

## Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THULLIER, professeur

Le cours a été consacré à l'étude des frères Le Nain.

Le nom des Le Nain est connu du grand public, leurs tableaux occupent au Louvre une travée entière de la Grande Galerie, leur bibliographie compte plus de six cents titres. Pourtant depuis plus de quarante ans (Paul Fierens, *Les Le Nain*, 1935 ; Lazarev, *Les frères Le Nain* (en russe), 1936), aucun livre ne leur a été consacré, aucun catalogue de l'œuvre n'a été rédigé : et, fait singulier pour des peintres aussi célèbres, on ne peut trouver nulle part un répertoire photographique tant soit peu complet de leurs tableaux.

Cette lacune désigne un malaise. Au premier examen on s'aperçoit vite que notices et articles reprennent passivement les quelques données amassées depuis Champfleury, leur premier biographe (1850-1865), et clairement exposées par Paul Jamot dans un petit livre devenu classique (1929). Or les découvertes d'archives (inventaire après décès de Mathieu Le Nain, etc.) et de tableaux (en dernier lieu l'*Allégorie de la Victoire* acquise par le Louvre) ont depuis vingt ans remis en cause beaucoup de faits tenus pour acquis, sans que personne ose encore en tirer les conséquences. Nous sommes arrivés à ce point critique, assez fréquent dans l'histoire de l'art, où la conception que l'on se fait d'un artiste n'explique plus ce que l'on connaît de son œuvre. Il faut alors rouvrir franchement le dossier.

L'année entière a été occupée par cet examen critique. Dans la première suite de leçons, nous avons tenté de démonter le mécanisme historique qui, au cours des trois siècles, a construit notre image des trois peintres. Cette analyse a prouvé qu'il fallait reprendre sur nouveaux frais la reconstitution de la biographie comme celle de l'œuvre : ce qui a fait l'objet de la seconde et de la troisième partie du cours. A l'année suivante sera réservée l'étude des problèmes que pose l'art des Le Nain, problèmes dont les données nous semblent désormais profondément modifiées.

I. - LE MÉCANISME  
DE L'OUBLI ET DE LA RÉSURRECTION

Un premier fait s'impose aussitôt : les frères Le Nain sont sortis de l'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle, pour n'y rentrer qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> ; ou plutôt les Le Nain n'ont jamais réussi à entrer dans l'histoire, avant qu'un historien d'art, Champfleury, n'en ait forcé la porte pour les pousser au premier rang. « *On ne sait rien de la vie et des ouvrages de cet artiste* », pouvait écrire Pahin de La Blancherie en 1783. Les Le Nain ne nous ont pas été légués par une tradition continue : ils apparaissent comme pur résultat d'une reconstitution due à la recherche historique. Reconstitution toujours partielle et partielle. Il faut s'interroger à la fois sur le choix de l'histoire, qui a caché et détruit, et sur le choix de l'historien, qui a interprété.

D'où vient l'oubli qui s'étend très vite sur les frères Le Nain ? On a proposé d'y voir l'action d'un milieu « officiel », qui aurait sciemment étouffé la mémoire des « peintres de la réalité », et en premier lieu les Le Nain. C'est projeter dans le XVII<sup>e</sup> siècle les querelles surgies entre l'Institut et le courant réaliste du XIX<sup>e</sup> : anachronisme auquel ne pouvait échapper Champfleury, lui-même impliqué dans le conflit, mais qu'on retrouve avec plus d'étonnement chez d'excellents historiens contemporains.

L'explication est simple. Dans le souvenir que laisse un artiste trois facteurs ont un rôle déterminant : la littérature d'art, les « œuvres vedettes » et le commerce. S'agissant des Le Nain, ils ont joué de façon contradictoire, et le plus souvent défavorable.

Des coïncidences malheureuses font que les Le Nain passent à travers les filets de la littérature d'art sans être retenus par eux. Ils ne font pas l'objet d'un de ces « mémoires » lus à l'Académie de Peinture et de Sculpture, restés inédits jusqu'en 1854, mais source connue des érudits du XVIII<sup>e</sup> siècle et base de toutes nos recherches actuelles. Ils avaient fait partie de la Compagnie, mais trop peu de temps pour qu'on songeât à y célébrer leur souvenir : Antoine et Louis étaient morts au bout de quatre mois à peine, Mathieu s'était éloigné volontairement, au moins après la réforme de 1663. André Félibien est l'autre source capitale. De fait, en 1679, dans ses *Noms des peintres*, opuscule tiré à peu d'exemplaires, il cite bien les Le Nain et leur consacre même un petit paragraphe. Mais en 1688, dans ses *Entretiens*, ouvrage majeur qui trouve une immense diffusion, il se contente de reprendre ce paragraphe et d'y accrocher une condamnation générale touchant les « sujets d'actions basses et souvent ridicules ». On conçoit mal cette mauvaise humeur, si l'on oublie les préoccupations du milieu artistique de Paris à ce moment. Le commerce parisien tente alors un « lancement » des petits maîtres flamands, jusque-là médiocrement cotés : spéculation qui irrite à juste titre un Félibien, lequel ne peut admettre qu'on

mette en balance un tableau de Poussin ou Le Brun avec une scène de cabaret de Teniers ou de Brouwer. Les Le Nain servent de prétexte à sa riposte ; circonstance malencontreuse, dont ils souffriront durablement.

Hors de ces deux sources, dans l'état où se trouve alors l'historiographie en France, les chances étaient faibles. Les Le Nain sont en fait cités tout autant que leurs contemporains : ils ont droit à un poème de Scudéry (1646), un vers de Marolles (1675), deux brefs passages de Florent Le Comte (1699-1700). Nés en province, ils trouvent place dans la littérature locale, avec une notice très précise qui eût suffi à sauver leur mémoire, et qui reste pour nous le témoignage privilégié : malheureusement le gros manuscrit de l'*Histoire de Laon* que le chanoine Leleu avait préparé pour l'impression ne trouvera pas d'éditeur, et par conséquent n'aura pas d'effet sur leur renommée. Il s'en est fallu de très peu que la littérature d'art préservât leur souvenir : somme toute, elle les a moins négligés que d'autres peintres de célébrité égale en leur temps.

\*  
\*\*

La mémoire d'un artiste est souvent suspendue à la présence d'œuvres importantes connues et accessibles. Ici encore les Le Nain jouent de malchance. Ils n'ont pas reçu commande d'un « May » pour Notre-Dame. Leur carrière s'interrompt trop tôt pour qu'ils entrent dans les collections royales, qui ne se développent en fait que sous Louis XIV. Leur participation à l'Académie royale, dès sa fondation, aurait dû introduire leurs œuvres dans le décor de ses salles, connu de tous les peintres et les amateurs : mais leur *Saint Pierre* a l'honneur désastreux d'être choisi, sans doute vers 1656, pour cadeau offert par la Compagnie au tout-puissant Mazarin, grand amateur de peinture ; il ne demeure à l'Académie que le portrait de ce même Mazarin, œuvre peu significative. Ce tableau maintient connu leur nom ; il contribue peut-être à écarter d'eux l'intérêt en les évoquant plutôt comme portraitistes que comme « peintres d'histoires ».

Le sort des autres œuvres publiques témoigne de la même malchance. Le décor de la chapelle des Petits-Augustins n'était qu'une œuvre de jeunesse peu propre à soutenir leur renommée. *Le Portrait des échevins de Paris*, peint en 1632, est enlevé en 1644 pour faire place à celui de la nouvelle municipalité. Reste le décor de la chapelle de la Vierge, à Saint-Germain-des-Prés, loué par Sauval, et quatre tableaux au moins dans les chapelles latérales de Notre-Dame. Leur existence est en effet relevée au XVIII<sup>e</sup> siècle (Gueffier, Charpentier) : mais ces œuvres se perdent dans l'incroyable amas de peintures qui décorent les églises parisiennes avant la Révolution. Aucun trait, aucune anecdote n'attire particulièrement l'attention sur elles : ici encore, quelques mentions empêchent le nom de disparaître, mais ne suffisent pas pour retenir l'intérêt et provoquer la recherche.

Il eût fallu pour cela ce puissant moyen de diffusion qu'est alors l'estampe. Or les Le Nain semblent avoir trop facilement réussi à Paris pour avoir eu besoin de se faire connaître au début de leur carrière par une série de gravures, à la façon de tant d'autres peintres. Ils furent ensuite trop occupés pour se soucier de s'attacher un graveur, comme un Rubens, un Vouet, et d'autres artistes de moindre envergure. C'est du reste vers 1650 seulement que le milieu parisien prend une conscience plus claire et plus générale du rôle que peut jouer l'estampe pour la propagande du peintre, et qu'on passe de l'organisation familiale plus ou moins commandée par le hasard (le neveu, le beau-frère « exploitant » l'œuvre de l'artiste) à un mode plus avisé (le souci de se faire graver pour assurer sa mémoire).

Reste que le nom des Le Nain n'apparaît sur aucune estampe avant le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré l'immense production de cette période où probablement subsistent quelques gravures d'après leurs œuvres (par exemple le *Portrait de Sébastien de Pontault* exécuté par Gérard Edelinck à la fin du siècle). Il semble que Mathieu, au moins à partir du moment où il cherche à obtenir le collier de saint Michel, soit peu soucieux de rappeler le métier — toujours jugé « mécanique » — qui avait été celui de ses frères et le sien. Et après 1677 l'extinction de la branche parisienne de la famille explique assez que personne ne s'inquiète de faire graver les œuvres des Le Nain.

\*

\*\*

Un troisième facteur concourt à maintenir les noms et les réputations : le commerce. Précisément, au temps des Le Nain, se constitue à Paris un commerce d'art, au sens moderne du terme, lié à un milieu de « connaisseurs » et de collectionneurs, fondé sur des courants d'importations et d'exportations, comprenant vite le mécanisme des spéculations, usant déjà de toutes les ressources plus ou moins franches de l'expertise et de la vente aux enchères. Au simple jeu de la commande et de la vente en « boutique » tend à se substituer un type de production et de commercialisation tout différent.

Plusieurs indices semblent montrer que les Le Nain s'y adaptèrent admirablement, et qu'il faut chercher là, non seulement le secret de leur succès et de leur fortune, mais l'explication de leur art. Ils semblent avoir organisé leur production à plusieurs niveaux : tableaux importants, à prix élevés, pour les commandes officielles et les grands amateurs ; marchandise abondante, de petit format, adaptée à une clientèle moins avertie, mais assurant la continuité des rentrées financières. A côté des peintures « immeubles » par nature (tableaux d'églises, décor de cabinets, de cheminées...) une vaste production dût venir alimenter le marché : tableaux religieux de moyenne et petite dimensions, et surtout tableaux de genre.

Le peu de traces laissées par ce commerce d'art à ses débuts empêche de savoir comment les œuvres des Le Nain furent appréciées par lui. La phrase fameuse de Brienne, évoquant le temps où Michelin vendait ses propres « bamboches » à la foire de Saint-Germain-des-Prés comme des tableaux de Le Nain, doit renvoyer aux années 1655-1670 et avertit qu'à ce moment la vogue des Le Nain reste vive, leur production familière au marché d'art. Le lancement des tableaux flamands à la Teniers, qui en dépit des résistances aboutit, dès la fin du siècle, à un incroyable et durable engouement, sert sans doute leur renommée. Lorsqu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle les documents commencent à abonder, les Le Nain apparaissent en bonne place. Dans la fameuse collection Crozat, par exemple, ils sont représentés par l'admirable *Intérieur paysan* dit « La visite à la grand-mère » (aujourd'hui à l'Ermitage), évalué en 1740 le double des Miéris, le même prix que les deux Jean Miel et von Ostade, ou que la fameuse *Servante au balai* de Rembrandt — et nettement au-dessus d'œuvres de La Fosse, Mignard ou Rigaud.

L'étude des catalogues de vente de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, désormais nombreux, permet des conclusions nettes. Les tableaux de Le Nain gardent une cote élevée, et qui ne faiblit pas au cours du siècle. Ils apparaissent très souvent dans les ventes : entre 1770 et 1789, c'est plus d'une centaine de mentions qu'on peut relever. Ils sont admis par les collectionneurs les plus difficiles. En revanche le marché ignore de plus en plus la biographie des Le Nain. De très grands experts, comme Pierre Rémy, Paillet ou Boileau, les placent volontiers dans « l'école hollandaise » ou l'« école des Pays-Bas ». Une confusion totale s'établit pour les prénoms. Le plus souvent cité est Antoine, Mathieu se rencontre parfois, Louis rarement (1<sup>er</sup> décembre 1779) ; mais on trouve aussi *Le Nain père*, qu'affectionne Rémy et que reprend Paillet, ou même *Jean le Nain*, et surtout *Le Nain tout court*. Or ces prénoms semblent attribués au hasard, pour justifier une différence de manière évidente. Une étude attentive montre qu'il n'y a pour nous rien à tirer de ces indications : la clef, si tant est qu'elle avait jamais existé, était déjà perdue.

Le plus grave est que le commerce profite de cette cote persistante et de cette obscurité toujours plus dense pour d'habiles amalgames. Souvent, dans la même vente, à côté des Le Nain les plus sûrs sont glissées, avec des éloges insistants, les œuvres les plus suspectes. Une analyse attentive montre même que si les bons tableaux n'apparaissent que rarement, les tableaux douteux sont vite revendus, ou sont rachetés en sous-main et remis sur le marché jusqu'au moment où ils trouvent l'acquéreur assez crédule. De sorte qu'on ne peut tirer aucune conclusion ni de la fréquence des mentions, ni des éloges donnés à l'œuvre, ni des prix d'adjudication.

Le rôle du commerce se révèle donc ambigu : d'une part il a maintenu autour des Le Nain une attention qui manque entièrement, par exemple, à un peintre comme La Tour, provincial dont les œuvres étaient trop peu

nombreuses pour alimenter le marché ; il conserve un matériau relativement abondant et un nom vivant. D'autre part il glisse sous leur nom toute une production assez hétéroclite. N'étant pas retenu par l'historiographie, non seulement il s'accommode d'un certain flou, mais il brouille volontairement les pistes. Il lègue à l'érudition du XIX<sup>e</sup> siècle une construction qui n'a plus grand rapport avec la réalité du XVII<sup>e</sup>.

\*  
\*\*

A côté de cette usure naturelle qui est l'action du temps, la Révolution apporte la brutalité de l'événement. Comme pour la plupart des artistes de l'Ancien Régime, elle vient bouleverser les conditions de la survie : coupure décisive, qu'on ne rencontre que dans l'histoire de l'art français, et qui explique en grande partie ce qui le distingue aujourd'hui de l'art des autres pays.

Le cas des Le Nain permet de mesurer l'étendue du désastre. A Laon même, tous leurs tableaux disparaissaient. Un document conservé aux archives départementales (Q 569) témoigne de la destruction systématique et officialisée de toutes les œuvres d'art religieuses conservées dans la ville (dont plus de cent tableaux). La présence du sinistre Paul Baroffio et de sa bande, l'absence d'une académie ou d'une école des Beaux-Arts capables de réclamer la sauvegarde de certaines œuvres (comme à Dijon ou en d'autres villes), ne permettent pas de limiter le désastre. C'est tout un pan de l'œuvre qui s'évanouit en fumée, dont probablement quelques-uns des tableaux les plus importants (*Cène* de Saint-Rémy-à-la-Place) et la clef indispensable à la distinction des trois mains (les tableaux des Cordeliers, datés de 1654, donc peints par Mathieu seul).

A Paris les faits sont plus complexes. Tous leurs ensembles disparaissent également : le décor de la chapelle de la Vierge à Saint-Germain-des-Prés, celui de la chapelle de la Vierge au Couvent des Petits-Augustins, et le rétable (probablement avec décor de lambris) des quatre chapelles de Notre-Dame. Plusieurs portraits importants doivent être détruits au Cabinet des Ordres, et celui de Mazarin disparaît également. En revanche les tableaux sont enlevés, inventoriés, envoyés au dépôt. Plusieurs y disparaissent à leur tour (deux des tableaux des Petits-Augustins, deux des tableaux de Notre-Dame, et diverses autres œuvres). Quelques-uns survivent et seront restitués aux édifices religieux de Paris ou de province sous l'Empire ou la Restauration, après avoir laissé assez de traces dans les registres pour qu'on ait pu récemment les retrouver (la *Présentation de la Vierge au temple* au couvent des Bénédictines du Saint-Sacrement, la *Visitation* à Saint-Denis de Pile, le *Saint Michel* à Nevers). Certains même ont, chemin faisant, retrouvé leur attribution plus ou moins oubliée au cours des siècles.

La destruction n'est donc pas totale : six des tableaux conservés dans les édifices publics échappent à la Révolution. Mais tous les décors sont anéantis et l'image qu'on peut se faire des Le Nain à tout jamais modifiée.

En revanche la Révolution hâte le phénomène du musée, depuis longtemps en préparation. Les Le Nain ne profiteront pas de l'organisation des musées de province (ce qu'expliquent assez les destructions de Laon) ; mais ils sont accueillis dans cette grande anthologie nationale qui se constitue à Paris, et même représentés par plusieurs tableaux : deux attributions fausses (le *Repas villageois*, et l'*Abreuvoir*, œuvres caractéristiques du Maître aux béguins), un chef-d'œuvre qu'on leur conteste à tort (la *Messe pontificale*, dite la *Procession*), une grande toile religieuse (la *Nativité*), et surtout la *Forge* acquise en 1777 par le comte d'Angiviller.

Toujours exposé, maintes fois gravé, copié par les peintres (dont Delacroix dans sa jeunesse), ce tableau suffira à provoquer l'attention et à obtenir ce que n'avait pas éveillé le commerce : l'intérêt des historiens. On le voit désormais partout cité, commenté (Gault de Saint-Germain, 1808 ; Lavallée, 1808 ; Periès, 1819 ; Nagler, 1840 ; Siret, 1844, etc.). C'est devant la *Forge* que Champfleury apprend à connaître les Le Nain, et non pas à Laon, où ne subsiste plus un seul tableau. Le Musée va recréer l'artiste.

\*

\*\*

La résurrection des Le Nain apparaît pourtant comme un phénomène que rien ne pouvait faire prévoir : non plus intervention d'un événement exceptionnel, mais rencontre d'une personnalité qui, parmi tant d'autres artistes oubliés, choisira de s'attacher aux Le Nain.

Certes, les circonstances générales sont pour beaucoup dans cette rencontre : intérêt créé par le naturalisme pour les sujets de genre, esthétique réaliste alliée à l'idéologie socialisante : tous ces éléments ont été dégagés par Meltzoff (*Art Bulletin*, 1942). Il faut y ajouter le sentiment de la province qui se développe au XIX<sup>e</sup> siècle et trouve une de ses expressions dans un grand mouvement d'érudition locale (les « Sociétés savantes » des départements). La redécouverte des Le Nain se situe au croisement de ces divers intérêts. Mais rien ne pouvait faire prévoir que Jean-François Félix Husson, dit Fleury, dit Champfleury, écrivain et critique d'art parisien, né à Laon, rencontrerait sur son chemin tortueux les frères Le Nain, eux-mêmes nés à Laon, et croirait deviner des affinités profondes entre leurs tableaux paysans oubliés par l'histoire et sa propre carrière de romancier réaliste à qui la gloire s'est toujours refusée. Il naît de là une passion, et des recherches de plus en plus approfondies (*Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain*, Laon, 1850 ; *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain*, 1862 ; *Documents positifs sur les frères Le Nain*, 1865) qui aboutiront à faire de Champfleury un des grands historiens d'art du siècle. Il se crée une méthode

(« *L'érudition ne se fait plus à coup de dictionnaires, mais à coup de notaires* »), il cherche à fonder entièrement la biographie sur la découverte et la publication des documents d'archives, établit un catalogue raisonné, la liste des œuvres gravées, la liste des tableaux passés dans les ventes publiques. En accord avec le renouveau de l'érudition conduit par l'École des Chartes, en accord avec les Dussieux, les Montaiglon, Champfleury prend parti pour une histoire de l'art *positive*. Mais en ce sens il va plus loin même que ces derniers. Il a sa place entre son ami Théophile Thoré, qui garde la gloire d'avoir retrouvé Vermeer, et le marquis de Chennevières, l'auteur des *Peintres provinciaux de l'ancienne France*. La résurrection des Le Nain n'est pas seulement un fait important dans l'histoire de l'art français : elle marque, sur le plan international, une date dans l'historiographie.

\*  
\*\*

Résurrection : mais qui ne restitue pas dans l'histoire un peintre reconstruit de pied en cap — au plus une triade encore vague et dont l'image ne va guère cesser de se modifier. Autour des quelques noyaux de certitude s'agglomèrent une série de faits et de jugements, qui parfois se dissipent rapidement, parfois viennent compléter les silhouettes de façon durable et servent à leur tour de point d'appui. Peu de cas — sinon peut-être celui du Caravage — mettent mieux en évidence ce travail de recherche autour de l'artiste, complexe, incertain, toujours menacé de révision, et la nature même de la *vérité* à laquelle l'historien d'art peut prétendre.

L'enquête, qui s'étend sur plus d'un siècle, a connu ses moments d'effervescence et ses périodes de désintérêt. D'une étude détaillée des faits soulignons seulement quelques conclusions.

La première est le rôle joué par la réapparition des œuvres clefs, offertes tout à coup à l'attention des érudits et du public grâce aux acquisitions des musées (*La famille de paysans*, 1915, Louvre ; *La Forge de Vulcain*, 1922, Reims ; *Les pèlerins d'Emmaüs*, 1950, Louvre ; *L'adoration des bergers*, 1962, Londres, National Gallery ; *L'allégorie de la Victoire*, 1971, Louvre, etc.), ou grâce aux investigations du commerce (les tableaux Seyssel, 1923, Galerie Sambon ; le *Bacchus et Ariane*, 1955, Galerie Heim ; etc.). Qu'il s'agisse de découvertes proprement dites ou de nouvelles possibilités d'accès, ces œuvres viennent modifier sensiblement les conceptions établies, parfois de façon négative : l'achat en 1927 de la *Charrette du boulanger* par le Metropolitan Museum entraîna bientôt la séparation du groupe Michelin, jusque-là donné de confiance à l'un ou l'autre des trois frères.

De leur côté, les expositions apparaissent étroitement liées au progrès des connaissances. Petites expositions, à sujet général, qui mettent sous les yeux des critiques ou des historiens un ou plusieurs tableaux cachés dans des



collections particulières (1848, Paris ; 1876, Paris ; 1887, Paris, etc.) ; grandes expositions qui font prendre conscience de la place de l'artiste dans son temps (1932, Londres ; 1934, Paris, Orangerie ; 1937, Paris ; 1958, Paris et Londres, etc.) ; mais surtout expositions monographiques où viennent périodiquement se résumer les recherches des lustres précédents : 1883, Laon ; 1910, Londres, où pour la première fois sont réunies 27 peintures, tirées essentiellement des collections anglaises ; 1934, Paris, Petit Palais, 63 numéros ; 1953, Reims, 30 numéros. On peut dire que ces expositions font date dans la fortune critique des Le Nain — plus peut-être que les publications.

Ce sont pourtant les livres qui désignent les grands efforts de synthèse : après Champfleury, Valabrègue (publié en 1904, après sa mort) ; *l' Illustrated Catalogue* qui suivit l'exposition de Londres en 1910, en réalité véritable volume consacré aux Le Nain par Robert Witt ; Jamot (1929) ; Fierens (1933). Par le choix des illustrations presque plus que par le texte, ces ouvrages fixent une image, qui sert de référence, souvent bien après que les conclusions aient été contestées (ainsi la date du tableau *Mary, lue 1674* par Jamot, corrigée dès 1934 par Waterhouse en *1644*, est encore invoquée pour fixer la personnalité de Mathieu dans les années soixante...).

Mais l'un des intérêts majeurs de l'analyse est de dégager le lien profond entre la fortune critique du peintre et les tendances générales de l'histoire de l'art. Il est curieux, par exemple, de constater que les grandes explorations d'archives disparaissent après 1900 et qu'on ne sait même plus reconnaître l'importance des dépouillements accomplis par Grandin. La première partie du xx<sup>e</sup> siècle préfère l'intuition du « connoisseur », que Witt représente si brillamment dès 1910, et l'exercice sur le matériau livré par le siècle précédent ou apporté par le commerce. Une image harmonieuse des trois frères Le Nain est peu à peu fixée sans que l'enquête érudite y ait part, et sans que les fondements historiques soient sérieusement vérifiés. Il a fallu attendre les trente dernières années pour que la recherche fondamentale retrouve son rôle : mais du même coup remette en cause, peu à peu, tout ce qui avait été acquis sans elle.

## II. - LA RECONSTITUTION DE LA BIOGRAPHIE

La seconde partie du cours a été réservée à l'étude des documents qui éclairent la biographie des Le Nain : soit pour l'essentiel les documents d'archives. Dans les fonds parisiens demeurent encore de nombreuses pièces inédites, notamment au Minutier central. Les fonds de Laon, admirablement fouillés entre 1890 et 1900 par Georges Grandin, ont été depuis fort négligés : la plupart des actes restent inédits, et ni Jamot, ni ses successeurs n'ont aperçu la richesse des indications qu'on en peut tirer.

Cette analyse des textes ne peut se résumer : nous nous bornerons ici à indiquer quelques-unes des conclusions qui s'en dégagent.

En premier lieu l'étude détaillée des pièces concernant la fortune des Le Nain atteste le double et constant souci d'accroissement du patrimoine et d'élévation sociale : cas typique, et qui pourrait servir d'exemple pour l'étude de la mentalité du XVII<sup>e</sup> siècle. Une complicité naturelle, visible dans tous les actes (donations entre vifs, mise en indivis, etc.) et qui unit le père aux enfants, les peintres à leurs neveux, permet d'acquérir, d'augmenter sans cesse, de préserver par de multiples ruses juridiques (dont le sens n'est pas toujours facile à pénétrer) ce patrimoine qui est moins regardé comme appartenant à aucun d'entre eux qu'à la famille. En terres labourables, vignes et bois, en maisons, en rentes et en argent liquide, tant à Laon qu'à Paris, les Le Nain amassent avec tenacité, entre 1595 (date où le père achète sa charge de sergent royal) et 1677 (date où Mathieu meurt), une solide fortune. Cet enrichissement se double d'ambitions sociales. Né dans ce milieu de laboureurs-vignerons modestes, mais assez à leur aise, qu'on rencontre dans la campagne des alentours de Laon (dont l'économie est alors dominée par la vigne), Isaac Le Nain, le père des trois peintres, réussit à s'introduire dans le cercle étroit des sergents royaux au grenier à sel, et à s'y faire place au premier rang. Les trois peintres, grâce à leur pinceau — mais aussi, très probablement, à leurs façons d'« honnêtes hommes », et au goût des armes que cultive Mathieu — nouent à Paris des relations brillantes, et parviennent jusqu'au roi et à son entourage. Il peut être établi qu'ils furent estimés et personnellement connus de Louis XIII, puis de Louis XIV, pour ne pas parler de Mazarin, de Turenne, du maréchal d'Albret. Cette élévation conduisait tout naturellement à la noblesse. Une mort prématurée l'exclut pour Antoine et Louis. Mais il est évident que Mathieu y aspire. Le collier de l'ordre de Saint-Michel lui en donne l'équivalent, et il est probable que seule la mort successive des deux neveux, Antoine et Etienne, sur qui Mathieu comptait pour recueillir son héritage, empêche l'anoblissement définitif de la lignée. On ne saurait donc parler de petits peintres provinciaux, désarmés dans un Paris où ils se sentent étrangers, persistant à proposer des tableaux célébrant leur pays à un public qui ne les comprend pas. Les trois Le Nain sont des peintres ambitieux. Fils d'un sergent royal, ayant probablement reçu une éducation solide qui les met très au-dessus de la plupart des peintres (souvent liés encore au milieu des artisans), ils ont des amitiés dans les cercles littéraires (Du Bail, Scudéry), ils sont introduits dans une société brillante, ils participent à l'Académie dès sa fondation. Bien plutôt que des paysans maladroits : des peintres mondains, et des peintres à la mode.

En second lieu, l'analyse des actes prouve que les trois peintres, en s'établissant à Paris dès le départ de leur carrière (ils n'ont jamais été peintres à

Laon), ne perdent nullement leurs attaches avec leur ville natale, ni avec le village de Bourguignon, berceau de la famille. Jusqu'au bout ils restent soucieux d'y arrondir leurs propriétés, y conservent une maison, qui, au rebours de leurs autres biens, n'est jamais donnée en location : il est manifeste qu'ils y reviennent faire de longs séjours (l'un d'eux est attesté par Mathieu lui-même), il est probable qu'ils y peignent. Leurs tableaux « paysans » ne procèdent pas de souvenirs d'enfance plus ou moins transfigurés par la vision d'un citadin. Les Le Nain ne sont pas des peintres provinciaux comme un Quantin, un Tassel, ou même un Georges de La Tour ; mais ces Parisiens gardent un contact direct et constant avec la terre. Le lien spirituel n'est jamais rompu.

La conclusion la plus importante sans doute concerne l'âge des trois frères. Les dates de naissance partout acceptées (1588, 1593, 1607) ne résistent pas à l'analyse. Elles n'apparaissent ni fondées sur un document méritant créance, ni accordées aux autres données biographiques. Il faut certainement les déplacer (entre 1598 et 1608). Ce qui fait s'évanouir les problèmes multiples et insolubles que proposaient la jeunesse et la formation des trois peintres. Mais du même coup s'écroule toute la savante construction élaborée depuis plus de cinquante ans à partir de cette prétendue différence de génération, admise de confiance, et qui avait permis de doter de façon aussi péremptoire que gratuite chacun des frères d'une physionomie propre et précise. Si Antoine, Louis et Mathieu sont d'âge voisin, rien ne permet plus de définir ce qui sépare leur personnalité — et notamment de distinguer Louis d'Antoine. Toute l'étude des Le Nain est à reprendre sur de nouvelles bases.

### III. - L'ÉTABLISSEMENT DU CATALOGUE

Le catalogue de l'œuvre exige le même travail d'examen critique. Depuis la douzaine de tableaux connus par Champfleury en 1850 jusqu'à nos jours, les listes se sont singulièrement compliquées. Aux découvertes les plus éclatantes se sont jointes des attributions douteuses, longtemps soutenues par un consensus général (les *Deux fillettes*, du musée de Rotterdam, le *Portrait de jeune homme* du musée de Laon, le portrait dit « *de jeune prince* » du musée de Nantes, etc.). Ce mélange était d'autant plus facile que les références sûres sont peu nombreuses, plus rares encore les tableaux datés, et que la peinture de genre, en France, au xvii<sup>e</sup> siècle, reste quasi inconnue. L'histoire de l'art n'a qu'à demi contrôlé le jeu intéressé du commerce moderne, souvent autorisé par les abus du passé.

Ici encore indiquons seulement les résultats d'une analyse qui, s'agissant des Le Nain, repose nécessairement sur l'étude du style et de la facture, et que les recherches de laboratoire semblent venir confirmer.

Les œuvres mythologiques et religieuses prennent une importance insoupçonnée encore il y a vingt-cinq ans, et que pourtant pouvaient faire pressentir Leleu, Sauval, et les documents d'archives. Sans compter les œuvres mentionnées par les textes, on conserve plus de vingt « tableaux d'histoires ». Les scènes de genre proprement dites forment au contraire un groupe plus restreint qu'on ne le croit dès qu'on exclut les attributions abusives et les copies. Il ne reste qu'une douzaine d'« intérieurs paysans », une douzaine de « tableaux d'enfants » et sept scènes d'extérieur. Dans le reliquat on peut tailler la part de Jean Michelin — redécouvert en 1927 (Joséphine M. Lansing) et 1933 (Jamot) et désormais bien distinct, mais jamais étudié — ; celle de ce peintre fort distant des Le Nain que nous proposons de nommer provisoirement le « Maître aux béguins » (une vingtaine d'œuvres), et celle du « Maître des cortèges », personnalité remarquable qui reste également à identifier (une demi-douzaine de toiles, dont les deux *Cortèges* du musée de Philadelphie et de la collection Picasso, la *Rixe* de Moscou et l'*Intérieur paysan* de Bristol). Quant aux portraits, qui furent certainement fort nombreux (plus d'une centaine dans le seul inventaire après décès de Mathieu), les pertes sont immenses. Nous ne connaissons actuellement que trois ou quatre portraits isolés qui puissent être donnés avec conviction aux Le Nain (même si des dizaines leur sont attribués, sans argument positif). Pour les portraits collectifs ont subsisté seulement une demi-douzaine d'œuvres, souvent de petites dimensions. Les portraits « en scènes de genre », sans doute l'une des innovations de l'atelier les plus goûtées, sont un peu mieux préservés, et nous en possédons encore une belle série (une dizaine environ).

Même si l'on ajoute les œuvres connues seulement par des copies, comme l'*Intérieur paysan au vieux joueur de flageolet*, l'*Intérieur d'écurie*, le *Portrait de femme âgée* de 1646, on ne dépasse guère soixante-quinze œuvres. Soit un chiffre minime pour trois peintres ayant travaillé de concert au moins vingt ans, avec une rapidité qui souvent touche à l'improvisation, avec une abondance que prouverait, à elle seule, la fortune amassée. On peut raisonnablement penser que nous ne conservons que le trentième à peine de l'œuvre. Un Georges de La Tour, exemple même du peintre profondément oublié et redécouvert seulement de nos jours, possède à son compte aujourd'hui plus de tableaux que n'en peut montrer chacun des trois frères. Ce qui explique assez bien la difficulté que nous avons toujours à juger de leur création, à établir une chronologie, à désigner l'évolution des trois mains.

\*

\*\*

Un certain nombre d'idées plus ou moins léguées par le siècle passé, mais qui sont toujours reçues, s'effacent donc devant l'analyse des documents. Les frères Le Nain, « peintres maudits », rejetés par l'art officiel ; les frères Le Nain, « provinciaux » qui opposent aux boursouflures préten-

tieuses de la peinture du temps l'image véridique de la paysannerie française ; les frères Le Nain, modestes « peintres de genre », qui ont tant bien que mal essayé de se hausser à la « grande peinture » : ces lieux communs ne sauraient plus être envisagés que rétrospectivement, comme désignant la psychologie d'une redécouverte. Une image différente s'esquisse. Le cours de l'année prochaine permettra de la développer : et de chercher, libérée des faux problèmes, une interprétation nouvelle à l'art des trois peintres.

J. T.

#### PUBLICATIONS

— « La notion d'imitation dans la pensée artistique du XVII<sup>e</sup> siècle », *Critique et création littéraire en France au dix-septième siècle*, Colloque international du C.N.R.S., Paris, 4-6 juin 1974, Editions du C.N.R.S., Paris, 1977, p. 361-374.

— « Le paysage dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle : de l'imitation de la nature à la rhétorique des "belles idées" », Communication au XXVIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale des études françaises, 26 juillet 1976, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29 (1977), p. 45-64.

— Notices de Louis Finson et de Trophime Bigot dans le Catalogue de l'Exposition *La peinture en Provence au dix-septième siècle*, Marseille, Palais Longchamp, juillet-octobre 1978.

— « Documents sur Jacques Blanchard », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1976 (1978), p. 81-94.

— « Poussin, peintre français ou peintre romain ? », Introduction au catalogue de l'Exposition *Nicolas Poussin*, Rome, Villa Médicis, novembre 1977-janvier 1978, p. 36-67 (en français et en italien). Repris dans le catalogue de l'Exposition *Nicolas Poussin*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 27 janvier-12 mars 1978, p. 24-33 (en allemand).

— « Monsú Possino », *Bollafiarte*, n° 74 (novembre-décembre 1977), p. 33-37 (en italien).

— « Collectionneur et peintre : Pointel et Poussin », *Revue de l'Art*, n° 39, p. 39-58 (en collaboration avec Claude Mignot).

— « Propositions pour... I. Charles Errard peintre », *Revue de l'Art*, n° 40-41, p. 151-172.

— « Gericault e la sua legenda », préface à Philippe Grunhec, *L'opera completa di Gericault*, Milan, Rizzoli éd., 1978, p. 5-9 (en italien).

— « Adrien Guignet perdu et retrouvé », préface au catalogue de l'Exposition *Adrien Guignet (1816-1854)*, Autun, Musée Rolin, juin-septembre 1978.

#### COLLOQUES ET SOCIÉTÉS

FLORENCE, Colloquio « Rubens e Firenze », Palazzo Giugni, 5-8 octobre 1977 : communication sur *Rubens e la politica di Maria de' Medici* (en italien).

PARIS, Société de l'Histoire de l'Art français, séance du 5 novembre 1977 : communication sur *Un disciple de Le Brun : Louis Licherie*.

MODÈNE, Convegno internazionale « Romanico Mediopadano — Romanico Europeo », Modène, 24 octobre-1<sup>er</sup> novembre 1977.

PARIS, Colloque sur l'Informatique et l'Histoire de l'art, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 2 mars 1978 : *Présentation du projet Catart* (Banque de données pour les catalogues de ventes d'art).