caractérisait le génie de la peinture française. Les deux Coypel, Noël et Antoine, Santerre, Verdier et d'autres peintres d'histoire avaient cultivé aussi le portrait.

Mais il faut seulement signaler les peintres de portraits qui furent reçus, à ce titre, académiciens : Martin Lambert (1630-1699), élève de Beaubrun; Jean Raoux (1677-1734), élève de l'école de Montpellier; Alexis Grimou (1680-1740), bon coloriste qui s'était fait tout seul en copiant des tableaux de van Dyck et de Rembrandt; Jean-Marc Nattier (1685-1766), élève de Jouvenet, le portraitiste favori des femmes, qu'il transformait en nymphes et en déesses, en les embellissant à plaisir (fig. 107); Jacques-André-Joseph Aved (1702-66), élève de Bernard Picart et de Lebel, peintre savant et consciencieux; Robert Tournières (1668-1752), élève de Bon Boullongne, qui eut la vogue pour ses petits portraits *historiés*, dans le goût de Gérard Dow; enfin Louis Tocqué (1696-1772), élève de Nicolas Bertin : ce dernier, auteur d'un beau portrait de la reine Marie Leczinska, qui lui fut payé 9,300 livres, acquit une réputation européenne, surtout après avoir été mandé à Saint-Pétersbourg en 1758 pour peindre l'impératrice Catherine, et pourtant il n'égala pas Rigaud et Largillière, malgré le merveilleux trompe-l'œil de ses étoffes et de ses accessoires. Aucune école n'a produit autant de bons peintres de portraits, que l'école française du dix-huitième siècle.

Cette école pouvait, du reste, montrer, dans tous les genres, des artistes éminents ou distingués, lesquels ne le cédaient pas à ceux de l'Italie et des Pays-Bas, qui semblaient alors reconnaître la supériorité de la France artistique. La peinture de nature morte avait eu aussi des maîtres égaux à ceux de l'école flamande.

Jean-Baptiste Monnoyer (1634-99) peignait les fleurs comme van Huysum et ne fut pas suffisamment remplacé par son fils An-



Fig. 107. — La marquise du Châtelet; d'après le portrait de Nattier, gravé à la manière noire par J.-J. Haid. XVIII^e siècle.

toine, admis pourtant à l'Académie royale; François Desportes (1661-1741) peignait les animaux (fig. 108) comme Sneyders, et le plus célèbre de tous les peintres animaliers fut J.-B. Oudry

(1686-1755); son maître, Largillière, lui tira son horoscope en disant : « Tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens! » ce qui n'empêcha pas l'élève de faire des portraits remarquables, tout en exécutant des tableaux de chasse de beaucoup supérieurs à tout ce qui s'était fait avant lui.

La peinture de batailles n'était pas un genre dédaigné et abandonné, pendant les dernières années de Louis XIV, qui se souvenait de l'avoir si largement encouragé dans un temps où les victoires et les conquêtes de ses armées ne laissaient pas les peintres manquer de sujets de circonstance à immortaliser sur la toile.

Joseph Parrocel (1648-1704), un des bons élèves du Bourguignon, avait fondé un atelier, où son fils Charles, ses neveux Ignace et Pierre, ses trois élèves, opposaient à l'école majestueuse et académique de Van der Meulen leurs compositions militaires pleines de mouvement et de feu, dans lesquelles ils mettaient encore plus de vérité que n'avait fait leur maître, trop épris des combats fantastiques que la peinture vénitienne allait chercher dans l'Arioste et le Tasse. Charles Parrocel (1688-1752) fut chargé de peindre les conquêtes de Louis XV, comme son père avait peint celles de Louis XIV, pour l'ornement des maisons royales (fig. 109). Les deux Martin, Jean-Baptiste et Pierre-Denis, l'un et l'autre élèves de Van der Meulen, qui les avait formés en les faisant travailler à ses tableaux, représentèrent plus souvent les chasses du roi que les batailles auxquelles il avait assisté en simple spectateur; ils peignirent aussi des revues de troupes, des cortèges de cérémonie et de grandes chasses en forêt.

Plus tard, François Casanova (1727-1801), d'origine vénitienne, qui avait étudié dans sa patrie sous la direction de Simonelli, vint exposer à Paris quelques-uns de ses tableaux, qu'on



Fig. 108. — François Desportes; d'après son portrait peint par lui-même, gravé par Joullain, en 1733.

estimait alors bien supérieurs à ceux des Parrocel et des Martin et qui le firent recevoir à l'Académie royale en 1763; mais

l'art ne l'avait pas naturalisé Français, et il promena, par toute l'Europe, jusqu'à sa mort, son aventureuse existence d'habile peintre d'histoire, de portraits et de batailles.

Quant au genre du paysage, que Poussin et Claude Gelée, dit *le Lorrain*, avaient créé, pour ainsi dire, en surpassant à cet égard tous les maîtres italiens, même les Carrache, il était peu cultivé et peu recherché; les deux Patel père et fils, qui ont fait tant de vues d'Italie avec ruines et monuments d'architecture, vieillirent et moururent dans l'obscurité et l'indigence, et Étienne Allegrain (1645-1736), dont les tableaux pittoresques ont été souvent confondus avec ceux de Francisque Millet, trouvait difficilement à les vendre aux brocanteurs, quoiqu'il fît partie de l'Académie royale.

Mais le dix-huitième siècle eut, néanmoins, un paysagiste très original, qui n'avait pas d'autre maître que la nature et qui ne fut connu et apprécié qu'après sa mort. Simon-Mathurin Lantara, né dans un village en 1729, fut tisserand et garda les bestiaux, avant de devenir peintre; ses ouvrages, qu'il vendait à vil prix, trouvèrent des amateurs enthousiastes dès qu'il eut terminé sa misérable existence, sur un lit d'hôpital, à la fin de 1778. La même année avait vu mourir de la même façon, à la Charité, *douze* autres peintres, dont aucun n'a laissé de nom, pitoyable sort qui semble donner raison au proverbe du temps : « Gueux comme un peintre ». Lantara, paresseux et dissipé, n'était pas de l'Académie, et par conséquent aucun de ses tableaux, où l'on retrouvait quelques-unes des qualités de Claude Lorrain, n'avait eu l'honneur de figurer dans les expositions de peinture (fig. 110).

Les expositions de peinture et de sculpture étaient annuelles, depuis celle de 1737, qui fut la première du règne de Louis XV;

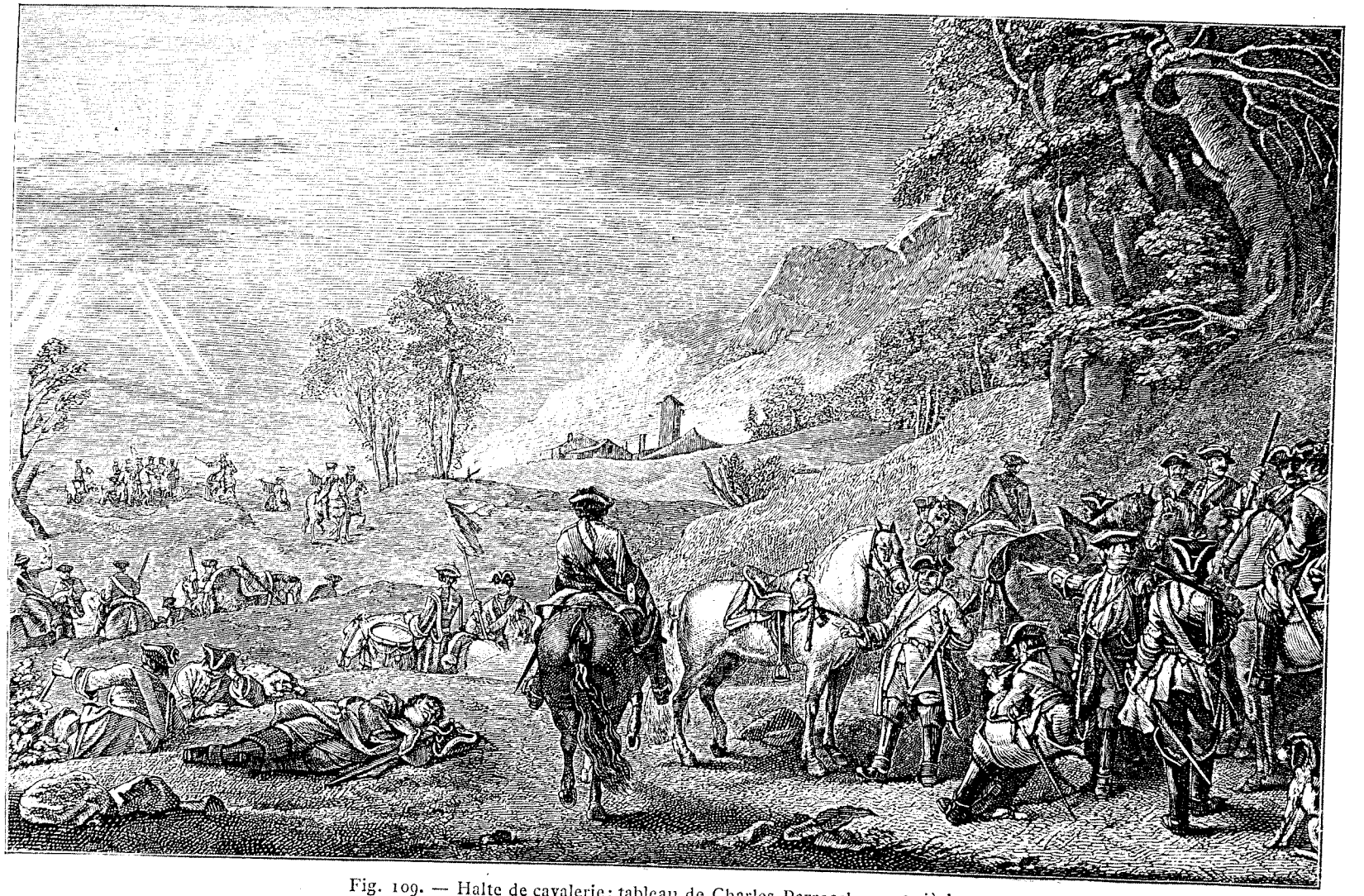


Fig. 109. — Halte de cavalerie; tableau de Charles Parrocel. XVIIIe siècle.

elles n'avaient eu lieu que six ou sept fois, sous Louis XIV, depuis 1673. La plupart d'entre elles, où quelques académiciens seulement montraient leurs ouvrages à côté de ceux de leurs bons élèves, n'eurent pas plus d'éclat et de retentissement que les expositions intermittentes de l'Académie de Saint-Luc et que celle de la Jeunesse, qui revenaient tous les ans le jour de l'octave de la Fête-Dieu.

En 1699, l'Académie royale avait prié Mansart d'obtenir du roi, pour les académiciens, « le rétablissement de la coutume d'exposer leurs ouvrages à la censure du public, pour se donner quelque motif d'émulation et d'admiration les uns pour les autres ». Louis XIV y consentit et ordonna que l'exposition se fît avec pompe dans la grande galerie du Louvre. Mais rien ne fut décidé en principe sur l'époque et sur la durée de ces expositions, auxquelles l'Académie royale devait seule participer. Une dernière exposition fut encore accordée en 1704, et l'on y vit des tableaux peints par Coypel, Rigaud, de Troy, Jouvenet, Louis Boullongne, Largillière et Vivien.

On applaudit, en 1737, au rétablissement définitif de ces expositions, qui mettaient chaque année sous les yeux du public les meilleurs travaux de l'Académie. Toutefois, l'immense succès de celle de 1737 ne s'était pas renouvelé, les années suivantes, où les tableaux, envoyés en petit nombre, avaient semblé faibles et insignifiants. Les peintres, en effet, travaillaient beaucoup pour les souverains, les seigneurs et les amateurs étrangers, et leurs œuvres s'en allaient généralement hors de France, à l'époque où s'ouvrait le salon. On constata plus d'une fois que l'exposition de l'Académie de Saint-Luc était plus riche et plus intéressante que celle de l'Académie royale (fig. 111). Cependant, le Salon annuel, qui se faisait dans la grande galerie ou

dans le salon carré du Louvre, avait toujours le privilège d'attirer plus de monde que toute autre exposition d'art ; on était sûr d'y voir quelques bonnes peintures, et l'on se donnait aussi le



Fig. 110. — Mathurin Lantara, paysagiste ; d'après un portrait au bas duquel on lit : Dessiné d'après nature, par P. Vatteau ; G... graveur. XVIII^e siècle.

malin plaisir de critiquer les académiciens qui livraient leur œuvres au jugement du public.

Depuis le salon de 1745, la peinture d'histoire était tout à fait

détrônée par la peinture de genre : aux grandes compositions historiques succédaient les tableaux de chevalet, et la mode pre-

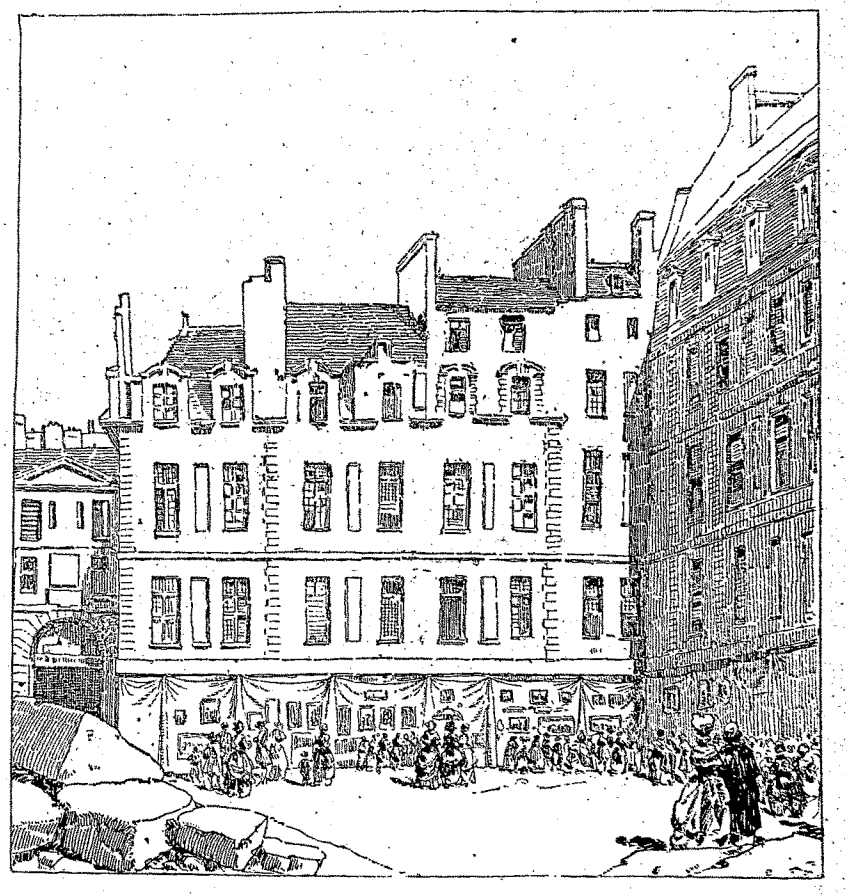


Fig. 111. — Exposition annuelle, en 1780, des œuvres des peintres de l'Académie de Saint-Luc, le matin de la Fête-Dieu, auprès du reposoir de la place Dauphine. D'après un dessin du temps.

nait sous ses auspices les sujets allégoriques et mythologiques (fig. 112). Les pastorales de Boucher figurèrent, pour la première fois, au salon de 1750, et conquirent tous les suffrages, mais,



Fig. 112. — Zéphire et Flore. Peinture de Nicolas Delobel; plafond du cabinet attenant au pavillon de l'Aurore, château de Sceaux. XVIII^e siècle.

cette année-là, il y eut à peine assez de tableaux pour remplir la moitié du salon carré, et encore la plupart de ces tableaux étaient-ils d'une déplorable médiocrité. Les amateurs crièrent à la décadence de l'art, et le marquis de Marigny, qui remplaça le Normand de Tournehem en qualité de directeur des bâtiments du roi, fit décider par le ministre que les expositions n'auraient plus lieu que tous les deux ans, ce qui fut la règle fixe depuis 1753 jusqu'à la dernière du règne de Louis XVI, en 1791 (fig. 113). Ces expositions eurent dès lors un plus grand nombre de visiteurs, et les académiciens tinrent à honneur d'y contribuer par leurs plus beaux ouvrages.

De là date la véritable critique d'art en France, et Bachaumont, Saint-Yenne, Charles-Nicolas Cochin, Diderot et Grimm, Quatremère de Quincy écrivirent des livres très ingénieux sur l'esthétique de la peinture.

Il y avait toujours, dans la peinture d'histoire, une école française, qui gardait son caractère générique vis-à-vis des écoles étrangères, et qui leur inspirait d'autant plus de jalousie que cette école était la bienvenue dans toutes les cours de l'Europe : « Les Français, » disait ce méchant pasticheur Raphaël Mengs, dont la plume valait mieux que le pinceau, « les Français se sont formé un style national, dont le goût ingénieux et ce qu'ils appellent *esprit* sont les qualités distinctives. Ils ont cessé de faire entrer, dans leurs tableaux, des personnages grecs, égyptiens, romains ou barbares, ainsi que le grand Poussin leur en avait donné l'exemple, et ils se sont bornés à peindre des figures françaises pour représenter l'histoire de quelque peuple que ce fût. » Mengs faisait observer, en outre, avec plus de raison, que les peintres français, au lieu d'étudier la nature, avaient étudié les gestes et attitudes des comédiens, les minauderies des femmes de la cour,

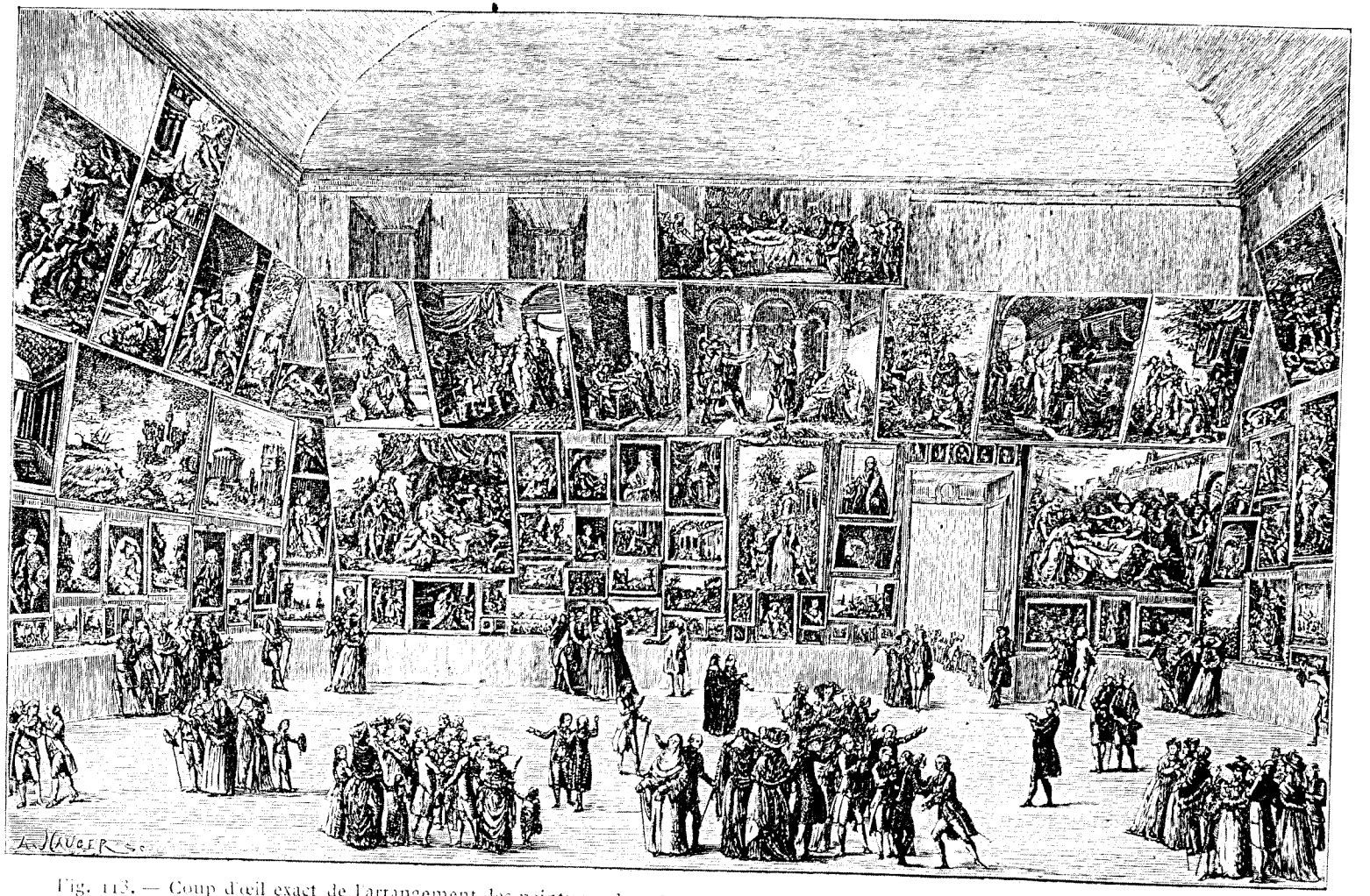


Fig. 113. — Coup d'œil exact de l'arrangement des peintures du salon du Louvre en 1785; d'après la gravure de Pierre-Ant. Martini.

les airs affectés des courtisans, le faste de Versailles et la magnificence de l'Opéra. Les peintres, en effet, qui représentaient le mieux les tendances de l'école française de cette époque, les Vanloo et les Restout, avaient inauguré le genre théâtral et le style maniéré, en remplaçant le beau par le joli et en sacrifiant le grand art à l'art agréable.

La famille des Vanloo était venue s'établir en France au milieu du dix-septième siècle, et elle y avait naturalisé des peintres distingués qui apportaient de Hollande une réputation déjà faite. Jacob Vanloo et son fils Louis trouvèrent aussitôt des encouragements, des protecteurs et une existence honorable; le père fut admis à l'Académie royale, et le fils en eût fait aussi partie, sans un malheureux duel qui le força de se retirer à Nice et de vivre hors de France. Louis Vanloo avait deux fils, Jean-Baptiste et Carle : il voulut qu'ils fussent peintres comme lui, mais il mourut avant d'avoir pu faire l'éducation artistique du plus jeune. Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745) était déjà un bon peintre à la mort de son père, et il avait exécuté de grandes compositions pour les églises; mais son goût et son talent le portèrent à se consacrer plutôt à la peinture de portrait : il y excella, et quoiqu'il fût reçu en qualité de peintre d'histoire à l'Académie royale, il ne cessa de faire des portraits, qui lui donnèrent la célébrité et la fortune : sa couleur était parfaite, sa touche légère et spirituelle.

Son jeune frère Charles, qu'on appela *Carle*, à l'italienne, ne pouvait avoir un meilleur maître ni un meilleur conseil. Carle Vanloo, né à Nice en 1703, élève de Jean-Baptiste, était allé à Rome étudier la peinture dans l'atelier de Luti, et la sculpture dans celui de Legros; il n'avait pas encore seize ans lorsqu'il vint se fixer à Paris, ainsi que son frère aîné, dont il partageait les travaux, et avec lequel il acheva la restauration de

la galerie de François Ier, à Fontainebleau. Il était dès lors capable de faire de bons tableaux, mais il voulut pousser plus loin ses études : il remporta le grand prix à l'Académie et retourna, comme pensionnaire du roi, à Rome, où il compléta, d'après les maîtres, l'instruction qu'il avait acquise sous la direction de son frère. A Rome, en Provence, en Savoie, il éparpilla ses premiers ouvrages, dans les églises, dans les palais, et dans les cabinets des curieux. Tous les genres de peinture convenaient à son inépuisable facilité; il faisait aussi de délicieux petits portraits (fig. 114), et il peignit même des trumeaux et des dessus de porte pour le roi de Sardaigne, qui l'avait pris en amitié et qui désirait le retenir à la cour de Turin.

Carle Vanloo était précédé d'une véritable renommée lorsqu'il revint à Paris en 1734 : il fut, l'année suivante, reçu à l'Académie et honoré de la faveur spéciale de Louis XV, qui lui fit dire que tous les ouvrages qu'il pourrait faire seraient achetés par la surintendance des bâtiments. Le succès de ses tableaux tenait du fanatisme. On ne craignait pas de le comparer à Raphaël pour le dessin, au Corrège pour le pinceau, au Titien pour la couleur.

Ce qui caractérisait surtout son génie, c'était la prodigieuse habileté avec laquelle il se prêtait à tous les genres, à tous les tons, à tous les styles. Les éloges exagérés qu'on lui prodiguait ne firent qu'exciter contre lui les violences de la critique. Diderot, dans son Salon de 1759, disait que la peinture de Carle Vanloo « est une décoration dans toute sa fausseté ». Ce jugement était d'autant plus perfide qu'il faisait allusion aux décorations d'opéra que le peintre avait brossées à l'âge de dix-sept ans. Diderot, de plus en plus impitoyable, disait dans son Salon de 1761 : « Quoique grand artiste d'ailleurs, il n'a pas de génie. »

De pareilles critiques empoisonnaient toutes les satisfactions de vanité que le peintre pouvait avoir; il fut nommé premier peintre du roi, et le dauphin accueillit cette nomination par ce mot aussi flatteur que délicat : « Premier peintre! M. Vanloo l'est depuis longtemps. »

Louis XV avait voulu avoir son portrait de la main de son premier peintre, et ce beau portrait fut exposé au salon de 1761, comme le chef-d'œuvre de la peinture moderne. On l'avait placé, seul, sous un dais magnifique fourni par le garde-meuble de la couronne. Diderot reconnut seulement que ce tableau était beau et bien peint; mais au Salon de 1765, où Vanloo avait exposé son tableau des *Grâces enchaînées par l'Amour*, le farouche critique s'écria dédaigneusement : *Eheu! quantum mutatus ab illo!* Carle Vanloo assistait à sa décadence; il ne put y survivre, le chagrin le tua (15 juillet 1765); mais il laissait, pour continuer son école, un de ses neveux, Michel Vanloo, que Diderot se plut à proclamer un grand artiste, peut-être pour faire amende honorable à la mémoire du pauvre Carle, qu'il avait tué, disait-on. Michel, mort en 1771, réussit mieux dans le portrait que dans la peinture d'histoire. Les autres élèves de Vanloo, Lagrenée l'aîné (1724-1805), Doyen (1726-1806), Simon Julien, Drouais, etc., durent renoncer à un style qu'on avait discrédité en le qualifiant de *Vanlootisme*, et Carle Vanloo resta seul pour représenter son école, par ses œuvres toujours estimées et vraiment dignes de l'être.

La famille normande des Restout fut encore plus féconde en peintres que celle des Vanloo. Jean Restout, chef d'une école qui se rattachait à celle de Jouvenet, son oncle et son maître, était fils d'un bon peintre, mort en 1702, et il eut aussi pour fils un très bon peintre, Jean-Bernard, académicien comme lui.

Jean II Restout, dessinateur consommé, dont le style noble et



Fig. 114. — Carle Vanloo; d'après le portrait dessiné par lui-même et gravé à la sanguine par Demarteau. XVIII^e siècle.

mâle était bien approprié à sa couleur exacte et vigoureuse, se

réservait pour les grandes toiles et les peintures à fresque : son chef-d'œuvre est le plafond de la bibliothèque de l'abbaye de Sainte-Geneviève. Diderot fut plus juste pour Restout que pour Vanloo; lorsqu'il s'arrêtait, étonné, devant un tableau d'*Eurydice et Orphée*, que le peintre avait fait à l'âge de soixante-dix ans : « Cet homme, disait-il, est encore un aigle, en comparaison de Pierre et de beaucoup d'autres. » Diderot s'inclinait alors devant l'école de Restout, qui survécut peu à Vanloo, et qui eut le chagrin, en mourant (1768), de voir l'école de Boucher régner seule et sans partage.

Boucher avait bien vu aussi s'éclipser et disparaître depuis longtemps la gloire de son maître, cet admirable François le Moine (1688-1737), qui eut plus qu'aucun peintre le génie des grandes entreprises, et qui s'était immortalisé en exécutant les peintures de la voûte du salon d'Hercule, à Versailles, la plus grande composition qu'on ait jamais faite en France.

François Boucher, né à Paris en 1703, fils d'un dessinateur de broderies, n'avait eu rien de plus pressé que d'oublier le dessin et la couleur de son célèbre maître; il imita ou du moins il rappela Watteau; il eut, tout jeune, un genre, un style, une manière, un dessin, une couleur, qui étaient bien à lui et que tous les artistes cherchèrent à se donner sans y parvenir. Son imagination, sa facilité, son adresse, son esprit, se prêtaient à tout : sujets religieux, mythologiques (fig. 115), fantaisistes; paysages, animaux, décorations de théâtre, dessus de porte, trumeaux, plafonds, panneaux de voiture, modèles de tapisserie et de broderie, il se chargeait de tout, il réussissait à tout. Ses envieux, ses rivaux disaient qu'il n'entendait rien au grand art, qu'il était incapable de rendre la vraie beauté, qu'il se jetait à corps perdu dans le faux et le maniéré, qu'on pouvait à peine, dans ses tableaux les



Fig. 115. — La toilette de Vénus; composition allégorique de Boucher, gravée d'après une tapisserie des Gobelins. XVIIIe siècle. (Casa Reale, à Turin.)

plus supportables, reconnaître un certain *fouillis* pittoresque et agréable.

Boucher laissait dire et continuait de dessiner et de peindre : ses dessins étaient recherchés, enlevés, par les éditeurs d'estampes; ses tableaux, par les amateurs et les curieux. Il n'y pouvait suffire, et pourtant chaque jour il produisait de nouvelles œuvres. Il se riait des critiques et n'en tenait compte. Il était de l'Académie royale depuis 1734, mais, comme il le disait malicieusement; il souhaitait qu'on ne s'en aperçût pas. Il devint premier peintre du roi, et n'en fut pas plus fier. Diderot, qui ne lui épargnait pas les critiques, restait en extase devant ses pastorales et ses paysages : « Quelle couleur! s'écriait-il, quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité. » Mais bientôt il comprit que les ouvrages de Boucher, si charmants, si séduisants, si gracieux qu'ils fussent, devaient avoir une funeste influence sur l'art en général, et dès lors il lui déclara une guerre terrible. Boucher, qui ne s'en inquiéta seulement pas, travaillait quinze heures par jour et regrettait encore de ne pas travailler assez.

Il ne pouvait ignorer cependant que la vogue commençait à l'abandonner, et que le public artiste demandait autre chose que ses bergerades et ses mythologies, exécutées à la hâte dans une gamme de couleur indécise, bleue, verte ou rose. Diderot avait prononcé l'arrêt fatal : « Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dégradation des mœurs... J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité. » La fin de la vie de Boucher, qui avait été si constamment heureux, fut troublée par le chagrin que lui donna son fils; un

asthme, qu'on avait cru sans danger, l'étouffa le 30 mai 1770.

Il faut savoir, pour s'expliquer la décadence inévitable de l'école de Boucher, que ses tableaux, quelquefois au nombre de dix ou douze, étaient exposés, à chaque salon, au milieu des œuvres solides et sévères de Greuze, de Chardin, de Vien et de Vernet.

L'école de Boucher ne lui survécut que dans la vignette ou l'*illustration* des livres ; c'était lui qui avait réellement créé cette illustration, après Charles Coypel, en dessinant les sujets d'estampes pour la grande édition de Molière (1734). Ces dessins étaient les chefs-d'œuvre du genre, et Boucher en fit beaucoup d'autres que se disputaient les auteurs et les libraires. La mode s'était prononcée en faveur des livres *illustrés* ou ornés de gravures, et beaucoup d'artistes se firent dessinateurs de vignettes. Ces dessinateurs, très habiles à manier le crayon, avaient, presque tous, le talent de l'invention et de la composition. Quelques-uns de leurs croquis étaient de véritables tableaux, et l'exposition de peinture ne dédaignait pas de les mettre sous les yeux du public, quoique leurs auteurs ne fussent pas de l'Académie et même n'eussent jamais paru dans son école de dessin.

On anticiperait sur le chapitre de la GRAVURE, en disant ici ce que furent, dans l'art du dix-huitième siècle, les Gravelot, les Cochin, les Eisen, les Marillier, les Moreau, les Saint-Aubin. Mais on peut signaler le goût de la vignette, alors si général et si capricieux, comme n'ayant pas peu contribué à répandre la connaissance et l'habitude des arts; il était, d'ailleurs, favorisé par l'usage de reproduire en estampes les tableaux qui avaient le plus de succès aux expositions de peinture, et ceux qui faisaient l'ornement des cabinets d'amateur. C'est à cet utile emploi de la gravure en taille-douce qu'il faut attribuer les succès les plus populaires des peintres à cette époque.

Greuze fut un de ceux qui profitèrent le mieux de ce mode de vulgarisation.

Jean-Baptiste Greuze, né en 1725 à Tournus, mort en 1805, s'essayait à composer des tableaux de genre avant de savoir se servir du crayon : un peintre lyonnais lui donna les premières leçons de dessin et l'emmena ensuite à Paris, où le jeune artiste suivit les cours de l'Académie royale. Lorsqu'il y présenta son tableau du *Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*, on ne voulait pas croire qu'il en était l'auteur; il fut pourtant agréé à l'Académie (1755), qui refusa toujours de le recevoir comme peintre d'histoire. Greuze, en effet, était au-dessous de lui-même lorsqu'il faisait de la peinture académique, dans le genre noble et sévère. Un voyage qu'il eut la malheureuse idée de faire en Italie faillit même altérer l'originalité de son talent, sans lui donner des qualités nouvelles. Il resta donc peintre de genre, comme l'Académie lui en avait reconnu le titre; mais on peut dire que chacune de ses compositions eut en quelque sorte le succès d'une pièce de théâtre, car, suivant une observation très juste de Frédéric Villot, il avait « emprunté tous les motifs de ses tableaux à la vie privée de la bourgeoisie et mis en pratique, dans ses peintures, les préceptes du drame que Diderot tenta d'introduire au théâtre ».

La Malédiction paternelle, le Père dénaturé, la Dame de charité, la Cruche cassée, et tant d'autres toiles, bien composées, bien dessinées et bien peintes (fig. 116), firent couler plus de larmes que les tragédies bourgeoises de Diderot. Ce sont réellement de petits drames, pleins de vie, de mouvement et de vérité. Diderot, son ami, le loua surtout d'avoir inventé la peinture *morale*, et il ajoutait avec enthousiasme : « Greuze est mon peintre. » La nomination de Greuze à l'Académie ne l'avait pas satisfait, et le titre de *peintre de genre*, qu'on s'obstinait à lui laisser, devenait pres-

que une injure à ses yeux; il refusa donc d'envoyer ses œuvres aux expositions et il se tint en dehors de l'Académie, vendant fort cher ses tableaux, les multipliant par la gravure et occupant dans



Fig. 116. — Le Retour sur soi-même, par Greuze; d'après la gravure de Binet. XVIIIe siècle.

les arts une place exceptionnelle que personne n'osa lui disputer jusqu'en 1789. Il mourut presque octogénaire, pauvre et oublié. Peu de temps auparavant, il écrivait au ministre de l'intérieur en implorant un secours : « J'ai tout perdu, et le talent et le courage. » Un retour de la mode a fait, de nos jours, vendre ses ouvrages à des prix exorbitants.

La critique, même de son temps, lui reprochait d'être maniéré en cherchant à être naturel; on trouvait sa couleur un peu grise, sa touche un peu molle, ses têtes un peu trop naïves. Il fit pourtant de très beaux portraits, qui formaient un singulier contraste avec ses tableaux de genre. On avait le tort de l'opposer sans cesse à Chardin, qui était sans doute un des premiers coloristes de la peinture, comme le déclarait Diderot, mais qui, en exécutant toujours des sujets de nature morte, des types isolés du peuple ou de la bourgeoisie, ou des animaux vivants, restait confiné et relégué dans les régions inférieures de l'art.

Fils d'un menuisier, Jean-Siméon Chardin, né à Paris en 1699, était élève de Cazes, chez qui son père l'avait placé. Il avait ensuite travaillé, comme aide, dans l'atelier de Noël-Nicolas Coypel, qui le chargeait d'exécuter les accessoires dans ses tableaux. Il excellait à peindre la nature vivante, mais, comme il était imitateur avant tout, il transportait sur sa toile des ustensiles de cuisine ou de chasse encore plus volontiers qu'un coq ou un lapin. « Son pinceau est inimitable, » dit Watelet; » on peut dire que Chardin a été un très grand peintre dans un petit genre, et que personne n'a mieux possédé que lui le métier de la peinture. » Diderot ne le comparait aussi à personne et le mettait au-dessus de tous les peintres contemporains (fig. 117). Chardin, qui s'était fait une réputation incontestée par l'harmonie de la couleur et l'entente du clair-obscur, par le moelleux et la fermeté de la touche, travailla jusqu'à sa mort (1779), sans avoir déchu, et, chose étrange, ses derniers ouvrages furent de merveilleux portraits au pastel.

Chardin avait tenté de lutter avec la Tour, qui, peintre en pastel, l'emportait sur tous les portraitistes anciens et modernes, par les procédés ingénieux avec lesquels il parvenait à rendre la nature.

Maurice-Quentin de la Tour, né à Saint-Quentin en 1704, se fit

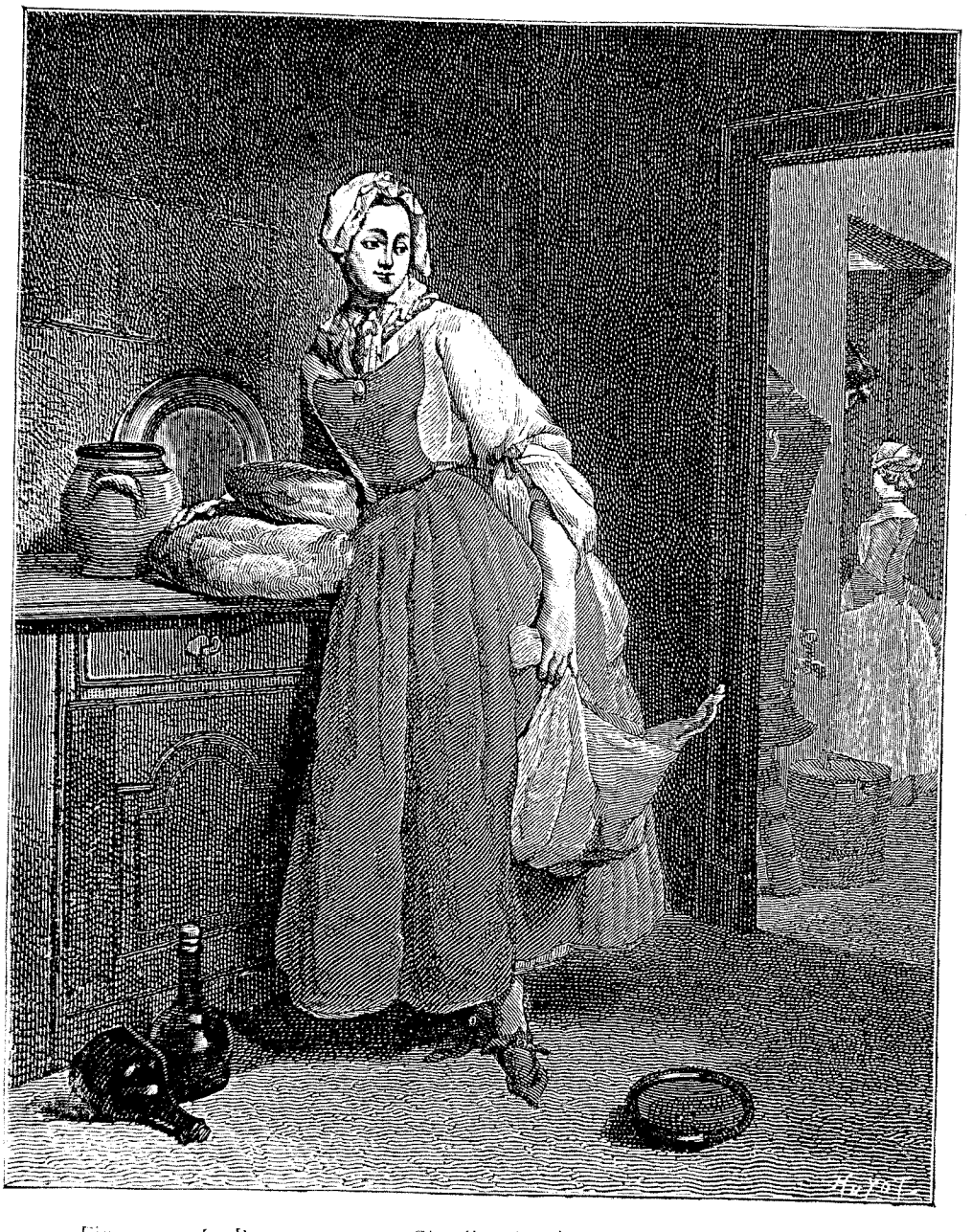


Fig. 117. — La Pourvoyeuse, par Chardin ; d'après la gravure de Lépicié (1742).

peintre de portraits avant d'avoir su dessiner : il avait dès lors

perfectionné le pastel, déjà pratiqué avec quelque bonheur à Paris par Verselin et Vivien, et voulait le substituer à l'emploi des couleurs à l'huile. Deux portraits qu'il exposa au salon de 1737 le firent connaître avec éclat, en même temps qu'agréer à l'Académie; depuis cette époque, il ne pouvait plus suffire aux demandes qu'on lui adressait de toutes parts pour se faire peindre par lui. Il ne peignait pas le premier venu, et la célébrité du modèle avait plus d'empire sur sa décision que tous les avantages pécuniaires qu'on pouvait lui offrir (fig. 118). Il travaillait avec lenteur et difficilement, pour donner à ses portraits cette vie, cette expression, que le pinceau n'eût jamais si bien rendues. « J'ai vu peindre la Tour, » raconte Diderot; « il est tranquille et froid, il ne se tourmente point, il ne souffre point, il ne halète point, il ne sourit point à son travail; il reste froid, et cependant son imitation est chaude. Ce peintre n'a jamais rien produit de verve; il a le génie technique. C'est un machiniste merveilleux. »

Pendant plus de cinquante ans, les portraits de la Tour furent le plus grand attrait des expositions de peinture. Il ne travaillait que d'après nature, et l'habitude qu'il avait de se trouver en contact avec les grands personnages qui se faisaient peindre lui donnait un sans-gêne et une vanité incroyables. Un jour qu'il faisait le portrait de Louis XV, il se mit à traiter diverses questions politiques, et il finit par dire au roi que l'on voyait avec peine qu'un si grand prince n'eût pas de marine. « Vous oubliez, la Tour, répliqua le roi, que j'ai les marines de Vernet. » La raison de la Tour s'était troublée dans les dernières années de sa vie, mais il resta grand peintre jusqu'à sa mort (1779).

Si la Tour n'avait pas eu à prendre ombrage des triomphes factices des Drouais, qui faisaient de charmants portraits de femme dans une gamme de couleurs tendres, bleutées, rosées

et chatoyantes, portraits que Diderot disait n'offrir que des visages de plâtre, il avait pu porter envie aux succès éclatants



Fig. 118. — Portrait de René Frémin, par Latour; d'après le tableau du musée du Louvre gravé par Pierre Surugue (1747).

de Joseph Vernet, qui fut pendant plus de quarante ans le peintre le plus fameux de l'école française.

Né à Avignon en 1712, il avait exécuté des dessus de porte, des

écrans et des panneaux de voiture, avant d'aller étudier à Rome tous les genres de peinture, dans les ateliers de Fergioni, de Solimène et de Panini. Il ne revint en France qu'en 1753, pour se faire recevoir membre de l'Académie royale, après avoir envoyé des tableaux à toutes les expositions de peinture. Il avait quatorze ou quinze marines au salon de 1759; il en eut vingt-cinq au salon de 1765. « Dans toutes, » écrivait Diderot en 1759, « c'est la même imagination, le même feu, la même sagesse, le même coloris, les mêmes détails, la même variété. Il faut que cet homme travaille avec une activité prodigieuse. » Louis XV lui avait commandé de peindre tous les ports de mer de France, et Vernet acheva ce travail immense dans l'espace de neuf ans, tout en produisant une quantité de marines et de paysages pour les résidences royales et pour les collections particulières. Ce qui distingue Vernet des meilleurs peintres hollandais et même de Claude Lorrain, son rival désespérant, ce sont les figures qui animent toutes ses compositions et dont l'esprit fait le cachet de ses ouvrages (fig. 119). Il avait été le peintre favori des rois Louis XV et Louis XVI; il mourut, le 23 décembre 1789, triste, découragé et prévoyant à bref délai la décadence de l'art et la chute de la royauté.

Ses émules, ses imitateurs, ses successeurs furent Hubert Robert (1733-1808), le peintre des ruines antiques; Pierre-Antoine de Machy (1722-1807), le peintre des vues de Paris; J.-Louis de Marnette de Marne (1754-1829), le peintre des paysages villageois.

L'école française, depuis la fin du règne de Louis XV, se partageait, d'une manière bien tranchée, en deux catégories de peintres, qui procédaient plus ou moins directement, ceux-ci de Watteau, de Vanloo et de Boucher, ceux-là de Poussin et de l'art

antique interprété et animé par le sentiment moderne. Jean-Honoré Fragonard (1732-1805), l'élève bien-aimé de Boucher avait eu le prix de Rome, à l'âge de vingt ans, et le premier tableau qu'il avait exposé à son retour d'Italie le fit recevoir agréé par

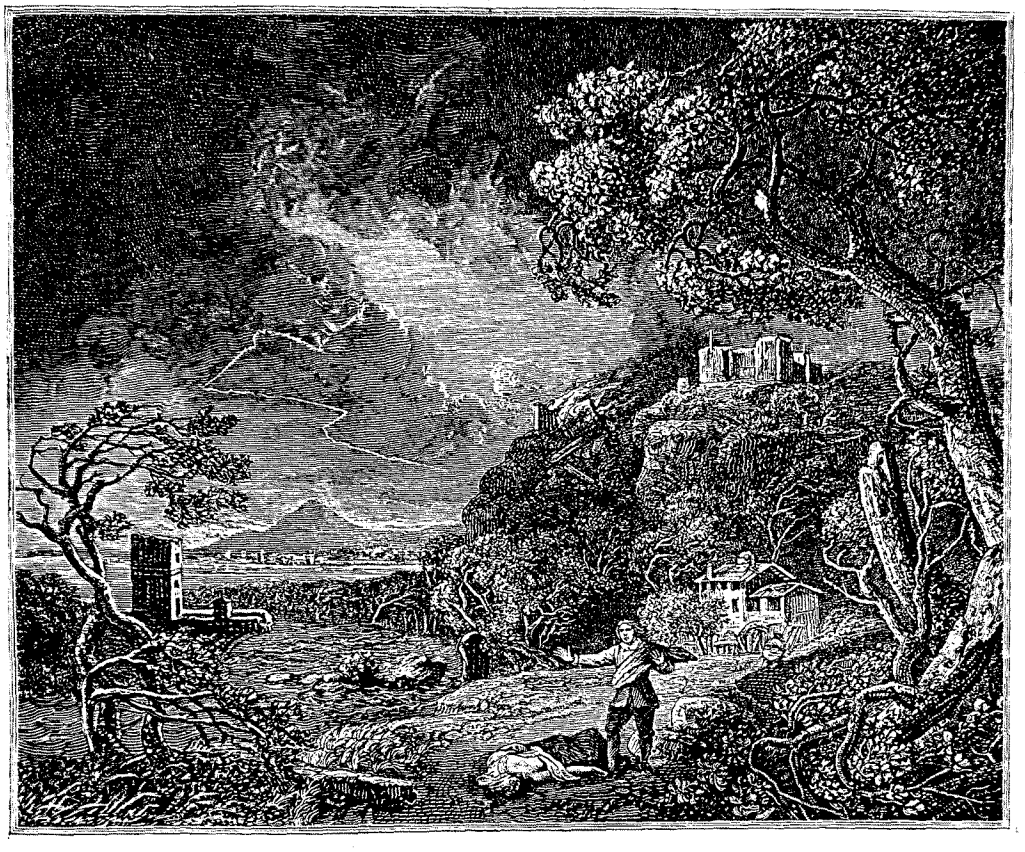


Fig. 119. — L'Orage, tableau de Joseph Vernet. XVIIIe siècle.

l'Académie royale; mais il n'en persista pas moins à maintenir en honneur les traditions de son maître Boucher, qu'il imita, qu'il égala, qu'il surpassa. Il réussissait dans tous les genres, portraits, scènes familières, paysages, pastiches des grands maîtres, miniatures; tout ce qui venait de son crayon ou de son pinceau était admiré, recherché, payé fort cher; c'était toujours l'es-

prit et la grâce, et par malheur aussi la licence. Il fut, comme Watteau, un peintre de fêtes galantes, et cela pendant bien



Fig. 129. — Vien, premier peintre du roi: d'après le portrait peint par Mme Guiard, et gravé par Miger, XVIIIe siècle.

plus longtemps, puisqu'il vécut et travailla jusqu'à sa mort.

Autour de lui, moins abondants, moins variés, on voyait à chaque expositions s'épanouir de jeunes talents qui semblaient naître

des reflets du sien : Jeaurat, qui avait, au dire de Diderot, « le coloris de Boucher, mais sans ses grâces » ; le Prince, qui débuta, au salon de 1765, avec Fragonard; Baudouin, qui semblait avoir

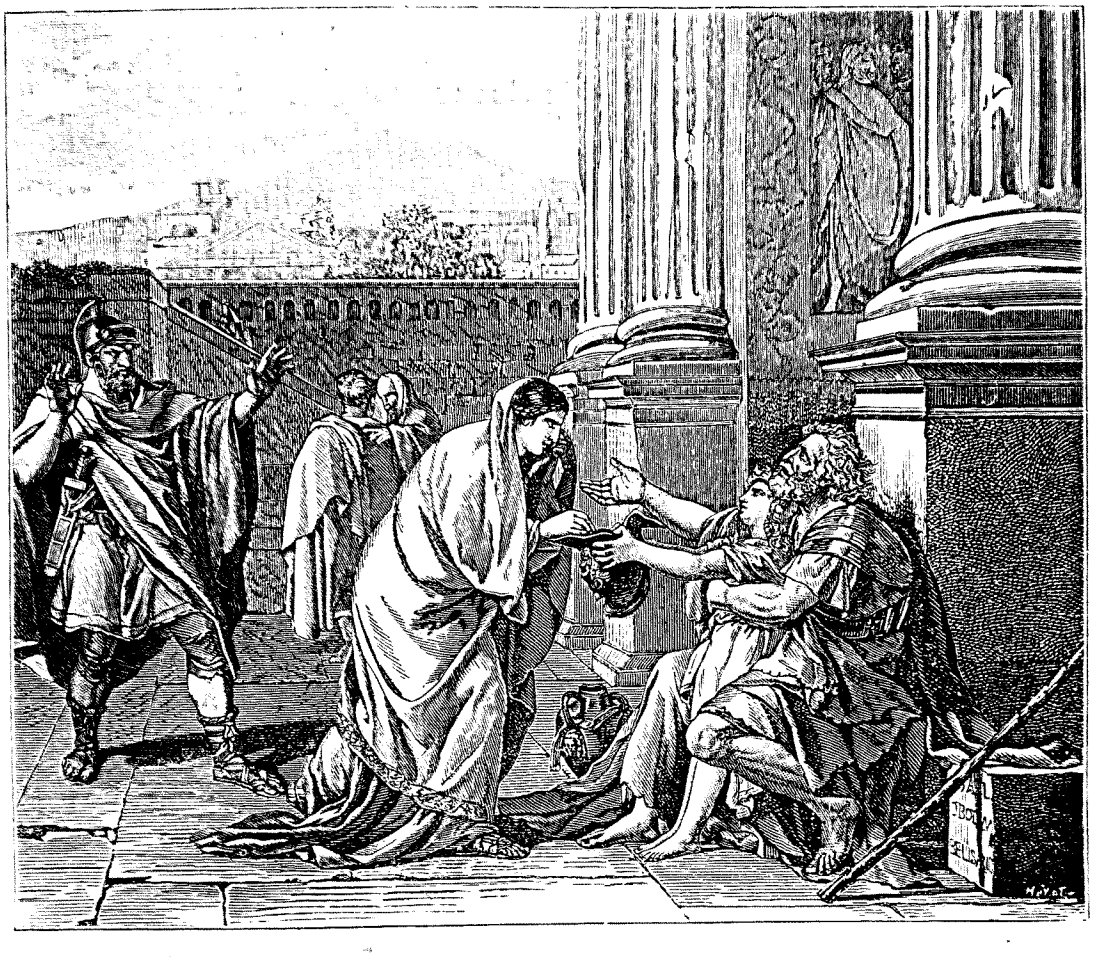


Fig. 121. — Bélisaire mendiant, tableau de David. Musée du Louvre.

pour but de traduire en peinture à l'huile les aquarelles de Moreau; et bien d'autres petits peintres, qui ne se souciaient pas du grand art et n'aspiraient qu'à plaire aux femmes et à la belle compagnie.

Cependant, le grand art, l'art antique, l'art classique était représenté, depuis le milieu du siècle, par Vien et Pierre, qui

sortaient l'un et l'autre de l'atelier de Natoire. Diderot était sévère pour Pierre (1713-89), qui devint directeur de l'Académie. Quant à Vien (1716-1809), il lui rendait justice et applaudissait aux tendances de ce peintre rénovateur : « Vien a de la vérité, de la simplicité, une grande sagesse dans ses compositions; il paraît s'être proposé le Sueur pour modèle : il a plusieurs qualités de ce grand maître, mais il lui manque la force et le génie. » Les leçons de Vien eurent plus de puissance que ses tableaux ; il triompha de la cabale, qui l'empêchait d'atteindre son but et de réformer la peinture d'après les vrais principes de l'art (fig. 120); il avait été fortement, habilement secondé, par Pierre Deshays, Doyen et Peyron. Ses élèves achevèrent de remporter une victoire, quel'excès du mauvais goût rendait nécessaire ; ils se nommaient Théolon, Taillasson, Menageot, David, celui-ci surtout, qui se vit forcé de prendre la place de son maître, encore vivant, car l'opinion publique se prononça en sa faveur, dès que son tableau des *Trois Horaces* fut exposé au salon de 1783.

L'enthousiasme, l'engouement dépassèrent tout ce qu'on pouvait attendre du caractère français : l'école de Vien fut acclamée par ceux qui la poursuivaient de leurs dédains depuis trente ans, et Louis David (1748-1825), qui pendant quatre années avait concouru sans succès pour le prix de Rome, se vit tout à coup mis à la tête des peintres français, la première fois que ses tableaux parurent au salon. Son triomphe complet et celui de l'école qu'il représentait avec tant de magnificence s'affirmèrent définitivement à l'exposition de 1789, où ses tableaux de *Brutus* et de *Pâris et Hélène* resplendissaient, comme les chefs-d'œuvre de l'école de Vien, au milieu des œuvres remarquables de cette école, qui devait être pendant plus de trente ans la gloire de la peinture française (fig. 121).



Fig. 122. — Les Amours à la plume, par Prudhon; d'après la gravure de Roger. XVIII^e^ siècle.

Dans cette même année 1789, en effet, les deux principaux

élèves de David, Girodet et Gérard, obtenaient, l'un le premier, l'autre le second prix de Rome, et leur digne émule, Antoine Gros, allait, deux ans plus tard, entrer par la même porte dans la carrière qu'il devait parcourir avec tant de distinction. L'année d'avant, était mort à Rome, dans la fleur de l'âge, le disciple chéri de David, Germain-Jean Drouais, auteur de *la Cananéenne*, un des plus beaux ouvrages de la nouvelle école.

A côté de cette puissante école académique il restait toutefois une place pour quelques talents individuels, qui voulaient suivre leur voie. Les élégantes compositions de M^me^ Vigée le Brun plaisaient surtout aux gens du monde et partageaient les succès du salon avec les œuvres mâles, austères, de David et de ses disciples. Quant à Pierre Prudhon, né à Cluny en 1758, encore obscur à Paris, malgré la réputation qu'il s'était déjà faite dans l'école de Dijon, il préludait, par de charmantes vignettes, à la création d'un nouveau genre de peinture, suave et poétique, qui semblait venir tout exprès pour relier les grâces de l'art du dix-huitième siècle aux formes correctes et sévères de l'art grec et romain (fig. 122), où la Révolution qui commençait alors crut trouver l'expression de son caractère politique et social.

LA GRAVURE

I

Les questions d'origine, toujours obscures, font naître des discussions qui ne conduisent à rien, car nulle découverte, peut-être, n'a été faite par un seul homme, à une date bien déterminée.

En ce qui concerne la gravure, on est à peu près d'accord pour reconnaître que la plus ancienne estampe sur bois avec date est une *Vierge* entourée de quatre saints, remontant à 1418 ; elle fut découverte en 1845 par M. de Reiffenberg, qui l'offrit au musée royal de Bruxelles. Avant cette trouvaille, l'honneur de l'ancienneté n'était guère contesté au *Saint Christophe portant l'enfant Jésus* (fig. 123). Cette dernière planche, sans marque ni nom d'auteur, ayant une inscription latine et le millésime de 1423, est si grossièrement gravée, le dessin en est si défectueux qu'on est naturellement porté à y voir un des premiers essais de la gravure sur bois.

Toutefois, il convient peut-être de regarder comme antérieure une estampe que possède la Bibliothèque nationale de Paris et qui représente aussi une *Vierge à l'enfant* (fig. 124). Le fond de la

niche est une espèce de mosaïque, formée de quadrilatères en pointes de diamant; les auréoles et les ornements de la niche sont coloriés en jaune-brun. Une singularité de cette épreuve en atteste la grande ancienneté : elle est tirée sur papier de coton,



Fig. 123. — Saint Christophe traversant la mer, l'enfant Jésus sur ses épaules. Gravure de 1423.

non collé, et l'impression le traverse à ce point qu'on la voit presque aussi bien à l'envers qu'à l'endroit. Quant à l'estampe de Bruxelles, c'est une composition d'un grand style, qui s'accorde assez mal avec la date de MCCCCXVIII qui se trouve au bas; aussi l'authenticité en a-t-elle été plus d'une fois mise en doute, quoique sans preuves (fig. 125).

Il faut sans doute faire remonter à la même époque une feuille de cartes à jouer, ainsi qu'une suite des figures des douze Apôtres avec légendes latines, au-dessous desquelles se lisent autant de

phrases en français, ou plutôt en vieux dialecte picard, reproduisant le texte entier du Décalogue. Dans ces estampes, chaque



Fig. 124. — La Vierge et l'enfant Jésus, fac-similé d'une gravure sur bois du xv^e^ siècle. Bibl. nat. de Paris.

personnage est debout, vêtu d'une tunique longue, recouverte d'un grand manteau ; l'encre est bistrée, les manteaux sont coloriés, alternativement en rouge ou en vert. Les Apôtres portent tous le signe symbolique qui les distingue les uns des autres, et ils sont entourés d'une longue banderole, sur laquelle est tracée en latin la phrase du *Credo* attribuée à chacun d'eux, puis l'un des dix commandements de Dieu. Saint Pierre, par exemple, se trouve avoir pour devise cette sentence française : *Gardeis Dieu le roy moult sain;* saint André : *Ne jureis point son nom en vain;* saint Jean : *Père et mère tosjours honoreras;* saint Jacques le Majeur : *Les festes et dymeng garderas,* etc.

Ces estampes auraient été tirées soit en Allemagne soit dans les Pays-Bas, et les dates qu'elles portent coïncident assez exactement avec la vulgarisation du papier de chiffe, sans lequel l'estampage était à peu près impossible, sinon sur étoffe. Précisément quelques auteurs avancent que l'art d'imprimer des étoffes à l'aide de planches gravées était exercé dans différentes parties de l'Asie, notamment en Chine, où il était en usage dès l'an 1000 de notre ère, et même dans l'antique Égypte, bien avant qu'on songeât à s'en occuper en Europe. Ces hypothèses étant admises, toute la question se réduirait à chercher par quelle voie cet art pénétra en Occident, dans la première moitié du quinzième siècle, puisque c'est seulement à cette époque qu'on trouve des épreuves de gravures faites en Allemagne, en France et dans les Pays-Bas. Mais ne cherchons pas à remonter si haut. C'est de la gravure en France qu'il s'agit; les autres pays ne peuvent entrer dans notre sujet qu'à titre de points de comparaison.

Presque tous les auteurs qui se sont occupés de recherches sur cette branche de l'histoire de l'art ont prétendu, mais bien à tort sans doute, que la gravure sur métal dérivait tout naturellement



Fig. 125. — La Vierge à l'Enfant; gravure sur bois, de 1418. Bibl. royale de Bruxelles.

de la gravure sur bois. Pour peu que l'on considère la différence qui existe entre les deux procédés, on est conduit à penser que l'un et l'autre durent être le résultat d'une invention distincte. Dans la gravure sur bois, en effet, l'empreinte est fournie par les parties en relief de la planche, tandis que dans la gravure sur métal ce sont, au contraire, les creux qui donnent les traits de l'épreuve. Or, pour quiconque à quelque connaissance des choses professionnelles, nul doute qu'en dépit de l'aspect analogue des produits il n'y ait là une divergence radicale entre les points d'origine et les moyens d'exécution des deux méthodes.

Que la vue des estampes dues à la gravure sur bois ait suggéré l'idée de chercher à en obtenir par d'autres procédés, nous ne voyons rien là que de probable; mais qu'on assimile, en quelque sorte, par affiliation, tel procédé à tel autre diamétralement opposé, c'est ce que nous ne saurions admettre sans faire nos réserves.

L'origine de la gravure sur métal a donné lieu à de nombreuses controverses. Les Allemands, les Flamands, les Français, les Italiens se sont disputé l'honneur de la découverte. Finalement, il semble qu'elle doive être attribuée aux Italiens et remonter à l'année 1452 (fig. 126).

Un disciple de l'illustre Ghiberti, Maso Finiguerra, avait gravé sur argent une *Paix,* destinée au trésor de l'église de Saint-Jean de Florence (fig. 127). Les iconophiles ayant reconnu dans une estampe que possède aujourd'hui la Bibliothèque nationale de Paris, et dans une autre épreuve qui était à la Bibliothèque de l'Arsenal, l'empreinte exacte de cette gravure, on a été conduit à faire au célèbre orfèvre florentin l'honneur d'une invention à laquelle, d'après certains archéologues, il pourrait bien n'avoir nullement concouru. Peut-être ce procédé de décalque, en quelque sorte



Fig. 126. — Le prophète Isaïe tenant à la main l'instrument de son supplice; gravure sur cuivre d'un maître italien anonyme du xv^e^ siècle.

tout naturel, avait-il été pratiqué longtemps avant lui par les or-

fèvres qui voulaient garder un *patron* de leurs nielles, sinon se rendre compte de l'état d'avancement du niellage, et les épreuves ainsi tirées à la main s'étant perdues, Finiguerra aura été tenu pour le créateur d'une méthode qu'il n'avait fait qu'appliquer à ses travaux d'orfèvrerie. Cette double circonstance, que la planche est en argent et non en métal commun, et qu'elle peut être rangée parmi les nombreux *nielles*, plaques gravées d'orfèvrerie décorative, qui sont venus jusqu'à nous, et qui datent même des époques antérieures, suffira seule, ce nous semble, à faire écarter l'idée que ce travail ait été exécuté exprès pour fournir des empreintes sur papier. Un hasard aura servi à mettre en évidence le nom de Finiguerra, qui ne serait pas connu sans la conservation des deux anciennes épreuves de son nielle, tandis que les empreintes prises sur quelques autres nielles plus anciens auraient été détruites, et la date ou prétendue date de l'invention de la gravure sur métal se sera trouvée ainsi déterminée par la date même de la pièce d'orfèvrerie.

Quoi qu'il en soit, l'estampe de la *Paix*, ou plutôt de l'*Assomption*, burinée par Finiguerra, n'en porte pas moins pour tous les iconophiles et amateurs le titre de *première estampe*, titre auquel elle a parfaitement droit, et qui nous engage à donner une description sommaire du sujet représenté par la gravure. Jésus-Christ, assis sur un trône élevé et coiffé d'un bonnet semblable à celui des doges, pose une couronne sur la tête de la sainte Vierge, qui, les mains croisées sur la poitrine, est assise sur le même trône que lui; saint Augustin et saint Ambroise sont à genoux; au milieu, en bas, à droite, sont debout plusieurs saintes, parmi lesquelles on distingue sainte Catherine et sainte Agnès; à gauche, à la suite de saint Augustin, on voit saint Jean-Baptiste et d'autres saints; enfin, des deux côtés du trône, plusieurs anges

sonnent de la trompette, et dans le haut d'autres soutiennent une banderole sur laquelle on lit : « ASSVMPTA. EST. MARIA. IN. CELUM. AVE. EXERCITVS. ANGELORVM, » c'est-à-dire : « Marie est ravie au ciel. Salut, armée des anges. »



Fig. 127. — L'Adoration des Mages; plaque d'une paix attribuée à Maso Finiguerra, et conservée à Florence. XV^e^ siècle.

La première des empreintes de ce nielle entra à la Bibliothèque du Roi avec le fonds dit de Marolles, qu'acheta Louis XIV, en 1667; la seconde a été découverte seulement en 1841 par M. Robert Dumesnil, qui feuilletait, à la bibliothèque de l'Ar-

senal, un volume contenant des gravures de Callot et de Sébastien le Clerc. Cette dernière épreuve, bien que sur un plus mauvais papier, est cependant dans un meilleur état de conservation que l'autre; mais l'encre en est plus grise, et l'on pourrait croire, ainsi que le constate le savant Duchesne, qu'elle a été tirée avant le complet achèvement de la planche.

A l'appui de l'opinion, indirectement émise plus haut, que la pratique du tirage des estampes à l'aide de planches de métal burinées pourrait bien être, en quelque sorte, le résultat fortuit d'une simple tradition professionnelle de l'orfèvrerie, nous devons remarquer que la plupart des estampes que nous a léguées le siècle au milieu duquel on place l'invention de la gravure sur métal sont dues à des orfèvres nielleurs italiens. Plus de quatre cents pièces de cette époque nous ont été conservées, parmi les auteurs desquelles il faut citer le plus habile des orfèvres ciseleurs après Finiguerra, Peregrino de Césène, qui a laissé son nom et sa marque sur soixante-six nielles.

Il serait à craindre que l'origine de la gravure sur métal ne restât fort obscure pour nos lecteurs si nous ne donnions quelques explications à propos du niellage, aussi bien que de la gravure en général.

Ce genre de travail, très anciennement connu, était appelé par les Latins *nigellum;* les Italiens lui donnèrent le nom de *niello* et les Français celui de *guillochis* (fig. 128 et 129). On l'employait pour orner des pièces d'orfèvrerie, et voici le procédé : on gravait à la pointe le métal à nieller, et quand la gravure était suffisamment profonde, on versait dans les creux un mélange d'argent et de soufre ou de plomb, ce qui faisait ressortir en noir le dessin sur la blancheur de l'argent. Avant de verser le mélange oxydé, les nielleurs prenaient une empreinte de leur travail au

moyen d'encre, sur du papier, ou à vide sur du soufre ou de la glaise; on possède ainsi la *Paix,* de Finiguerra, sur papier et sur soufre. C'est, à peu de chose près, le procédé de la gravure au burin, appelée aussi gravure en taille-douce : les creux du métal, cuivre ou acier, reçoivent l'encre et donnent sur le pa-

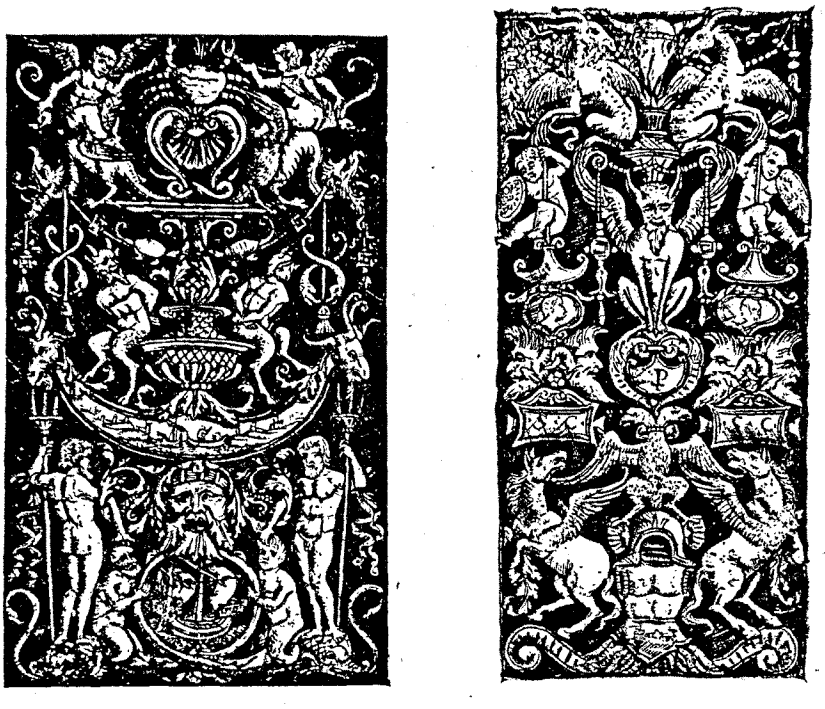


Fig. 128 et 129. — Grotesques; nielles de la Bibliothèque nationale. XV^e^ siècle.

pier les traits et les ombres. Il en est autrement de la gravure sur bois, où le relief laissé par les tailles prend l'encre au moyen d'un tampon ou d'un rouleau, comme les caractères d'imprimerie.

Le troisième procédé de gravure est l'eau-forte. Sur une planche de cuivre enduite de cire, on dessine avec une pointe, comme on le ferait avec un crayon sur du papier. Il en résulte un dessin creusé dans la cire, laissant le métal à nu partout

où la pointe a passé. Alors on verse sur la planche un acide qui mord les parties du métal mises à nu, et l'on obtient une gravure analogue à celle que donne le burin : l'acide a fait l'office de l'outil d'acier.

Les autres manières de graver ne sont que des modifications de ces trois procédés fondamentaux. Ainsi, on peut achever au burin, à la pointe sèche, une planche commencée à l'eau-forte. En donnant d'abord au métal, avec un instrument spécial, une granulation uniforme, on obtient ces estampes d'un aspect particulier, gravure à la manière noire, dont on attribue l'invention à Robert, prince palatin du Rhin, neveu du roi d'Angleterre, Charles I^er^; gravure en *aqua-tinta*, en manière de lavis, en manière de crayon, etc., selon que la planche a reçu tel ou tel mode de préparation préalable. La gravure en camaïeu, ton sur ton, et la gravure en couleur, s'obtiennent en imprimant successivement sur le même papier des planches enduites d'encre de différentes couleurs. De tous ces procédés, le plus expéditif est l'eau-forte; pour le pratiquer, il suffit, en somme, de savoir dessiner; c'est également le seul qui se prête à l'improvisation et qui permet en même temps à l'artiste de donner à son estampe la marque originale de son talent; les autres procédés ne sont que les instruments de traduction, encore qu'un véritable artiste, comme nous le verrons maintes fois, puisse leur faire produire des chefs-d'œuvre.

On grave également sur pierre, sur verre; on peut enfin graver sur toute matière capable de supporter la taille ou la morsure et le tirage.

Ajoutons que presque tous les grands graveurs, quel que soit le procédé type qu'ils aient adopté, l'ont généralement modifié par des perfectionnements particuliers, qui sont souvent demeu-

rés leur secret. Quand même on les connaîtrait, cela ne servirait de rien : il en est des procédés de gravure comme des procédés de style, qui ne peuvent servir qu'à ceux-là mêmes qui les ont inventés.

Après avoir ainsi sommairement indiqué les opinions les plus vraisemblables sur l'origine de la gravure, nous allons étudier le développement et les progrès de cet art en France, en commençant par la gravure sur bois.

Si nous n'avons aucune prétention sérieuse à élever quant à la découverte même, on ne saurait contester que vers la fin du quinzième siècle il n'y eût en France une intéressante pléïade de graveurs. C'est à cette époque, comme se répandait l'imprimerie, que l'estampe vient remplacer la miniature dans l'ornementation du livre, ou du moins se faire son auxiliaire. Les premières estampes, en effet, ne sont guère, selon le mot consacré, que des *patrons* destinés à être coloriés à la main. Les contours seuls sont gravés, et souvent même ce rudiment de dessin disparaît entièrement sous la couleur qui le recouvre. Ces graveurs, relégués ainsi à un métier secondaire, ne sont point dépourvus de talents; ils ont la main assez ferme et de la naïveté en même temps que de la hardiesse. Leurs noms n'ont pas été conservés, mais on peut croire, d'après certaines rencontres, que, la plupart du temps, l'imprimeur du livre se faisait son propre graveur. Nos premiers imprimeurs furent donc aussi nos premiers graveurs.

L'honneur de cette innovation, le livre à estampes, appartient à un imprimeur lyonnais, du moins si l'on regarde comme les plus anciens, en ce genre, deux ouvrages imprimés à Lyon, l'un en 1481, l'autre en 1486, *Belial, la Consolation des pauvres pécheurs*, et une histoire de *Fierabras*.

Dans l'un comme dans l'autre, les gravures sont d'une faiblesse qui dénote la nouveauté de la tentative; celles de *Belial* sont particulièrement médiocres, presque grotesques, et pourtant on y a relevé nous ne savons quel tour de main qui, loin d'être allemand ou italien, accuserait une origine française. *La Mer des histoires* (Paris, 1488) est ornée d'estampes au trait d'un bien autre caractère : on y sent le travail d'un véritable artiste

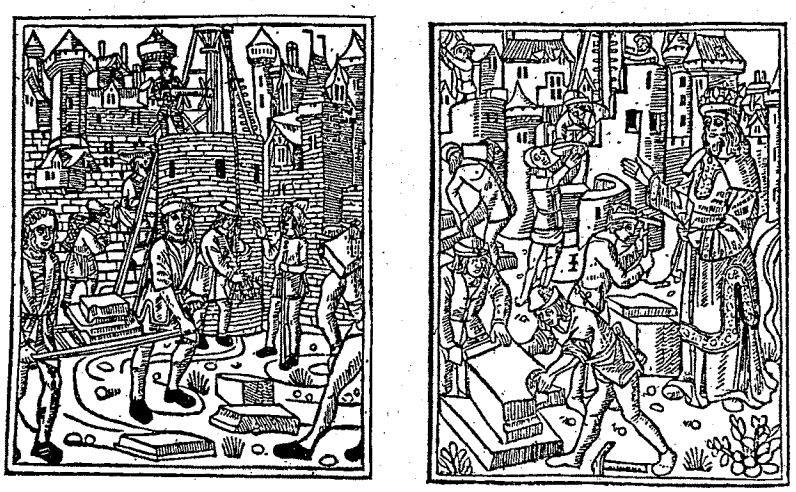


Fig. 130 et 131. — Maçons et tailleurs de pierre français; d'après la *Mer des Histoires*. Paris, 1488.

(fig. 130 et 131); la plus belle planche représente, gravés en accolade, *le Baptême de Clovis* et *la Bataille de Tolbiac*.

Mais le premier chef-d'œuvre produit par la gravure française est incontestablement la *Danse des Morts* (1485), publiée par Guyot Marchant. « Il y a sur la physionomie des personnages que la Mort attire à elle, » dit M. Duplessis, dans son *Histoire de la gravure*, « une expression individuelle digne de remarque, et la gravure en est aussi fine que précieuse; que ce soit le pape

ou l'empereur, l'homme d'armes ou le chartreux, le chevalier ou le marchand, chacun a sa tristesse peinte sur le visage. Si cha-

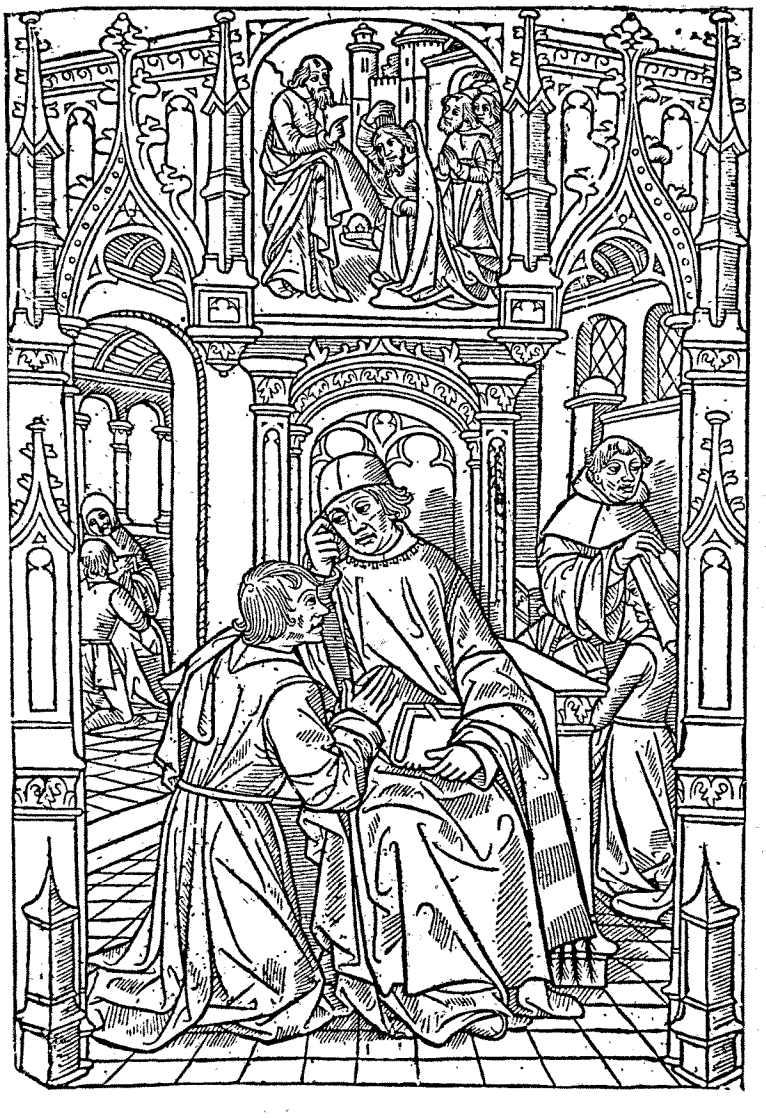


Fig. 132. — La Confession; gravure anonyme tirée du *Livre de bien vivre*. Paris, Verard, 1492.

cun semble voir arriver la mort avec déplaisir, chacun aussi la reçoit avec un sentiment différent : l'usurier ne la redoute pas comme l'amoureux, et l'amoureux a une autre façon que le mar-

chand d'exprimer sa douleur; chez l'un, c'est un regret cupide, chez l'autre, c'est une douleur résignée. Ces physionomies tristes et contractées font un singulier contraste avec le sourire sardonique de la Mort toujours victorieuse. Les planches du livre de Guyot Marchant sont tout à fait françaises; elles procèdent en droite ligne de miniaturistes antérieurs : même liberté dans l'exécution, même facilité dans la composition, et le même esprit souple et flexible guide la main de l'artiste. »

De la même valeur, quoique d'une tournure moins française, sont les estampes publiées par Antoine Verard, notamment dans sa *Chronique de Saint-Denis* (1493). Il s'en faut, cependant, que toutes les gravures des trois volumes de cet ouvrage soient également bonnes; différents tailleurs d'images, de mérites divers, y ont certainement travaillé. Les planches de l'*Art de bien mourir*, du même imprimeur, sont d'une facture plus naïve; mais peut-être que cette apparence vient du sujet plutôt que de l'exécution des estampes. Parmi les plus belles publications d'Antoine Verard figure un *Livre d'Heures*, qui porte une figure en tête de chaque office. Verard a gravé lui-même une partie des estampes sorties de ses presses (fig. 132).

Dans des livres d'heures qui ont illustré le nom de Simon Vostre, la gravure sur bois a fait pratiquement de grands progrès. Le simple trait est remplacé par des tailles croisées; on s'achemine vers la vraie gravure, qui arrivera à rendre non seulement la forme, mais aussi la lumière (fig. 133). Les *Heures* de Simon Vostre n'ont pas de secondes au quinzième siècle, et à peine, après ce maître imprimeur, si l'on peut citer, dans le même genre, les noms de Gilles Hardouin, de Guillaume Eustache, de Guillaume Godart, de François Regnault. Imitateurs de Simon Vostre, ils croient perfectionner sa manière par une certaine

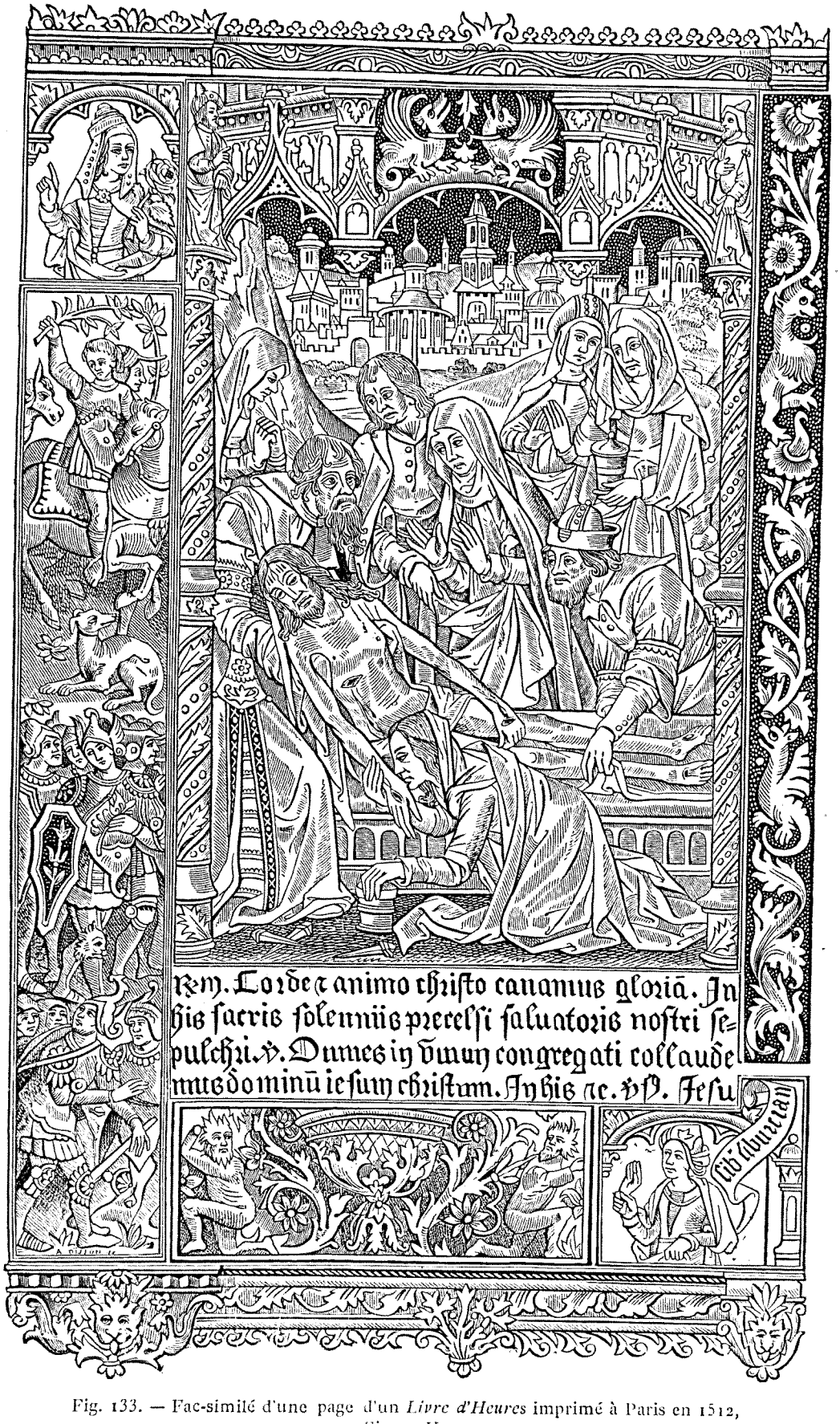


Fig. 133. — Fac-similé d'une page d'un *Livre d'Heures* imprimé à Paris en 1512, par Simon Vostre.

minutie dans le détail, et n'arrivent qu'à « diminuer cette naïveté qui est le principal mérite des estampes primitives ».

II

Jusqu'au seizième siècle, l'art allemand et flamand n'est pas sans influence sur la gravure nationale; à cette date, c'est l'Italie qui va devenir l'éducatrice de nos artistes. Mais il ne s'agit pas d'une imitation servile; loin de là, tout en adoptant, en ses grandes lignes, la manière italienne, nos graveurs vont affirmer leur originalité et leur indépendance. Il ne s'agira plus de collaborer anonymement avec des imprimeurs et des miniaturistes; l'artiste, en général, signe son œuvre, et souvent même il la publie séparément, sur une feuille détachée.

Si l'on jugeait le talent d'un artiste à sa fécondité, et la fécondité est un mérite, le premier graveur sur bois du seizième siècle serait Salomon Bernard, appelé assez souvent *le petit Bernard*. « Cet artiste, » au jugement de l'écrivain déjà cité, « dessine et grave facilement; il taille le bois avec légèreté, et on reconnaît à première vue ses estampes à leur gentillesse et à la façon toute particulière dont elles sont gravées. » Bernard est un capricieux : sa taille n'est aucunement uniforme; on dirait qu'il a mille fois interrompu sa planche. Son illustration pour le *Virgile* de Jean de Tournes (1560) est d'une très souple élégance, qui sent son Italie; élégante aussi sa *Bible*, et trop même; élégantes encore, et d'une grande finesse, les médailles des empereurs romains qu'il grava en 1553, un peu à l'imitation des nielles florentins. On attribue, non sans raison, au petit Bernard, les

figures de l'*Apocalypse* et du *Nouveau Testament* de 1547; elles sont tellement dans sa manière qu'il est impossible, à moins de preuve, de les mettre sous un autre nom.

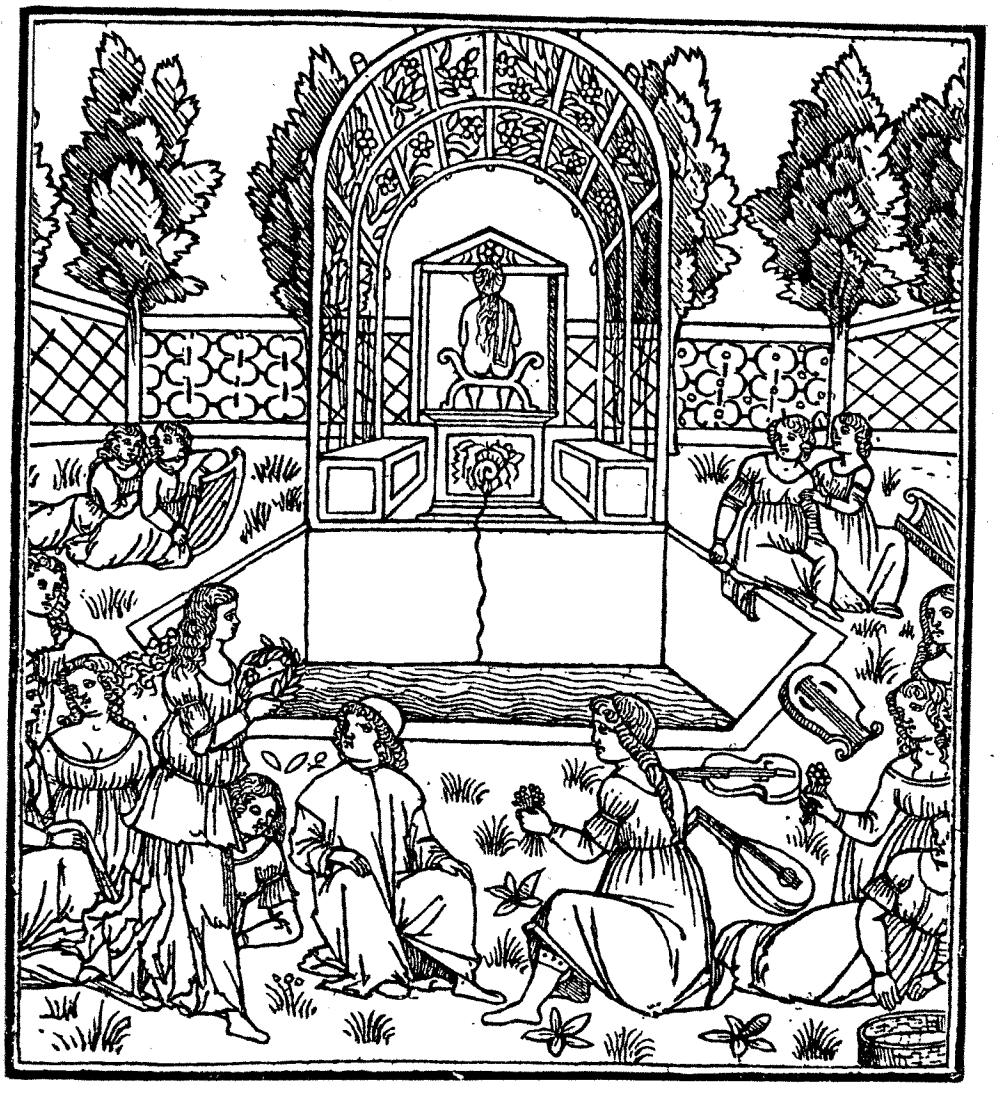


Fig. 134. — Gravure tirée du *Songe de Polyphile*. Venise, 1499.

Jean Moni, ou le graveur anonyme que l'on désigne sous ce nom, tout de convention, a travaillé dans le goût du petit Bernard, mais avec moins de distinction et moins de facilité; son

trait a de la lourdeur, et ses ombres, de la confusion; Jollat, qui a illustré un *Vitruve* et une *Anatomie*, ne manque ni de correction ni de vérité; mais passons rapidement sur ces deux artistes pour arriver au maître par excellence de l'époque, Geoffroy Tory. Les suites, ou les pièces qu'on lui attribue, sont assez nombreuses : ce sont les *Heures de la Vierge*, imprimées par Simon de Colines en 1524; l'*Entrée d'Henri II à Paris en* 1549; *l'Ancienne* et *la Nouvelle Alliance*, *François Ier*. « Le dessin en est pur et correct; un goût tout français et d'une sobre élégance domine partout, l'architecture est soignée et prouve que l'artiste est aussi bon architecte qu'habile dessinateur; les ornements, d'un goût délicat, ne sont jamais ni trop abondants ni trop rares. Les physionomies, tout à fait dignes de l'école dont Jean Cousin est le chef, sont traitées avec simplicité, et, malgré une excessive sobriété de moyens, empreintes d'un cachet personnel qui leur donne une importance et une valeur réelles. »

Le Songe de Polyphile, ce livre étrange et hardi, ce mélange d'obscénités et de remarques techniques sur l'art, fut imprimé plusieurs fois au cours du seizième siècle (fig. 134), notamment à Paris, en 1546 (fig. 135). L'illustration qui ornait la première édition italienne fut copiée à cette occasion et gravée à nouveau pour l'édition française. Par sa perfection, par son caractère français, cette copie à la valeur d'un original, et même on a prononcé à son sujet les noms de Jean Cousin et de Jean Goujon; en réalité, les auteurs en sont demeurés inconnus. Non seulement, dans ces estampes, « les compositions sont savamment disposées, exécutées avec finesse, mais le dessinateur érudit se fait jour jusque dans les moindres détails; il n'est pas un ornement qui ne soit du goût le plus irréprochable; les moindres lettres ornées sont exécutées avec autant de délicatesse que les sujets les plus

importants, et le dessin est d'une telle pureté qu'il se rapproche



Fig. 135. — Gravure du *Songe de Polyphile*, Paris, J. Kerver, 1546. Tirée des *Œuvres de Jean Cousin*, par M. A. Firmin-Didot.

plus de l'art antique que d'aucun autre art. » Trois graveurs, paraît-il, ont travaillé au *Songe de Polyphile* français : l'un d'eux,

celui qui a illustré le premier livre, est de beaucoup le plus habile.

Pour achever ce tableau de la gravure sur bois, il y aurait encore bien des noms et bien des anonymes à citer. Il ne faut oublier ni Olivier, qui illustra, avec Geoffroy Troy, un récit de l'entrée de Charles IX à Paris en 1577; ni l'auteur anonyme (peut-être Denys de Mathonière) des six planches sur *Esther et Assuérus;* ni *les Sept œuvres de miséricorde*, de Nicolas Prevost; ni Germain Hoyau et Mathurin Nicolas, ni *le Christ et la Vierge*, gravures extrêmement fines de François de Gourmont; ni Jean de Gourmont, qui a gravé plusieurs bois, une suite de seize planches religieuses et une fort curieuse estampe représentant une farce à six personnages.

On a quelquefois attribué à la France l'honneur d'avoir produit les premières gravures sur métal. Il s'agit des œuvres d'un graveur auquel on a donné le nom fort problématique de Bertrand Milnet. Dans ces estampes, il n'y a ni traits ni hachures; le fond de la gravure est noir, les lumières sont formées par une infinité de points blancs plus ou moins multipliés et d'une dimension plus ou moins grande, suivant le besoin et le goût de l'artiste. Un assez grand nombre de pièces lui ont été attribuées : une *Vierge avec l'enfant Jésus*, la *Flagellation du Christ*, une *sainte Catherine à genoux* (fig. 136), un groupe de *saint Jean, saint Paul et sainte Véronique*, un *saint Georges*, un *saint Bernard, Jésus portant sa croix, le Jugement dernier*, deux *saint Christophe*, un *Moine en prière*, etc. En examinant attentivement ces estampes, on y découvre au moins trois manières distinctes, appartenant sans nul doute à trois graveurs différents. Cette manière, qu'on a appelée « la manière criblée », est toute française et sûrement ancienne, mais il est impossible de préciser



Fig. 136. — Sainte Catherine à genoux ; réduction d'une gravure sur bois de Bertrand Milnet, dit *le Maître aux fonds criblés*. Bibl. nat. de Paris. Cab. des est.

l'époque exacte où elle fut employée. Ces estampes, presque toutes de petite dimension, étaient des images de piété.

« Selon l'ancien usage, aux jours gras, » dit M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture en Flandre*, « les lazaristes et autres religieux qui soignaient les malades promenaient dans la rue un grand cierge orné de moulures, de verroteries, et distribuaient aux enfants des gravures enluminées de brillantes couleurs, représentant des sujets saints; il était donc nécessaire qu'ils en eussent une multitude. »

C'est encore Lyon qui, après nous avoir fourni les premières gravures sur bois, nous donnera les premières estampes sur métal dont la date soit certaine. On les trouve dans *les Saintes pérégrinations de Jérusalem et des lieux prochains* (1488, in-fol.). Il y en a sept qui représentent des vues de villes, Venise, Corfou, Candie, et un panorama de la Terre Sainte. Ces estampes n'ont guère d'autre mérite que leur date et une certaine habileté de main. Celles que signa Noël Garnier de 1519 à 1540, pour être sur métal, n'en sont pas moins gothiques, et de plus d'un demi-siècle en retard sur l'art de son temps, déjà si assoupli.

Le premier graveur français digne du nom de maître est peut-être Jean Duvet, qui naquit à Langres en 1485. Imitateur des Italiens, il a gravé de préférence les tableaux de Mantegna. On cite de lui un *saint Sébastien*, un *Goliath*, un *Adrien VI*, admirable portrait de ce pape. Ses ouvrages « se recommandent par une pureté de lignes, une élégance de formes et de contours, une science du modelé », rares parmi ses contemporains. Peut-être faut-il lui reprocher de négliger un peu la forme humaine pour la draperie, de charger un peu de détail, de donner à tout la même importance, ce qui ôte à ses estampes le relief et la vie.

D'aucuns ont mis au-dessus de Duvet deux graveurs qu'on a faits à tort Lyonnais, parce qu'ils ont travaillé à Lyon, Claude Corneille et Jean de Gourmont. Ce dernier, qui était à la fois

orfèvre, graveur et peintre, exécutait, au début du seizième siècle, le tableau de l'*Annonciation*, qui est au Louvre et qui provient du château d'Écouen. Tous les deux « gravent avec une délicatesse extrême sur des planches de forme ronde le plus sou-

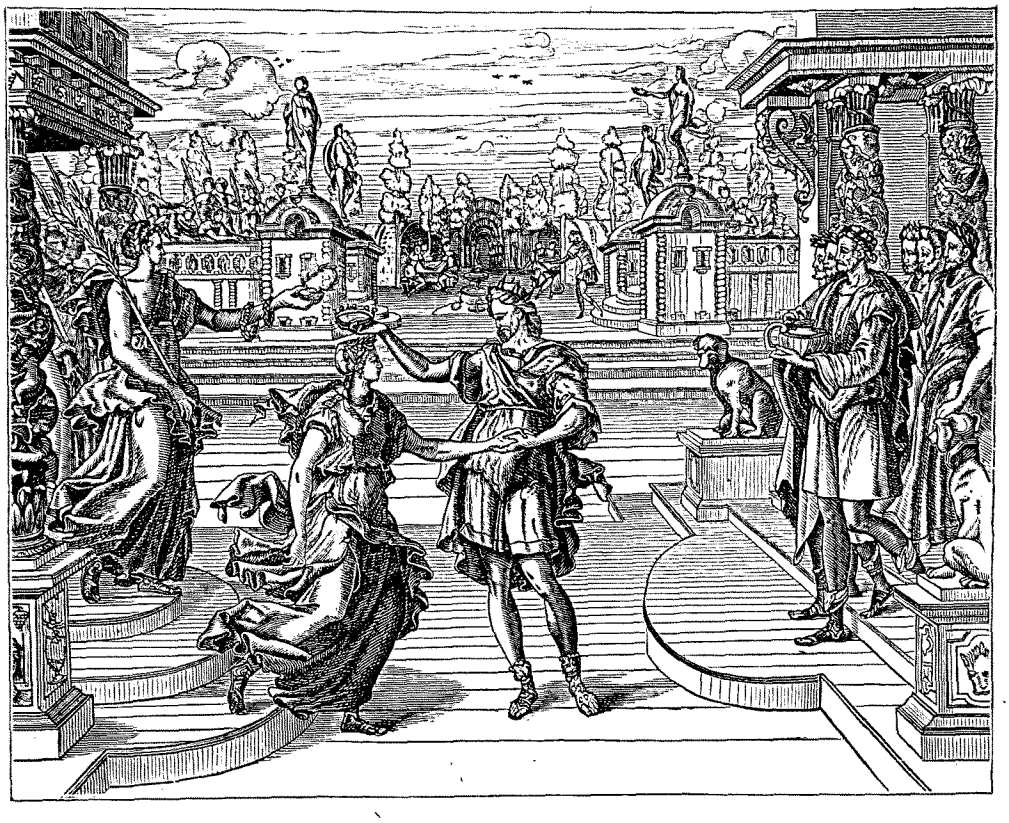


Fig. 137. — Esther et le roi Assuérus, composition dessinée et gravée par Jean Cousin. XVI^e siècle.

vent; leur dessin, assez correct, rappelle l'école italienne, et l'abus qu'ils font de l'architecture est aussi fréquent chez l'un que chez l'autre. Mais s'ils introduisent avec profusion dans leurs petites estampes des voûtes, des portiques et des ruines, c'est qu'ils excellent en ces morceaux et qu'ils en définissent les rapports linéaires avec une science singulière de la perspective. »

Les estampes de Jean de Gourmont sont plus délicates et aussi plus minutieusement exécutées que celles de Claude Corneille; mais ici la finesse de l'exécution ne nuit pas à la souplesse du dessin.

De Jean Cousin, qui ne grava que par occasion (fig. 137), on possède quelques eaux-fortes, remarquables par l'énergie et le sentiment plus que par l'exécution matérielle. « Dans la *Mise au tombeau*, morceau plein de grandeur et de force pathétique, l'expression de la douleur des saintes femmes qui entourent le Sauveur est rendue avec une science profonde. Même majesté, même ampleur de sentiment dans les deux autres planches de Jean Cousin : l'*Annonciation* et *Saint Paul frappé sur le chemin de Damas.* »

Il est rare de trouver au seizième siècle un artiste qui se soit soustrait soit aux influences étrangères, soit au prestige de l'école de Fontainebleau, dont le Primatice était l'inspirateur : tel fut pourtant le Lyonnais Pierre Woeriot, dont le talent isolé gagna en originalité ce qu'il perdit en savoir-faire (fig. 138). Ses meilleures estampes représentent des pièces d'orfèvrerie, des armures, des garnitures d'épée : ce sont des planches fort précieuses par leur exactitude et leur finesse; « jamais de lourdeur dans les enlacements des lignes : son burin sait se prêter aux finesses les plus subtiles, comme aux traits les plus accentués. »

Malgré son nom, Niccolo della Casa naquit en Lorraine; mais, comme son nom, son talent est italien et d'un orfèvre plus que d'un graveur. On peut faire les mêmes remarques sur la manière de Dupérac, de Jean Chartier, de Nicolas Beatrizet, de Jean Bouchier, qui a du naturel et de la grâce; de Pierre Biard, tantôt spirituel, tantôt majestueux : ce sont des Italiens. Plus intéressant pour nous, en son pittoresque, le *Ballet comique de*

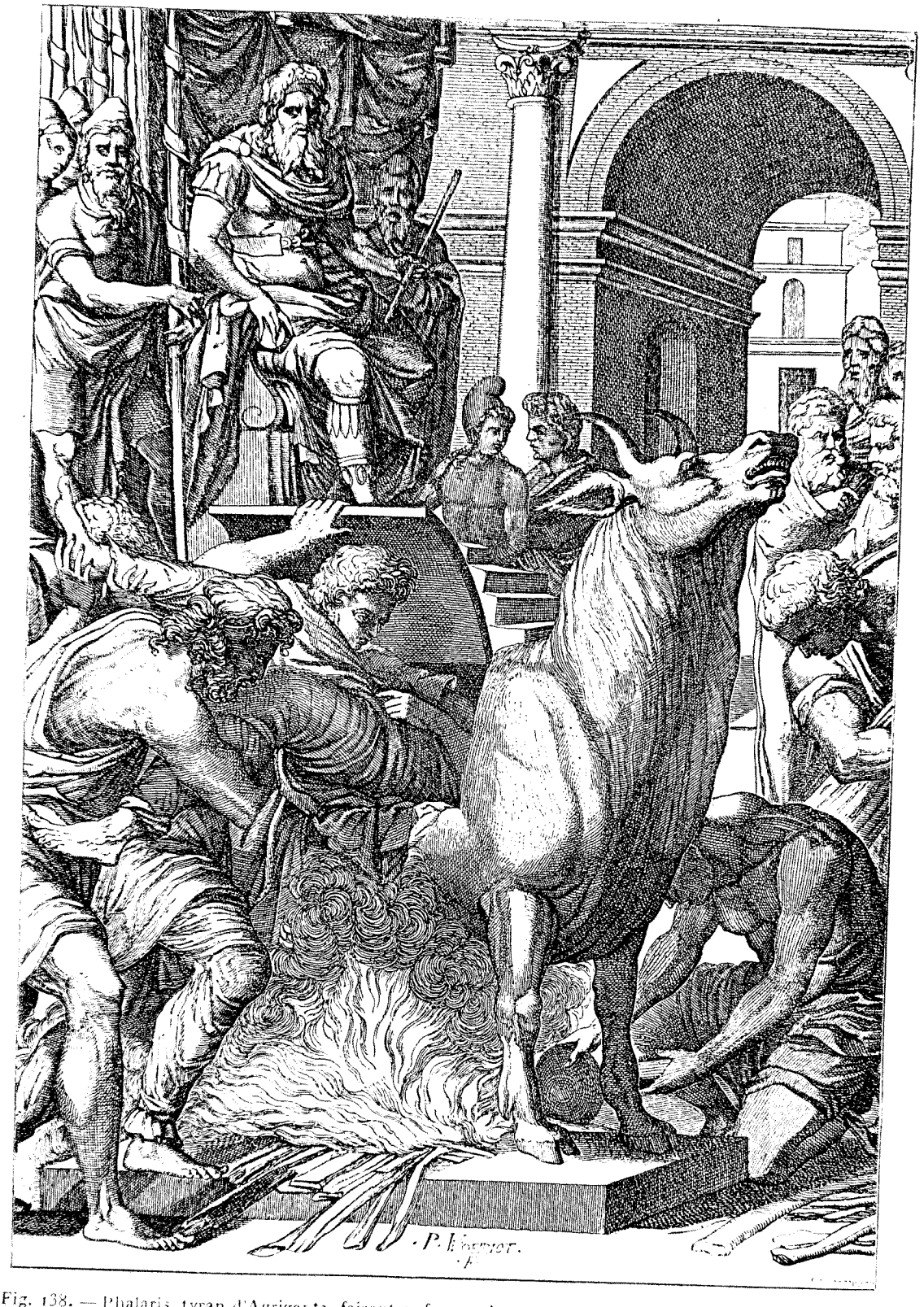


Fig. 138. — Phalaris, tyran d'Agrigente, faisant enfermer dans un taureau d'airain de ses victimes destinées à être brûlées vives. Gravures de P. Woeriot, École française du XVI^e^ siècle.

la Royne, de Jacques Patin, les eaux-fortes de Pierre Sablon et surtout celles de Pierre Vallet, dont on admire l'habileté de pointe ainsi que la variété d'inspiration.

Parmi les graveurs qui n'ont reproduit que l'œuvre d'autrui, on se souvient de Ph. Thomassin, aussi adroit que fécond, qui traduisit, entre autres, la *Sainte Cécile* de Raphaël et une *Vierge* du Parmesan.

Ni Français ni Flamands, ni Italiens, les artistes qui se groupèrent sous l'influence de Rosso et de Primatice, appelés en France par François I^er^, semblent, dans le domaine de l'art, s'être donné une nouvelle nationalité : architectes, statuaires, peintres, graveurs, ils forment ce qu'on est convenu d'appeler « l'école de Fontainebleau ». Parmi les graveurs, on a particulièrement retenu les noms et les œuvres d'Antonio Fantuzzi, de Léonard Tiry, de René Boyvin, de Guido Ruggieri, le premier et le dernier Italiens, le second Flamand, le troisième Angevin. Fantuzzi a une habileté de main digne de son maître Primatice. Son *Parnasse* est surtout remarquable par la netteté du dessin et la sûreté de la perspective; mêmes qualités dans *Jupiter et Junon, Vénus et Minerve*. Ces planches sont gravées à l'eau-forte et rehaussées de quelques traits de burin. Léonard Tiry, serrant de près ses modèles, a de l'aisance et manie supérieurement le burin; telles sont encore les deux principaux mérites de Boyvin et de Ruggieri. Plus originales, à notre avis, sont les quelques estampes de l'émailleur Léonard Limosin, quoique d'une singulière dureté; les étonnants effets de lumière de Geoffroy du Monstier; la rude sincérité de Jacques Prevost, qui grava un *François I^er^*; enfin, *les Douze mois, les Saisons,* l'*Intérieur de l'atelier d'un orfèvre émailleur*, fines estampes criblées d'Étienne Delaulne. Tous ces artistes, qui dépendent en

quelque point de l'école de Fontainebleau, n'ont pas, aussi complètement que les premiers, abdiqué leur indépendance.

Ce n'est encore qu'une influence assez diminuée qu'exerce cette même école sur tout un groupe d'artistes, les graveurs de *crayons* ou de portrait. « Ce qui distingue particulièrement les crayons du seizième siècle français, » écrit le savant historien de la gravure en France, « ce qui leur donne à nos yeux une valeur incontestable, c'est une naïveté intelligente et expressive, unie à une exquise simplicité d'exécution. Avec les moyens les plus sobres, la physionomie du modèle est indiquée, et au lieu de cette exagération qui avait eu jusque-là presque force de loi, on vit se former une manière qui donna à l'art français un caractère nouveau et bien défini. Le personnel est représenté au naturel et sans fard. » Ce caractère se retrouve tout d'abord dans les portraits, plus sincères qu'habiles, dus à la pointe de Jean Rabel, qu'il reproduise les traits de *Remi Belleau,* d'*Antoine Muret,* de *Pibrac,* ou du *président de Thou* et du *chancelier de l'Hospital.*

Bien des marchands d'estampes étaient graveurs eux-mêmes et avaient des ateliers de gravure dans leur maison. Parmi ces graveurs, quelques-uns sortaient de l'ancienne école de Fontainebleau, ou bien avaient appris leur métier chez de bons maîtres, peintres et graveurs à la fois, tels que Geoffroy du Monstier, Jacques Prevost et Jean Rabel.

Voilà pourquoi on remarque, dans cette foule d'estampes sans nom, d'excellents portraits en taille-douce, très finement et très habilement exécutés. Quant à la gravure sur bois, elle n'était pas faite de la main des artistes peintres, car elle passa, de tout temps, pour un art purement mécanique, et elle était taillée par des artisans qui ne savaient pas dessiner et qui n'avaient qu'une certaine adresse d'exécution; ils étaient d'ordinaire Lorrains,

Alsaciens ou Allemands, comme Louis Businck, par exemple, qui travaillait à Paris en 1640.

Il paraît, cependant, que Jean Rabel, tout habile peintre qu'il fût, ne cédait à personne le droit de graver sur bois ses dessins. Les portraits qu'il a gravés sont traités d'après nature avec autant de science du dessin que d'habileté de la taille-douce. Thomas de Leu a fait aussi des portraits au burin, qu'il dessinait lui-même d'après les originaux peints sur nature par les premiers peintres contemporains, dont les noms figurent à côté du sien : Isaïe Fournier, James Blain, Jacob Bunel, Nicolas et Jacques Quesnel, Daniel et Pierre du Monstier. On sent qu'il se proposait d'imiter le fameux graveur hollandais Wiericx; mais il s'attachait davantage, en soignant toujours la main-d'œuvre, à étudier la physionomie de ses modèles. Le travail du burin variait seulement, selon l'âge, le sexe, la profession de chaque personnage. Thomas de Leu faisait souvent des portraits pour les libraires, qui les plaçaient à la tête des livres qu'ils publiaient. Il a fait aussi quelques pièces historiques, qui sont plus rares et plus recherchées encore que ses portraits. Plus ancien que Rabel, Thomas de Leu, est moins élégant que lui, presque aussi précis : son *Henri IV* et sa *Marie Stuart* sont des pièces excellentes. Il ne grava pas que des portraits : sa fécondité aborda plus d'un genre et l'on connaît de lui un *Sacre de Louis XIII*, d'une exécution très sobre, quoiqu'un peu sèche.

Léonard Gaultier, de qui nous possédons des estampes de genres très divers, n'est supérieur que dans le portrait. Il taille le cuivre avec franchise et semble n'avoir qu'un souci, la ressemblance par l'expression : telles sont ses figures de *Jeanne d'Albert*, de *Ronsard*, de *Marie de Médicis*, d'*Henri III à cheval*, *Henri IV tenant le sceptre*. Dans son œuvre, qui compte plus



Fig. 139. — Jeanne d'Arc; gravure sur cuivre de Léonard Gaultier. Tirée du *Recueil* de Charles du Lys; Paris, Edme Martin, 1622.

de 800 pièces, on admire la variété, la souplesse et la fécondité de son talent. Il excellait à composer des frontispices de livres, et les libraires, qui le payaient fort cher, se partageaient à l'envi son temps et ses travaux (fig. 139). Quelquefois, il consentait à orner d'estampes une édition, dont le succès était ainsi assuré d'avance. Il a aussi dessiné et gravé plusieurs grandes estampes historiques, devenues presque introuvables, entre autres, *la Procession de la Ligue*, en trois feuilles, *Henri IV au milieu de sa famille*, le *Sacre de Marie de Médicis*, le *Baptême de Louis XIII*, sujet traité également par Thomas de Leu.

Outre Léonard Gaultier et Thomas de Leu, qui travaillèrent beaucoup sous Henri IV et continuèrent à graver jusqu'en 1625 environ, on peut citer cinq ou six graveurs peintres ou marchands d'estampes, Jean le Clerc, Pierre Gourdelle, Gaspard Isaac, mort en 1654 et qui rivalisait avec Thomas de Leu, Jean Poinssart, Isaïe Fournier, etc. Jean Briot grava les portraits du poète *Marini*, du pape *Urbain VIII*, d'*Henri IV sur son lit d'apparat*, après sa mort; il est naïf, sincère, un peu mesquin. Graveurs sages et corrects, Jean Picart et Gaspard Isaac nous ont conservé, le premier les traits de la *maréchale de Schomberg*, le second ceux de *Charlotte de la Trémouille* et du *duc de Montmorency*, sans compter quelques pièces galantes ou facétieuses. On rencontre encore les noms de Jacques de Fornazeris, de Jacques Granthomme, de Charles Mallery, et l'on arrive à P. Daret, qui peut servir de trait d'union entre les graveurs de portrait contemporains d'Henri IV et ceux qui continuèrent leur œuvre sous Louis XIII.

Vers cette époque, apparaissent de nouveaux genres de gravure exécutés par des artistes spéciaux : la gravure d'ornement et la gravure topographique. Les ornements étant surtout com-

posés en vue de la joaillerie et de l'émaillerie, c'étaient les orfèvres qui les gravaient, comme Jean Vovert, qui pourrait bien être élève d'Étienne Delaulne; il y eut aussi des peintres et des architectes, comme René Boyvin et Pierre Biard, qui gravèrent les ornements pour la sculpture, la damasquinure, la menuiserie. La gravure topographique date évidemment du règne d'Henri IV, et Claude Chastillon, de Châlons (1547-1616), architecte, nommé *ingénieur topographe du Roy*, dessina, grava ou fit graver plus de 300 vues de villes, du châteaux, de ruines, de plans de bataille, etc., et ces cuivres, qui ne sont pas tous de la même main et du même travail, ne furent réunis et publiés qu'en 1641, par un enlumineur marchand d'estampes, nommé Jean Boisseau, sous le titre de *Topographie françoise*. Mais on reconnaît que Chastillon était un graveur d'architecture et de topographie vraiment supérieur, si c'est à lui qu'on doit la magnifique vue de la Porte et de la Place de France, que le roi avait l'intention de faire bâtir sur les terrains vagues du quartier du Marais. Le premier plan détaillé de Paris date aussi de cette époque; il avait été dessiné en 12 feuilles, par le peintre du roi, François Quesnel, qui le fit graver par un artiste dont le nom est resté inconnu, sous ces initiales V. L. J. Le frontispice à l'eau-forte est peut-être l'œuvre du peintre, qui l'a vivement dessiné (fig. 140).

Les belles œuvres de la gravure, auxquelles Jean Cousin paraît avoir consacré les dernières années de sa longue vie d'artiste, furent arrêtées, à leur début, par les troubles et les guerres civiles qui éclatèrent à la suite de la journée des Barricades. Mais les graveurs, qui commençaient à se multiplier en France, loin d'abandonner l'exercice de leur profession pour attendre des temps meilleurs, furent, au contraire, plus occupés que jamais à reproduire, les uns sur cuivre, les autres sur bois, des estampes

de circonstance, portraits, caricatures, emblèmes et allégories, événements du jour, qui se vendaient à grand nombre, étalées et criées dans les rues de Paris, colportées dans les foires et les marchés de province par les merciers ambulants ou *bisouarts*.

Les artistes, il est vrai, devaient se hâter dans leur travail, ce qui les empêchait de donner à leur art tous les soins qu'il réclamait; en général, ils ne signaient plus leurs ouvrages, et l'éditeur ou le marchand n'y mettait pas même son nom et son adresse. La plupart de ces pièces ne coûtaient qu'un ou deux sous; il y en avait de fort grandes, d'un prix plus élevé, et destinées à être attachées, en guise de tableaux, sur la muraille. La plupart, gravées sur bois, s'accompagnaient d'un texte imprimé.

Pierre de l'Estoile, se trouvant à Paris pendant le blocus et le siège, de 1589 à 1594, avait pu acquérir presque toutes les estampes politiques qui furent publiées à cette époque, et il en composa un recueil, de format grand in-folio, auquel il donna ce titre : *les Belles figures et drolleries de la Ligue, avec les peintures, placards et affiches injurieuses et diffamatoires contre la mémoire et honneur du feu Roy, que les oisons de la Ligue appeloient Henri de Valois, imprimées, criées, preschées et vendues publiquement à Paris, par tous les endroits et quarrefours de la ville.* Les pièces qui figurent dans ce précieux recueil, conservé à la Bibliothèque nationale, sont la plupart uniques, ayant été détruites et recherchées par le parlement, lorsqu'Henri IV eut enfin repris possession de la capitale de son royaume.

Des artistes se sont fait un nom dans cette gravure de circonstance, qu'à deux siècles d'éloignement on appelle « gravure historique ». Tout d'abord se présente Nicolas Bollery, qui travaillait au burin avec assez d'élégance, et dont on possède trois belles planches : l'*Entrée d'Henri IV à Paris*, sa *Visite d'ac-*

tions de grâce à Notre-Dame et le *Départ de la garnison espa-*

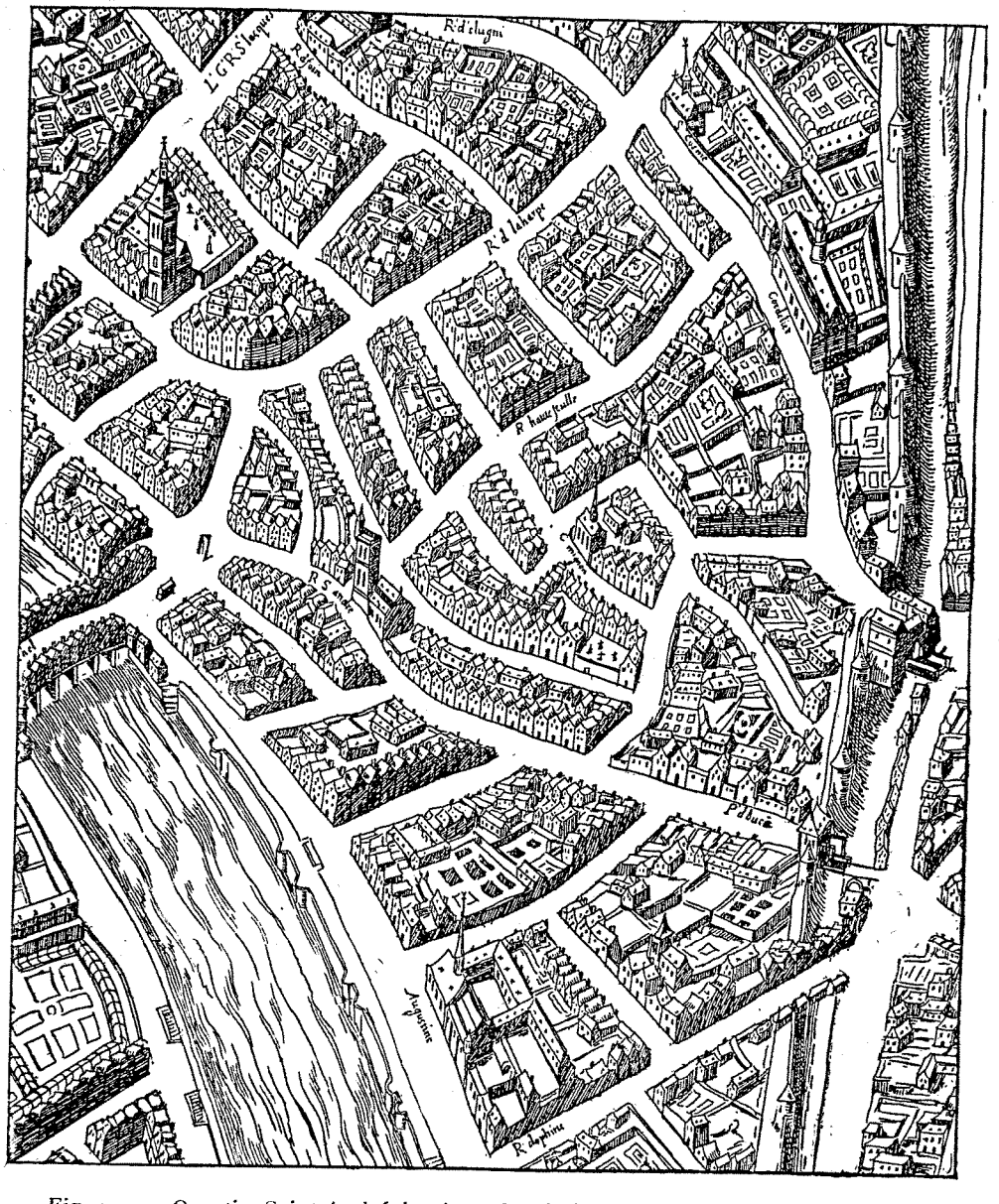


Fig. 140. — Quartier Saint-André des Arts; fac-similé du plan de F. Quesnel (1608).

gnole. Dans ces estampes, où les figures sont très nombreuses, les têtes ont beaucoup de caractère et accusent une naïve ressemblance.

On ne trouve pas un moindre intérêt aux travaux de Perrissin et Tortorel. Ils ont publié ensemble une série de planches reproduisant les principaux événements arrivés de 1559 à 1570. C'était une nouveauté qui eut beaucoup de succès : on y voyait, par exemple, le *Tournoi où Henri II fut blessé* (fig. 141), et le *Massacre fait à Cahors en Querci, le 19 novembre 1561*. Dans le même goût, Jean le Clerc grava l'*Entrée de Henri IV à Paris, le Roy guérissant des écrouelles*, etc. Toutes ces planches, bien loin d'être mauvaises, ont peut-être plus d'intérêt, même au seul point de vue esthétique, que toute la mythologie des Italiens, qui devient ennuyeuse dès qu'elle n'est plus parfaite.

Pendant que la gravure française cherchait ainsi la voie en des manières diverses, elle ne produisit aucun maître comparable à quelques graveurs qui, du premier coup, en Allemagne et en Italie, avaient porté à sa perfection l'art nouveau; quelques autres d'un rang moindre peuvent être nommés, à titre de précurseurs, et pour compléter le tableau de la première période d'un art où la France n'eut pas tout d'abord le rang qu'elle y devait acquérir plus tard.

Les œuvres de la plupart des graveurs sur bois allemands sont restées anonymes : pourtant, le nom de quelques-uns de ces artistes a survécu; mais c'est par un véritable abus que l'on a attribué un grand nombre de planches qui ne sont nullement leur œuvre à des peintres ou à des dessinateurs, tels qu'Albert Dürer, Lucas de Leyde, Lucas de Cranach. Beaucoup de gravures sur bois portent, en effet, la signature ou le monogramme de ces maîtres; mais c'est qu'il leur est souvent arrivé de tracer eux-mêmes leurs dessins sur le bois, comme cela se pratique assez généralement aujourd'hui; et le graveur (ou plutôt le *formschneider*, tailleur de forme, pour employer l'expression consa-

crée), en dégageant les reliefs de la composition dessinée au crayon ou à la plume, a reproduit le seing personnel dont l'auteur l'avait souvent accompagnée.

Parmi les maîtres étrangers primitifs, citons le graveur qui signe E. S. (Édouard Schoen ou Stern), que les amateurs, qui se

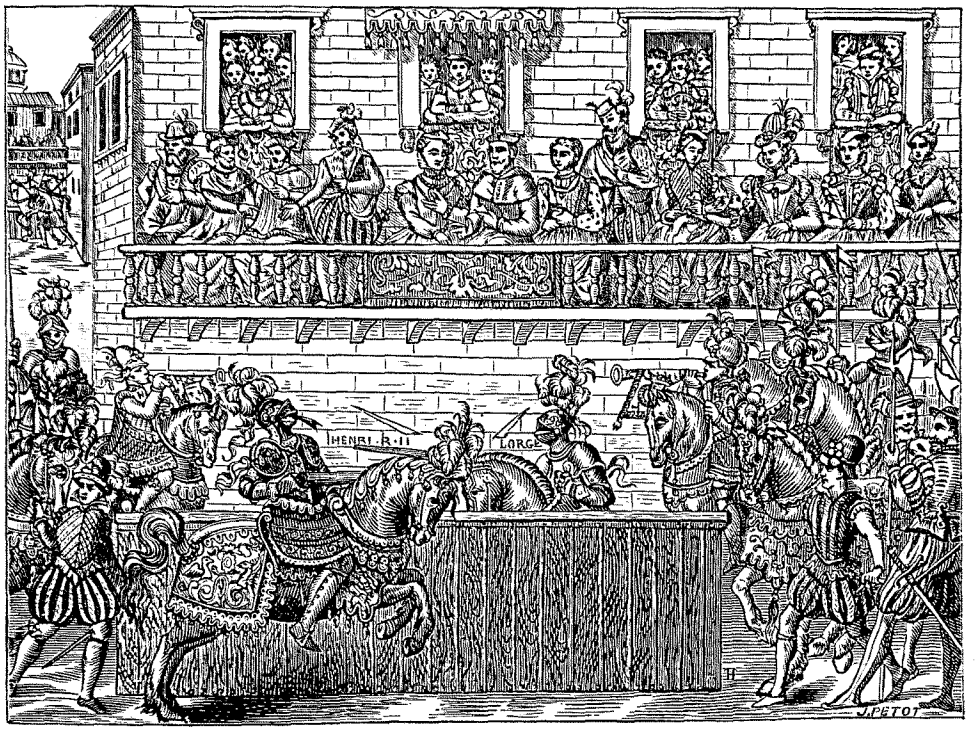


Fig. 141. — Henri II, blessé à mort dans un tournoi ; d'après Tortorel et Perrissin. XVIe siècle.

préoccupent, en somme, plus de l'œuvre que de l'ouvrier, se bornent à qualifier de *Maître de 1466*, auteur de deux suites importantes, savoir : un *Alphabet*, composé de figures grotesques (fig. 142), et un jeu de *Cartes numérales*, dont la Bibliothèque nationale de Paris possède la majeure partie; l'anonyme hollandais, qui pourrait à son tour être appelé *le Maître de 1486*, d'après la date que porte une seule de ses gravures, et duquel on cite un *Samson endormi sur les genoux de Dalila*, et un *Saint*

Georges, à pied, perçant de son épée la gorge du dragon qui menaçait la vie de la reine de Lydie.



Fig. 142. — Fac-similé de la Lettre N de l'*Alphabet grotesque*, gravé par *le Maître de* 1466.

Martin Schœngauer, longtemps désigné sous le nom de Martin Schœn, mort à Colmar, en 1488, fut aussi bon peintre qu'ha-



Fig. 143. — Nativité et adoration des Bergers; d'après Martin Schœn, XVe siècle.

bile graveur (fig. 143). On se souvient de son *Saint Antoine tourmenté par les démons*, dont Michel-Ange avait, dit-on, colorié une épreuve. Israël van Mecken, qui travaillait à Bocholt avant 1500, est de tous les graveurs allemands de cette époque celui dont les ouvrages sont les plus répandus. Notre Cabinet des estampes possède de lui trois volumes, renfermant 228 pièces superbes; au nombre de celles-ci, il faut particulièrement citer une composition, gravée sur deux planches qui se raccordent en hauteur : *Saint Grégoire apercevant l'Homme de douleur au moment de la messe*, puis *Saint Odile, Lucrèce, l'Hérodiade*, etc. Si nous nommons Wenceslas, d'Olmutz, qui a gravé dans les années 1481 à 1497, ce sera surtout pour rappeler une estampe allégorique due à son burin; elle peut donner une idée de la bizarre direction imprimée aux esprits par les dissentiments religieux qui s'élevèrent à cette époque entre quelques princes d'Allemagne et la cour de Rome. Cette pièce acquiert pour nous un surcroît d'intérêt à cause du millésime de 1496 qu'elle porte; car, étant gravée à l'eau-forte, elle prouve qu'on regarde à tort Albert Dürer comme l'inventeur de cette manière de graver, plus expéditive que le burin, puisque la plus ancienne eau-forte d'Albert Dürer est datée de 1515, c'est-à-dire de dix-neuf ans plus tard.

Parmi les Italiens, des mentions spéciales doivent être données à Barthélemi Baldini, plus connu sous le nom de *Baccio*, à qui l'on doit, outre quelques grandes estampes pieuses et mythologiques, vingt vignettes composées pour l'édition in-folio de 1481, de *la Divine Comédie*, du Dante; à André Mantegna, peintre renommé, qui a lui-même exécuté au burin plusieurs de ses compositions, et à Jean van der Straet, dit *le Stradan*, qui a composé à Florence beaucoup de planches remarquables.

Arrivons maintenant aux trois grands artistes qui, venus à



Fig. 144. — L'Enfant prodigue; dessiné et gravé par Albert Dürer. XVI^e siècle.

une époque où l'art de la gravure avait fait les plus notables pro-

grès, s'en emparèrent pour créer chacun une œuvre éminemment personnelle.

Albert Dürer, né à Nuremberg, en 1471, peintre au puissant pinceau, ne se fit pas moins remarquer par les productions de son burin ou de sa pointe. Nous ne saurions avoir l'intention de décrire tous ses travaux, qui mériteraient, sans exception, le même honneur, mais nous ne pouvons nous dispenser de citer : *Adam et Ève debout près de l'arbre de la science du bien et du mal*, petite pièce d'une finesse de travail, d'une perfection de dessin admirables; la *Passion de Jésus-Christ*, suite de seize pièces; *Jésus-Christ en prière au jardin des Oliviers*, premier ouvrage que le maître exécuta à l'*eau-forte*, méthode alors nouvelle, qui, n'ayant pas toute la douceur du burin, fit supposer pendant longtemps que cette pièce et quelques autres étaient gravées sur fer et sur étain; des figures de la *Vierge avec l'enfant Jésus*, qui, toutes remarquables par l'expression et la naïveté, ont reçu des surnoms bizarres en raison de quelque objet accessoire qui les accompagne (par exemple, la *Vierge à la poire, au papillon, au singe*, etc.); *l'Enfant prodigue gardant les pourceaux*, composition dans laquelle le peintre s'est représenté (fig. 144); *Saint Hubert en adoration devant la croix que porte un cerf*, pièce rare et très belle; *le Chevalier et sa dame;* enfin *le Chevalier de la Mort*, chef-d'œuvre daté de 1515, représentant Francois de Sickingen, qui devait être le plus ferme appui de la réforme de Luther.

Marc-Antoine Raimondi, né à Bologne, vers 1475, fut d'abord élève de François Raibolini, et ensuite de Raphaël, d'après lequel il travailla souvent, et dont il sut imiter dans ses compositions la pure et noble manière. Tout est idéalement vrai dans son dessin, tout est harmonieux dans l'ensemble de ses



Fig. 145. — Saint Paul prêchant à Athènes. Gravure de Marc-Antoine, d'après Raphaël. XVI^e^ siècle.

œuvres; aussi les gravures qui restent de lui sont-elles la plupart très recherchées; et comme les descriptions que nous pourrions en faire ne donneraient qu'une idée assez imparfaite de ces excellents ouvrages, nous croyons que ce ne sera pas un témoignage moins significatif rendu en faveur de leur mérite, que de rapporter les prix excessifs que certaines pièces de ce maître atteignirent dans une vente publique effectuée en 1844. Ainsi l'on vit alors payer : *Adam et Ève*, estampe d'après Raphaël, 1,010 fr.; *Dieu ordonnant à Noé de construire l'arche*, d'après le même, 700 fr.; *le Massacre des Innocents*, 1,200 fr.; *Saint Paul prêchant à Athènes* (fig. 145), 2,500 fr.; *la Cène*, 2,900 fr.; *le Jugement de Pâris*, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de Marc-Antoine, 3,350 fr.; trois pendentifs de la Farnésine, 1,620 fr., etc. Ces prix énormes ont été encore surpassés depuis.

Lucas de Leyde, né en 1494, et, comme Albert Dürer, aussi habile peintre que graveur, a laissé environ 180 pièces dont les plus remarquables sont : *David jouant de la harpe devant Saül*, l'*Adoration des Mages*, un grand *Ecce homo*, que l'artiste fit à l'âge de seize ans; *le Moine Sergius tué par Mahomet*, *les Sept Vertus*, *un Paysan et une Paysanne près d'une vache mère*, pièce dite *la Petite Laitière*, très rare; enfin *une Famille pauvre en voyage*, dont on ne connaît que cinq épreuves, et qui fut payée seize louis d'or par l'abbé de Marolles, lorsqu'il formait son cabinet d'estampes, qui a fait un des plus riches fonds de celui de la Bibliothèque nationale de Paris.

En avançant dans le dix-septième siècle, nous trouvons la gravure à son apogée, et alors ce n'est plus l'Italie et l'Allemagne qui marchent les premières dans cette voie artistique, c'est à la Hollande et à la France qu'appartiennent les maîtres les plus

habiles et les plus renommés. A Rembrandt nous opposerons Jacques Callot.

III

Sous Louis XIII, la gravure, qui restait en France bien inférieure à ce qu'elle était dans les Pays-Bas et en Allemagne, fait des progrès réels au point de vue de l'art et en même temps sous le rapport matériel; les presses, mieux construites, fonctionnent avec plus de précision et donnent des épreuves plus égales et plus harmonieuses de ton; l'encre d'impression est mieux composée, le papier est aussi mieux fabriqué et mieux encollé.

Le nombre des estampes se multiplie à l'infini dans tous les genres. Le nombre des graveurs augmente à proportion, et malgré cet accroissement d'ouvriers dans une industrie qui prospère, bien des artistes étrangers viennent se fixer à Paris. Il y a, en outre, des écoles de gravure en plusieurs villes de France, à Abbeville, à Lyon, à Tours, à Nancy, etc. L'art tend sans doute à s'élever avec les graveurs, qui deviennent célèbres, et qui ne le sont pas moins que les premiers maîtres des écoles du nord et du midi; mais c'est l'imagerie populaire, à laquelle une foule d'artistes médiocres ou pitoyables apportent le concours de leur incessante activité. L'imagerie pieuse abonde partout : images de saints, de madones, de miracles, de processions, de confréries religieuses. Ces estampes, gravées en taille-douce et en tailles de bois, se vendent par milliers, à la porte des églises, aux pèlerinages, dans les foires, dans les cimetières. La caricature politique n'a pas perdu ses droits, et elle reparaît, malicieuse et comique, quelquefois cruelle et menaçante, toutes les fois que

les circonstances la font renaître, pour l'amusement du peuple; une autre espèce de caricature, celle des mœurs, des modes, des vices et des ridicules, trouve toujours un public empressé qui lui fait bon accueil (fig. 146 à 148).

L'imagerie topographique et monumentale est également bien accueillie; on veut avoir et conserver l'image des localités qui évoquent un souvenir personnel : ce sont des estampes naïvement grossières, qu'on fixe à la muraille chez les petites gens.



Fig. 146. — Les litanies pour toutes les filles qui désirent entrer en ménage; estampe populaire. XVII^e siècle.

L'imagerie des livres est mieux exécutée, parce qu'on la demande d'ordinaire à de bons artistes, qui ont à cœur de laisser leur nom attaché à des œuvres littéraires ou historiques qu'ils peuvent supposer durables. Enfin, les portraits des personnages éminents, de la cour, de l'Église, de la noblesse et même de la bourgeoisie, trouvent des amateurs qui les achètent pour en décorer leur antichambre et leur salle de réception.

La plupart de ces pièces communes, qui pullulaient sans cesse sur le Pont-Neuf et sous les charniers du cimetière des Innocents, font aujourd'hui les délices des archéologues, à cause

des objets qu'elles représentent; mais les curieux de l'époque ne daignaient pas les admettre dans leurs collections. Ainsi les almanachs historiés ou illustrés de cette époque, almanachs si intéressants et si précieux à l'égard des estampes qui les accompagnent, sont maintenant presque introuvables et à peu près inconnus, nonobstant la vogue énorme qu'ils avaient au moment de leur apparition. Ces almanachs sont imprimés en une seule feuille et sur le recto de cette feuille : le calendrier, plus ou moins

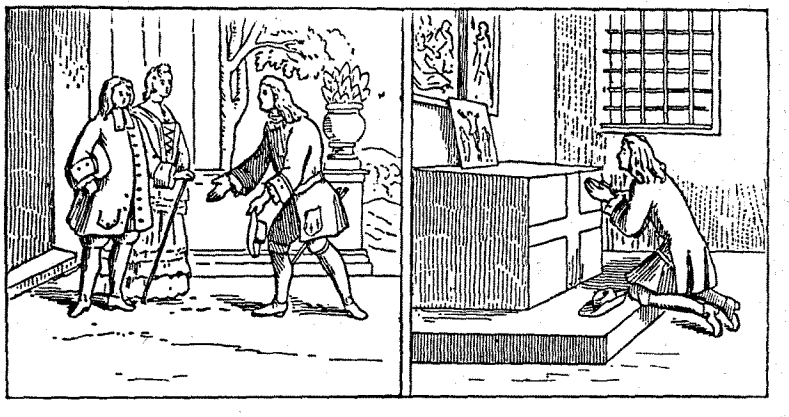


Fig. 147. — Les litanies pour tous les garçons qui désirent entrer en ménage; estampe populaire. XVII^e siècle.

compliqué, n'en remplit guère que les deux tiers, sur trois colonnes, en caractères rouges et noirs. Tout le haut de la feuille contient une gravure allégorique ou historique, qui rappelle le principal événement de l'année écoulée, souvent avec des portraits et des armoiries. La bordure de la page se compose d'ornements et d'emblèmes gravés.

Le premier almanach de cette espèce, qui ait paru en France, est celui de 1610, en tête duquel le graveur anonyme a mis les portraits à mi-corps d'Henri IV, de Marie de Médicis et de leurs enfants, placés dans des niches. On ne connaît plus qu'une

douzaine de ces almanachs illustrés, pour le règne de Louis XIII; mais il en existe plus de quarante pour le règne de Louis XIV, qui présentent le résumé le plus intéressant et, à coup sûr, le plus frappant de l'histoire de son règne.

La description de l'almanach rarissime de 1618 donnera une idée de ce que représentent ces almanachs, qui étaient sans doute cloués à l'entrée des appartements dans les maisons bourgeoises. Le calendrier de ce petit volume a été composé par Jean Petit, Parisien, *spéculateur ès causes secondes, mouvemens et propriétés des astres*. L'événement dominant de l'année précédente avait été le meurtre du maréchal d'Ancre, à la porte du Louvre. L'estampe représente donc Louis XIII en costume d'Apollon, qui vient de décocher une flèche au serpent Python (le maréchal d'Ancre), qu'on voit se débattre dans une caverne pleine d'ossements humains, à l'endroit même où s'élevait le gibet de Montfaucon; dans le haut, à gauche, Henri IV, entièrement nu sous les traits de Jupiter assis sur un nuage, tient sa foudre en main et encourage son fils.

Plus tard, les graveurs les plus distingués ne dédaignèrent pas d'exécuter ces almanachs, qui avaient une vente assurée et considérable. La plupart des peintres gravaient à l'eau-forte leurs propres ouvrages; quelques-uns savaient graver en clair-obscur à deux ou trois teintes, comme cela se pratiquait en Italie depuis le commencement du seizième siècle; ils ne s'abstenaient pas, non plus, de concourir à la composition des estampes satiriques et burlesques, qui amusaient parfois toutes les classes de la population.

L'abbé de Marolles avait rassemblé, dans sa superbe collection d'estampes, une nombreuse suite de ces caricatures spirituellement gravées. Voici en quels termes il les annonce dans son cata-

logue de 1672 : « Livre de bouffonnerie, de l'invention de plusieurs maîtres de Paris, quelques-uns desquels se sont permis un peu trop de licence pour divertir le peuple, pendant que l'on portoit la guerre dans les pays estrangers, dont ils ont fait souvent d'assez mauvaises railleries, lesquelles ne laissent pourtant pas de

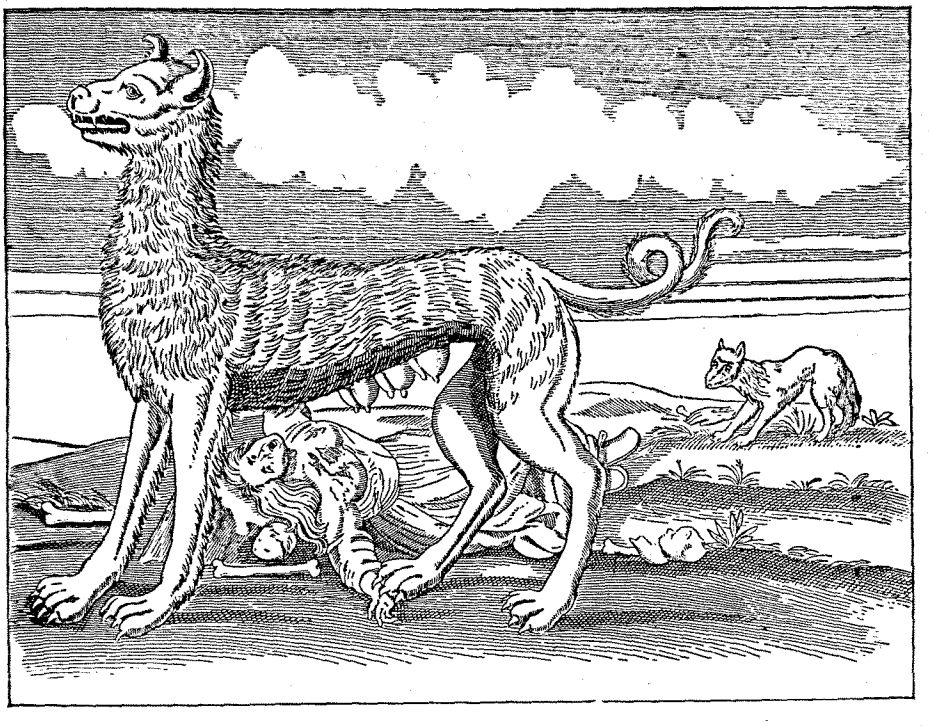


Fig. 148. — Les ravages d'une louve enragée; estampe populaire. XVII^e siècle.

servir aux connoissances de l'histoire du pays. » Il s'agit ici, ce semble, non de la caricature politique, mais des drôleries et facéties gravées, qui eurent un si grand cours parmi le peuple sous Louis XIII et pendant la régence d'Anne d'Autriche, et qui étaient faites par de *médiocres gens*, que l'abbé a nommés dans son *Livre des peintres et des graveurs :* Humblot, Ganières, Lagniet, Vanloch, Jolain, Roussel, d'Auroux, Guérin, etc. L'un d'eux, Jacques Lagniet, qui était aussi marchand d'estampes, a réuni

en 1657, sous le titre de *Recueil des plus illustres proverbes moraux et joyeux*, un volume in-4°, composé de 400 planches de ce genre, qui avaient paru isolément sur les gueux, les charlatans, les petits métiers, les misères de la vie humaine (fig. 149).

La caricature politique ne s'est produite au dix-septième siècle qu'à trois époques distinctes : en 1617, contre le maréchal d'Ancre; sous le ministère du cardinal de Richelieu, contre les Espagnols et les malheurs de la guerre, et pendant la Fronde contre Mazarin et ses partisans. C'est à des caricatures de mœurs et de types plaisants, que le célèbre graveur de Nancy, Jacques Callot (1592-1635), a dû son éclatante renommée populaire, plutôt encore qu'à ses grandes planches historiques et topographiques. Élève de Claude Henriet, peintre du duc de Lorraine, et passionné pour le dessin et la gravure, dont il avait appris les éléments chez le graveur Crocq, dès l'âge de douze ans, il eut l'idée fixe d'aller à Rome et suivit, dans ce but, une troupe de Bohémiens, qui ne le conduisirent qu'à Florence; ramené deux fois de suite à Nancy, il retourna enfin en Italie, avec le consentement de sa famille, à la suite de l'ambassade qu'envoyait au pape Henri II de Lorraine (1609).

Après avoir passé deux ans à Rome, où il fréquenta les ateliers de Canta-Gallina et de Philippe Thomassin, il alla s'établir, en 1611, à Florence. Longtemps il chercha sa voie et ne la trouva qu'en 1617, en gravant la série intitulée *Caprici di varie figure*. Callot en jugeait de même puisqu'il dit dans son hommage au grand-duc Cosme II : « Ces caprices sont les prémices de mes travaux, les premières fleurs que j'aie cueillies dans le champ de mon stérile esprit. Trois ans plus tard, dit Meaume, qui a fait de si intéressantes recherches sur l'illustre Lorrain, Callot donnait « l'un des ouvrages les plus surprenants que la gravure

ait jamais produits : nous voulons parler de la grande foire de l'*Impruneta*, dite la *Foire de Florence*. Ce travail prodigieux, qui porte la date de 1620, mit le comble à la réputation de l'artiste. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer, ou de l'ordonnance des différences scènes qui se pressent sans se confondre et sans se nuire, ou de la pureté du dessin, ou enfin de la légè-



Fig. 149. — Campagnards. Types populaires, tirés des *Proverbes joyeux*, de Lagniet. XVII^e siècle.

reté, de la vivacité de l'esprit avec lequel la pointe a parcouru le cuivre. L'instrument obéit toujours à sa main puissante; il crée ce qu'il veut et comme il le veut. » Callot possédait l'étonnant talent d'improviser sur le cuivre. Quant à cette *Foire de Florence*, c'est peut-être le chef-d'œuvre du graveur. Mariette, dans ses *Notes manuscrites*, la résume en quelques mots : « C'est un tableau accompli de tout ce qui se peut imaginer, pour exprimer un grand concours de peuple occupé à une infinité d'actions différentes. »

La mort de Cosme II vint changer l'aspect de Florence. La régence supprima les pensions des artistes, et Callot, bien qu'il fût désormais au-dessus de la faveur des grands, céda aux instances de Charles de Lorraine, depuis Charles IV, qui l'appelait près de lui avec insistance. Il revenait célèbre et riche : les amateurs se disputaient ses estampes, dont les meilleures épreuves atteignaient déjà des prix fort élevés. C'est en Lorraine qu'il publia ces deux suites : *la Noblesse* et *les Gueux,* les figures les plus populaires de tout son œuvre (fig. 150).

A partir de la *Foire de Florence,* Callot ne grava qu'à l'eau-forte, et par un procédé de son invention, le vernis dur, dont il tira un tel parti, que le maniement de la pointe était devenu pour lui aussi léger, aussi prompt et facile que celui du crayon ou de la plume. Ayant observé que le vernis des fabricants d'instruments de musique durcissait à l'air, il s'en servit en le faisant fondre sur une planche de cuivre fortement chauffée, pour l'étendre en surface plane, sur laquelle il dessinait légèrement à la pointe : « Il ne donnoit souvent », dit Florent le Comte, « qu'un trait seul pour graver les figures, et il grossissoit plus ou moins les traits avec l'éguille. » Il put ainsi exécuter des travaux d'une extrême finesse et pourtant d'un relief admirable. « Callot a esté admirable, en bien des parties », dit Perrault dans ses *Hommes illustres,* « mais l'a esté particulièrement à faire les figures en petit et à savoir faire trouver dans deux ou trois traits de burin l'action, la démarche, l'intention et mesme jusqu'à l'humeur et au caractère particulier de chaque figure. Il avoit encore une adresse singulière à ramasser en peu de place une infinité de choses, et, si cela se peut dire, le don de créer de l'espace, car en un pouce d'estendue il faisoit voir distinctement cinq ou six lieues de païs et une multitude inconcevable de personnages. Il

n'y a point eu, avant luy, de graveur d'un semblable talent. »

En 1629, Callot fut appelé à Paris par Louis XIII, pour dessiner et graver *le Siège de la Rochelle,* en six feuilles, qui peuvent s'assembler en une seule formant tableau; mais, quatre ans plus tard, lorsque le roi, qui s'était emparé de la Lorraine, lui demanda de graver le siège de Nancy : « Sire, lui répondit Callot, je suis



Fig. 150. — Gueux; d'après Callot. XVII^e siècle.

Lorrain, et je crois de mon devoir de ne rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » C'est alors que, pour témoigner l'horreur qui lui inspirait l'horrible guerre d'invasion que sa patrie venait de subir, il grava, de la pointe la plus ingénieuse et la plus vivante, une suite de 18 pièces intitulées : *les Misères et les malheurs de la guerre* (fig. 151), qu'il fit publier, à Paris même, en 1633, par son ami Israël Henriet. Parmi les 1,600 pièces qui composent son œuvre, on citera comme ses chefs-

d'œuvre, outre celles dont nous avons parlé déjà, les deux vues perspectives du *Pont-Neuf, le Parterre* et *la Carrière de Nancy*, l'étonnante *Tentation de saint Antoine*, où la main la plus ferme est au service de l'imagination la plus fantastique et la plus dévergondée.

« Jacques Callot, » conclut M. Duplessis, « est un artiste de génie : le travail a bien servi à développer ce qu'il y avait en lui, mais dans ses œuvres l'inspiration est bien plus apparente que l'étude. Un don naturel peut seul faire inventer et graver les meilleures pièces de l'œuvre de Callot. » Mais, qui parlera mieux du maître lorrain que l'auteur allemand des *Contes fantastiques?*

« Pourquoi ne puis-je me rassasier de tes ouvrages étranges, ô maître sublime? » s'écrie Hoffmann. « Pourquoi toutes tes figures, dont souvent un seul trait hardi suffit à marquer les contours, restent-elles si bien gravées dans mon esprit? Si je contemple longtemps tes compositions si riches, d'une si étonnante variété, je vois s'animer peu à peu leurs mille et mille figures, et celles même qu'on distinguait à peine sur les fonds les plus lointains se développent et s'avancent colorées des tons les plus vigoureux et les plus naturels. Callot! Ne s'est-il pas créé un art qui dépasse les règles de la peinture, ou plutôt ses dessins sont-ils autre chose que les magiques effets des apparitions merveilleuses qu'évoquait son ardente imagination? Même dans les scènes empruntées à la vie commune, dans ses cortèges, dans ses batailles, c'est un caractère d'animation tout particulier, qui donne à ses groupes, à ses personnages, je ne sais quel aspect humain et surnaturel à la fois. »

L'influence de Callot se fit sentir chez plusieurs artistes contemporains, notamment dans l'école lorraine, mais il n'avait point



Fig. 151. — Les malheurs de la guerre; d'après Callot. XVII^e siècle.

laissé d'élève. Il eut de son vivant un imitateur, presque un rival, Étienne de la Belle (Stefano della Bella), qui avait eu le même maître que lui, Canta-Gallina, pour le dessin et la gravure. La Belle, dont la réputation s'était faite à Florence, sa ville natale,



Fig. 152. — Cavalier maure; eau-forte par Étienne de la Belle (St. della Bella).

vint s'établir quelque temps à Paris, où ses estampes à l'eau-forte, traitées avec infiniment d'esprit et d'élégance, firent concurrence un moment à celles de Callot. Il y eut même une sorte de lutte entre les deux artistes, quand la Belle exécuta une vue du Pont-Neuf et des ballets italiens, qui se vendaient avec les estam-

pes de Callot, chez le même marchand. Après avoir gravé en France toutes sortes de sujets, la Belle revint se fixer à Florence, où il mourut, à l'âge de soixante-quatre ans (1664). Son œuvre, qui ne comprend pas plus de 800 pièces, peut être considéré comme un appendice de l'œuvre de Callot (fig. 152 et 153).

Ce dernier était allé aussi loin que possible dans les procédés



Fig. 153. — Frontispice de *Diverses têtes et figures*, faites par Étienne de la Belle. XVII^e siècle.

de l'eau-forte : on doit donc rapporter à lui les nombreux essais de cette espèce que la plupart des peintres graveurs tentèrent alors, sans toutefois imiter son genre ni sa manière : Daniel Rabel fit des paysages et des costumes; Laurent la Hire, des sujets pieux et mythologiques; François Tortebat, des allégories et des portraits; Jean de Saint-Igny, des modes de femme; Jacques Stella, des ornements et des sujets de sainteté.

L'un des plus originaux et des plus intéressants graveurs du temps de Louis XIII est Abraham Bosse (1602-1676), natif de Tours, et fils d'un tailleur d'habits. Il a écrit un traité sur son art, qu'il connaissait aussi bien que la perspective et l'architecture. Il ne travaillait qu'à l'eau-forte, mais il s'étudiait à imiter les tailles du burin. Il dessina, il grava tous les sujets, et de préférence ceux qu'il avait mis à la mode : les scènes de mœurs, les costumes, les événements historiques, les cris de Paris; il gravait aussi des ornements, des éventails, des figures pour les livres. Ses compositions sont gracieuses et piquantes, quoique les personnages aient un type assez monotone; elles eurent une grande vogue et furent souvent copiées ou imitées. En parcourant son œuvre, composé d'un grand nombre de pièces, on se trouve transporté en plein dix-septième siècle, soit à la cour, soit dans la bourgeoisie, soit parmi le bas peuple. On lui attribue, avec bien des probabilités, la gravure du grand plan de Paris, dressé par Jacques Gomboust, en 9 feuilles. Les suites qui ont pour titre : *le Mariage à la ville*, *les Métiers*, *la Noblesse française*, sont fort curieuses comme pièces historiques, en outre de leur mérite comme œuvre d'art (fig. 154).

L'eau-forte, qui n'est autre qu'un dessin à la pointe vivement touché, était devenue un jeu pour tous les artistes; mais le grand peintre Claude Gelée, dit *le Lorrain* (1600-82), en fit la plus haute expression de l'art dans ses paysages gravés, où l'on retrouve toutes les qualités de ses tableaux, la perspective, l'air et la lumière. *Le Soleil couchant*, qui est plus exactement un *Lever de soleil*, offre un frappant exemple du tact de l'artiste; les oppositions de gris du ciel et de la fluidité de la mer y ont un effet de grandeur étonnant.

Dans *le Bouvier*, on respire la plus fraîche poésie, et sa

manière de procéder par masses augmente encore, par ses effets mystérieux, cette profonde impression. Tel encore son *Troupeau à l'abreuvoir*, où il a mis « toute son habileté à reproduire la transparence de l'eau, la limpidité de l'air et cette vie forte et puissante des arbres arrosés perpétuellement ».



Fig. 154. — Représentation du peintre dans son atelier; dessiné et gravé par Abraham Bosse. XVII^e^ siècle.

Si l'on considère que les amateurs étaient alors nombreux, on comprendra comment les graveurs étaient sollicités à produire un si grand nombre de pièces; on publiait partout des estampes pour la décoration des chambres et des cabinets. Chaque peintre en renom avait ses graveurs attitrés. Ainsi, Simon Vouet, le plus célèbre de tous avant la célébrité de Poussin, ne

se contenta pas de faire graver la plupart de ses ouvrages par ses gendres Michel Dorigny et François Tortebat; beaucoup d'autres gravaient d'après lui : c'étaient Michel Lasne, Claude Mellan, Pierre Daret, Jean Boulanger, François Ragot, Jean Courtois, Nicolas Regnesson, etc., sans compter les étrangers. Au reste, quiconque savait dessiner voulait savoir graver. La reine mère, Marie de Médicis elle-même, avait gravé sur bois dans sa jeunesse, et Philippe de Champagne écrivit ces mots derrière une épreuve d'un portrait de femme, qui porte cette inscription au bas : *Maria Medici f.* : « La Royne mère m'a jugé digne de ce rare présent, fait de sa main. »

La peinture d'apparat et de décor, que Simon Vouet avait fait réussir, malgré ses négligences d'exécution, eut la plus fâcheuse influence sur certains graveurs de son temps, François Périer, Pierre Daret, Michel Lasne et Claude Mellan.

Ce dernier (1598-1688) était fils d'un chaudronnier d'Abbeville. Très bon dessinateur et habile graveur au burin, il avait inventé un procédé de gravure qui exigeait une merveilleuse sûreté de main et que nul n'osa entreprendre après lui. D'abord il fit quelques estampes en tailles croisées, mais il s'accoutuma bientôt à reproduire tous les objets animés ou inanimés, la figure humaine comme les vêtements, le ciel comme la terre, avec de simples traits plus ou moins espacés les uns auprès des autres, sans jamais les mêler ni les croiser, en se contentant de les faire ou plus forts ou plus faibles, selon les différentes parties du dessin, en raison des couleurs, des jours et des ombres, qu'il représentait. Son chef-d'œuvre en ce genre est une tête du Christ, couronnée d'épines et ruisselante de sang (fig. 155). « Sainte face, réputée inimitable dans son caractère et dans ses parties, » dit Florent le Comte, « elle est d'un seul trait en rond, commen-

çant par le bout du nez et continuant de cette manière à marquer tous les traits du visage. » Ce tour de force de l'art du



Fig. 155. — Tête de Christ, par Claude Mellan. XVII^e^ siècle. La légende *Formatur unicus uno* indique, avec un jeu de mots, que cette gravure est faite avec une seule taille.

graveur fut considéré comme la merveille de l'art, et valut à Mellan un logement aux galeries du Louvre, avec le titre de graveur du roi et 600 livres de gages par an. Ses portraits, quoi-

que modelés comme des sculpteurs, étaient froids et ternes.

Michel Lasne (1596-1667), de Caen, avait moins d'acquis, mais plus de talent pour rendre la physionomie dans le portrait, qu'il gravait à tailles croisées; après avoir subi l'influence de Sadeler et de l'italien Villamena, il sacrifia son dessin correct et ses bonnes habitudes de gravure expressive au désir de se montrer expert dans les adresses du burin. Il avait traité tous les sujets, mais on remarquait, dans ses portraits, une fermeté d'exécution et une entente des figures, que peu d'artistes français ont su égaler, et pourtant il travaillait très vite et jamais mieux que quand il était entre deux vins.

Deux artistes qui eurent le titre de peintres du roi ont marqué aussi dans la gravure : Claude Vignon, de Tours, à qui l'on doit un grand nombre de planches, rachetait par le charme de son burin le défaut de style, et Pierre Brebiette (1598-1640), de Mantes, gravait de curieuses eaux-fortes, d'une pointe spirituelle et légère.

Ce n'était pas seulement à Paris qu'il y avait alors des graveurs qui se faisaient un genre et une manière à eux. A Nancy, Jacques Bellangé gravait agréablement et aussi vite qu'il peignait de grandes pages dans les églises et le palais ducal; à Toulouse, Hilaire Pader composait des dessins, en les gravant à l'eau-forte; à Châteaudun, Nicolas Chapron, bon graveur d'orfèvrerie, transportait sur le cuivre des dessins qu'il avait faits à Rome, d'après les fresques du Vatican; à Arles, Nicolas de la Fage travaillait dans le goût italien.

La topographie eut alors ses graveurs, qui avaient abandonné la vieille manière, pour imiter les eaux-fortes de Callot et de la Belle, et pour copier les innombrables estampes topographiques exécutées en Allemagne, dans l'atelier des Mérian. Israël Sil-



Fig. 156. — Portrait de Claude Deruet et de son fils Charles, dessiné et gravé par Jacques Callot (1632).

vestre (1621-91) commençait à montrer ce qu'il avait appris, à Nancy, dans l'atelier d'Israël Henriet, avec l'ami et l'imitateur de Callot, Charles Deruet (fig. 156). Les graveurs de portrait étaient fort nombreux : Balthazar Moncornet, mort, en 1668, Melchior Tavernier, Henri Chéron, Gabriel Vouillemont, etc. Les graveurs d'ornements n'avaient jamais été plus habiles, surtout ceux qui travaillaient pour l'orfèvrerie : les Briot, Pierre Pauquet, Étienne Carteron (fig. 157), Balthazar le Mercier, J. Toutin, et le premier de tous, l'orfèvre Gédéon l'Égaré.



Fig. 157. — Motifs de bijouterie, par Steph. Carteron (1615).

IV

LA GRAVURE SOUS LOUIS XIV.

Le règne de Louis XIV, qui devait être le grand siècle de la gravure, commença par ne donner, sous la régence et pendant la Fronde, qu'un petit nombre d'estampes historiques et beaucoup de caricatures anonymes, auxquelles plusieurs bons artistes avaient mis la main, entre autres Jean le Pautre. Mais l'imagerie religieuse, gravée sur bois et sur cuivre, souvent enluminée, ne se ressentait pas des misères du temps : elle multipliait ses produits édifiants, mais peu artistiques.

C'était la gravure topographique qui prenait son essor.

Israël Silvestre et Gabriel Perelle avaient tous deux ouvert boutique, comme la plupart de leurs confrères, pour la vente de leurs ouvrages, et à aucune époque on ne vit une aussi grande quantité de vues de villes, de châteaux, d'églises et de monastères; les artistes prenaient surtout leurs sujets dans Paris même, où les voyageurs étrangers achetaient ces estampes comme souvenirs de leur voyage en France. On leur vendait, en même temps, de nouveaux tirages des anciennes planches de Claude Chastillon, quoique l'état des lieux eût bien changé depuis quarante ans. Les eaux-fortes de Silvestre étaient finement gravées, et il les retouchait et même les modifiait à chaque tirage. Ce

graveur, qui était à la fois marchand d'estampes et qui avait chez lui toutes les planches de Callot et de la Belle, grava lui-même plus de 600 vues de villes et d'édifices, prises non seulement en France, mais encore en Europe, où elles avaient été dessinées pour lui, car il est difficile de lui attribuer toutes ces vues et surtout les grandes pièces où l'on remarque le travail de plusieurs mains (fig. 158 et 159). Gabriel Perelle, son concurrent, se faisait aider, et ne s'en cachait pas, par ses deux fils et par deux élèves de Callot, Adam et Collignon, qui mettaient en œuvre les dessins de Michel Corneille, d'Asselin, de Fouquières et de Beaulieu, ingénieur du roi. Les Perelle gravaient aussi des batailles et des scènes de guerre, alors fort appréciées, bien que l'imagination des artistes en eût fait tous les frais.

La famille des Bonnart, composée d'une douzaine de praticiens assez mauvais dessinateurs, dont le principal talent était une exécution très rapide, avait un atelier et une boutique dans la rue Saint-Jacques, à l'enseigne de *l'Aigle noir*, pour fabriquer à la hâte des gravures de costume et de modes, dans lesquelles on croyait voir les portraits des personnages de la cour et de la noblesse. Ces gravures au pointillé, dont les meilleures sont signées par Jean Bonnart, lequel exécutait seulement les figures, se répandaient dans le monde entier, comme les échantillons de la mode francaise; leur nombre s'élevait déjà, vers la fin du siècle, à plus de 600; mais quelle différence entre les costumes de Bonnart et ceux que Saint-Igny, Callot et la Belle avaient gravés!

Le règne de Louis XIV fut la bonne époque des grands almanachs illustrés, qui étaient alors formés de deux feuilles au lieu d'une. Le calendrier n'y occupait plus les deux tiers de la feuille, comme sous Louis XIII, mais il était devenu un accessoire

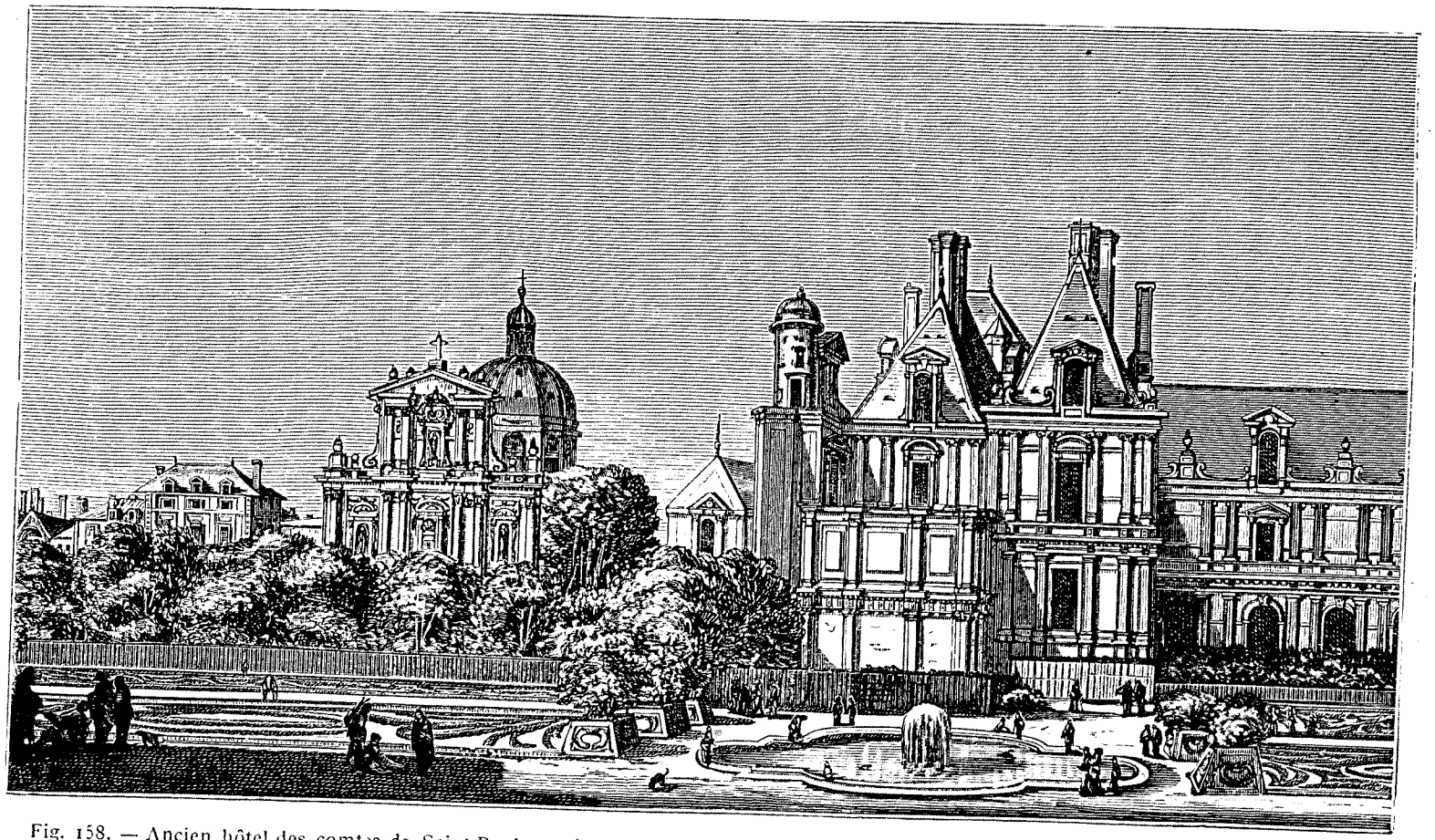


Fig. 158. — Ancien hôtel des comtes de Saint-Paul, rue du Roi de Sicile, en 1650; d'après Israël Silvestre. (Tiré de *Paris à travers les âges.*)

presque indifférent, qui se perdait au milieu des figures et des détails du sujet principal, et des larges ornements décoratifs de l'entourage. On reconnaissait que le dessin de ces gravures avait été composé par de véritables artistes, mais leur exécution au

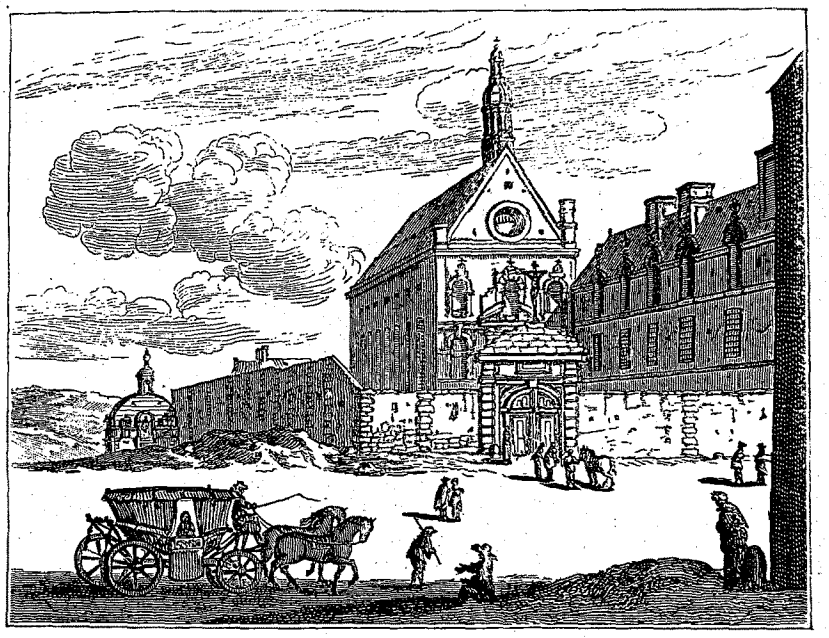


Fig. 159. — Églises des filles du Mont-Calvaire; d'après Israël Silvestre (1650).

burin, opérée le plus vite possible par différentes mains, restait généralement au-dessous du médiocre. Quelques-uns, néanmoins, destinés à des curieux plus difficiles, qui les payaient plus cher, portaient la signature ou le cachet artistique de Poilly, d'Edelinck, de le Pautre, de Sébastien le Clerc, de François Silvestre, de Larmessin, etc. Le sujet de chacun de ces almanachs rappelait toujours les événements de l'année précédente,

soit par la représentation du fait même, soit par des allégories, soit par des portraits.

Les grands graveurs se forment et se perfectionnent d'après les grands peintres. Poussin, par ses belles œuvres de peinture,



Fig. 160. — Le Buisson ardent; gravé d'après Poussin. XVII^e siècle.

eut une immense influence sur l'art de la gravure française (fig. 160); il faudrait nommer ici vingt graveurs de mérite qui s'attachèrent à la reproduire fidèlement.

Les plus habiles, et aussi les plus célèbres, étaient Jean Pesne, Gérard Audran, Edelinck et Claudine Stella : « Si Raphaël a

eu son Marc-Antoine, » dit Florent le Comte, « et si M. le Brun a eu son Audran et son Edelinck, auxquels, de leur vivant même, ils ont fait connaître la force et les charmes de leurs ouvrages, M. Poussin a eu le même avantage, spécialement dans la personne de Jean Pesne, qui, par ses continuelles études et par son talent, a si bien sçu pénétrer le goût et le caractère de ce peintre dans sa manière particulière. » Jean Pesne (1623-1700), huguenot ainsi que Bosse et plusieurs autres artistes, avant de se consacrer à la gravure des œuvres de Poussin, s'y était comme préparé en gravant d'après les grands maîtres de l'Italie, et il s'attacha ensuite à reproduire avec une fidélité absolue la peinture de son maître favori (fig. 161), comme le dit l'abbé de Marolles, en ses quatrains :

Pesne a pour son Poussin des expressions nettes.

Claudine Stella entreprit le même travail, avec le même amour et la même conscience. Elle était née à Lyon et mourut, en 1697, aux galeries du Louvre, où elle jouissait du logement.

Gérard Audran, qui naquit aussi à Lyon, le 2 août 1640, et mourut à Paris, en 1703, avec la renommée du plus fameux graveur du siècle, était le second fils de Claude Audran. Son père lui donna les premières leçons; il vint ensuite à Paris, fréquenta divers ateliers, et fut mis par ses maîtres en relation avec le Brun, qui ne tarda pas à apprécier le talent du jeune artiste, dont l'habileté de main était déjà remarquable : « Se servant tour à tour de la pointe et du burin, » dit un des juges les plus compétents en matière d'art, « il semble que ces deux instruments soient venus, à chaque instant, au secours l'un de l'autre, comme les différentes teintes sous le pinceau du peintre. » On

n'oserait dire qu'il fut un graveur de génie, parce qu'un tel mot s'applique mal à celui qui traduit les inventions d'autrui; et



Fig. 161. — Cartouche gravé par J. Pesne, formant le titre des *Travaux d'Hercule*, en dix-sept pièces, d'après les tableaux de Poussin, dans la grande galerie du Louvre. XVII^e siècle.

pourtant, « comment qualifier ce talent plein de sève, cette puissance de sentiment éclatante, cette méthode d'exécution si ample, si imprévue, si originale? »

Comme début, et sans doute pour juger de ses moyens, le Brun lui avait donné à graver une composition de Raphaël, d'après une copie qu'il avait faite à Rome. La gravure, pour exacte qu'elle fût, avait un air moderne qui put plaire à le Brun, et qui déplut à Audran. Il ne publia pas sa planche et partit pour l'Italie, résolu à étudier Raphaël et les autres maîtres sur les originaux de leurs chefs-d'œuvre. De ce séjour datent quelques gravures d'après Raphaël, le Dominiquin (fig. 162), les Carrache, et d'après un plafond de Pierre de Cortone, une estampe qu'il dédia à Colbert. A cet acte de reconnaissance pour le ministre qui lui avait facilité son voyage d'études, Colbert répondit en rappelant Audran, pour lui confier, dans le grand ouvrage dit *le Cabinet du roi,* la gravure des *Batailles d'Alexandre.* En même temps, il recevait une pension et un logement aux Gobelins. Audran n'avait alors que vingt-neuf ans; il en avait trente-cinq lorsqu'il eut mené à bien la tâche immense qui lui avait été dévolue.

« Traité en ami, » dit M. Delaborde, « et presque sur le pied d'égalité par le Brun, qui ne se départait en faveur de nul autre de ses habitudes de suprématie officielle, Audran exerça sur le premier peintre du roi une influence considérable, bien que secrète. Le Brun n'était pas d'humeur à douter ouvertement de son infaillibilité et à afficher sa déférence pour les avis d'un artiste beaucoup plus jeune que lui, à peu près son élève, et par conséquent sans autorité hiérarchique; » il est assez peu probable que le Brun ait avoué qu'Audran « embellissait ses tableaux », mais il le consultait souvent et l'écoutait à portes closes.

Sous le burin d'Audran, les tableaux de le Brun sont, en effet, notablement modifiés et à leur avantage; or le Brun « laissait

toute liberté au graveur, dont le goût sûr corrigeait les erreurs



Fig. 162. — Esther et Assuérus; gravure de Gérard Audran, d'après le Dominiquin. XVII^e^ s.

de son propre goût et convertissait en coloris harmonieux un coloris assez ordinairement criard ou lourd, en fermeté de dessin

et de modelé une expression souvent molle de la forme (fig. 163). Aussi les planches des *Batailles* offrent-elles, outre les grandes qualités de composition propres aux modèles, une résolution dans l'aspect général et dans les détails qu'il appartenait à Audran seul d'y ajouter. Alliant le travail du burin avec celui de l'eau-forte, il raffermit, par d'énergiques retouches, les traits de la pointe qui ont indiqué les contours, les masses d'ombre ou les demi-teintes. Quelquefois, des tailles courtes, libres comme des coups de crayon et en apparence dirigées presque au hasard, des points de différentes grosseurs jetés avec un semblant de négligence, lui suffisent pour modeler la forme. »

Outre les *Batailles* de le Brun, Audran grava, d'après le Sueur, le *Martyre de saint Protais;* plusieurs tableaux de Poussin, *Pyrrhus sauvé, la Femme adultère, le Triomphe de la Vérité;* d'après Mignard, *la Peste d'Égine* et la *Coupole du Val-de-Grâce.*

« Audran, vers la fin de sa vie, quitta le burin pour la plume. A l'exemple d'Albert Dürer, il se proposait de réunir sous la forme de traité les observations faites au cours de sa vie sur l'art qu'il savait si bien pratiquer. Malheureusement, la mort interrompit ses travaux, et à l'exception d'un *Recueil des proportions du corps humain*, il ne nous est rien resté des enseignements que voulait léguer à la postérité le plus puissant des graveurs français et peut-être des graveurs de toutes les écoles. »

Entre les meilleurs graveurs de l'œuvre de Poussin, il faut signaler son beau-frère, Jean Dughet, qui s'efforçait de s'identifier avec lui; Guillaume Château (mort en 1683), qui avait appris l'art en Italie, Étienne Gantrel et François Chauveau. Ce dernier (1621-76), élève du peintre Laurent la Hire, devint fort distingué, en gravant les tableaux de son maître, « où il prit,



Fig. 163. — Triomphe de Constantin sur Maxence; gravé, d'après Charles le Brun, par Gérard Audran, en 1666.

dit Perrault, une manière vive et agréable; mais la vivacité de son imagination ne s'accommodant pas de la lenteur du burin, il se mit à graver à l'eau-forte et à ne plus graver que ses pures pensées. » Il dessina, il grava surtout pour les livres dans tous les genres; on est étonné du nombre et de la variété de ses ouvrages, que les auteurs et les libraires recherchaient et payaient bien. Il vivait de préférence dans la société des gens de lettres. C'était, pour ainsi dire, un historien et un poète en images. Son œuvre renferme plus de 300 pièces, parmi lesquelles quelques bons portraits.

Ce fut, d'ailleurs, la belle époque du portrait. Nanteuil, Masson, Edelinck, Morin et Drevet s'y distinguèrent en première ligne et n'ont pas été surpassés depuis.

Robert Nanteuil, de Reims (1626-78), dessina et grava d'instinct le portrait, et il y réussit mieux que personne n'avait fait avant lui; il chercha longtemps le procédé de gravure qui rendait le mieux la peinture et le dessin faits d'après nature. « Tantôt, » dit M. Duplessis, « il employa un pointillé qui rappelle les estampes de Jean Boulanger; tantôt, comme Claude Mellan, il fit usage d'une seule taille, à peine interrompue par quelques contre-tailles; tantôt il se servit de tailles sagement croisées suivant le sens des formes, à l'exemple de son maître et compatriote le Rémois Nicolas Regnesson, dont il épousa la sœur, et alors il se rapprocha de sa manière définitive. »

Ses débuts avaient été assez pénibles. Obligé de quitter Reims, à la suite d'un scandale, tout d'un coup ruiné par une fâcheuse coïncidence, il résolut d'aller chercher fortune à Paris. Mais comment, sans aucune recommandation, se créer des ressources dans cette grande ville? Il s'avisa, dit-on, d'une ruse singulière : il avait apporté, comme échantillon de son savoir-faire, quel-

ques portraits au crayon; il en choisit un, va se poster à la porte de la Sorbonne, et à l'heure où les étudiants de théologie en sortent, s'informe auprès d'eux si l'on ne connaîtrait pas l'original du portrait qu'il leur montre. Si nul ne lui en donne des nouvelles (il s'y attendait bien), tous admirent l'ouvrage et, en raison de la modicité du prix, demandent à poser devant lui. De proche en proche, ses relations s'étendirent, il en vint bientôt à être chargé de reproduire sur le cuivre les dessins qui lui avaient été commandés par des membres du parlement, des personnages de la cour.

Enfin, ses ouvrages arrivèrent sous les yeux du cardinal Mazarin : il fut appelé à la cour et nommé dessinateur et graveur du cabinet du roi, aux appointements de 1,000 livres par an. Il avait fait d'abord au pastel un portrait de Louis XIV, qui lui fit donner cent louis d'or. Nanteuil se proposa de graver ce portrait, de la grandeur de l'original, ce qui n'avait pas encore été tenté, du moins avec succès, et il réussit merveilleusement dans la gravure de ce superbe dessin : « On croyait y voir, dit Perrault, la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues et le rouge des lèvres. Jusque-là il avoit esté presque impossible aux plus habiles graveurs de bien représenter, avec le seul blanc du papier et le seul noir de l'encre, toutes les autres couleurs que demande un portrait lorsqu'il est en grand, car, lorsqu'il est en petit, l'imagination de celui qui le regarde les supplée aisément. » Il grava aussi de la même grandeur le portrait de la reine mère, celui du cardinal Mazarin, ceux de Gaston, duc d'Orléans, des princes et des grands personnages de la cour. Tous les ans, le roi lui faisait refaire son portrait au pastel, pour se rendre compte des changements qui avaient pu s'opérer dans sa physionomie.

Il en coûtait fort cher pour avoir son portrait gravé par Nan-

teuil, qui ne pouvait suffire aux demandes. On s'étonnerait qu'il ait pu, dans une vie aussi courte, graver environ 240 portraits, la plupart fort grands, si l'on ne savait que les bons graveurs avaient des ateliers où leurs élèves les soulageaient de la plus grande partie du travail matériel.

C'est peut-être à Nanteuil que les graveurs durent la protection accordée à cet art, que le roi déclara « libéral », car il avait été fort satisfait de l'exécution de son portrait. Louis permit aux graveurs d'exercer, « sans être soumis à des maîtrises, ni assujettis à d'autres lois qu'à celles de leur génie ». Un peu plus tard, en 1667, une école de gravure fut établie aux Gobelins, sous la direction particulière de Sébastien le Clerc; Nanteuil fut un des premiers maîtres appelés à enseigner dans ce qu'on pourrait appeler « l'Académie de gravure ».

A cet établissement des Gobelins, où s'exerçaient pour la plus grande gloire du roi à peu près tous les arts, depuis la tapisserie et l'incrustation jusqu'à la sculpture, « les choses, » suivant la judicieuse remarque de M. Delaborde, « se passaient à peu près comme au temps de Laurent de Médicis dans les jardins de Saint-Marc, à Florence. Les artistes en renom se trouvaient mêlés aux débutants; ils ne travaillaient pas tous ensemble, mais ils travaillaient assez près les uns des autres pour que l'expérience des maîtres profitât sans cesse aux artistes. » En ce qui regarde la gravure, l'influence des Gobelins ne fut point mauvaise; elle échappa au despotisme artistique de le Brun; et d'ailleurs, au moment où il fut appelé à cette surintendance d'un nouveau genre, le nombre des graveurs expérimentés était déjà trop grand en France et ils avaient trop de talent pour accepter l'inspiration officielle.

Tout en surveillant aux Gobelins un atelier où Gérard Ede-

linck lui-même ne dédaignait pas de venir prendre des leçons, Nanteuil continuait la série de ses portraits (fig. 164), si parfaits

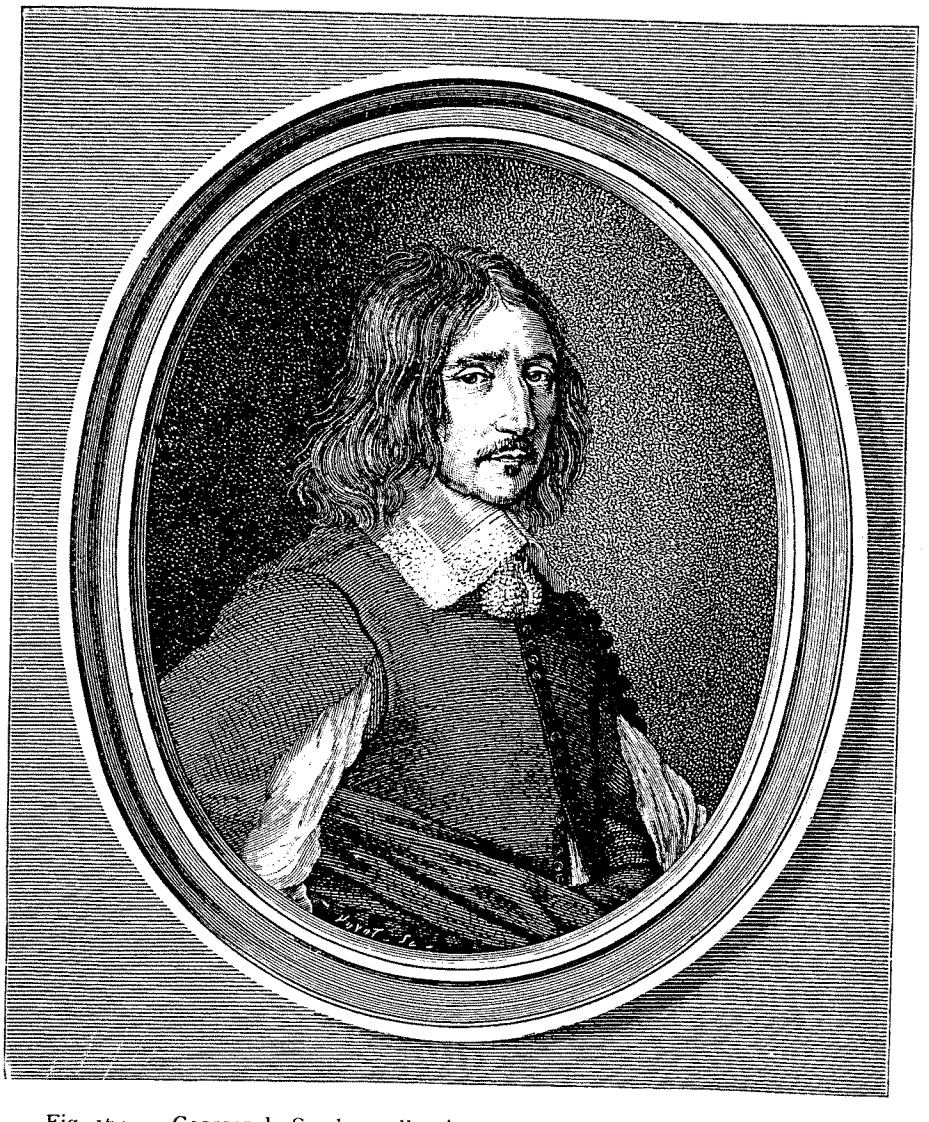


Fig. 164. — Georges de Scudery; d'après la gravure de Nanteuil. XVII^e siècle.

qu'aujourd'hui, comme il y a deux siècles, au premier regard, on les devine ressemblants. « Le caractère des traits de chaque personnage y est si nettement défini, la physionomie y paraît

rendue avec tant de justesse qu'on ne saurait douter de la vérité absolue de l'aspect. Dans les détails, nulle trace de prétentions pittoresques; point de recherches excessives du moyen, point de ruse ni d'affectation d'aucune sorte, toujours un faire clair et limpide. Les portraits de Nanteuil se présentent à l'état de calme extérieur dans lequel on est accoutumé à voir la nature, et il est possible qu'ils semblent dépourvus d'art, parce qu'ils n'étalent jamais d'artifice. »

Nous avons dit que les portraits gravés par Nanteuil sont en très grand nombre. Si tous sont excellents, il en est certains qui paraissent plus parfaits, tels sont *Turenne, Pomponne, la Mothe le Vayer, Loret, Christine de Suède, Molé.* Il ne faudrait pas croire, d'après sa fécondité, que Nanteuil ait donné toute sa vie exclusivement au travail; il poussait l'amour des plaisirs jusqu'à l'excès; se piquant de bel esprit, il était l'un des familiers de M^lle^ de Scudery, mais ce furent d'autres fréquentations, on peut le croire, qui ruinèrent sa santé et abrégèrent ses jours. Il mourut à cinquante-deux ans, laissant à ses nombreux enfants, pour toute fortune, sa gloire.

Déjà, avant Nanteuil, Jean Morin, mort en 1650, élève de Philippe de Champagne, après avoir gravé d'après d'anciens maîtres, Claude Lorrain surtout, s'était consacré exclusivement au portrait, en s'appliquant à s'approprier le procédé de van Dyck, qui, dans sa peinture, modelait les chairs et accusait les plans du visage, au moyen de petits points destinés à produire un effet général doux et harmonieux (fig. 165). C'est ainsi qu'à l'aide de l'eau-forte, il parvint à rendre l'aspect limpide et calme, mais froid, des portraits peints par Philippe de Champagne, auxquels il ajoutait, dans ses estampes, un peu de chaleur et de vie. Jean Alix et le peintre Nicolas de Platemontagne (1631-

1706) imitèrent la manière de Morin, mais essayèrent en vain d'atteindre à sa hauteur.

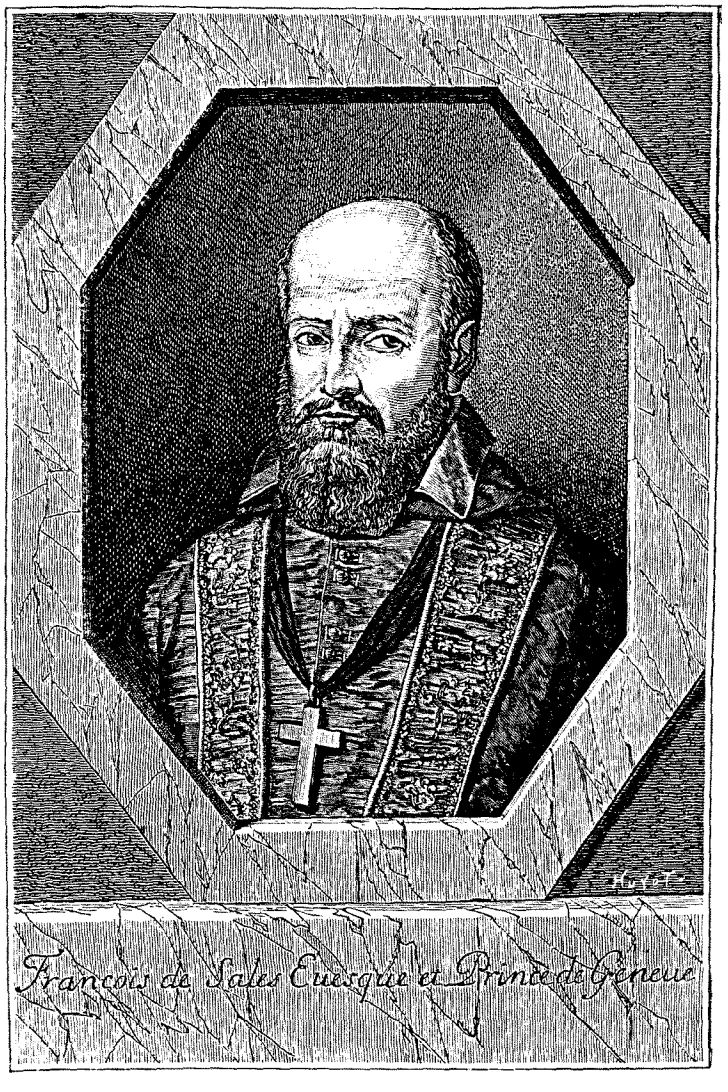


Fig. 165. — Saint François de Sales; d'après la gravure de Morin. XVII^e siècle.

Antoine Masson (1636-1702), d'Orléans, s'était fait connaître comme un des maîtres du burin, en gravant plusieurs grandes pièces d'après Titien et Rubens, mais il changea de voie et ne

s'occupa plus que de la gravure de portraits; il s'y fit un nom par la fidélité de son dessin et par les tours de force de sa main-d'œuvre (fig. 166). L'exécution de ses ouvrages est un véritable miracle d'adresse et d'habileté. Le plus beau des portraits qu'il ait gravés, celui de Brisacier, passe pour le chef-d'œuvre du genre.

Gérard Edelinck, né à Anvers le 20 octobre 1640, vint fort jeune à Paris et alla étudier son art dans l'atelier de François Poilly; quand il sortit de l'école de ce célèbre graveur, il se distinguait déjà par la correction et la pureté de son burin; il acquit depuis une fonte et une couleur brillante, qu'il possédait seul, tout en conservant les qualités solides de son premier maître belge, Corneille Galle. Edelinck, d'ailleurs, ne négligea aucun enseignement; il profita avec Nanteuil et ne dédaigna pas d'étudier encore près de son compatriote Nicolas Pitau, lorsque Colbert l'appela en France pour l'établir aux Gobelins. Il exécuta, pour le cabinet du roi, plusieurs grandes planches d'après Léonard de Vinci et le Guide, d'après Mignard et le Brun, mais sa vocation le poussait surtout à graver des portraits, et tous ceux qui sortirent de ses mains, en si grand nombre, sont des plus achevés et des plus vivants que la gravure française ait produits; son œuvre est considérable (fig. 167 et 168). Il avait obtenu des lettres de naturalisation et un logement à la manufacture royale des Gobelins, et il fut, comme Antoine Masson, membre de l'Académie de peinture.

Tandis que Nanteuil ne doit rien qu'à lui-même, Edelinck doit à tous ses maîtres et il leur doit beaucoup. Son mérite fut de fondre en une seule les manières des différents graveurs qu'il avait fréquentés et de se créer ainsi une originalité assez factice. Sa destinée fut bien différente de celle de son rival et ami Nan-

teuil. C'était un homme rangé, un brave bourgeois, tout hollandais, qui n'avait qu'une ambition (le fait est historique), celle



Fig. 166. — Le comte d'Harcourt, dit *Cadet la Perle*, grand écuyer de France, 1601-1666 : gravé par Masson, d'apres Mignard.

de devenir marguillier de sa paroisse. Cet honneur lui fut longtemps refusé, sous prétexte qu'il était réservé aux marchands et aux procureurs. M. Delaborde, qui rapporte l'anecdote, ajoute

que Louis XIV ne dédaigna pas d'intervenir pour faire conférer au graveur la dignité enviée.

A l'époque où Edelinck mourut, Pierre Drevet (1663-1738), de



Fig. 167. — Jésus et la Samaritaine; gravé, d'après Philippe de Champagne, par Edelinck. XVII[e] siècle.

Lyon, était âgé de quarante ans et avait déjà mis au jour plusieurs portraits admirables. Le superbe portrait du roi gravé d'après Rigaud, et regardé par tous les connaisseurs comme le chef-d'œuvre de l'art, prouva que Nanteuil et Edelinck étaient dépassés. Il avait été choisi par Mignard pour terminer une

grande estampe, que la mort d'Edelinck avait laissée inachevée.

L'espace nous manque pour passer en revue les nombreux

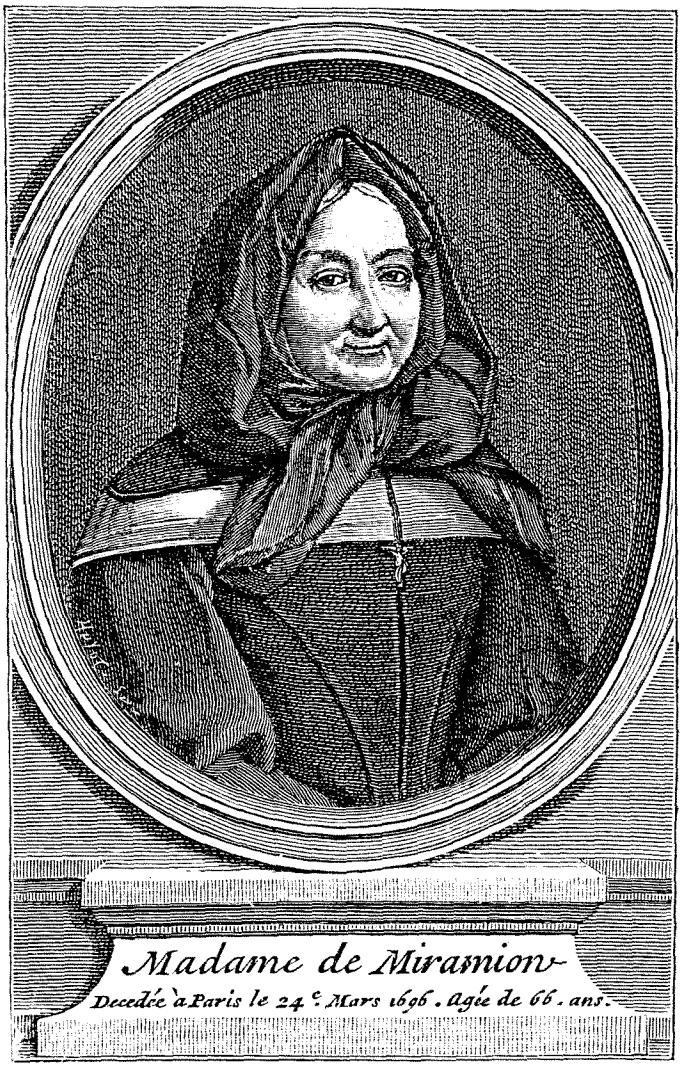


Fig. 168. — M^me^ de Miramion; d'après le portrait peint par de Troy et gravé par Edelinck. XVII^e^ siècle.

graveurs de premier ordre qui se succédèrent avec éclat dans les familles des Audran, des Poilly, des le Pautre, des Picard, dont les noms ont acquis à si juste titre une glorieuse notoriété dans

l'histoire de la gravure. Il faut joindre encore à ces grands noms une foule de noms moins illustres, mais non moins estimables, qui représentent, dans tous les genres, d'excellents travaux de burin et d'eau-forte. Ces artistes, au nombre de plusieurs centaines, ont exécuté 50 à 60,000 estampes, dont beaucoup ne le cèdent pas aux plus belles œuvres de l'Italie, de l'Allemagne et des Pays-Bas. L'abbé de Marolles, qui avait recueilli toutes ces estampes dans sa collection d'amateur, a rassemblé aussi tous les noms de leurs auteurs dans son singulier *Livre des Peintres et des graveurs,* en quatrains rimés.

Bornons-nous à citer un d'eux, Sébastien le Clerc (1639-1714), qui, comme les grands artistes du seizième siècle, s'était appliqué à tous les arts et à toutes les sciences. Dès l'âge de huit ans, il avait fait un dessin à la plume, représentant un enfant endormi, qui n'était rien moins, dit-on, qu'un chef-d'œuvre; de bonne heure, il s'appliquait à l'étude de la géométrie, de la perspective, de la fortification et de l'architecture, mais ses plus grands progrès furent dans le dessin et dans la gravure. Il vint de Metz à Paris en 1665, et fut présenté à le Brun, qui reconnut chez lui des talents extraordinaires et qui l'honora de sa protection. Le ministre Colbert le protégea aussi et lui fit accorder un logement aux Gobelins. A trente-trois ans, il était agrégé à l'Académie de peinture et y professait la géométrie et la perspective. En 1693, il fut nommé, à la place de Mellan, graveur et dessinateur du cabinet du roi, avec 400 livres de pension et d'autres avantages. Il était marié à une Flamande, que la nature avait douée de cette fécondité dont on a relevé tant d'exemples chez les femmes des artistes de l'ancien régime : elle lui donna, en effet, treize enfants.

Le Clerc avait dessiné et gravé une prodigieuse quantité de

sujets en tous genres : batailles, topographie, portraits, scènes historiques (fig. 169), ornements, etc. Son burin, de même que son crayon, avait toujours été correct, élégant, ingénieux. Son œuvre s'élève à près de 4,000 pièces, presque toutes de sa composition. Il travailla jusqu'à sa mort avec la même ardeur et la même énergie. « Toutes les pièces de ce graveur, » dit Florent le Comte, « sont recherchées, par la manière aussi sçavante

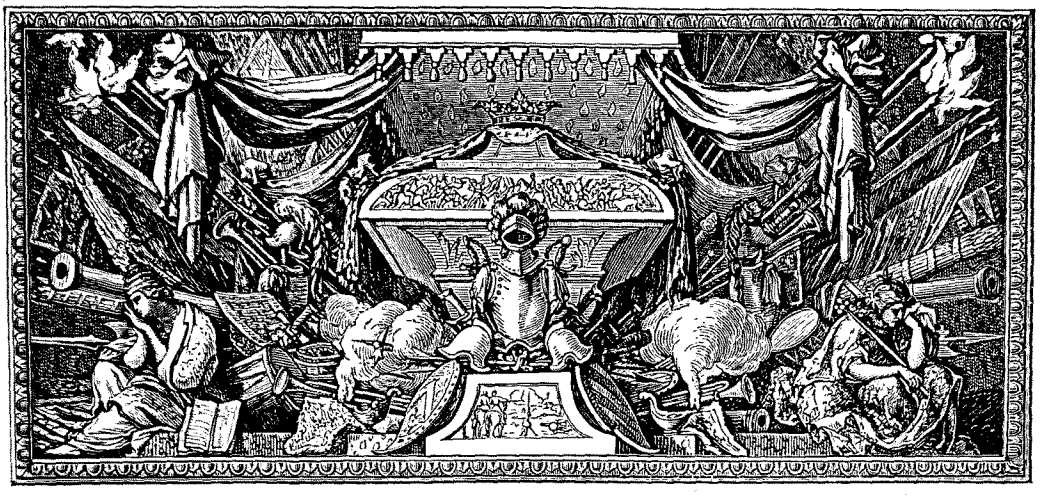


Fig. 169. — Catafalque du maréchal de Turenne; d'après Sébastien le Clerc. XVII^e siècle.

dans ses compositions d'histoire que libre et vague dans les paysages, ce qui est présentement du goût de ceux qui dessinent et de ceux à qui Callot a sçu plaire. » Parmi ces pièces, on trouve une quantité de titres de livres, de culs-de-lampe, de vignettes et de lettres grises, que l'imprimerie faisait servir à la splendeur de ses éditions de luxe. Sébastien le Clerc fut un des principaux graveurs qui concoururent à l'exécution de ce magnifique recueil d'estampes, connu sous le nom de *Cabinet du roi,* lequel se compose de 27 volumes grand in-folio, contenant les tableaux du roi, les *Batailles d'Alexandre,* les médaillons antiques, les

vues des maisons royales, les ornements de peinture et de sculpture dans la galerie d'Apollon, les vues et plans du château de Versailles, la grotte et le labyrinthe de Versailles, les statues et bustes antiques, les tapisseries du roi, les courses de têtes et de bagues en 1661, la description de l'hôtel des Invalides, l'escalier des ambassadeurs à Versailles, etc. Ce monument incomparable de la gravure française était destiné à faire des présents aux envoyés des puissances étrangères.

A la fin du dix-septième siècle, on comptait, en France et surtout à Paris, plus de 200 maîtres graveurs, qui, presque tous, tenaient boutique et vendaient eux-mêmes leurs ouvrages, un édit de Louis XIV, rendu en 1660 à la sollicitation de Nanteuil, ayant, comme nous l'avons vu, délivré les graveurs des servitudes de la maîtrise.



Fig. 170. — Cul-de-lampe, tiré d'un *Recueil d'oraisons funèbres.*

V

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Durant les dernières années du règne de Louis XIV, l'art de la gravure, qui, sous ce grand règne, avait été si glorieusement représenté par les plus célèbres artistes que la France eût produits, était tombé dans une sorte d'abandon et de déchéance. Non seulement le nombre des estampes en taille-douce, qui paraissaient chez les marchands de la rue Saint-Jacques, avait singulièrement diminué et diminuait de plus en plus tous les jours, mais encore, parmi ces estampes nouvelles, on remarquait à peine quelques pièces importantes, dues au burin des bons graveurs qui vivaient encore, ou sortant de leurs ateliers après leur décès; car la plupart des graveurs qui s'étaient fait un nom dans la seconde moitié du dix-septième siècle avaient déjà cessé de vivre, ou arrivaient rapidement, las et découragés, au terme de leur vie laborieuse.

A cette époque, la plupart des graveurs étaient éditeurs et marchands d'estampes, et le tirage des planches gravées avait lieu à petit nombre, selon les besoins de la vente, ce qui permettait de conserver ces planches en bon état et de les réparer après chaque tirage. On s'explique ainsi comment les anciens cuivres

pouvaient, sans se détériorer, fournir à des tirages sans cesse répétés, à ce point que les gravures originales de Jacques Callot et d'Israël Silvestre donnaient encore des épreuves aussi belles que les premières.

Le caractère de la gravure française n'avait pas changé, parce que celui de la peinture et du dessin était resté le même.

Les sujets religieux, tirés de l'histoire sainte et des évangiles ainsi que de la vie des saints, n'avaient pas cessé d'avoir la vogue; mais on faisait beaucoup moins de portraits d'apparat : les fortunes particulières ayant subi le contre-coup des désastres de la fortune publique, on avait supprimé les dépenses de luxe, entre lesquelles l'exécution d'un beau portrait gravé par un maître avait été longtemps une coûteuse satisfaction de vanité personnelle. On ne voyait plus, par exemple, un simple amateur, comme l'abbé de Marolles, faire les frais de trois ou quatre grands portraits au burin, qui se distribuaient à des amis.

La mode des almanachs historiques représentant les faits principaux de l'année précédente, tels que cérémonies de cour et de ville, mariages, naissances, baptêmes, décès de souverains, rois et reines, princes et princesses, cette mode qui était devenue populaire en France depuis le règne de Louis XIII, s'était seulement restreinte; on ne publiait plus chaque année deux ou trois almanachs à images, de format grand in-folio; un seul suffisait, qui était mis en vente, à la fin de l'année, chez Moncornet, Langlois ou Larmessin. Ces almanachs n'étaient pas ordinairement dessinés par de bons artistes, mais la gravure, qui s'exécutait très rapidement par plusieurs ouvriers travaillant à la fois, ne manquait ni d'expression ni de relief; les têtes seules des personnages étaient traitées avec plus de soin que le reste, et l'on y reconnaissait souvent la main d'un habile homme (fig. 171).

Le goût des estampes topographiques, que Matthieu Merian avait mises en faveur dans le siècle précédent, ne s'était pas res-

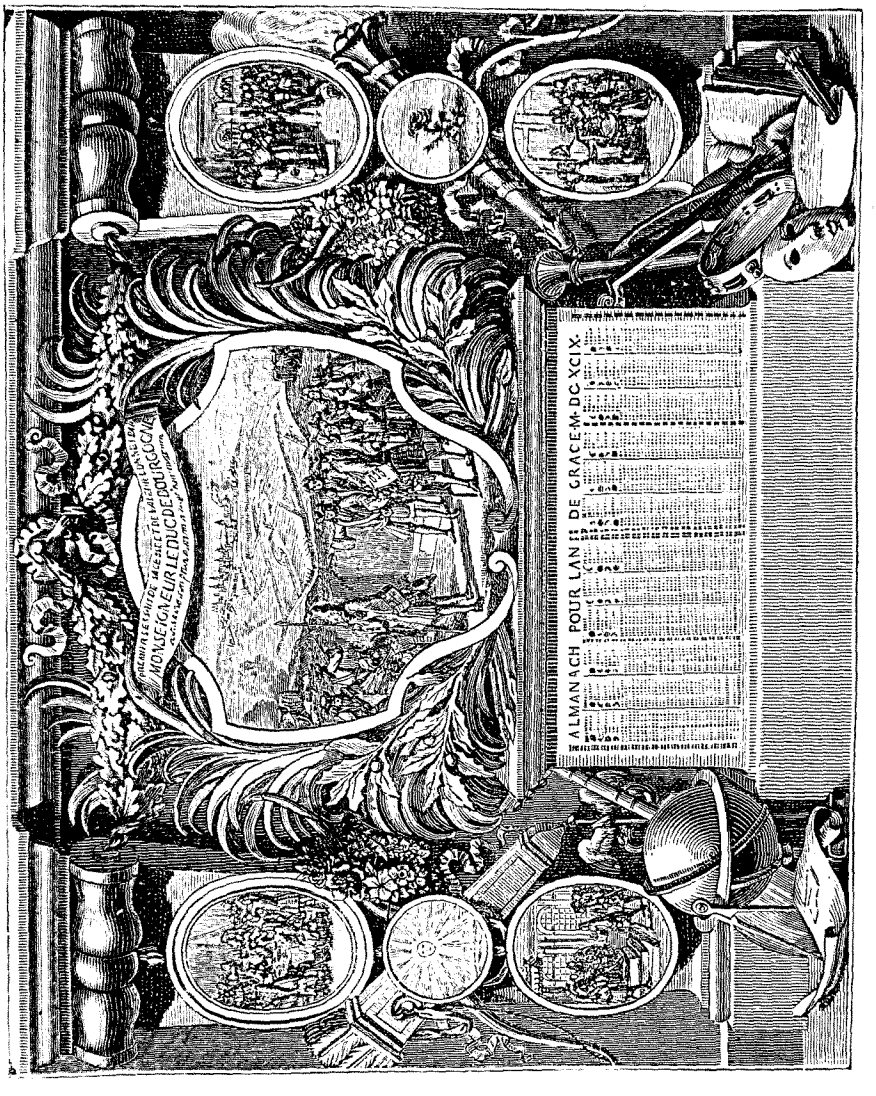


Fig. 171. — Bas d'une page, tiré de l'Almanach de 1699.

senti de la mort d'Israël Silvestre (1691), qui restait toujours le modèle du genre.

Une espèce d'estampe qui, sans faire de progrès notables, tendait à se répandre dans la bourgeoisie comme dans l'aristocra-

tie, c'était cette nombreuse série de figures de fantaisie qu'on appelait des *Bonnart*, et qui représentaient des costumes ou types de caractères, pris dans toutes les classes de la société. La famille des Bonnart avait mis en vogue, vers 1680, cette spécialité de gravures; elles obtinrent un si grand succès, que les éditeurs ne cessaient d'en faire de nouvelles : Henri Bonnart se chargeait surtout de la vente, et ses frères, ses fils, et même ses

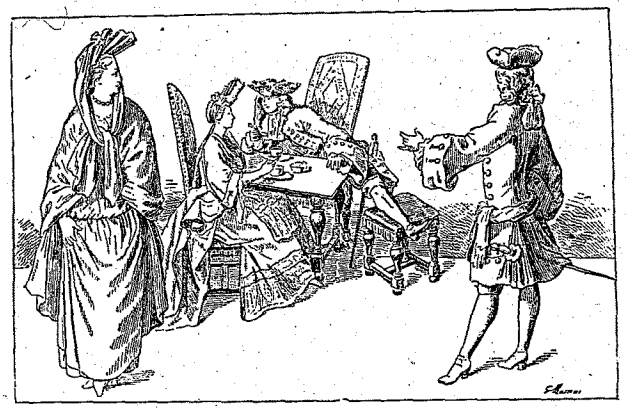


Fig. 172. — Jeunes élégants des deux sexes. Costumes de la fin du XVII^e siècle. D'après Bonnart, Trouvain, Mariette.

filles, coopéraient à la fabrication des estampes assez grossières, mais naïvement exactes, qui formèrent plus tard deux séries, l'une in-folio, l'autre in-4°, comprenant plus de 1,300 pièces. L'intérêt de ces deux collections s'était singulièrement accru depuis qu'on y avait ajouté les portraits en pied et en grand costume des personnages les plus considérables de la cour de France et des cours étrangères (fig. 172).

Quant aux esquisses à l'eau-forte, que certains peintres pouvaient faire eux-mêmes d'après leurs dessins ou leurs tableaux,

elles n'arrivaient presque jamais dans le commerce, et elles ne furent recherchées que par quelques amateurs raffinés, qui voulaient avoir la pensée primesautière de l'artiste, au lieu de la reproduction froide et indécise de son imitateur.

De tous temps, le graveur qui se consacrait à traduire l'œuvre d'un peintre devait, pour ainsi dire, s'assimiler à ce peintre dont il reproduisait les tableaux. La gravure étant alors un art d'imi-



Fig. 173. — Les opérations de la gravure en taille-douce; d'après N. Cochin. XVIII^e siècle.

N° 1. — Cette estampe, vue de droite à gauche, représente le vernissage de la planche au vernis mou, le noircissage du vernis, la morsure à l'eau-forte de *départ* et la gravure à la pointe sur le vernis.

tation et d'interprétation mécanique (fig. 173 à 176), les bons graveurs s'efforçaient de rompre avec la routine du métier, et de chercher constamment des procédés nouveaux qui les rapprochaient le plus de la manière et du sentiment des peintres qu'ils se proposaient d'imiter et d'interpréter avec la pointe et le burin. C'est ainsi que le dix-huitième siècle comprenait l'application de la gravure à la peinture, et l'on voit, en effet, que d'après ce système aussi satisfaisant que logique, chaque peintre de talent

appelait à lui quelques graveurs habiles qu'il façonnait à sa mode et qui devenaient ainsi, en gravant ses ouvrages, sous ses yeux, les reproducteurs fidèles, non seulement de son dessin, mais encore de son coup de pinceau, de sa couleur et de son style.

La plupart des graveurs avaient appris leur art dans l'atelier de leur père ou de quelque artiste de leur famille; le fils, dans l'état de graveur comme dans les professions mécaniques, se



Fig. 174. — La gravure en taille-douce (suite); d'après N. Cochin. XVIIIe siècle.

N° 2. — Cette estampe représente, vue de gauche à droite, la morsure à couler, le chauffage du vernis et la morsure obtenue par le ballottage de la planche.

faisait ordinairement le continuateur de son père et de ses aïeux: on comptait souvent, dans une famille de graveurs, cinq ou six générations d'artistes du même nom. Ce n'était pas sans difficulté qu'un graveur en réputation consentait à prendre chez lui, comme élèves ou apprentis, quelques jeunes dont il avait apprécié les heureuses dispositions. Beaucoup d'apprentis, d'ailleurs, restaient de simples ouvriers, quand ils ne pouvaient faire que des artistes subalternes; on les chargeait de travaux d'un

ordre inférieur, dès qu'ils avaient appris à manier le burin, et ils ne sortaient plus de leurs attributions secondaires : on leur donnait à faire les fonds, les ciels, les terrains, dans les planches où le maître se réservait exclusivement le travail des têtes, des mains, des étoffes et de toutes les parties difficiles de la gravure. Ainsi, dans les familles nombreuses des Poilly, des Picart, des Audran, des Drevet, des Cochin, si tous les membres



Fig. 175. — La gravure en taille-douce (suite) ; d'après N. Cochin. XVIII^e siècle.

N° 3. — Cette estampe représente la gravure au burin avec diverses opérations accessoires telles que le repoussage au cuivre et l'aiguisage du burin.

de ces familles étaient employés à la fois dans l'atelier, il n'y avait que le fils aîné, ou l'un des fils, qui devenait d'abord le collaborateur assidu de son père, avant d'être appelé à l'honneur de le remplacer. Il arrivait donc bien rarement que les fils d'un graveur se montrassent rebelles à suivre la carrière héréditaire de leur famille, en laissant au plus habile d'entre eux la succession professionnelle de leur père.

Les graveurs au burin, qui travaillaient lentement à des es-

tampes d'après les tableaux des anciens maîtres et d'après ceux des peintres d'histoire contemporains, n'étaient pas souvent récompensés par le succès de leurs œuvres. Les deux frères François et Nicolas Poilly étaient morts avant 1700; mais les deux fils de ce dernier, François, mort en 1723, et Jean-Baptiste, mort en 1728, exécutaient encore de bonnes gravures d'après Dominiquin, Poussin et le Brun. Nicolas Pitau, un des bons

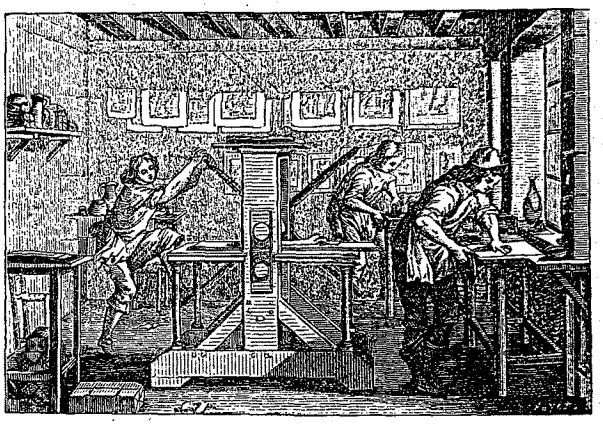


Fig. 176. — La gravure en taille-douce (suite); d'après N. Cochin, XVIIIe siècle.

N° 4. — L'impression en taille-douce.

imitateurs du vieux François Poilly, était mort dès 1670, mais son fils, mort en 1724, se distinguait, comme lui, par la pureté du dessin, par la vigueur et la justesse de l'effet. Alexis Loir, frère du peintre Pierre Loir, s'était fait connaître entre tous par sa manière large, facile, expressive, qu'il savait varier, lorsqu'il traduisait Jouvenet ou le Brun.

Gérard Audran ne vivait plus, mais son nom et son art étaient encore dignement représentés par ses deux neveux, par ses deux élèves Benoît et Jean, morts en 1721 et en 1756. Gaspard Du-



Fig. 177. — Jacques-Bénigne Bossuet ; peint par Hyacinthe Rigaud, gravé par Pierre Imbert Drevet. XVIIIe siècle.

change, sorti également de l'atelier des Audran, s'était fait le graveur privilégié du Corrège : ses travaux moelleux et harmonieux rendaient bien son modèle favori; il mourut presque centenaire, en 1757. Un autre élève de l'école d'Audran, Pierre Drevet, né à Lyon en 1664, et mort à Paris en 1738, eût été le premier graveur de portraits de son temps, si son fils, Pierre-Imbert (1697-1739), n'eût point assez profité de ses leçons pour le surpasser. Celui-ci, qui était déjà un graveur consommé à treize ans, atteignit la perfection dans la gravure finie et précieuse (fig. 177). Ses portraits du cardinal Dubois, d'Adrienne Lecouvreur, sont, en certaines parties, dignes de Nanteuil lui-même; mais s'il atteignit un degré surprenant d'adresse dans l'exécution, Drevet ne sut jamais donner à ses physionomies ce qui fait le prix de celles de Nanteuil, la vie et l'expression. Deux autres graveurs de portraits, François (1717-55) et Jacques Chéreau, appartenant à la famille de ceux dont il a été déjà question, exécutèrent, d'après Rigaud et Raoux, plusieurs gravures d'un très beau travail et d'une couleur vigoureuse, en épargnant autant que possible les points entre les tailles du burin.

Il faut citer encore, parmi les graveurs d'histoire qui se signalèrent dans la première moitié du siècle en maintenant les principes de l'école du siècle précédent. Louis Desplaces, mort en 1739; Nicolas-Dauphin Beauvais, mort en 1763; Charles et Louis Simonneau, d'Orléans, morts le premier en 1728 et le second en 1727; le Hollandais Frédéric Horthemels, mort vers 1740, qui abusa peut-être de l'usage des points ronds pour donner plus de moelleux à ses ouvrages.

Un changement caractéristique s'était produit dans la gravure, lorsque la régence eut amené une transformation complète du goût. Cette transformation avait eu lieu d'abord dans les

mœurs, quoique Watteau en eût pressenti les premiers symptômes, peu d'années avant la fin du règne de Louis XIV.

Watteau ne rêvait que danse, musique, plaisirs et mascarades, quand il improvisait, pour quelques écus, ces esquisses gracieuses, ces tableaux charmants, que Gersaint vendait dans sa boutique du pont Notre-Dame, que se disputaient les amateurs, et qui, pour la plupart, ne faisaient qu'apparaître en France, pour passer bientôt dans les collections de l'étranger. C'est alors que les graveurs s'efforcèrent à l'envi d'imiter le pinceau et la couleur de Watteau, afin de répondre à l'engouement du public élégant pour ce nouveau genre. Il y eut dès lors parmi les graveurs une concurrence effrénée dans la reproduction des délicieuses fantaisies du peintre favori de la régence. Il est probable que Watteau, qui travaillait pour autrui avec une incorrigible insouciance, qui faisait don au premier venu du chef-d'œuvre qu'il venait d'achever, qui se laissait exploiter par ses meilleurs amis, alors qu'il vivait dans l'atelier de Gillot ou dans la famille de Claude Audran; il est probable que Watteau ne tirait presque aucun profit de la gravure de ses plus admirables tableaux, soit que ces tableaux eussent été acquis par les graveurs eux-mêmes, par des marchands ou par de grands seigneurs.

Les graveurs les plus habiles participèrent au succès du peintre, de son vivant, et s'en attribuèrent l'héritage longtemps encore après lui; car ce succès avait été si général et si éclatant, que les amateurs d'estampes ne voulaient plus avoir que des scènes pastorales, musicales et théâtrales, traitées avec finesse et malice, dans un genre plus tendre et plus gracieux que libre et indécent. Entre tous ces graveurs qui s'efforçaient de s'approprier la légèreté et l'adresse du pinceau du maître par des tours de force de pointe et de burin, François Boucher, qui,

tout jeune encore, avait vu Watteau dessiner et peindre, en devenant peintre lui-même, essaya de l'imiter sur le cuivre et la toile, quoiqu'il fût l'élève de François le Moyne, qui subissait aussi à son insu l'influence de Watteau. Boucher traduisait donc à l'eau-forte les esquisses vives et délicates de ce crayon inépuisable, de ce pinceau magique; il copiait ainsi des costumes, des paravents, des écrans; plus tard, il employa le burin pour reproduire des tableaux terminés, tels que *Pomone, la Giunguette, la Troupe italienne, le Dénicheur de moineaux,* etc. Il avait été sans doute en relation personnelle avec Watteau, qui put lui donner des conseils et le mettre dans sa voie, puisqu'il grava le portrait du père de cet excellent peintre et qu'il composa, pour témoigner le regret de l'avoir vu mourir à la fleur de l'âge, un médaillon de Watteau, entouré des Grâces et des Amours qui versent des pleurs sur sa tombe.

De tous les graveurs de Watteau, Boucher est assurément celui qui a le mieux rendu les tableaux du maître, sans leur faire rien perdre de leur feu et de leur esprit. « D'un trait large, » disent MM. de Goncourt dans leurs pittoresques études sur *l'Art du dix-huitième siècle,* « d'un badinage d'aiguille, d'un travail hardi, il indique du premier coup l'anatomie du mouvement des mains, les caresses de la soie, la rocaille des plis; il balaye les paysages avec la liberté de la sanguine de Watteau; il enlève les silhouettes à la pointe comme le dessinateur les enlève au crayon; il fouette d'ombre les visages; il les caresse de pointillé et de hachures avec l'aisance de son modèle. Jusque dans l'indication bâtonnée des jambes et l'accentuation des mules relevées, il garde sur sa planche l'accent et le style du maître, qu'il traduit plus sûrement que ses compagnons d'eau-forte, Trémolière, Basan, Silvestre, Cochin; aussi familièrement que

Caylus. Et de ce jour, Boucher a le génie de l'eau-forte spi-



Fig. 178. — Fac-similé en gravure à l'eau-forte, par Boucher, d'un dessin de Watteau. XVIIIe siècle.

rituelle jusqu'au bout des ongles. » Boucher a gravé 125 pièces d'après Watteau (fig. 178).

Quelques-uns des artistes qui gravèrent des compositions de

Watteau, sous sa direction, étaient plus âgés que lui et connus par un genre de gravure sévère et correcte, laquelle n'avait aucune analogie avec la peinture chaude et libre de ce capricieux coloriste. C'étaient Louis Desplaces, Jean Moyreau, Charles Dupuis, Nicolas Tardieu, Louis Crépy, etc., tous accoutumés à graver d'après les maîtres de l'école académique. Ils se prêtèrent pourtant avec talent au goût du jour. Tardieu (1674-1749), élève de le Pautre et de Gérard Audran, grava *l'Embarquement de Cythère* et *les Champs-Élysées;* Moyreau, qui s'était fait une spécialité en travaillant d'après Breughel et Wouverman, grava *la Collation* et *la Partie carrée;* Desplaces, qui était épris de Jouvenet, se réserva ce que Watteau avait peint de plus sérieux, *la Peinture* et *la Sculpture;* Crépy, qui avait reproduit plusieurs grandes pages de le Brun, grava *la Perspective* et *les Délassements de la guerre.*

Tous s'y mettaient, les vieux et les jeunes : on demandait partout du Watteau; on ne gravait plus autre chose. Ceux qui devaient devenir célèbres s'inspirèrent d'abord de Watteau. Nicolas de Larmessin (1684-1755), qui fut de l'Académie de peinture, débuta par l'excellente gravure des *Pèlerins de l'île de Cythère;* Laurent Cars, né à Lyon en 1699, qui fut le graveur attiré des peintures de François le Moyne, grava d'une manière exquise *les Fêtes vénitiennes* et *la Diseuse de bonne aventure;* Bernard Lépicié (1698-1755), qui avait commencé par graver des maîtres italiens et hollandais, se fit graveur de portraits, en gravant l'admirable portrait d'Antoine de la Roque et celui de Watteau, d'après lui-même; Louis Surugue (1686-1762), qui ne voulait demander ses modèles qu'aux maîtres vivants, s'était rapidement approprié le caractère des ouvrages de Watteau, en gravant *les Amusements de Cythère* et les prin-

cipaux types de la Comédie italienne; Gérard Scotin (1671-1716), dont le talent recherchait les compositions gracieuses, avait gravé *les Plaisirs du bal*, *la Cascade*, *le Lorgneur* et *la Lorgneuse;* enfin, Pierre Aveline, qui s'exerçait, tout enfant, dans l'atelier de sa famille, à graver des sujets de topographie, n'eut pas plus



Fig. 179. — Le magasin de tableaux de Gersaint, sur le pont Notre-Dame; d'après l'*Enseigne* peinte par Watteau pour ce marchand, et gravée par Aveline. XVIII^e^ siècle.

tôt acquis la libre disposition de son burin, qu'il se mit à reproduire les plus jolies fantaisies de Watteau, *l'Enseigne* (fig. 179), *l'Amante inquiète*, *l'Emploi du bel âge*, et une foule d'autres.

On n'aurait jamais fini si l'on s'attachait à énumérer toutes les gravures faites par tant d'artistes différents, d'après les nombreux ouvrages de Watteau. Ces ouvrages, auxquels le peintre

n'avait pas donné de désignation qualificative, étaient caractérisés désormais par le titre qu'ils recevaient au bas de l'estampe qui les multipliait entre les mains des amateurs. Beaucoup de graveurs, tels que Baron, Chedel, Liotard, Michel Aubert, Eugène Brion, Louis Jacob, imitèrent tous ces jeunes artistes qui s'étaient formés à l'école de Watteau et qui se trouvaient préparés, par d'heureux essais, à entreprendre aussi la gravure des compositions de la même école.

Lancret, Pater, Boucher, ne manquaient donc pas d'interprètes intelligents, qui aidèrent singulièrement à leur réputation en popularisant leurs peintures. Nicolas de Larmessin s'était, en quelque sorte, emparé de Lancret, et il gravait, avec une fiévreuse promptitude, tous les tableaux qui sortaient des mains de son peintre privilégié pour passer dans celles des riches amateurs. Pierre Fillœul avait aussi le monopole de la gravure des tableaux de Pater, que les curieux se disputaient à prix d'or pour l'ornement de leurs cabinets d'art. Boucher, qui eût été le meilleur graveur de ses tableaux, si la fanatique concurrence des *tableaumanes* lui eût laissé le temps de les graver, n'était pas en peine de trouver d'habiles et impatients burins, qui se consacraient à la traduction la plus fidèle de ses innomblables ouvrages. On voyait s'élever Claude Duflos, Louis Lempereur, Étienne Fessard et bien d'autres, Jean Daullé, par exemple, qui semble avoir été inspiré et formé par Boucher lui-même.

Jean Daullé (1711-63), d'Abbeville, élève de Robert Hecquet, se distingua par sa prodigieuse facilité, et traita en maître tous les genres de gravure, principalement le portrait, où il égalait presque Edelinck. Jacques Beauvarlet (1731-97), qui exécuta assez infidèlement, mais d'une manière très agréable, plusieurs estampes d'après Boucher, sortait, comme Daullé, de cette école

d'Abbeville, qui avait bien changé de système depuis Claude Mellan, mais qui excellait toujours dans le maniement du burin; toutefois, il ne fit qu'y passer, vint à Paris et acheva ses études dans l'atelier de Laurent Cars. Beauvarlet était justement fier de l'éclat de son travail et de la perfection de ses tailles, mais, en copiant les maîtres les plus disparates, il leur donnait une expression similaire, presque uniforme, et souvent il se permettait, pour conserver son style particulier, de modifier celui du peintre au point de le rendre méconnaissable : quand il grava l'*Esther* d'après de Troy, il agrandit les yeux et rapetissa les bouches dans les figures de femmes. Jean-Jacques Balechou, qui, de même que Beauvarlet, sacrifiait tout au brillant du burin, ne tint pas assez compte de ses modèles, lorsqu'il grava des marines d'après Joseph Vernet, des portraits d'après Aved, Raoux, de Troy, la Tour : il se préoccupait toujours de faire plus *beau que nature*.

Ce fut peut-être par défiance plutôt que par rivalité à l'égard des graveurs, que beaucoup de peintres du dix-huitième siècle se mirent à graver eux-mêmes leurs dessins et leurs tableaux (fig. 180); ils rendirent aussi ce service à d'autres peintres. Michel Corneille travaillait d'une manière moelleuse et avec beaucoup de goût; il savait manier le burin pour donner l'accord et la couleur aux travaux qu'il avait établis à la pointe. Louis Dorigny, qui avait passé quelque temps en Angleterre, appelé par la reine Anne, fut aussi un des plus savants graveurs qui aient associé la pointe au burin. Antoine Coypel s'adonnait avec succès à la gravure à l'eau-forte : son estampe de *Démocrite*, d'après un de ses tableaux, est un chef-d'œuvre plein de goût, de vie et de facilité. Claude Gillot, le maître de Watteau, n'était pas moins connu par ses estampes que par ses peintures. On le cite à bon

droit comme un des graveurs qui ont eu le plus d'esprit dans la pointe, le plus de finesse dans la touche, le plus de piquant dans l'effet, sans avoir recours à une grande vigueur de ton et à toutes les ressources du clair-obscur.

Les deux Cochin, tous deux infatigables et remarquables dessinateurs, tous deux membres de l'Académie de peinture, dessinaient, gravaient ensemble avec la même imagination, le même goût et le même talent; pour mieux dire, un talent égal, car leur manière et leur genre furent assez différents. Nicolas-Cochin, le père (1688-1754), « cet admirable interprète des deux grands peintres de son temps, » écrivent les auteurs de l'*Art du dix-huitième siècle*, « le graveur rare, sérieux, souple, ferme, coloré, qui a su avec la pointe et le burin s'approcher de leurs tableaux, rendre la touche des deux maîtres, exprimer le piquant magistral de l'un, le grand style bourgeois de l'autre », ce Cochin est assez différent de celui dont le vrai talent fut d'avoir été le « dessinateur-graveur » des fêtes et des pompes de Louis XV. Charles, le fils (1715-90), n'a pas son pareil pour « semer un public de duchesses et de grands cordons sur des chaises ou sur l'herbe, mêler des groupes, pencher des têtes, renverser sur le gazon des paniers aux cerceaux à demi soulevés, faire tendre des mains d'homme à des spectatrices assises, distribuer harmonieusement toute une pyramide de têtes dans l'ombre. » L'œuvre de Cochin, c'est le siècle d'apparat, la galanterie relevée, pour plus de piquant, d'une pointe de solennel (fig. 181).

Subleyras s'était amusé à graver à l'eau-forte lorsqu'il était à Rome, et il avait merveilleusement réussi à se servir de la pointe, comme il faisait du pinceau. Enfin, François Boucher, qui fût devenu un graveur de premier ordre s'il n'avait préféré être un peintre célèbre, ne se borna pas à graver à l'eau-forte différentes

pièces d'après Watteau ; il grava divers sujets d'après ses propres dessins, et un *Livre d'études*, d'après les dessins originaux du vieux peintre hollandais Abraham Bloemaert.

Les peintres graveurs, si habiles qu'ils fussent à employer la



Fig. 180. — Commandement militaire; d'après une eau-forte de Ph. Rugendas. XVIII^e siècle.

pointe ou le burin, n'étaient pas satisfaits des résultats de la gravure, pour la reproduction des dessins au crayon noir, et surtout au crayon en couleurs. La gravure en manière noire, inventée en Hollande au milieu du dix-septième siècle, introduite en France et perfectionnée par Isaac Sarrabat, dont on connaît deux bonnes pièces, et par le fameux amateur d'Aix, Boyer d'Aguilles, n'avait pas produit ce qu'on en attendait, car ce genre de gravure

rendait mieux les effets du clair-obscur que la précision des contours et la finesse du dessin. C'est encore un Flamand, Gilles Demarteau, né à Liège en 1729, qui mit en œuvre le procédé ingénieux qu'un graveur lorrain, Jean-Charles François (1717-69) avait imaginé pour graver en fac-similé, à la manière du crayon, les dessins originaux exécutés et achevés de tant de façons différentes. Demarteau, dirigé, encouragé par Boucher, qui le secondait certainement dans la reproduction de ses propres dessins, arriva bientôt à faire des fac-similés tellement exacts, qu'on ne pouvait plus distinguer l'original de la copie (fig. 182).

Louis Bonnet, né en 1743, qui fit aussi des copies excellentes de dessins aux trois crayons de Boucher, ne s'arrêta pas dans cette voie, où il avait déjà surpassé Demarteau; il inventa la gravure au lavis ou le *pastel en gravure*, et il donna, comme spécimens de son ingénieuse invention, une quantité d'estampes en tout genre, exécutées, à la manière du pastel et du crayon de couleurs, par des procédés mécaniques.

François Janinet (1753-1814) se distingua aussi dans l'aquatinte.

La gravure au lavis avait été précédée d'une autre espèce de gravure en couleurs, destinée à reproduire les tableaux peints à l'huile : un peintre de Francfort, Jacques-Christophe Leblond, se vantait d'avoir découvert et tenu secret ce procédé dès le commencement du siècle; il alla successivement, pour trouver les moyens de la mettre en œuvre, à Amsterdam, à Rome, à Londres, et enfin à Paris. Il était établi dans cette dernière ville, quand il y mourut, en 1741, sans vouloir confier son secret à personne, après avoir gravé en couleurs plusieurs beaux portraits, entre autres celui du dauphin, fils de Louis XV. Les épreuves de ces portraits étaient même assez rares pour que cette curieuse

invention restât presque ignorée. Elle fut reprise et renouvelée, peu d'années après sa mort, par un savant de Marseille, Jacques

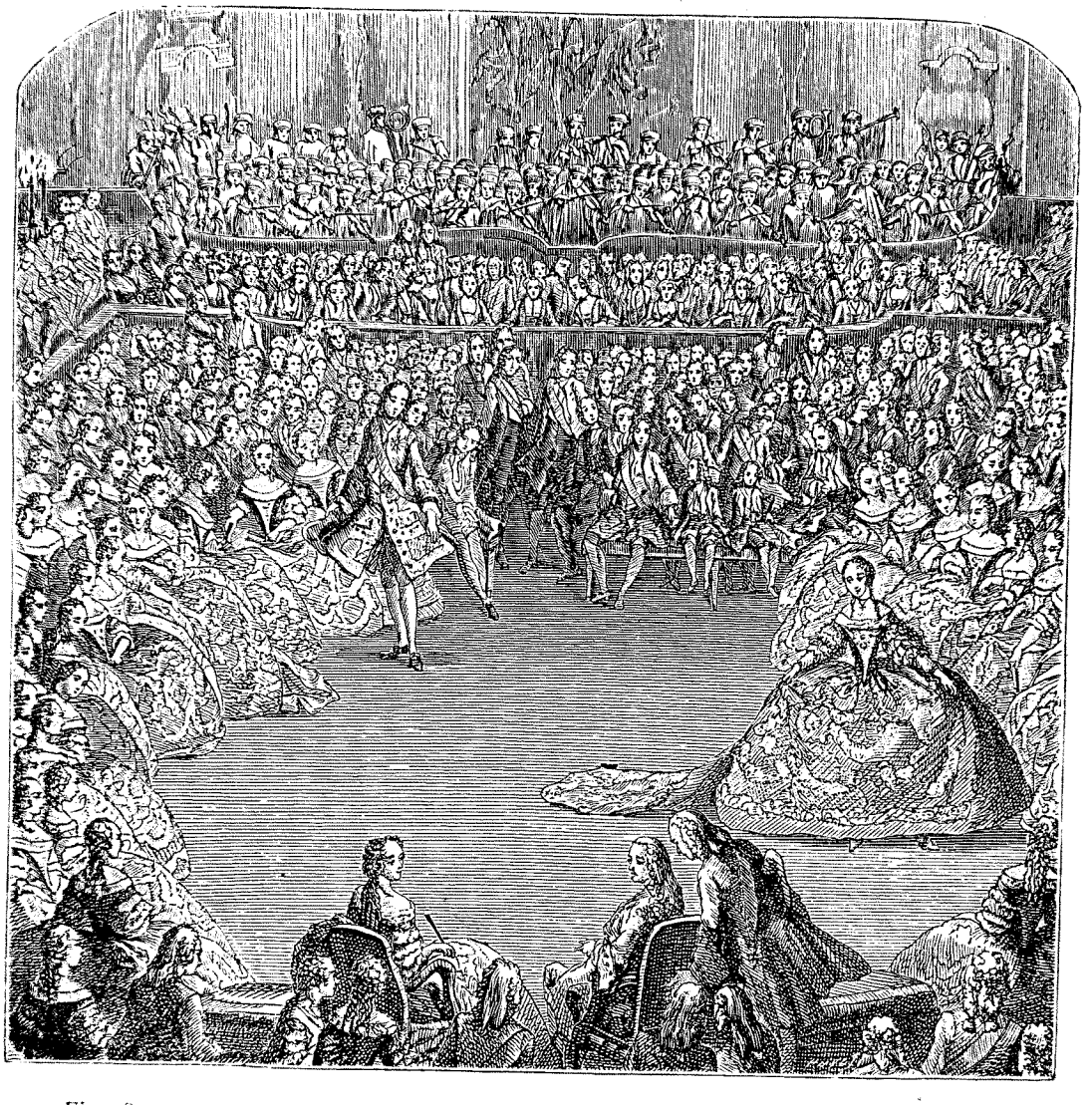


Fig. 181. — Menuet dansé au bal paré donné par le roi, le 24 février 1745, dans le manège couvert de la Grande-Écurie, à Versailles; d'après C.-N. Cochin.

Gauthier d'Agoty, qui était anatomiste de profession, et qui devint graveur dans l'espoir de faire fortune. Leblond n'employait que trois couleurs dans ses portraits; Gauthier d'Agoty en adopta

quatre : le noir, le bleu, le jaune et le rouge, qu'il regardait comme les seules couleurs primitives. C'est en 1749 qu'il annonça le *Nouvel art d'imprimer les tableaux avec quatre couleurs;* mais ses estampes étaient d'un dessin tellement imparfait, d'une teinte si sombre, d'une couleur si confuse et si fausse, que cette intéressante invention fut abandonnée et tomba dans l'oubli.

Jean-Charles François, qui était incontestablement le premier inventeur de la gravure en manière de crayon, avait attendu assez longtemps avant de pouvoir réaliser les promesses de son invention, que Demarteau s'était appropriée en la perfectionnant. Il put enfin, en 1757, présenter à l'Académie royale de peinture plusieurs estampes fort habilement exécutées d'après sa méthode, et l'Académie reconnut que ce genre de gravure, en imitant la manière large du crayon, était « très propre à perpétuer les dessins des bons maîtres et à multiplier les exemples des belles manières de dessin ». Grâce à cette déclaration de l'Académie, l'inventeur obtint une pension de 600 livres sur la cassette du roi, mais il ne donna pas suite à ces heureux essais, et renonça de lui-même au bénéfice de son invention.

Tout nouveau peintre en vogue donnait naissance à une nouvelle école de gravure, car les graveurs qui travaillaient à reproduire ses tableaux devaient innover dans l'art et employer dans leurs travaux la manière la plus adroite de transporter sur le cuivre les procédés de peinture du maître et le caractère de son génie. Les graveurs d'histoire n'étaient pas toujours des graveurs de genre; les graveurs de portraits, des graveurs de paysages. Le graveur se voyait donc forcé de se transformer, et de changer ses habitudes de burin, selon le travail qu'il entreprenait.

Le peintre aussi surveillait, dirigeait, appropriait ses graveurs

à sa guise, et ceux qui suivaient le mieux ses conseils arrivaient aux meilleurs résultats dans l'imitation gravée de ses œuvres peintes. Chardin eut ainsi de merveilleux interprètes dans Laurent Cars, Charles-Nicolas Cochin, Fillœul, Fessard, Surugue,



Fig. 182. — Le père Tranquille, besacier; gravé par Demarteau. XVIII^e siècle.

et notamment Bernard Lépicié, qui grava *le Toton*, *la Ratisseuse* et *la Gouvernante*, d'après ses propres dessins, retouchés par Chardin lui-même. La mode est ainsi faite, que ces sujets vulgaires, dont la vérité naïve faisait le principal mérite, sans aucune invention, sans aucun sentiment, attirèrent et fixèrent un moment la préférence de ces amateurs mobiles qui s'étaient longtemps passionnés pour les élégances spirituelles et galantes

de Watteau. Les estampes du *Jeu de l'Oie*, de *la Mère laborieuse*, de *la Ménagère*, ne troublaient pas les imaginations, il est vrai, et n'offraient que des images décentes et presque austères, auxquelles l'honnête bourgeoisie faisait bon accueil.

Greuze, avec ses compositions dramatiques, sentimentales, gracieuses, toujours agréables et souvent émouvantes, eut aussi à ses ordres toute une armée de graveurs, qui vouluent avoir part à ses brillants succès, et qui ne contribuèrent pas peu à rendre ses ouvrages populaires. Ils avaient, la plupart, trouvé le moyen d'imiter, de rendre fidèlement sa manière de peindre, qui consistait à juxtaposer les teintes, sans les fondre l'une dans l'autre, en ménageant les empâtements et les demi-teintes. Les sujets traités par Greuze n'avaient rien qui choquât, à première vue, la pudeur la plus craintive, la moralité la plus sincère; mais, à les regarder de plus près, on y découvrait de quoi satisfaire l'esprit, le cœur, l'imagination. Les belles estampes qui représentaient le plus exactement de pareilles peintures étaient bien faites pour intéresser toutes les personnes que l'œuvre du peintre avait charmées. L'émulation fut grande entre les graveurs qui se partagèrent la gravure de ces petits drames domestiques bourgeois, que Greuze savait si bien composer.

Jean-Jacques Flipart (1719-82), élève de Laurent Cars, surpassa tous ses émules, dans trois des plus importantes compositions du maître : *l'Accordée de village*, *le Paralytique* et *le Gâteau des rois*. Il s'était distingué de bonne heure par une manière large et moelleuse à la fois. Il s'étudia ensuite à faire de la gravure, à force de patience, une sorte de peinture monochrome, où les hachures finissaient par disparaître, en s'harmonisant, au moyen de touches très fines, à l'eau-forte. *La Bonne éducation* et *la Paix du ménage* furent gravées par P.-C. Ingouf; *la Cruche*



Fig. 183. — La Mère bien-aimée, par J.-B. Greuze; d'après la gravure de Massard (1775).

cassée, *la Dame bienfaisante* et *la Mère bien-aimée*, par Jean Massard (fig. 183), le plus habile élève de J.-G. Wille; *la Malédiction paternelle* et *le Fils puni*, par Robert Gaillard; le *Donneur de sérénade* et *le Geste napolitain*, par Pierre-Étienne Moitte; *le Testament déclaré*, *la Belle-mère*, *la Jeunesse studieuse*, par Jean-Charles le Vasseur, qui appartenait à l'école d'Abbeville, où il était né. Enfin, Moreau le jeune, qui devait devenir le dessinateur le plus fécond et le plus exquis de son temps, étudiait le genre et le style de Greuze en gravant, concurremment avec Ingouf, le tableau de *la Bonne éducation*, lorsqu'il apprenait encore le métier de graveur dans l'atelier de le Bas.

Le Bas (Jacques-Philippe), né à Paris en 1707, habile graveur bien que dessinateur souvent incorrect, exécutait ou faisait exécuter, dans son atelier, une énorme quantité d'estampes de toute espèce, depuis des frontispices et des vignettes de livres jusqu'à de grandes estampes d'histoire, depuis des vues et des monuments jusqu'à des *ex libris* de bibliophiles et des adresses de marchands. Ces travaux de commerce et de pacotille ne relevaient pas son nom, malgré son incontestable habileté, et il n'eût pas été admis à l'Académie de peinture, s'il n'avait présenté au concours, pour sa réception, un très beau portrait du peintre Cazes, qui lui servit de patron (fig. 184).

L'atelier de le Bas, que MM. de Goncourt, dans leur original et charmant ouvrage, *l'Art du dix-huitième siècle*, nous représentent comme « la véritable académie et la grande pension de la gravure contemporaine », avait vu passer, outre Moreau et Cochin, tout ce monde et tous ces noms de l'art, dessinateurs, peintres et graveurs : Aliamet, Bacheley, Cathelin, Chenu, David, Duret, Ficquet, Gaucher, Godefroy, Guibert, Elmann, Julien, Laurent, Lemaire, Baquoy, Fillœul, Lemire, Lemoine,

Longueil, Malœuvre, Martinasie, Née, Riland, le Suédois Rehn, l'Écossais Strange, le Flamand Eisen. « Joyeux atelier, » disent MM. de Goncourt, « sous ce joyeux maître, rond, bonhomme et narquois, qui, sans gronder et discuter, corrigeait et châtiait ses



Fig. 184. — La Leçon de danse; gravé d'après Çanot, par Ph. le Bas. XVIII^e^ siècle.

élèves avec un mot, un geste, une mine, une farce. « Vous mé- « ritez bien que je vous embrasse, » était sa punition d'un mauvais dessin, d'une mauvaise planche, et l'embrassade comique ne manquait jamais son effet. Bonne école, bonne famille, où les élèves étaient comme les fils adoptifs de la maison ou-

vrière et animée de toutes ces jeunesses travailleuses. Le patron ne s'épargnait pas à l'ouvrage, et demandait que chacun *piochât le cuivre* comme lui. »

Cet atelier patriarcal était le dernier vestige des anciennes maisons de graveurs de la rue Saint-Jacques, où le maître, entouré de ses élèves, récompensait les plus habiles en leur faisant l'honneur de les inviter à mettre la main à ses ouvrages, et où il enseigna jusqu'à sa mort, arrivée en 1783. Presque tous les élèves de le Bas se firent un nom dans les arts, et quelques-uns devinrent plus célèbres que leur maître, qui jouissait avec bonhomie de leur célébrité.

Les peintres de portraits n'avaient pas, du moins, à se préoccuper de former des graveurs pour la reproduction de leurs peintures, car, généralement, c'étaient des modèles eux-mêmes que les graveurs recevaient la commande des travaux à exécuter d'après ces portraits, peints ou dessinés. Il y avait donc de bons graveurs de portraits, qui s'étaient formés tout seuls suivant leur goût et leur aptitude; les uns gravaient au pointillé, les autres en taille-douce, ceux-ci au burin pur, ceux-là à l'eau-forte. Tous étaient très prompts dans l'exécution de leurs ouvrages, qui n'étant pas destinés au commerce pour la plupart, devaient répondre à l'impatience des intéressés (fig. 185).

Pierre Drevet le père, le premier graveur portraitiste de son temps, s'était surtout attaché à la gravure des œuvres de Rigaud et de Largillière, qu'il reproduisait avec autant d'ampleur que de finesse, en imitant le caractère distinctif de chacun de ces deux grands maîtres. Parmi les nombreux portraits qu'il a gravés, on distingue surtout ceux de *Jean Forest*, d'*André Félibien*, d'*Hyacinthe Rigaud*, etc. Il mourut, en 1738, âgé de soixante-seize ans, dans toute la force de son talent. Pierre-Imbert Drevet,



Fig. 185. — Le duc de Nivernais; gravé, d'après le portrait de Vigié, par Hubert. XVIII^e siècle

élève de son père, ne lui survécut que huit mois et laissa les plus beaux portraits, exécutés avec les mêmes procédés de burin, mais avec plus d'art encore. Son chef-d'œuvre est le portrait de *Bossuet;* on estime beaucoup aussi ses portraits de *Samuel Bernard* et d'*Adrienne le Couvreur*. On admire dans ses estampes le travail délicat des têtes et des mains, l'expression des physionomies et la richesse chatoyante des étoffes.

Jacques Beauvarlet (1731-97) fit aussi de beaux portraits, dont le plus célèbre est celui du peintre *Bouchardon*. Jean-Joseph Balechou (1719-64), qui avait créé la gravure de paysage, considérée avant lui comme accessoire, rivalisait, dans le portrait, avec Beauvarlet, et celui de l'amateur *M. de Julienne,* d'après J.-B. de Troy, fut regardé comme un des meilleurs de l'époque. J. Daullé avait donné d'abord, pour son coup d'essai, le célèbre portrait de la *comtesse de Feuquières,* par Mignard; il grava depuis *Hyacinthe Rigaud peignant le portrait de sa femme,* et il fut admis à l'Académie de peinture.

Un éditeur d'estampes, graveur lui-même, Michel Odieuvre, avait renouvelé l'entreprise des Bonnart, en faisant exécuter par différents artistes une suite de portraits historiques, à peu près de même dimension, pour former une collection destinée au public; et cette collection s'accrut depuis de celle qu'un autre éditeur, Étienne Desrochers, avait fait graver, dans le même but, depuis le commencement du siècle. Des recueils analogues furent entrepris par Pierre-Charles et François-Robert Ingouf, qui n'avaient pour eux qu'une active facilité, et par Charles-Nicolas Cochin, qui donnait à ses figures, représentées de profil dans des médaillons uniformes, une sorte de similitude monotone et désagréable (fig. 186). Ces portraits se vendaient bien, et les acheteurs ne demandaient qu'à augmenter leurs collections,

qui réunissaient souvent 50 à 80,000 portraits historiques, comme celle de Févret de Fontette, à Dijon. Charles-Étienne



Fig. 136. — Le duc de la Vallière, dessiné et gravé, en 1757, par Nicolas Cochin.

Gaucher, élève de le Bas, donna satisfaction à la mode, en gravant, d'une pointe fine et légère, un grand nombre de très petits portraits d'hommes célèbres; mais il fut bien surpassé par Ficquet et par Savart, qui gravaient à la loupe, et qui obtenaient

ainsi des finesses de détail extraordinaires. Les portraits qu'Étienne Ficquet (1719-94) a gravés avec une habileté merveilleuse, notamment ceux de *Pierre Corneille,* de *Racine,* de *Molière* et de *la Fontaine,* sont des modèles inimitables de ce que le burin peut réaliser à force d'adresse et de patience.

Les graveurs amateurs étaient souvent très habiles, et leur nombre s'était accru de jour en jour, mais ils s'exerçaient plus volontiers à faire des eaux-fortes que des gravures au burin. On peut citer, dans ce nombre, plusieurs peintres qui appliquaient ce procédé rapide à la reproduction de leurs propres ouvrages : Loutherbourg, Hubert Robert, Watelet, Desfriches, Carmontelle; le célèbre antiquaire Caylus était aussi un habile graveur amateur, et nul, si ce n'est Boucher, n'a mieux rendu le caractère de certaines parties de l'œuvre de Watteau. Le burin avait été souvent manié adroitement par des femmes : la marquise de Pompadour montra qu'elle avait su profiter des leçons de Boucher, en exécutant douze ou quinze planches d'après les pierres gravées de Jacques Guay, et en signant plusieurs eaux-fortes, que son maître n'eût pas désavouées.

C'est aussi parmi les artistes amateurs qu'il faut classer ce capricieux et spirituel Gabriel de Saint-Aubin (1724-80), qui eut sans cesse, pendant quarante ans, le crayon ou la pointe à la main. Après avoir étudié la peinture, il s'en dégoûta, se croyant victime des préférences injustes de l'Académie, et s'adonna à la gravure. Il travaillait, en général, à son heure, et suivant l'inspiration du moment; il fixait, en quelques instants, sur le papier ou sur le cuivre, l'idée, le sujet qui l'avait frappé, et rarement il terminait les planches, qu'il avait ainsi commencées sous l'inspiration de sa fantaisie. Par une sorte de système, il voulait tout voir et tout savoir par lui-même. « Il avait une négligence extrême

de sa personne, tant pour sa santé que pour son extérieur. Quoiqu'il ne fût pas hors d'état de satisfaire à ces deux points, il portait cette abnégation de soi-même au point qu'il est mort dans un dépérissement total. » Les plus jolies pièces de Saint-Aubin sont les amusants croquis, improvisés pour son caprice et son plaisir; plusieurs de ses estampes achevées, telles que *la Foire de Bezons, l'Incendie de la foire Saint-Germain, le Spectacle des Tuileries,* furent très recherchées par les connaisseurs raffinés, mais il n'eut pas, de son vivant, le succès qu'il méritait.

Quand il s'était fait graveur et « jeté au cuivre », il s'était aussitôt trouvé « une pointe à lui, » disent MM. de Goncourt, « toute fourmillante d'amusants travaux, brouillée parfois, mais se retrouvant toujours et presque insolente de *furia* et de *brio,* dans des égratignures fines comme des cheveux, douces comme des rayures de pointe sèche. Que Gabriel promène ses masques sur les chemins ou qu'il groupe les nouvellistes dans un café, ou qu'il noue une ronde sous les ombrages du bal d'Auteuil, c'est toujours même rayon, même tapage, même badinage, même pétillement; petites œuvres d'aventure, faite d'un rien, en se jouant, qui, elles toutes seules, lui méritent une place dans l'histoire de l'art. » Sa merveille en ce genre est le *Salon du Louvre en l'année* 1753, la montée du grand escalier de l'exposition, par une foule dont chaque unité a son caractère, cette montée « dans toutes les attitudes de nature, dans toutes les poses de la curiosité, le nez en l'air et l'œil déjà aux tableaux ». La lumière de cette planche est si habilement distribuée, il y a une si belle opposition d'ombres très noires avec une belle lumière pleine de vibrations et de vie, « qu'il semble avoir sous les yeux une estampe de Rembrandt dans laquelle aurait badiné l'esprit du dessin français » (fig. 187).

L'autre Saint-Aubin, Augustin (1736-1807), a laissé un œuvre qui n'a pas moins d'intérêt que celui de son frère aîné, plus de 1,200 pièces gravées, le pittoresque du boulevard et des salons, la terrasse des cafés à la mode et les excentricités d'un bal paré. Mais, malgré son œuvre considérable de gravure, il est surtout un peintre, et l'on doit passer, sans insister davantage, sur ce petit Callot que les Goncourt placent entre Abraham Bosse et Gavarni. L'aîné des Saint-Aubin (ils étaient quatorze frères), Charles-Germain, dessinait des modèles de broderie, et reçut un brevet de dessinateur du roi « pour le costume moderne »; il était aussi, à ses moments perdus, un aquafortiste plein d'esprit et d'originalité, comme en témoignent bien les deux suites qu'il a données sous ce titre fantaisiste : *Essai de papillonneries humaines.*

La gravure française avait trouvé une nouvelle veine, qui enrichissait à la fois les dessinateurs et les graveurs, et qui poussait à la manie exagérée le goût des estampes destinées à l'ornement des livres. La Hollande lui avait donné l'exemple de ce système d'ornementation.

Après Harrewin, Bernard Picart (1673-1733), fils et élève d'Étienne Picart, dit le *Romain*, qui avait bien profité des conseils de le Brun, avait créé à Amsterdam une école de gravure, dont les travaux contribuèrent beaucoup à répandre la mode des livres accompagnés de frontispices gravés et de nombreuses figures. Les libraires de Paris ne pouvaient rester en arrière des libraires d'Amsterdam et de Bruxelles : ils publièrent, à leur tour, des éditions qu'on nommait alors *historiées*, et qu'on nomme maintenant *illustrées;* Louis et Jean Audran, comme Sébastien le Clerc, s'étaient plus spécialement consacrés à la gravure pour les livres; Louis Scotin et Charles Cochin s'adonnèrent aussi à cette

gravure de commerce, plus facile et plus productive que la grande gravure d'art.

Le public ne tarda pas à s'engouer de ces livres, dans lesquels l'estampe servait d'agréable accessoire à un texte imprimé avec



Fig. 187. — L'Escalier du salon du Louvre, en 1753; d'après Gabriel de Saint-Aubin.

soin sur papier blanc et lustré. Ce ne sont pas seulement des portraits et des figures qu'on réclame pour ces livres, où le plaisir des yeux devient le prélude du plaisir de l'esprit; ce sont aussi des ornements gravés, des fleurons et des culs-de-lampe, qu'on appellera *vignettes*, bien qu'ils représentent souvent des sujets et

des scènes, au lieu de ces feuilles de vigne et de ces grappes de raisin, qui avaient, dans l'origine, formé de simples ornements d'imprimerie gravés sur bois ou fondus en métal.

Les dessinateurs dont l'imagination est prompte et vive, le crayon adroit et spirituel, la main leste et infatigable, se trouvent dans les meilleures conditions pour réussir dans un art plus usuel et plus lucratif que la peinture. Gillot, les Coypel, Boucher, Gravelot, ont compris aussitôt tout ce qu'ils pouvaient tirer de la vignette, et font, pour les livres, de véritables petits tableaux de genre, qu'une foule de graveurs habiles se chargent d'interpréter avec toutes les finesses du burin. On ne peut assez admirer, comme le dit si bien M. de Portalis dans son curieux livre sur les *Dessinateurs d'illustrations du dix-huitième siècle*, « ce qu'il y a d'observation juste de la nature et d'étude profonde du cœur humain » dans les dessinateurs de cette époque, qui représentent la grâce, l'élégance et l'esprit français.

Hugues Gravelot (1699-1778) est surtout inépuisable; il traite avec la même perfection tous les sujets, tous les styles, et il a ses graveurs accoutumés : Laurent Cars, Philippe Lebas, Claude Duflos, Choffard et Augustin de Saint-Aubin, qui métamorphosent ses dessins en gravures. C'est dans ces charmants dessins qu'il faut rechercher, avec leurs moindres détails, les mœurs et la physionomie intime du siècle (fig. 188). « Gravelot est l'artiste complet et parfait de son genre; il en réunit toutes les aptitudes, l'intelligence de la composition, qui lui fait presque toujours abandonner le motif commandé de l'estampe, une lecture immense, qui l'aide à trouver le milieu et toutes les convenances de la scène. Il a la science perspective, une imagination d'architecture riche, égayante. En un mot, dans sa spécialité, il est l'artiste vraiment unique, reconnu pour tel. »

A côté de Gravelot et des deux Cochin, à côté de Boucher, on



Fig. 188. — Le Lecteur; d'après Gravelot. XVIII^e siècle.

voit surgir avec éclat deux dessinateurs accomplis, deux rivaux

de même force, Charles Eisen et Moreau le jeune. Les graveurs, qui semblaient faits exprès pour ces charmants artistes, étaient leurs camarades de l'atelier de le Bas. C'est ainsi que Lemire, B.-L. Prevost, A.-J. Duclos, Marillier, qui fut l'émule de Moreau, quittèrent le burin pour le crayon. La vignette était devenue la passion, la monomanie des libraires et des auteurs. Benjamin de la Borde, premier valet de chambre de Louis XV et fermier général, avait dû sacrifier cent mille livres, lorsqu'il fit *illustrer*, par Moreau le jeune, le recueil de ses *Chansons* (1773), et la compagnie des fermiers généraux, qui voulut avoir son édition des *Contes de la Fontaine* (1762), immortalisée par les dessins d'Eisen et de Choffard, avait consacré au moins 250,000 livres à ce caprice de grands seigneurs de la finance. Dorat n'eut point de cesse que son poème des *Baisers* (1770) ne fût animé de dessins d'Eisen, et il y dépensa la moitié de son patrimoine. A la même époque, Baculard d'Arnaud employa jusqu'à son dernier écu pour remplir de vignettes, dessinées par Eisen et Marillier, les 12 volumes de ses œuvres romanesques.

Les libraires se ruinèrent aussi à ces folies de la vignette. « Tous les livres nouveaux », disait en 1782 l'auteur du *Tableau de Paris*, « sont surchargés de gravures. Cette incision du cuivre occupe une foule d'artistes inutiles, qui usent leur vie et leur patience sur des objets indifférents et fastidieux... Les libraires peuvent s'intituler marchands d'estampes. L'auteur spécule aujourd'hui qu'en donnant tant au graveur, il gagnera encore telle somme sur les gravures. » Cette profusion de gravures, et de belles gravures, dans les livres coûtait fort cher, en effet, et les gens riches pouvaient seuls se permettre un pareil luxe pour leurs ouvrages ou ceux de leur prédilection.

Mais quel luxe heureux et délicat qui était servi par des Moreau et des Eisen!

Jean-Michel Moreau (1741-1814), dit *le jeune*, éleva l'illustra-



Fig. 189. — Vignette dessinée par Moreau et gravée pour la comédie de *l'Indiscret*, de Voltaire, XVIII^e siècle.

tion à un degré où elle va de pair avec d'autres formes de l'art considérées comme supérieures par ceux qui croient le beau inséparable du solennel. Encore à l'atelier de le Bas, il grava d'après Vernet, Greuze, Baudoin, Gravelot, des planches qui

révèlent un aquafortiste tout à fait supérieur; la misère le réduisit par la suite à des travaux de manœuvre, et ce ne fut qu'en 1769 qu'apparaît le vrai Moreau « tout entier avec sa délicatesse et sa force », dans la *Revue du Roi à la plaine des Sablons*, fine estampe si amusante par l'intrusion du vent, qui vient déranger la belle ordonnance des uniformes et des toilettes. Entre temps, il est nommé dessinateur des Menus-Plaisirs, puis il illustre la



Fig. 190. — Le Seau d'eau; vignette d'Eisen, dans *la Pipe cassée*, de Vadé. XVIII^e siècle.

petite collection Prault et sort de pair avec les gravures des *Chansons de M. de la Borde*. Sa merveille est de 1775 : c'est la grande estampe du *Sacre de Louis XVI*, dessinée par lui : « un chef-d'œuvre qui, par l'ordonnance décorative, l'animation des personnages, est le plus vivant et le plus spirituel tableau de la cérémonie officielle, la vision même du sacre. »

La première série de ce « livre monument », qui devait contenir plus de 500 planches in-folio, le *Code des Modes et des Manières de la France du dix-huitième siècle*, avait été dessiné par Freudeberg; la seconde fut demandée à Moreau : planches qui sont autant de tableaux de mœurs, *les Adieux*, *la Rencontre du bois de Boulogne*, *les Rendez-vous pour Marly*, etc., toute la vie d'une

jeune femme en l'an 1776. Une troisième série, qui est également de Moreau, expose la vie d'un seigneur à la mode, et tout cela fait avec le génie de l'exactitude, la réalité dans les arrangements de la fantaisie. Notons encore les ouvrages connus qu'il illustra : *Télémaque*, le théâtre de Molière, *les Incas*, *les Saisons*, les œuvres de Voltaire, par une immense série d'estampes, qui ne l'occupa pas moins de dix ans (fig. 189). En 1784, sa répu-



Fig. 191. — La Danse; vignette d'Eisen, dans *la Pipe cassée*, de Vadé. XVIII^e siècle.

tation était bien établie, et il semblait être arrivé à l'apogée de son talent, lorsqu'il eut l'idée d'aller étudier en Italie les chefs-d'œuvre de l'art. En voulant épurer et ennoblir son style, il devint raide et gauche; il perdit cet esprit et cette grâce un peu maniérée qui distinguent son siècle. Ses derniers ouvrages sont bien inférieurs à ceux qui datent d'avant son voyage.

Charles Eisen (1720-78), Français de Bruxelles, par son père, né lui-même à Valenciennes, suivit une pareille voie. Graveur sorti de l'atelier de le Bas, graveur où il y avait de l'orfèvre, il se contenta bientôt du crayon, et s'il veut faire quelque chose qu'il croit plus durable, il prend le pinceau; c'était une erreur, car ses tableaux sont égarés ou perdus, et rien ne fera qu'Eisen

soit autre chose qu'un « vignettiste ». Trop uniforme, pas assez flexible pour rendre comme Gravelot le milieu avec le personnage, il a cependant son domaine et son genre bien à lui, mais inférieur et empreint d'une vulgarité courante (fig. 190-191).

Il y a aussi de minuscules vignettes sur bois de Papillon, bien fines et gracieuses; peu de graveurs ont réussi, même sur le cuivre, à donner en un demi-pouce carré l'illusion de l'étendue, avec quelques lignes, une fleur grêle qui se dresse, un rien.

La bourgeoisie, qui ne pouvait se donner des tableaux de maître, avait pris l'habitude de mettre sous verre, pour la décoration de ses appartements, quelques estampes gravées d'après Greuze, ou quelques vues des ports de France gravés par Balechou, Aliamet, Flipart, Lebas et Vivarès, d'après les peintures de Joseph Vernet. Ces estampes honnêtes, décentes, trouvaient beaucoup d'acquéreurs, et Greuze avait plus gagné à faire graver ses tableaux qu'à les peindre.

Mais la vogue, une vogue peu estimable sans doute, s'attachait surtout aux estampes en couleurs, qui amenèrent incontestablement la décadence de l'art, et furent en même temps un triste symptôme de la perversion des mœurs. La gravure au crayon de Demarteau ne lui avait pas survécu (1776); la gravure au pastel de Bonnet était déjà presque abandonnée; la gravure au pinceau de Stapart n'intéressait qu'un petit nombre de curieux; mais la gravure au lavis, telle que Charpentier l'avait perfectionnée en 1763, telle que le Prince la perfectionnait encore dix ans plus tard, était appliquée à la reproduction des sujets gracieux et galants, qui avaient tant de charmes pour une société corrompue. Plusieurs dessinateurs de genre et de costume, le Prince, Lawreince, Debucourt, mirent en œuvre, pour propager leurs compositions licencieuses ou humoristiques, ce



Fig. 192. — « Ils sont heureux » ; scène dessinée et gravée par Debucourt, XVIII^e siècle.

procédé ingénieux, à l'aide duquel ils gravaient rapidement une

planche imitant le lavis, soit au bistre, soit à encre de Chine, soit en couleurs, avec la même facilité qu'ils eussent lavé un dessin. Ces artistes de l'école immorale exécutaient de véritables aquarelles, qui ne coûtaient pas beaucoup plus cher que des estampes en taille-douce (fig. 192). On avait ainsi, à bon marché, tout un musée de peintures assez peu décentes, qui déshonoraient les arts du dessin.

Ainsi mourait la gravure française, lorsqu'au commencement du dix-neuvième siècle, elle eut un renouveau de virilité sous l'influence de David.



Fig. 193. — L'Amour; figure gravée par Mme de Pompadour, d'après une cornaline travaillée en creux par Guay, sur un dessin de Boucher.

L'ACADÉMIE DE PEINTURE

ET

DE SCULPTURE

Vers les commencements de la minorité de Louis XIV, la situation des artistes, peintres et statuaires, était extrêmement difficile et assez humiliante, car ils dépendaient, quel que fût leur talent, de la maîtrise des peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers. Beaucoup de privilégiés avaient, à la vérité, trouvé asile près du roi et des princes, et, munis d'un brevet, ils dédaignaient les sourdes menaces de la corporation.

Bientôt le nombre des brevetaires devint à un moment si considérable, que la maîtrise, forte des lois et des règlements, songea à attaquer en justice un abus qui violait des coutumes vieilles de plusieurs siècles. Elle le fit à diverses reprises et, en un temps qui sentait la Fronde, réussit aisément à obtenir du parlement des arrêts conformes à ses prétentions. Le dernier, celui de 1647, sommait tous les peintres et statuaires n'appartenant pas à la maîtrise d'avoir à cesser l'exercice de leur art, sous peine de saisie. Cet arrêt fut notifié, non seulement aux brevetaires et même à ceux qui étaient attachés à la personne du roi, mais aussi à ces indépendants qui, comme Simon Vouet, avaient

voulu se tenir dégagés de tous liens et à travailler libres de la maîtrise et libres de la faveur royale.

Cette manœuvre eut pour premier résultat d'unir contre l'ennemi commun ces deux groupes jusque-là hostiles (fig. 194), et la grande lutte commença d'où la maîtrise devait sortir, fort amoindrie sans doute, mais non tout à fait vaincue, si grande était la force d'un privilège fondé sur le droit public! La maîtrise ne fut pas plus heureuse en exceptant de ses sommations un seul artiste brevetaire, le Brun, qu'elle entendait ménager, car ce fut précisément lui qui devint l'âme du complot. Les artistes avaient, en effet, eu la sagesse de ne point prétendre lutter sur le terrain judiciaire; hors de la légalité, ils n'y pouvaient entrer que par un coup d'État.

M. de Charmois, conseiller d'État, avait rapporté d'Italie un goût très vif des beaux-arts : le Brun lui soumit le plan d'une institution organisée sur le modèle de l'Académie de Saint-Luc à Rome, et obtint facilement qu'il le présentât au conseil de la régente Anne d'Autriche.

Le projet fut accueilli sans opposition; même la reine, dans un mouvement de passion féminine, enthousiasmée sans doute par les belles phrases de M. de Charmois, réclamait la suppression de la maîtrise. Le conseil n'alla pas si loin; il se borna, en reconnaissant l'existence de l'Académie des peintres et sculpteurs, à faire « très expresses inhibitions et défenses aux maîtres et jurés peintres et sculpteurs de donner aucun trouble ou empêchements auxdits peintres et sculpteurs de l'Académie, soit par visites, saisies de leurs ouvrages, confiscations, ou les voulant obliger de se faire passer maîtres, ni autrement en quelque sorte et manière que ce soit, à peine de 2,000 livres d'amende : et afin que ces arts puissent être exercés plus noblement et avec

plus de liberté, Sa Majesté a ordonné et ordonne que tous peintres et sculpteurs, tant français qu'étrangers, comme aussi ceux qui ont été reçus maîtres et qui se sont volontairement départis ou se voudront à l'avenir sequester dudit corps de métier, seront admis à ladite Académie, sans aucun frais, s'ils en sont jugés capables (20 janvier 1648) ».

Quant aux statuts, qui devaient être plusieurs fois modifiés



Fig. 194. — Les Arts réunis, gravure de Séb. le Clerc, d'après une tête de page des *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture,* etc., par André Félibien (1675).

dans la suite, selon les vicissitudes de l'Académie, en voici l'article principal : « L'Académie sera ouverte tous les jours de la semaine, excepté les dimanches et les fêtes qui sont dédiés à la dévotion, en hiver depuis trois heures après midi jusqu'à cinq, et en été depuis six heures aussi après midi jusqu'à huit; dans laquelle la jeunesse et les étudiants seront reçus pour dessiner et profiter des leçons qui se feront, en payant toutes les semaines ce qui se donne ordinairement pour entretenir le modèle, qui sera mis en attitude par l'ancien qui sera en mois; et lorsqu'il plaira

à Sa Majesté en faire les frais à l'instar de celle du grand-duc de Florence, chacun y pourra dessiner sans rien payer. »

Cet article montre le caractère fondamental de l'institution; c'est une école, qui compte avant tout se soutenir par l'enseignement. Les autres paragraphes portent à douze le nombre des anciens et ne fixent pas celui des *académistes*, qui était illimité; les uns et les autres étaient élus au libre suffrage et les anciens, choisis, au fur et à mesure des vacances, parmi les académistes. Les statuts sont signés : le Brun, Perrier, Jacques Sarrazin, de la Hire, Charles Errard, Corneille, Juste d'Egmont, Eustache le Sueur, van Opstal, Sébastien Bourbon, Beaudrun, Guillain.

Parmi les premiers académiciens figurent van Mol, Louis Boulogne, les deux Testelin, les trois le Nain, Philippe de Champagne. Les douze anciens remplissaient les fonctions de professeurs, et dans la suite il n'est guère de peintre ou de sculpteur français de quelque mérite qui n'ait enseigné à l'Académie. M. de Charmois, que l'on proclama chef perpétuel de la compagnie, installa les nouveaux académiciens dans une maison voisine de l'église de Saint-Eustache, rue des Deux-Boules, et, dès les premiers jours, les élèves affluèrent en grand nombre, attirés par la nouveauté de l'enseignement *d'après le naturel*.

Il y avait plus de six semaines que duraient les exercices lorsqu'un matin on apprit que les huissiers de la maîtrise s'étaient présentés au domicile de plusieurs académiciens et, en vertu d'un pouvoir du procureur du Châtelet, les avaient assignés et avaient confisqué leurs tableaux. Le chancelier Seguier, qui s'était déclaré le protecteur de l'Académie, prit en main les intérêts des artistes et fit rendre un arrêt cassant l'ordonnance du lieutenant civil, annulant les saisies et les assignations, ordonnant que les procès nés ou à naître concernant l'Académie seraient évoqués

au roi en son conseil, sans qu'il fût permis à aucune autre juridiction d'en prendre connaissance. Les jurés de la maîtrise se tinrent momentanément pour battus, ou le feignirent, car ils firent opposition à l'enregistrement de l'arrêt du conseil, et quand

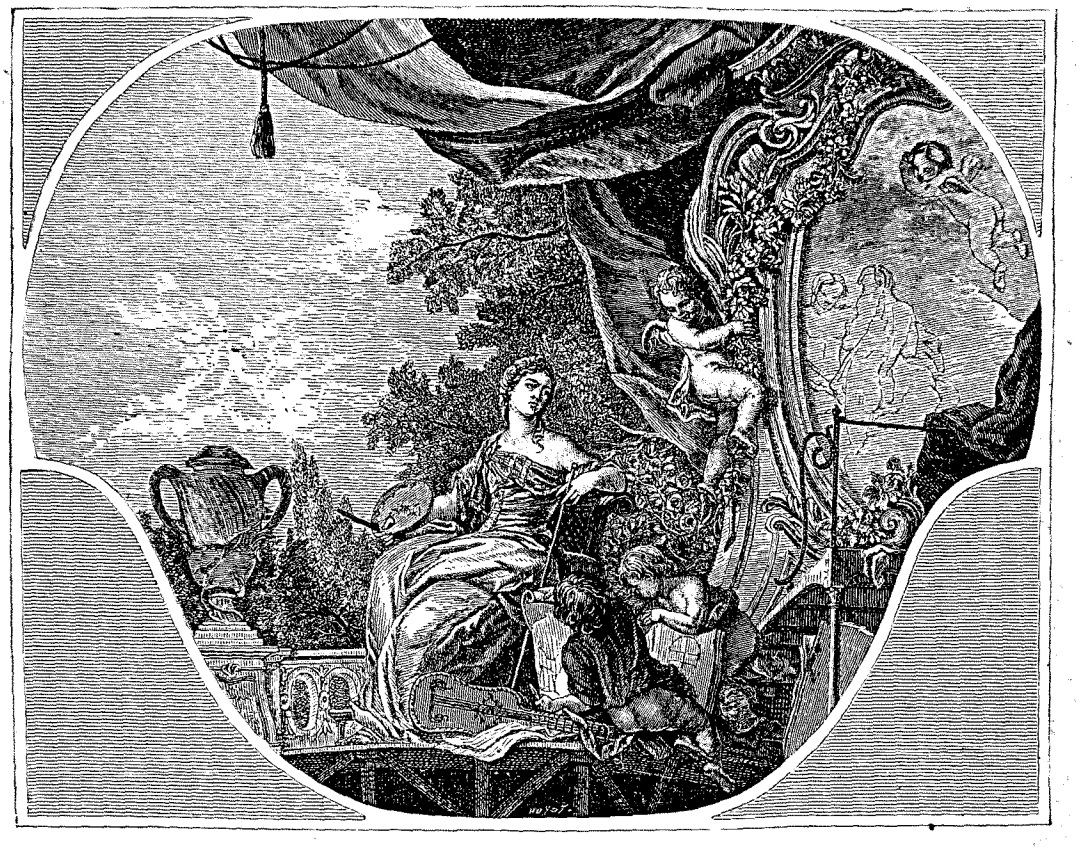


Fig. 195. — La Peinture, allégorie; d'après une composition de Lajoue, gravée par N. Cochin. XVIII^e siècle.

M. de Charmois le présenta au procureur général du parlement, il se heurta à un commencement de procédure.

L'Académie était trop pauvre pour riposter, s'engager dans un procès onéreux; même, sur ces entrefaites, M. de Charmois, qui soutenait la compagnie de ses deniers, fut amené à se retirer : les

artistes, se trouvèrent à la merci de leurs adversaires. Ceux-ci, profitant de cette impuissance, élevèrent temple contre temple. A l'atelier de la rue des Deux-Boules ils opposèrent rue de la Tixeranderie, dans la maison dite des Coquilles, un atelier plus vaste, mieux aménagé, pourvu de deux modèles; au titre d'Académie royale, ils répondirent par celui d'*Académie de Saint-Luc*, plus ancien et depuis longtemps illustré en Italie; aux noms de le Brun, de Sarrazin, de la Hire, de le Sueur, de van Opstal, ils purent opposer ceux de Mignard, de du Fresnoy, des Anguier, du vieux Simon Vouet, dont la gloire balançait à elle seule toutes les réputations rivales; enfin, tandis que l'Académie royale faisait payer une redevance aux élèves, l'Académie de Saint-Luc enseignait gratis. Cet article principalement eut un effet magique : il y eut foule pendant les premiers jours.

Cependant, Vouet, qui présidait avec le titre de *prince*, comme dans les académies italiennes, Vouet, vieux et plein d'une dignité voisine du dédain, déplut à la jeunesse; il se dégoûta du métier de professeur, et ni du Fresnoy ni Mignard ne donnèrent volontiers de leur personne. En 1650, après un an, tout au plus, de mauvaise fortune, l'Académie royale avait repris son premier éclat; elle avait été soutenue, dans sa détresse, par un de ses membres, Louis Testelin, qui mit ses deniers et son habileté au service de la compagnie menacée.

Les grands jours de lutte, au reste, semblaient passés. Malgré quelques maîtres irréconciliables, la paix fut signée, et les deux corporations n'en firent plus qu'une seule.

L'accord, qui ne s'était pas fait sans peine, fut toujours fort précaire, ce n'était qu'un compromis. Sans entrer dans le détail de toutes ces querelles, bornons-nous à noter qu'en 1655 la maîtrise et l'Académie sont de nouveau séparés et de nouveau en

état d'hostilité; la paix, après avoir duré quatre ans, fut rompue dans les circonstances suivantes.

Le 3 juillet, Ratabon, intendant des bâtiments et nouveau directeur de l'Académie, lut aux membres assemblés une ordonnance du 24 décembre 1654, qui ajoutait de nouveaux articles aux statuts et règlements donnés en 1648. Ces articles portaient que le chef de l'Académie serait appelé directeur et gouvernerait assisté par quatre recteurs; les douze anciens portaient le nom de professeurs et, seuls, recteurs et professeurs étaient admis à délibérer. C'était, par le fait, l'exclusion des maîtres; ils comprirent, et, blessés d'un article additionnel qui accordait aux trente premiers académiciens plusieurs des privilèges de l'Académie française, à la compagnie 1,000 livres de pension et l'exemption des lettres de maîtrise, les jurés se retirèrent à grand bruit, protestant contre les paragraphes qui froissaient leur dignité et atteignaient leurs privilèges.

Cette protestation n'empêcha pas le Brun d'obtenir ratification des statuts ainsi modifiés, et l'Académie se trouva douée d'une force nouvelle. Dans le même temps, Mazarin accepta d'en être le protecteur et, à la mort du cardinal, le Brun ne manqua pas d'aller au-devant des faveurs du premier ministre naissant. De la collaboration de Colbert et de le Brun sortit la réglementation de 1664, qui établissait, ou à peu près, le monopole de l'Académie, car on lit à l'article I^er^ des statuts « qu'aucune assemblée de peinture et de sculpture pour poser le modèle ne seront établies en cette ville de Paris que par l'ordre et le consentement de ladite Académie ». Un autre paragraphe obligeait tous les artistes brevetaires ou indépendants à se faire recevoir académiciens; on ne leur laissait même plus le choix entre l'Académie et la maîtrise, mais ce ne peut être qu'un arti-

fice de rédaction, car la corporation ne pouvait être supprimée par aucun arrêt, ni aucune volonté royale. Toute liberté semblait dangereuse à le Brun, qui fit peser la lourde main de son despotisme sur toutes les branches de l'art au dix-septième siècle, mais réussit en revanche à lui donner ce qui fait vivre une époque artistisque, le style. Mignard, à la tête d'un petit groupe d'indépendants, passa dans le camp de la maîtrise; il fut aussitôt proclamé prince de l'Académie de Saint-Luc.

Cent ans plus tard, la lutte entre les deux compagnies durait encore, et il fallut, pour la faire cesser, la *Déclaration* de Louis XVI, donnée à Versailles le 15 mars 1777, en faveur de l'Académie royale. Cette déclaration est vraiment mémorable : le roi ne se borne pas à protéger les artistes, il les affranchit, fait au peintre et au sculpteur une place à côté de l'écrivain et du savant. L'exercice des beaux-arts était régi par des dispositions spéciales, depuis l'abolition des jurandes, et tout membre de l'Académie « qui fera commerce de tableaux, dessins, matières et meubles destinés à la mécanique, ou se mettra en société avec des brocanteurs, sera exclu de l'Académie ».

Parmi les modifications intérieures apportées par le nouveau statut, il faut noter l'adjonction de membres honoraires choisis parmi les amateurs de beaux-arts. Le nombre des membres était indéterminé; cependant, il ne s'éleva jamais au-dessus de 140. Les femmes n'étaient point exclues; on peut lire, sur les registres de l'Académie, les noms de Catherine Duchemin, femme Girardon, Geneviève et Madeleine de Boullogne, Sophie Chéron, Dorothée Masse, veuve Godequin, Catherine Perot, femme Ourry, Rosa-Alba Carriera, Vénitienne, « illustre pour le pastel »; Marguerite Havermann, qui se fit recevoir par fraude, ayant présenté un tableau de fleurs de van Huysum, son maître,



Fig. 196. — Madame Vigée-Lebrun, avec sa fille; d'après son portrait, peint par elle-même en 1786, et gravé par Avril. Musée du Louvre.

et fut rayée au bout d'une année; Marie-Thérèse Reboul, femme Vien, Anne-Dorothée Leicienska, femme Terbouche, Anne Val-

layer, femme Coster, Marie-Suzanne Giroust, femme Roslin (après cette élection il fut arrêté qu'on ne pourrait admettre au delà de quatre académiciennes); Mme Vigée-Lebrun (fig. 196), enfin Adélaïde Labille, femme Guyard, reçue en 1783.

L'Académie jouissait de certains privilèges. Ainsi les directeurs des Gobelins et de la manufacture de Sèvres devaient être pris parmi les académiciens; la garde des tableaux du roi à Versailles, la conservation des sculptures des maisons royales, étaient également confiées à des membres de l'Académie.

Vers la fin de 1789, quelques membres demandèrent l'abrogation des statuts, comme contraires aux principes d'égalité et de liberté. Malgré Vien, alors président, cette protestation fut portée en février 1790 par David devant la commune de Paris; on nomma des commissaires, et un nouveau règlement fut élaboré, qui devait rester lettre morte. Avant qu'il ait pu être appliqué, la compagnie disparaissait, emportée par le décret du 8 août 1793, qui supprimait en France toutes les académies.

Paris ne fut pas la seule ville de France à posséder une académie de cette nature. Des lettres patentes, portant la date de 1750, érigent en Académie royale de peinture, sculpture et architecture la société de Toulouse. Quarante ans auparavant, la ville de Nancy possédait une association analogue, fondée sous les auspices de Léopold, duc de Lorraine. La ville de Marseille, avec la protection du duc de Villars, organisait pareillement, en 1753, une Académie de peinture; Bordeaux suit le même exemple en 1763, Dijon en 1767. Rouen possédait depuis 1750 une Académie royale de dessin; on voit des institutions analogues à Reims, à Pau, à Metz, à Clermont-Ferrand, à Amiens. D'ailleurs, près d'un siècle plus tôt, le 22 décembre 1676, des lettres patentes avaient été promulguées, avec un règlement « pour

l'établissement des écoles académiques de peinture et sculpture dans les villes du royaume où elles seront jugées nécessaires ».

Le rôle de ces académies de province fut sans doute assez borné; on ne saurait dire que celui de l'Académie royale ait été très important. Elle fut une protection pour les artistes, comme une corporation nouvelle qui ne différait guère de l'ancienne que



Fig. 197. — Exposition de tableaux au Louvre 1763; d'après G. de Saint-Aubin.

par le titre. Mais si Mignard s'arrangea de la maîtrise et même s'y trouva plus libre que dans l'académie de le Brun, l'Académie était-elle bien nécessaire? Même au dix-huitième siècle, elle n'a pas dans ses rangs tous les artistes; des hommes d'un talent rare lui échappent, dont nous verrons les noms sur le registre de la compagnie rivale; Debucourt, Demarne, Carle Vernet, Fragonard ne furent jamais reçus qu'au nombre des agréés, c'est-

à-dire de ceux parmi lesquels on choisissait les académiciens et qui formaient comme une classe de candidats, ouverte à tout artiste.

Sur un seul point peut-être l'Académie fit œuvre utile. L'organisation de ses expositions périodiques permit aux artistes d'entrer en communication avec le public, de produire leurs œuvres au jour, d'avoir au moins des juges. Ces expositions eurent lieu à des intervalles indéterminés, de 1667 à 1791; les livrets de trente-six de ces salons ont été conservés (fig. 197), mais il est certain qu'il y en eut un plus grand nombre, du moins est-ce l'opinion de M. Guiffrey, dont nous mettons ici à contribution les minutieuses recherches.

L'exposition était *donnée*, selon le mot consacré, par le surintendant des beaux-arts, ou, après la suppression de cette charge, par le directeur des bâtiments. Son rôle comporte la surveillance de l'organisation de la salle et de la rédaction du livret, l'institution du jury; il veille à ce qu'aucune œuvre exposée ne choque les bienséances; ainsi, en 1785, une statue de Houdon fut exclue pour inconvenance.

Les académiciens et les agréés avaient seuls le droit d'exposer, et ce privilège n'en paraîtra plus un si l'on réfléchit que tout artiste de quelque talent pouvait au moins devenir agréé. Le jury statuait sur la valeur artistique de l'œuvre exposée et aussi sur sa moralité; les jurés, pris parmi les dignitaires de l'Académie, étaient élus par l'universalité des exposants; pour assurer l'indépendance des juges, les exclusions étaient prononcées au scrutin secret.

L'exposition, qui ouvrait toujours un 25 août, jour de la fête du roi, eut presque toujours lieu dans le grand salon du Louvre, appelé aujourd'hui le salon Carré; le public y était



Fig. 198. — Exposition de peinture à l'Académie royale de Londres, en 1787; gravé par P.-A. Martini, d'après Henri Ramberg.

admis gratuitement, et le livret n'était vendu que douze sous.

L'Académie de Saint-Luc eut également quelques expositions, de 1751 à 1774, dans une salle de l'Arsenal mise à sa disposition par M. d'Argenson, son protecteur. Comme cette compagnie rivale a presque toujours été fort malmenée dans les travaux relatifs à cette question, car on ne lutte pas impunément contre un corps constitué, il ne sera pas sans intérêt de faire remarquer que ses expositions ne furent pas toujours inférieures à celles de l'Académie royale. En effet, dans les livrets qui ont été publiés par la *Revue universelle des arts,* on relève les noms de Lancret, Eisen, Parrocel, Saint-Aubin, de Lorme, Moreau le jeune, Vigée, Leclerc, Restout, Moreau le paysagiste, dont la célébrité et le mérite ne sont pas au-dessous des plus remarquables artistes du dix-huitième siècle.



Fig. 199. — L'Innocence; d'après Greuze. XVIII^e siècle.

TABLE DES MATIÈRES

LA PEINTURE.

Pages.

I. Origines. — La fresque. — La peinture aux Catacombes. — Le tableau 1
II. La peinture en France 80
Jusqu'à la renaissance . . . . . *Ibid.*
Au dix-septième siècle 99
Au dix-huitième siècle. 161

LA GRAVURE.

I. Les commencements 217
II. Le seizième siècle 234
III. Sous Louis XIII 261
IV. Sous Louis XIV 281
V. Le dix-huitième siècle 305

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE.

L'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc. 349