

Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

I. LES FRÈRES LE NAIN ET L'INSPIRATION RÉALISTE A PARIS AU TEMPS DE LOUIS XIII ET DE MAZARIN

(cours du vendredi, 15 heures)

Le cours précédent avait été consacré à la révision du dossier Le Nain : étude du mécanisme historique qui a fixé l'image des trois peintres, reconstitution de leur biographie, établissement de leur catalogue (Cf. *Annuaire* de l'année 1977-1978). L'exposition organisée au Grand Palais (3 octobre 1978) a soumis le résultat des recherches à un vaste public (plus de trois cent mille entrées), et permis en quelque sorte de compléter l'étude théorique par l'expérimentation. Il devenait dès lors possible de faire succéder à l'analyse philologique du « cas Le Nain » une tentative d'interprétation : ce qui a fait l'objet de ce cours.

*
**

Les trois premières heures ont été employées à examiner les résultats de l'exposition, et les modifications éventuelles qu'il convenait d'apporter aux conclusions du cours précédent.

L'acrochage des tableaux, épreuve décisive, a confirmé l'essentiel des attributions. La distinction entre originaux et copies n'a pas été remise en cause ; le *Déjeuner rustique* de Detroit, dès son arrivée, a paru d'une qualité insuffisante par rapport aux autres toiles : mais le rejet d'œuvres aussi célèbres et aussi souvent reproduites que les *Trois jeunes musiciens* de Rome ou le *Portrait de femme âgée* d'Avignon, la réhabilitation des *Petits joueurs de cartes* de Williamstown, etc., semblent désormais admis. La frontière établie entre l'œuvre des Le Nain et les tableaux (tous placés sous leur nom depuis le XVIII^e siècle) de ces contemporains que furent le « Maître aux béguins », le « Maître des cortèges », Michelin et Montallier, telle qu'elle

avait été proposée lors du cours et matérialisée dans l'exposition par un changement d'étage, n'a soulevé aucune contestation. La cohérence des groupes dégagés (y compris le « groupe de l'Adoration ») n'a guère été critiquée.

Sur un point le bilan de l'exposition apparaît négatif. Son large retentissement n'a fait surgir de l'ombre aucun chef-d'œuvre. Seules ont été signalées à cette occasion des copies, nombreuses et confirmant la célébrité ancienne des tableaux, et quelques toiles secondaires de maîtres voisins (Michelin, « Maître aux béguins »).

Les multiples comptes rendus et articles publiés à la suite du vernissage n'ont pas renouvelé vraiment les problèmes. La plupart ont repris les indications avancées dans le catalogue, ou sont revenus à des conceptions anciennes, dont quelques-unes singulièrement périmées. Il n'a pas paru nécessaire de s'y arrêter longtemps. Toutefois une hypothèse sur la répartition des œuvres entre les trois mains a été développée par M. Jean-Pierre Cuzin, en accord sur plusieurs points avec Sir Anthony Blunt (*The Burlington Magazine*, décembre 1978) : rejet du groupe des *Joueurs*, jusque-là universellement considéré comme d'attribution inattaquable ; rôle-clef de l'*Atelier du peintre* du Vassar College, admis comme œuvre authentique et donné à Mathieu ; attribution à ce dernier du « groupe de l'Adoration », considéré comme postérieur à 1648. L'importance des problèmes soulevés, et l'autorité exceptionnelle des deux historiens qui proposaient cette révolution radicale, commandaient un examen attentif, qui a conduit à envisager de nouveau les questions de datation et à préciser les limites de tout travail critique sur les frères Le Nain. On ne peut leur appliquer ni le type de raisonnement qu'on utilise à propos des Primitifs pour pallier les lacunes de la documentation, ni celui qui convient pour d'autres peintres du XVII^e siècle plus favorisés par le sort. Une réflexion méthodologique fondée sur un examen des données « positives » doit précéder ici toute reconstruction historique. Les principales conclusions présentées durant ces trois premières heures ont été rassemblées dans un article déjà publié par la *Revue du Louvre* et intitulé *Leçons d'une exposition* (voir ci-dessous, *Publications*).

*
**

L'essentiel du cours a été consacré à un type de recherches différent : non plus compléter la reconstruction historique (sans l'apport de documents nouveaux, la discussion risque de se perdre en hypothèses vaines), mais chercher à dégager les significations. Dans la préface du catalogue et les notices mêmes nous avons déjà suggéré diverses approches de l'œuvre. Les limites du cours obligeaient à choisir un point particulier. Parmi les interrogations suscitées par l'exposition, la plus fréquente se trouvait être : « Pourquoi les

Le Nain ont-ils peint des paysans ? » Etonnement qui désigne un problème ; il nous a paru intéressant de le prendre pour thème de cette année.

Ni Champfleury ni Valabrègue ne s'étaient beaucoup interrogés sur ce point. Il n'en va pas de même aujourd'hui. D'une part les tableaux « paysans » n'apparaissent désormais qu'une portion réduite de l'œuvre, donc un choix conscient. On ne connaît pas plus de dix intérieurs paysans, et huit extérieurs et paysages, sur quelque soixante-quinze œuvres : nulle comparaison possible avec la « spécialisation » plus ou moins poussée de certains peintres nordiques comme Teniers. D'autre part le développement des théories politiques et sociales a créé dans l'esprit de nos contemporains, critiques et historiens d'art compris, des catégories tranchées correspondant à « noble », « bourgeois » et « paysan », où la division « classe exploitante-prolétariat » est plus ou moins consciemment sous-entendue. De là une énigme : à qui étaient destinés ces tableaux « paysans » ? Manifestement pas aux paysans eux-mêmes ; or le refus de toute dérision, le sentiment profond de la condition paysanne ne leur interdisaient-ils pas la clientèle des privilégiés ? (Cf. Blunt, 1953, repris en 1970).

On a cherché la réponse dans une série d'hypothèses fort risquées. La plupart tendent à modéliser les Le Nain, ou du moins « Louis », sur l'image du « peintre maudit », l'un des clichés les plus chers à notre époque : on l'imagine à part dans son temps, méconnu ou rejeté, et inspiré par des intentions plus ou moins secrètes, propagande protestante ou même retour à la terre « écologico-religieux » annonçant les solitaires de Port-Royal... En fait, la difficulté est toute spécieuse. Naïve au niveau du raisonnement théorique : les rapports entre représentation et clientèle, dans la peinture, n'obéissent guère à des lois déterminées, et nullement à des correspondances sociales. Fictive sur le plan historique : il existe au xvii^e siècle une « peinture de consommation » adaptée à un usage précis, donc à l'intention du client dont elle s'efforce de refléter les goûts et les idées : portraits, petits tableaux de dévotion, retables d'église, etc. ; et d'autre part une « peinture de délectation » où la nouveauté du sujet et les « beautés du pinceau » suffisent à séduire les « connoisseurs », et par conséquence les collectionneurs les plus riches, avec, à leur suite, une très large clientèle. A la génération qui précède les Le Nain, les tableaux caravagesques de beuveries et tabagies, avec leurs mendiants et leurs courtisanes, n'allaient pas orner les tavernes de Rome, mais se retrouvent sur les inventaires des princes et des cardinaux. De même qu'un peu plus tard les « bamboches » de Van Laer et de ses successeurs...

Au lieu de nous arrêter à cette position du problème, nous avons donc essayé de dégager les données générales : soit éclairer les conditions intellec-

tuelles et spirituelles qui ont permis aux Le Nain de peindre, selon l'expression de Mariette, des « bamboches à la française » dans le Paris de Louis XIII et de Mazarin. Nous nous sommes attaché à montrer que l'art des Le Nain se greffe sur une longue tradition de sujets populaires et réalistes ; que la vogue du réalisme s'accroît à Paris vers 1635-1640 au point de devenir un véritable engouement ; que les Le Nain ont donné à cette demande une réponse toute personnelle, mais n'en correspondant pas moins pleinement au goût et à l'esprit du temps.

*

**

Touchant la vigueur du courant réaliste au début du XVII^e siècle, un premier témoignage a été demandé à la poésie. L'héritage du XVI^e siècle, sur ce point, y est transmis sans coupure. La caricature (thème de la vieille, thème du gueux, etc.) y apparaît constituée en lieu commun (Régnier ; Mont-Gaillard, *Stances, Odes sur une vieille décrépète* ; Sigogne ; Scarron, *Invective contre une vieille Dame campagnarde* ; etc.). La scène de genre est traitée avec plus de sincérité, et nuancée parfois de bonhomie familière (Régnier ; Angot de l'Eperonnière, et ses étonnants *Picoreurs*, vers 1610-1615, publiés dans le recueil de 1637 ; etc.). La notation véridique s'étend volontiers au spectacle de la campagne, que cette époque voit souvent à travers l'*Astrée*, mais peut aussi décrire avec simplicité ; ainsi Racan, ou Théophile de Viau dans le fameux *Matin*, qui mêle à une transposition mythologique des accents plus directs :

« *Alix apprête son fuseau ;
Sa mère, qui lui fait la tâche,
Presse le chanvre qu'elle attache
A sa quenouille de roseau...* »

Aussi bien la muse « précieuse » s'accompagne, souvent chez les mêmes auteurs, d'une muse « triviale ». Celle-ci dispose d'une rhétorique propre : emploi systématique des mots familiers ou bas, des termes archaïques ou forgés, accumulations, antiphrases, calembours, etc. Procédés anciens, mais que développe systématiquement le « Burlesque », mode qui s'empare de tout Paris. L'étude de Saint-Amant et des différentes éditions des *Œuvres* (1629, 1631, 1643) permet d'en suivre le développement chez un poète par ailleurs très lié aux artistes parisiens.

La description tient dans cette rhétorique une place capitale : à côté de la description noble de l'épopée se propose une description « burlesque », toujours très concrète et, pour ainsi dire, visuelle, et procédant par juxtaposition de traits précis. Elle se veut souvent d'un comique assez lourd et très intellectuel (Scarron, *Typhon ou la Gigantomachie*, 1644) : mais elle

conduit aussi à une observation franche, où l'exercice littéraire touche cette fois au réalisme le plus direct : ce sera le cas de toute la suite des « descriptions de Paris ». La parodie du *Virgile travesti* n'a guère en commun avec les tableaux vifs et colorés à souhait de la *Ville de Paris en vers burlesques* de Bertaut (1652), « *La buvette du Palais* », « *La servante qui ferre la mule* », ou « *Le marchand fripier* ». Le trait est à peine chargé. Un artiste aussi sensible et ennemi de toute grossièreté que François Chauveau peut graver le frontispice de l'édition *in-quarto*, qui illustre très exactement (mais avec moins de verve) le morceau le plus étonnant du livre, le « *Compliment des Harengères de la Halle* ». Dans les *Tracas de Paris* de Colletet (1665) des épisodes comme « *Le Plumet et sa maîtresse* » ou la « *Batterie dans un Cabaret* » ont leur correspondant exact parmi les gravures de Bosse ; celui du « *Crochetteur* » évoque, sinon par le sujet précis, au moins par le refus de toute dérision, la *Rixe de crocheteurs* du « Maître des Cortèges ». Avec les « *Crieurs d'eau de vie* » et les « *Pâtissiers* », nous sommes tout proches de Michelin, même si, chez le peintre, les personnages prennent le pas sur l'anecdote et la scène se nuance de mélancolie. Ton différent, mais intérêt identique pour la vérité vécue. La correspondance entre littérature et peinture a rarement été plus flagrante.

Il importe de souligner que le « style bas », dans le Burlesque, lasse vite. La mode est immense ; Scarron lui-même s'en plaindra :

« *Car tout Paris est plein ou presque
Et même fort incommodé
De ce burlesque débordé...* »

Mais la trivialité, qui a plu aux « premières personnes de l'Etat », fait les délices d'un trop vaste public pour que les raffinés ne l'abandonnent pas rapidement. Plus tard Perrault pourra parler de « la beauté du Burlesque, cette douce naïveté qui charme tous les esprits raisonnables », et déclarer que celle-ci ne doit pas tenir à « la bassesse des termes », mais « paraître dans l'invention ingénieuse des pensées, et dans ce tour agréable qu'on leur donne » : définition d'un Burlesque « tempéré », qu'on rencontre très tôt. Il est difficile de ne pas rattacher à ses premières expressions un tableau de Le Nain comme la *Vénus dans la forge de Vulcain* de Reims (1641). On l'a souvent interprété comme un essai malheureux pour se hausser à la grande peinture ; il semble au rebours qu'il faille le replacer dans le contexte parisien de ces années, soit le premier déferlement du Burlesque. Un public habitué au grand style de Vouet ou de Poussin ne pouvait voir là qu'une parodie : mais au lieu d'opter pour les traits appuyés d'un Saint-Amant (scène des Sabines dans la *Rome ridicule*, 1643) le peintre se contente d'un humour léger. La scène divine est replacée dans un contexte « bas » et

« commun » : Vénus est une belle fille de campagne drapée d'une grosse « castelogne » et les terribles Cyclopes sont de paisibles compagnons en hauts-de-chausses et tablier de cuir. Toutefois l'observation quelque peu goguenarde (l'Amour à la fois timide et déluré, le regard admiratif du Cyclope beau garçon) ne dépasse pas cette « douce naïveté » qui peut séduire le public le plus délicat. D'où le ton surprenant du tableau (si mal perçu de nos jours) : non pas balourdise de provinciaux, mais sens très subtil de la nuance, chez des artistes fréquentant le monde et les lettrés, et soucieux d'être au goût du jour.

*

**

L'exemple privilégié de la poésie, et ces premières correspondances, font supposer dans la peinture, *muta poesis*, un puissant courant parallèle. On admet d'ordinaire qu'il n'en est rien, et qu'il n'existe pas en France de tradition réaliste dans la peinture, telle qu'on en constate au même moment dans les Flandres ou les Pays-Bas, à Naples ou en Espagne.

Cette opinion est ancienne. Elle naît du schéma facile qui fait passer du foyer éclatant de Fontainebleau au mécénat royal du siècle suivant. L'histoire de la peinture française est d'abord l'histoire de la peinture officielle — soit la « grande peinture », alors que l'histoire de la peinture flamande concerne d'emblée celle de Brouwer ou Teniers au même titre que celle de Rubens. Un rôle important est ici joué par les historiens du XIX^e siècle. Le grand effort de mise en ordre et de diffusion qui suit la Révolution française procède d'esprits formés à l'école de David et soucieux de mettre l'accent sur le goût noble (Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France*, 1808 : il n'y a pas vraiment de peinture française d'inspiration réaliste, mais un choix médiocre des sujets chez certains peintres ; Valentin est seul admis, parce qu'il représente, en dépit de son naturalisme, la « grande manière » ; les Le Nain sont mentionnés marginalement et comme exception flagrante). A son tour, le courant réaliste du XIX^e siècle, souvent associé aux idées socialistes et en conflit avec l'Institut, considère que la royauté et l'Académie n'ont pas permis le développement d'un art sincère et direct. Le schéma se perpétue ainsi plus ou moins sournoisement, avec des avatars divers. Témoin le livre de Lemonnier, professeur d'histoire à l'École des Beaux-Arts, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin* (1893). Thèse paradoxale : la présence du « réalisme » y est affirmée ; mais il est réduit à une attitude fondamentale du créateur, de sorte que les vrais représentants apparaissent Champaigne et... Le Sueur, tandis que les Le Nain (qui ont droit à un passage assez juste) sont suspectés d'introduire dans un apparent réalisme, par « préoccupation de l'être moral », non moins de *noblesse* et non moins de *pensée* que le Poussin des *Bergers d'Arcadie*...

Ainsi évacué du XVII^e siècle, le réalisme ne pourra être qu'une reconquête, nécessairement lente et incertaine. C'est l'œuvre du XX^e siècle. Mais le premier bilan, offert en 1934 par Charles Sterling avec l'exposition des *Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, prouve à quel point il est difficile de revenir sur une construction séculaire. Le titre affirmait l'existence d'un courant. Mais en dehors de Le Nain et Michelin, l'exposition proposait l'inspiration caravagesque, pour une grande part religieuse (Valentin, Vignon, Tournier, et l'ensemble capital de Georges de La Tour), un groupe de paysages (avec Claude et Dughet), un groupe de natures mortes, un autre encore de portraits : soit la production du XVII^e siècle qui ne relevait pas de la « grande peinture » mythologique et décorative. A peine si, Le Nain et Michelin mis à part, on découvrait dans toute l'exposition une dizaine de scènes de genre. Ce réalisme « négatif » restait en fait très proche des conceptions de Lemonnier : attitude du créateur plus que représentation. L'idée se retrouverait, plus ou moins diffuse, de nos jours. On tient qu'une partie de l'art français sait voir la réalité et trouve des accents qui ne procèdent pas de la grande rhétorique antiquisante, mais qu'il repousse foncièrement l'inspiration réaliste. Mis à part quelques divertissements d'artistes (Bourdon). Mis à part les Le Nain, exception à la règle.

En fait le témoignage des archives s'inscrit en faux contre pareille image. A la suite des longs dépouillements effectués au Minutier Central sur les inventaires après décès à Paris entre 1560 et 1600 environ, une étude publiée sous la direction de Georges Wildenstein (1962) pouvait conclure à propos des scènes de genre : « Cet aspect de la peinture est assurément celui qui a le plus de succès. Peut-être ces tableaux ne sont-ils pas estimés aussi cher que les autres dans les inventaires, mais leur profusion atteste leur immense vogue. » Les sujets les plus divers se rencontrent avant 1600 : *Drôleries, Joueurs, Aveugles, Arracheurs de dents, Cuisines, Banquets, Docteurs, Avocats, Mascarades, Egyptiens*, mais aussi *Bergeries, Paysans et paysannes, Noces de village, Danses de village*. Pour la première moitié du XVII^e siècle, les dépouillements, à peine commencés, montrent que le même courant persiste sans coupure. A côté des tableaux mythologiques et religieux se retrouvent les mêmes titres. Toute statistique est ici vaine, car les mentions sont fréquemment ambiguës (un « repas », une « musique »...), et une grande part de cette production moins noble, donc moins réservée aux collectionneurs, échappe aux inventaires, ou se trouve recensée par des notaires peu avertis qui se contentent de consigner : un tableau avec sa bordure. Il faut donc se fonder sur les cas particuliers, en premier les inventaires des ateliers et boutiques de peintre. Les scènes de genre s'y rencontrent d'ordinaire en proportion non négligeable : par exemple chez Laurent Guillot, peintre, 1649 (*Cuisine, Collations, Flûteur, un Mangeur de*

pois); chez Jean de Hongrie, 1632 (*Courtisane, Epousée de village*); chez Jacques Guillemin, chanoine, 1634 (un *grand tableau peint en huile sur toile représentant une vie rustique, à figures...*). Une partie de la peinture avec laquelle vivent les parisiens (et les provinciaux sans doute) est manifestement composée de scènes de genre réalistes : partie qui semble à peu près de même importance que la veine réaliste parmi les livres du temps. Il apparaît peu vraisemblable qu'elle ne soit faite que de tableaux importés des Flandres ou des Pays-Bas. A qui s'est familiarisé avec ces actes, la production des Le Nain perd tout aspect d'exception.

Lacunaire, et souvent incomplet ou ambigu, le témoignage des archives resterait contestable s'il n'était confirmé par un témoignage parallèle, et cette fois irréfutable : celui de la gravure. Ici le courant réaliste est aussi abondamment représenté que dans la littérature. Des séries entières s'inspirent de la vie quotidienne, notamment avec les *Cris de Paris* (suites de Brébiette, Weigert, 226-232 ; de Bosse, Weigert, 1341-1352 ; etc.). Le Burlesque, d'abord représenté par des pièces éparses, prend droit de cité avec l'atelier de Lagniet, éditeur habile qui sent le moment où cette mode redescend des beaux esprits au public populaire (séries des *Proverbes*, vers 1657, de la *Vie de Till l'Espiègle*, etc.) : de là une production d'un niveau artistique médiocre, mais d'un grand intérêt sociologique, où le réalisme de la rue se mêle aux plaisanteries gauloises. Les scènes villageoises, de leur côté, ne se comptent pas, de Callot (édité à Paris) à Nicolas de Son, Lasne ou Pérelle : danses de villages, noces, jeux et festins, bergers et bergères, qui vont des conventions de l'*Astrée* aux notations les plus franches. Le réalisme est si nettement une mode à partir des années quarante que les artistes en apparence les plus opposés par leur formation et leur goût y sacrifient à l'occasion (Le Pautre, Testelin, Samuel Bernard, Chauveau, etc.). D'où quelques chefs-d'œuvre inattendus et souvent oubliés aujourd'hui (Mellan, *Le Paysan, sa vache et son veau*, Montaignon 375). Brébiette, graveur de délicates mythologies qui renouent avec la poésie bellifontaine, produit une série de scènes de genre d'inspiration très singulière (*L'abcès percé*, Weigert, 235 ; *La nourrice au miroir*, Weigert 237), et qui évoquent parfois la campagne (*Le joueur de cornemuse*, Weigert 218 ; *Le joueur de marionnettes*, Weigert 244). Jacques Stella, qui avait gravé dès l'Italie une pièce très réaliste (*La bouillie aux chats*, Robert-Dumesnil n. d.), peint vers la fin de sa carrière seize petits tableaux des *Plaisirs champêtres*, perdus mais gravés par sa nièce Claudine dans une suite qui connaît un immense succès. Réalisme à la George Sand, mélange d'un sentiment profond de la campagne et d'une vision idéalisée : certes ; mais, après les Le Nain, l'une des expressions les plus originales qu'ait suscitées au xvii^e siècle la vie rustique.

Même rapide, l'examen de cette production gravée convainc qu'exista pour la peinture une production équivalente. Seules les destructions ont pu donner le change. Il est certain que les tableaux réalistes sont de nos jours peu nombreux. Mais les gravures réalistes elles-mêmes, malgré des tirages à centaines ou milliers d'exemplaires (Lagniet : jusqu'à usure complète des cuivres), souvent ne sont plus connues qu'à petit nombre d'épreuves. Ce qu'expliquent sans peine des détails (et pour les gravures, des légendes) souvent très lestes, et les vagues successives de pudibonderie qui ont attentivement trié les héritages privés. Les peintures réalistes du xvii^e siècle n'ont guère moins souffert (et pour des raisons voisines) que les nudités de Fontainebleau. Mais le petit nombre d'œuvres conservées ne permet pas de nier l'importance de ce courant, et le goût d'un très large public. Le réalisme a été l'une des dimensions importantes de l'art français du xvii^e siècle, il procède d'une tradition ininterrompue, et vers 1630-1640 la mode envahissante du Burlesque lui a même donné un regain de vogue durable. Une enquête plus poussée permettra un jour d'en détailler les étapes et les divers types d'expression.

*
**

Les Le Nain prennent tout naturellement place dans ce courant. La suite du cours a été consacrée à dégager leur originalité. Elle apparaît très remarquable dès que l'on a retranché de leur œuvre des séries entières de tableaux placés sous leur nom au moins dès le milieu du xviii^e siècle.

Dans la scène de genre, les Le Nain ne participent pas à la veine proprement burlesque, comme on l'a cru longtemps, pour leur plus grand préjudice (Gault de Saint-Germain, 1808 : « Aucune des vérités ignobles n'a échappé à leurs recherches ; ils ont imité les plus sales jusqu'au dégoût »). En fait les quatre tableaux qui servirent de modèle aux estampes de Daullé (1758-1759 ; largement diffusées, copiées à Venise par R. de Colle) reviennent à un « Maître des bacchanales paysannes », peut-être parisien, mais certainement plus tardif. D'une autre main encore procèdent deux *Cortèges grotesques*, trop longtemps acceptés dans l'œuvre, et qui témoignent surtout que la France a sa place dans la vaste production internationale des « gueuseries » qui va des beuveries flamandes aux philosophes en guenilles de la peinture napolitaine. Une partie des « Le Nain » passés dans l'œuvre du « Maître aux béguins » (*La surprise du vin*, coll. part., etc.) relève également de cette inspiration.

Les Le Nain ne participent pas non plus à cette description réaliste qui commande la *Ville de Paris* de Bertaut comme les *Cris de Paris* de Bosse. Il a fallu détacher de leur production tout ce qui procède de cette veine.

Une partie est venue former l'œuvre du « Maître des cortèges », peintre de haute qualité, discret jusque dans les scènes brutales (*Rixe de croche-teurs*, Moscou ; *Chasse au sanglier*, coll. part.). Une autre partie doit être rendue à un peintre d'inspiration proche, de sentiment délicat, mais de niveau artistique nettement inférieur, le « Maître de la Lessive » (*La lessive*, multiples répliques et copies ; série de *Repas*, *Intérieurs*, etc.). Une autre enfin à Jean Michelin, artiste très personnel, peintre des petits métiers de la ville et des rues calmes des faubourgs, avec leurs boutiques et leurs chambres à louer.

A l'intérieur même de la veine paysanne, il convient de retirer définitivement aux Le Nain toutes les œuvres qui se rattachent à l'inspiration littéraire plus ou moins élégiaque, et d'en former le lot du « Maître aux béguins » (*Le vieillard endormi*, coll. part. ; *Scène de vendanges*, *La danse d'enfants villageois*, Cleveland ; etc.) : tableaux où l'on voit s'affirmer, grâce au mariage risqué entre le réalisme à la flamande et la pastorale mise à la mode par *l'Astrée*, une notion promise à un immense succès, la bonté des mœurs naïves de la campagne. Il a fallu la toute-puissance de ce mythe pour attirer sur cette production l'admiration attendrie du XVIII^e siècle et, au XIX^e encore, l'indulgence de Champfleury et de Valabrègue : car ce sentiment, qui trouve sa juste nuance poétique avec un génie comme Stella, reste plus ou moins vulgaire chez le « Maître aux béguins », peintre au pinceau lourd, à la production féconde, mais à l'imagination courte.

Pratiquement, en dehors de quelques épisodes précis comme les **bamboches de Bourdon**, toute la production réaliste parisienne se trouvait regroupée sous le nom de Le Nain, devenu une étiquette commode (et commercialement avantageuse) et réduisant le réalisme à un cas d'exception. La tricherie du marché d'art se conjugait ici avec une attitude intellectuelle facile : l'équation qui identifie un pays et une tradition (rhétorique italienne, réalisme nordique, mystique espagnole, mesure française, etc.). Renversant le problème, la révision du catalogue des Le Nain permet de tailler dans cet amas hétéroclite la part de plusieurs peintres tout à fait indépendants, qui joints à quelques autres maîtres (Stella, Bourdon) et aux graveurs (Lasne, Brébiette, l'atelier de Lagniet, etc.) jalonnent un courant réaliste complexe reflétant des tendances différentes. Où fixer la place des Le Nain ?

*

**

Premier point : il semble qu'ils sentent très vite le renouveau d'intérêt pour le réalisme. Le *Poète crotté* de Saint-Amant date de 1631 et sa *Rome Ridicule* de 1643 : c'est entre ces deux dates que le réalisme littéraire redevient une mode. Les premières scènes paysannes des Le Nain doivent

remonter à 1637-1640 : soit exactement le temps où de son côté Bourdon, qui revient d'Italie (1637), se fait connaître par ses bamboches. Les tableaux du « Maître des Cortèges », et surtout ceux du « Maître aux béguins », de Michelin, de Montallier, semblent postérieurs d'au moins une décennie.

En second lieu, la scène de genre des Le Nain ne procède pas d'un héritage direct ou d'une inspiration immédiate, comme on l'a trop répété (éducation due à un petit maître flamand, enfance provinciale, etc.). Elle semble se former lentement à partir d'une expérience complexe qui pourrait bien conjuguer l'Italie et le Nord. Leurs premières scènes de genre furent peut-être empruntées à la tradition précieuse (le *Concert Landry*, vers 1630-1635 ?). Leur conception dut se modifier complètement grâce à la connaissance des œuvres caravagesques, alors en pleine vogue chez les collectionneurs parisiens, et dont l'influence est évidente (composition des *Joueurs de cartes* d'Aix-en-Provence ; sujet de la *Rixe* de Cardiff ; simplification du décor et éclairage dans les *Trois âges* ; type d'adolescent dans les *Petits joueurs de cartes* Louvre-Buckingham). Mais d'autre part l'élément flamand est certain (les *Trois jeunes musiciens* de Los Angeles : partie droite, entièrement opposée d'inspiration au joueur de guitare de gauche). Tous les sujets des tableaux de genre des Le Nain se retrouveraient précédemment dans le Nord, souvent vulgarisés à Paris par l'estampe avant 1637 : repas paysans, enfants musiciens (Saftleven, gravé en 1633), forge rustique (Van Vliet, gravé en 1635). Si l'on persiste, en dépit de l'hypothèse Cuzin, à donner aux Le Nain des portraits en scène de genre comme les *Joueurs de trictrac*, de nouveaux contacts avec la peinture hollandaise doivent être admis. Le Paris des années trente est une période de grand syncrétisme. Les Le Nain vivent dans une capitale avide de peinture étrangère, attentive à toutes les sortes de production et mêlant les goûts et les expériences les plus contradictoires. L'inspiration des Le Nain ne surgit pas toute formée du cerveau de provinciaux têtus, mais se dégage peu à peu, évolue et s'affirme à partir d'une expérience très riche, chez des artistes au courant des nouveautés.

Il faut insister sur un troisième point : l'approfondissement personnel de ce qui aurait pu n'être qu'une formule, approfondissement lié à l'enracinement dans un terroir. Paradoxalement, rien n'est plus opposé à la réalité que le réalisme. Tout art réaliste, de Valentin ou Van Laer à Bruant ou Marcel Carné, est vite guetté par l'artifice : la notation brutale exige en compensation la convention du répertoire et la monotonie des types. Seul le génie peut briser cette équation : le Caravage, Millet. Au XVII^e siècle, Teniers ou Steen (comme le « Maître aux béguins ») n'usent guère que de marionnettes pour animer un théâtre aux effets prévus d'avance. Les Le Nain, au contraire, ne répètent jamais leurs personnages, tous soigneusement individualisés. Ils semblent bien peindre devant le modèle (absence de tout

dessin authentique). L'examen des archives montre qu'ils ont toujours gardé aux environs de Laon non seulement des intérêts considérables, mais un pied-à-terre. Il est très probable que certaines toiles y furent peintes (type local des bâtisses dans les *Paysans devant leur maison*, San Francisco ; cadre de la scène inexplicable si l'on ne connaît leur village dans les *Paysans dans une creutte*, Petworth). Attitude humble devant le modèle à la façon des premiers caravagistes, ou souci du particulier propre à des peintres de portraits ? Grâce à Laon les Le Nain échappent aux conventions de la scène de genre. Leur génie vient en partie de là : *un réalisme refait sur nature*.

*
**

Il en résulte une vérité certaine dans la représentation sociale. Sur ce point la querelle incessante (petits paysans ou hobereaux cossus ? plaidoyer pour les pauvres, ou vision qui tend à rassurer les privilégiés ?) n'apparaît qu'un problème mal posé. Les premiers tableaux (*Les trois jeunes musiciens*, *Les joueurs de cartes*) semblent dénués de toute indication sociale : ils restent des thèmes picturaux. A mesure que l'art s'approfondit, le tableau offre au contraire un caractère plus précis : il s'agit de paysans dans leur cadre de vie naturel. Mais la comparaison avec La Bruyère ou Vauban, trop souvent objectée, est anachronique. Il convient avant tout jugement d'étudier le Laonnois, et plus précisément Laon et la région de Bourguignon, au temps des Le Nain, et à partir des données historiques propres, des archives (notamment baux et contrats de mariages), des enquêtes de 1648-1653. On découvre un pays de vignobles et labours, traditionnellement riche et de vie aisée, ruiné par les guerres de religion, retrouvant rapidement bien-être et vie brillante avec la génération des Le Nain, mais à nouveau ravagé cruellement par les troupes (guerre de Trente Ans), et par endroit redescendu à la plus extrême misère (Saint-Pères, *Le Vray Trésor* (1647), récit d'un pèlerinage à Notre-Dame de Liesse en 1644). Les Le Nain n'ont pas représenté la guerre et ses désastres : ils ne sont pas des chroniqueurs. Ils n'ont pas représenté les miséreux pour eux-mêmes, selon une tradition bien établie en littérature et en peinture (Callot, La Tour, etc.) : ils évitent manifestement le thème en tant que tel. Inversement ils n'ont pas représenté une campagne idyllique (Lasne, Stella). Ils semblent se tenir à l'exacte vérité : vigneron et laboueurs aux traditions généreuses, pays où l'on boit du vin (c'est la richesse locale) dans des verres (production du pays : cf. proximité de Saint-Gobain), où la musique a une place traditionnelle dans la vie populaire ; mais aussi bâtiments en ruines (*Paysage à la chapelle*), ou qu'on n'entretient plus (*La charrette*, *Paysans devant leur maison*), intérieurs pillés par les troupes et dénués de tout mobilier (*Intérieur paysan*), journaliers misérables aux enfants malingres

(*Paysans dans une creute*). Pas de littérature, pas d'ironie : à l'inverse, un effort pour approfondir cette vérité vue et vécue jusqu'à la psychologie.

Ce que vient souligner le défaut d' « action » remarqué par Sainte-Beuve (1863). La juxtaposition des personnages supprime entre eux tout lien dramatique comme tout lien plastique : tuant du même coup l'anecdote. A preuve les *Enfants à la cage*, sujet répandu et prêtant toujours à des sous-entendus faciles (le chat, la cage, l'oiseau) : les Le Nain reprennent le motif, sans doute assez tôt ; mais l'arrêt de l'action anéantit toute interprétation graveleuse. Le cadre du tableau n'est plus une scène où se joue une comédie (Teniers) : le lien s'établit, par le jeu très particulier des regards, non pas entre des acteurs, mais entre chaque personnage et le spectateur. Du coup, la marionnette redevient un être ; avant de s'arrêter au costume et au lieu, l'intérêt s'attache à la vie intérieure.

Le terme de communion avec les humbles ne semble pas trop fort. Quel sens lui donner ?

Effort pour « porter témoignage » en faveur de la couche la plus déshéritée de la population ? Valabrègue refusait déjà cet anachronisme. Au XVII^e siècle la peinture peut et veut militer en faveur de la religion, et le cas échéant en faveur du prince ou du pays. Toute propagande est exclue sur le plan social (*La révolte de Masaniello* [1647] de Cerquozzi, les rares épisodes de la Fronde illustrés : « reportages » sans plaidoyer aucun). En principe l'évocation du peuple ne tend qu'à amuser (Brouwer, Teniers, Lagniet). Ce que précisément refusent les Le Nain.

Leçon morale ? Autre anachronisme. Un courant littéraire célèbre la vie innocente des bergers et bergères loin des villes. Sa référence est *l'Astrée*, et chacun le tient pour ce qu'il est : purement romanesque. La vérité des Le Nain en nie précisément l'artifice. D'autre part un idéal moral lié au néo-stoïcisme prône la retraite à la campagne, loin des tracasseries des villes et des faux plaisirs, pour acquérir l'égalité d'âme et la maîtrise de soi : mais il s'agit de la retraite de l'honnête homme sur ses terres, parmi ses serviteurs ; nullement de la condition paysanne et du travail des mains, qui passe pour avilir l'âme au lieu de l'élever.

Leçon religieuse ? La réforme catholique s'intéresse parfois à la campagne (M. Olier, et le chant des oiseaux ou la beauté du printemps) : mais toujours pour passer des merveilles de la nature à une élévation vers la grâce divine. Or on ne peut considérer que les Le Nain cherchent à louer les splendeurs de la création, et le Seigneur à travers elles. Quant à l'état paysan, il n'est doté par soi-même d'aucune signification particulière sur le plan spirituel.

En revanche le paysan est pauvre. Par quoi il suscite la moquerie : mais aussi la commisération et la charité au sens religieux du terme (Saint-Pères, 1644, en marge du passage relatif à Laon et aux miséreux rencontrés : « Les vrais pauvres sont membres de Jésus-Christ »). Le temps des Le Nain est exactement celui de saint Vincent de Paul, pour qui le chemin vers Dieu passe par l'amour « effectif », c'est-à-dire « l'exercice des œuvres de la Charité, le service des pauvres, entrepris avec joie, constance et amour ». Dans l'intérêt des Le Nain pour les paysans n'entre-t-il pas quelque chose de cet esprit de charité de nature religieuse ? La réponse doit être prudente. D'autant que ce sentiment existe au plus profond du Caravagisme. Mouvement lié à la grande montée mystique du début du siècle, celui-ci veut tout accepter de la condition humaine, y compris la pauvreté, la laideur, le péché même, qui en sont inséparables, et il tend à découvrir la spiritualité, à force d'amour et de compassion, jusque dans les aspects les plus humbles de la vie. De là de nouveaux sujets : mais aussi, étroitement liée, une nouvelle attitude devant le monde (de même qu'aux leçons du néo-stoïcisme, à l'analyse lucide des passions et à la conduite volontaire de l'ascèse morale, se rattache directement le courant « classique » qui va des Carraches à Poussin). On peut se demander si les frères Le Nain, par-delà une génération, n'ont pas retrouvé le ressort premier du caravagisme, devenu souvent de leur temps une rhétorique vide. Piété vécue jusque dans la création ? Quête spirituelle d'autant plus sincèrement conduite qu'elle était d'ordre purement artistique et engageait, non la conscience du chrétien, mais la sensibilité du peintre ? L'absence de documents interdit de décider. L'essentiel est qu'au milieu de tant d'images réalistes multipliées par cette époque les Le Nain ne proposent pas seulement une « tranche de vie » plus exacte, plus proche de la réalité vécue : mais que pour la première fois ils introduisent dans le spectacle du monde paysan (et non plus des bas-fonds de Rome ou de Naples) cette communion profonde qui est d'ordre métaphysique. Par où leur réalisme peut être regardé comme l'une des expressions majeures, non seulement de la peinture, mais de ce grand courant d'approfondissement spirituel qui marque la première moitié du XVII^e siècle.

*II. PEINTRES FRANÇAIS EN ITALIE AU XVII^e SIÈCLE :
MARTIN FREMINET, LOUIS BRANDIN, JEAN BOUCHER*

(cours du jeudi, 11 heures)

L'intention de ce cours — qui se poursuivra les années prochaines —, n'est pas de revenir sur des peintres connus comme Valentin, Vouet, Poussin ou Claude, mais d'approfondir une notion constamment évoquée et rarement explicitée : l'influence de la peinture italienne sur la peinture française du

xvii^e siècle. On a longtemps désigné par là, non sans nuance péjorative, l'ascendant des Carraches et de leur suite sur le « classicisme » national (Cf. Lemonnier, 1893 ; Desjardins, 1906, etc.). Depuis une cinquantaine d'années (Hermann Voss, *Die caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Régnier. Ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts*, 1924-1925) l'accent a été porté, aux dépens du reste du siècle, sur le caravagisme (exposition *Valentin et les caravagesques français*, Rome-Paris 1973-1974). Simplifications trop fréquentes dans l'histoire de l'art : la réalité apparaît beaucoup plus complexe. La richesse de l'art italien et le nombre des Français qui vont se former en Italie entraînent des choix fort différents. Selon les dates : des peintres arrivés en Italie vers 1610-1615 (Valentin, Vouet) ou vers 1620-1625 (Poussin, Mellan), ou vers 1630-1640 (Mignard, Du Fresnoy), auront des attitudes presque opposées. Selon les lieux : Rome est le centre le plus important et le mieux étudié (Bertolotti 1886, Jacques Bousquet 1951) ; mais Florence joue un rôle très important (surtout avant 1621 : Callot, Poussin, Stella), et pareillement Venise (Poussin, Vouet, Régnier, Du Fresnoy, etc.), Naples (Mellin), Bologne (Desubleo), Parme et Modène (Jean Boulanger), Milan (Stella), Turin (Fréminet, Brandin, Dauphin, Simon François, etc.). Selon les caractères, la première formation ou la durée du séjour (Brébiette, Perrier). D'où l'extrême diversité des styles et des œuvres.

Cette recherche conduit tout naturellement à s'interroger sur le concept même d'influence. Il est fort utilisé de nos jours, mais à l'ordinaire de façon vague (pour désigner un rapport global de dépendance qu'on se soucie peu d'élucider) et souvent abusive (l'artiste se trouve défini par ses emprunts, et non par les aspects originaux de sa création). L'historien devrait au contraire s'attacher à préciser les mécanismes qu'il implique. Ce qui suppose d'emblée plusieurs partis : géographiquement, abandonner les termes d'« école » (« école italienne », « école française », « école flamande », etc.) pour étudier les « foyers », c'est-à-dire le milieu précis qui représente le champ d'expérience d'un artiste ; temporellement, renoncer aux vues globales pour définir le moment exact de cette expérience, et, à ce moment, l'atmosphère propre au foyer concerné ; psychologiquement, éclairer la réaction de l'artiste : car à partir d'une même situation deux peintres peuvent aboutir à des expressions diamétralement opposées. Certes, l'époque choisie — l'Italie du xvii^e siècle — ne facilite certainement pas cette réflexion méthodologique : trop de données, trop d'œuvres ont à jamais disparu ; en revanche, elle en fait apparaître, par l'incertitude même des connaissances actuelles, toute la nécessité.

Dans l'état de ces connaissances, pareille réflexion risquerait de perdre toute rigueur si elle se fondait sur quelque tableau général, ou l'étude de tel ou tel thème iconographique, de telle ou telle tradition plastique. Il convient

de mener l'enquête peintre à peintre, en faisant confiance à la monographie pour faire surgir les problèmes et les éclairer concrètement.

*
**

Les trois premières heures ont été occupées à dessiner le cadre de cette enquête en rappelant quelques données générales sur le séjour en Italie des peintres français du xvii^e siècle.

Pour quels motifs se rendent-ils outremer ?

En premier lieu par amour de l'Antiquité, qui garde tout son attrait. L'immense prestige amassé autour de l'art et de l'architecture antiques par le livre, l'estampe, les collections royales, a fait d'elle la grande maîtresse des artistes, parfois discutée, récusée, jamais abandonnée. D'où la fascination de Rome, de ses monuments, de ses « vignes » (Borghèse, Ludovisi, Médicis, etc.). Jamais l'on n'a tant dessiné les antiquités de Rome, et les Français sont au premier rang (Poussin et les volumes Dal Pozzo, Errard et ses innombrables relevés, Perrier avec ses quelque cent cinquante eaux-fortes, Robert-Dumesnil 41-195, dont le retentissement est universel autant que durable).

En second lieu l'Italie attire par le rayonnement des maîtres de sa Renaissance. L'univers artistique d'un jeune Français du xvii^e siècle est presque entièrement commandé par l'estampe : l'Espagne y compte donc pour fort peu, l'Allemagne (Dürer) et le Nord (Lucas de Leyde, et surtout les Maniéristes) gardent une place importante : mais ils sont sentis, au moins à Paris, à la fois comme proches et démodés. Au contraire, à travers la gravure (Marc-Antoine, etc.), l'Italie apparaît pleine de promesses (prestige de Michel-Ange au début du siècle, ensuite de Raphaël et Polydore, auxquels s'ajouteront les Carraches et le Dominiquin regardés comme leurs héritiers). Ici encore, Rome l'emporte, du moins au départ. Ici encore, les Français jouent un rôle capital dans le culte de la Renaissance et dans la diffusion : pour Michel-Ange (après Nicolas Béatrizet, Léonard Gaultier), pour Raphaël surtout (suites de Vuibert, 1635 ; de Perrier, ca. 1638 ; de Chaperon, ensemble des *Loges*, 1649), pour le Carrache (Nicolas Mignard, 1637 ; Jacques Belli, 1641), le Dominiquin (Vuibert, ca. 1635).

Enfin l'Italie moderne est considérée comme la terre des arts et le lieu de toute nouveauté. Avec toutefois de fortes nuances selon les générations. Ainsi pour Rome : fin du xvi^e siècle-début du xvii^e, attrait violent du « Maniérisme » romain ; vers 1610-1620, fascination du caravagisme ; après 1620, prestige persistant (le Bernin, Lanfranc, Cortone), mais qui va déclinant lentement

jusque vers 1650-1660 ; à partir de ce moment, c'est essentiellement la Rome des antiques et de Raphaël qui décide au voyage.

Toutefois d'autres considérations entrent en jeu. D'abord un certain vide en France dans la première moitié du siècle : celui de la génération manquée (par la faute des guerres de religion), au moment où Rome, pour la seconde fois dans les temps modernes, redevient justement un grand foyer international et le théâtre des révolutions plastiques. La situation se modifiera assez vite à partir de 1625-1630, entraînant lentement un renversement des rôles qui sera senti des deux parts (dédicace à Colbert des *Vite* de Bellori, 1672 ; à Louis XIV de la *Felsina Pittrice* de Malvasia, 1678). Même évolution sur le plan économique. De 1576 à 1620, en France, les guerres de religion, puis la reconstruction, ne laissent aux artistes que des occasions rares et souvent médiocres, alors que l'Italie offre des mécénats généreux (Côme à Florence, les cardinaux romains), une large clientèle (Rome, ville de passage où l'argent liquide abonde) et un commerce déjà bien organisé pour l'exportation. Les Français passent outre-monts sans grande idée de retour : ils y feront fréquemment toute leur carrière (Brandin, Valentin, Régnier, Claude, etc.) ou des **séjours très longs** (Fréminet : 15 ans ; Vouet : 14 ans ; Stella : 18 ans). Après 1625 au contraire les occasions deviennent nombreuses à Paris et dans toute la France, avec la multiplication des couvents, et la fièvre de construction. D'où un type de voyage différent, excluant souvent toute pensée d'établissement, même provisoire (Blanchard, 4 ans ; Le Brun, 4 ans), et qui aboutit à la formule du séjour académique (2-4 ans).

Un autre attrait, nullement négligeable, tient à la liberté des études à Rome. Dans la France, pays de corporations, et particulièrement à Paris, la Maîtrise des peintres et sculpteurs, surtout au début du siècle et jusqu'à la fondation de l'Académie (1648), s'efforce de garder et consolider son contrôle sur les apprentissages, face à la pauvreté des commandes, puis à l'invasion des étrangers, notamment des Flamands. Il est difficile, et d'ordinaire coûteux de conduire des études sans passer par la filière corporative, peu propre à répondre aux exigences des véritables vocations. Rome, terre d'accueil, offre la solution noble. A quoi s'ajoute le mirage de l'aventure, du soleil, et de la vie italienne.

*

**

Si l'importance du séjour n'a pas toujours échappé, en revanche le problème du voyage est presque toujours passé sous silence. Il apparaît capital : mais nous ne pouvons nous en faire qu'une image approximative (aucun journal de voyage de peintre conservé, aucun récit détaillé, aucun carnet de croquis).

Ce voyage est long et coûteux. Il nécessite un pécule en argent liquide, qu'il faut protéger soigneusement contre les mésaventures de la route, et sagement économiser. Sinon le voyage avorte (tentatives de Poussin), ou il faut s'arrêter pour regonfler sa bourse grâce à quelque travail : d'où le rôle capital des étapes, où peuvent se trouver chantiers et clientèle. Les conditions risquent naturellement d'être fort différentes selon l'âge, la richesse et les recommandations : depuis l'escorte de l'ambassadeur ou du prélat (retour de Stella, de Simon François) jusqu'aux aventures picaresques (Callot enfant et la troupe de bohémiens, Perrier se faisant guide d'aveugle ; Vignon promettant de se convertir à deux religieux, etc.), en passant par des cas privilégiés (Errard, à dix-huit ans, conduit par son père en personne).

Le but est parfois Florence, presque toujours Rome. La première étape est Lyon, à l'aller comme au retour (d'où son caractère de foyer actif, lieu d'information et de brassage). A partir de là, deux trajets se proposent. La voie par terre (très fréquente au retour : Stella, Du Fresnoy, etc., mais utilisée aussi à l'aller) passe par Turin, Milan, la vallée du Pô, Venise, Bologne. Un autre itinéraire emprunte la vallée du Rhône, Avignon, Marseille, Toulon, où l'on s'embarque pour Gênes (d'où Pise, Florence, et Rome), ou directement pour Livourne ou Civitavecchia ; route commode, mais avec les dangers de la mer (tempêtes et corsaires). L'importance de ces « chemins de Rome » est trop négligée par les historiens d'art : les villes qui ne s'y trouvent pas restent le plus souvent étrangères à l'univers des peintres français. Inversement celles qui servent d'étape sont presque toujours connues, célébrées pour leurs trésors, et retiennent souvent les Français pour un séjour plus ou moins long (Du Fresnoy et La Fosse à Venise, Stella à Milan, Mellan à Gênes, Nicolas Mignard à Avignon, Perrier à Lyon), ou même définitif (Brandin à Turin).

Le détail même du voyage nous échappe. On peut le reconstituer partiellement par l'exemple de Jean-Jacques Bouchard (1630), fils de bonne famille, plus argenté, plus lettré, plus prétentieux que la plupart des peintres qui gagnent l'Italie, mais d'âge voisin (24 ans), d'intention semblable (souci d'aller compléter sa formation à Rome). Or son *Journal* est détaillé (pour ne pas dire indiscret) autant qu'on peut le souhaiter. Trajet par Nevers, Moulins, Roanne, Lyon, Avignon, Toulon, puis par mer jusqu'à Civitavecchia. 15 jours de Paris à Toulon et 15 jours de Toulon à Rome : mais 20 jours d'attente avant d'embarquer à Toulon, et 48 de quarantaine à Civitavecchia : soit en tout 3 mois et 6 jours. Coût du voyage : 260 livres, y compris les retardements, qui ont largement doublé les frais. Les indications abondent sur les problèmes de bagages, d'habillement, de guides, d'auberges, de changements de nourriture plaisants ou désastreux, de billets de santé réclamés à la porte des villes, de mauvaises rencontres sur mer : mais aussi sur la

découverte de la nature du Midi, l'éblouissement à l'arrivée à Rome (« ... et s'imaginait voir une ville enchantée... ») et le prompt retour aux réalités (« ... vilain et sale quartier... »). On peut aussi recourir au *Journal de voyage* inédit (et malheureusement bien plus succinct) d'André Félibien (1647, à 28 ans). Voyage par La Charité (11 avril), Moulins, Lyon (17 avril), Avignon, Aix, Marseille (28 avril), Gênes, Livourne, Pise (13 mai), Florence, Sienne, Rome (début juin). Riche, lettré, mais surtout ayant déjà fréquenté des peintres à Paris, le jeune Félibien prend soin de visiter les villes. D'où un voyage qui ressemble sans doute davantage (mais en bien plus confortable...) à celui des artistes, et des indications sur les œuvres d'art qui peuvent retenir : quasi rien en France (le *Salviati* de Lyon, les tableaux attribués au Roi René en Provence), mais l'émerveillement dès l'Italie, et une curiosité générale pour les œuvres de la Renaissance et du Maniérisme (Donatello comme Bandinelli, la *Librairie* de Sienne comme le *Salon des Cinq-Cents* à Florence) et les œuvres contemporaines (Pierre de Cortone au Palais Pitti). On peut penser que pour beaucoup d'artistes ces premiers contacts, qui ne sont pas romains, laissèrent une empreinte considérable.

*

**

Le problème de l'existence des artistes en Italie même ne mérite pas moins d'attention. L'histoire de l'art ne peut négliger l'exemple des histoires de la vie quotidienne et leur enquête propre : car la création est directement affectée par les conditions matérielles. Or si quelques recherches ont été menées en ce sens (Jacques Bousquet), elles portent sur Rome, et l'on ne sait quasi rien pour les autres villes. Ici encore, ni journaux intimes, ni livres de comptes, très peu de lettres et quasi aucun témoignage littéraire : il faut recourir directement aux archives, qui déforment certainement les réalités. Et se souvenir que les conditions diffèrent grandement selon les époques et l'origine sociale des artistes.

Le statut d'étranger crée peu de difficultés, du moins à Rome, capitale diplomatique, où la population est habituée depuis des siècles au va-et-vient cosmopolite, et où chaque « nation » a son organisation, parfois très poussée (ambassade, cardinaux protecteurs, églises, couvents, congrégations charitables). Pas de taxe spéciale, pas d'enregistrement obligatoire. La langue s'acquiert assez vite. Les mariages avec une Italienne (Vouet, Mignard, etc.) sont fréquents. Mais on reste senti comme étranger (cf. le « Monsù »).

L'argent nécessaire au séjour est le souci majeur. D'où le privilège et le prestige de ceux qui en sont dégagés. Plus nombreux qu'on ne le croit : la fondation de l'Académie de France (1666) ne fait qu'organiser un mécénat royal ancien (Vouet : pension royale pendant plus de treize ans, de 300 livres d'abord, augmentée à 450 livres dès 1617; Errard : pension royale pendant

seize ans ; Thibaud Poissant, pension de 500 livres), complété par celui d'autres bienfaiteurs (Louis Boulogne : la municipalité parisienne ; Le Brun : le Chancelier Séguier, etc.). Beaucoup d'artistes reçoivent des subsides de France (Antoine Bouzonnet, pension due à son oncle Jacques Stella et prévue pour cinq ans au plus ; Claude lui-même, orphelin, de son frère aîné), plus ou moins suffisants, plus ou moins réguliers. D'où périodes de crise, voire de famine (cf. Van der Schuer, *Discours familier*, 1665, à Rome : l'épisode des deux frères peintres cherchant à vendre leurs dix chemises à un fripier juif :

« *Comment diable pourrez-vous cuisiner
N'ayant plus ni Jules ni testons
Et ne venant point ma pansion...* »)

Toutefois les grands foyers comme Rome offrent des possibilités nombreuses aux jeunes artistes étrangers : participer à un chantier important, parfois dans les environs (Deruet à Bagniaia, 1619, etc.) ; fournir de peintures « commerciales », vues de Rome ou souvenirs pieux pour pèlerins, certaines officines (le jeune Perrier, Bourdon) ; copier les tableaux célèbres pour les amateurs de passage ou le commerce d'exportation ; faire des portraits à plus ou moins bon marché ; enfin tenter de vendre ses propres essais (Poussin et son *Prophète* ; Van der Schuer et ses *Saint Jean-Baptiste*).

La vie est en effet très chère, surtout à Rome. Mais la ville est organisée pour recevoir les artistes et faciliter leurs débuts. Il existe des chambres à louer, *camere locande*, qu'on partage d'abord avec un compatriote (de là des amitiés souvent profondes et durables : Vouet et Christophe Cochet ; Létin et Quillierier ; etc.), puis qu'on habite seul avec un « garzone », et que remplace l'atelier avec pièce attenante quand on est à son aise (Mellin). Dans certaines rues les peintres sont traditionnellement nombreux, souvent porte à porte : il en résulte une vie plus commode et des contacts artistiques étroits et variés. Le quartier situé entre la Place d'Espagne et la Place du Peuple, à l'entrée de la ville, préfigure le Montparnasse de l'entre-deux-guerres.

Sur le détail même de l'existence quotidienne, nous savons peu. Touchant le vêtement, presque pas de renseignements. On garde d'abord l'habit qu'on portait à l'arrivée, et qui dénonce d'emblée le Français : ce qui, du moins à Rome, est sans grande conséquence, sauf dans les moments de crise politique (Brébiette). Il semble qu'ensuite on adopte volontiers le costume et la coiffure locale (Poussin). Mais on connaît mal ce qui concerne les vêtements de travail, le port de l'épée, la possession d'un cheval. Touchant la nourriture, quasi rien. Sur les distractions, les tavernes, les tabagies, les excursions dans la campagne romaine, les instruments permettant d'aller peindre sur le motif, les indications sont éparses et rares. Rome est une ville de plaisirs, indulgente quant aux mœurs : les situations irrégulières

sont tolérées par le voisinage et par la police. Peu regardante même sur le plan religieux : des protestants convaincus comme Bourdon peuvent y séjourner, des libertins reconnus y jouir de protections sûres. Le Carnaval autorise de singulières audaces et permet de recruter des compères. Néanmoins la police intervient souvent : parfois compromissions dans un gros scandale (procès Valguarnera, 1631 : Poussin, Valentin), dénonciation de quelque rival pour hérésie (Bourdon) ou affaire de mœurs (Stella), bien plus souvent pour rixes, coups, tapage nocturne, libelles calomnieux. Il y a quelques séjours plus ou moins brefs en prison (qui semblent mérités), mais plus souvent accommodement ; on ne relève aucune sanction vraiment grave à l'égard des artistes. Ici encore une turbulence qui évoque le Montparnasse des années glorieuses. « Vie de bohème » avec ses plaisirs, avec ses dangers, dont le plus grave est la maladie (Poussin) qui parfois interrompt brutalement la carrière (Valentin, Vernay). En fait le succès (et l'âge) entraînent vite un changement de vie : mariage, maison, existence réglée (Poussin). Le peintre célèbre aura carrosse et mobilier princier (Errard, inventaire après décès). Mais les épreuves mêmes s'auréoleront, de retour en France, dans un Paris boueux ou une province contraignante, de toute la nostalgie de la jeunesse passée (Vignon et Langlois ; Philibert Barbier et Nicolas de Bar).

*
**

L'enquête a commencé par trois peintres : Martin Fréminet, Louis Brandin, et Jean Boucher.

Martin Fréminet

Fréminet reste le plus connu : peintre officiel d'Henri IV et de la première régence, décoré de l'ordre de Saint-Michel, il est l'auteur du plafond de la chapelle de la Trinité à Fontainebleau (conservé, mal restauré). Pourtant nulle étude d'ensemble sur lui, et même aucun article important. Il a donc fallu commencer par la reconstitution exacte de la biographie (1567-1619) à l'aide des rares textes anciens (Carel van Mander, Félibien) et surtout des documents d'archives, parisiens et bellifontains : ce qui a conduit à éliminer un certain nombre d'erreurs partout répétées (légende du double mariage avec deux Françoise de Hoey, etc.) et à camper un portrait de l'artiste : peintre brillant, « honnête homme » accompli, sachant tenir son rang dans le monde (lettre inédite au Président de Thou), gagner les faveurs de la Reine et du dauphin (le futur Louis XIII) et commander un grand chantier, tels naguère le Primatice et plus tard Vouet ou Le Brun.

La période française, essentiellement occupée par la décoration de la Chapelle de la Trinité, cette « Sixtine » que Henri IV souhaitait dans son palais

de Fontainebleau, n'occupe que seize ans de la carrière (1603-1619). Elle est précédée par une période italienne d'environ quatorze ans : évidemment essentielle, mais jamais étudiée. L'analyse des témoignages conservés sur ce point (Mancini, le Cavalier Marin, Félibien) et des très rares documents d'archives retrouvés (aucun jusqu'ici pour Rome même) peuvent pourtant permettre de l'éclairer quelque peu. Signalons seulement pour principaux résultats :

1. que Martin Fréminet gagne Rome vers 1587-1588 (fuyant sans doute les guerres civiles), y demeure sept ou huit années, puis passe environ sept autres années (ca. 1595-1603) dans différentes villes d'Italie, notamment à Turin, où sa présence à la Cour de Savoie est certaine. La mort de Tousseint Dubreuil, premier peintre de Henri IV (novembre 1602), entraîne son rappel à la Cour de France.

2. que peuvent être tenus pour assurés des rapports étroits (reposant d'abord sur une amitié mutuelle, semble-t-il) avec le Cavalier d'Arpin (né en 1568, donc de quelques mois son cadet), et pour possibles sans plus des relations avec le Caravage, son cadet de cinq ans (Félibien ; mais il s'agirait du Caravage d'avant 1595, soit d'avant les œuvres décisives). La connaissance des peintres du Nord de l'Italie (Tibaldi, Figino, etc.), dans les années 1595-1603, apparaît évidente ; très probable aussi celle des Vénitiens.

3. que Fréminet, connu sous le nom de « Fulminetto » ou « Fluminet », obtint en Italie une renommée considérable, dont témoignent Mancini et le Cavalier Marin. Il y laissa des œuvres admirées, notamment à Rome une *Madone* à Saint-Louis-des-Français, une « *Santa Lena* » (Mancini), une façade de maison peinte en camaïeu (Félibien) ; à Turin, divers tableaux, dont un *Saint Martin sur un cheval blanc* et un dessin en camaïeu figurant *César pleurant sur la tête de son ennemi* (inventaires des collections ducales, 1631 et 1635).

4. que cet œuvre peint a disparu entièrement, sans laisser aucune trace : nos recherches se sont révélées vaines. En revanche nous pouvons donner à Fréminet, en écartant les dessins et compositions gravées qui reviennent à la période française, sept compositions religieuses : une *Vierge à l'Enfant*, gravée de sa main à l'eau-forte, petite pièce rarissime, mais chef-d'œuvre ; six estampes gravées par Philippe Thomassin, certainement de la période romaine, et qui donnent l'idée la plus haute de son art (la *Sainte Famille*, 1589 ; l'*Annonciation*, 1591 ; le *Baptême du Christ*, 1592 ; etc.).

Ces précieux témoignages montrent chez le Fréminet des années 1588-1595 un adepte du grand Maniérisme de la fin du siècle, ou plutôt l'une des personnalités qui contribuent, aux côtés du Cavalier d'Arpin, à ce renouvellement du Maniérisme romain qui occupe la fin du siècle (la *Flagella-*

tion, gravée par Thomassin, 1590-1591, toute proche (et modèle ?) de la *Flagellation* du Cavalier d'Arpin, gravée par Sadeler, 1593). La différence sensible entre ce style et celui des années françaises permet d'imaginer le parcours de l'artiste durant les années 1595-1603. Le contact avec Venise, Milan et Turin semble avoir fait évoluer Fréminet vers un art moins raffiné, plus monumental, plus mouvementé et pathétique. Du coup, le nord de l'Italie n'apparaît plus entièrement étranger à la formation de l'art français, comme on l'avait toujours estimé.

L'importance des pièces gravées par Thomassin a conduit à s'arrêter assez longuement sur l'officine que ce Troyen (1562-1622) tient à Rome en association avec son beau-frère, le peintre parisien Jean Turpin, et qui est assez bien documentée (Bruwaert 1876, 1914). L'amitié de Fréminet et de ce graveur, arrivé en Italie en 1585, a miraculeusement sauvé ce bref résumé de l'art romain du peintre ; mais en même temps il convient de souligner l'importance d'un atelier qui, dirigé par deux Français (puis par Turpin seul), est sans doute le centre de diffusion le plus important de l'art romain dans les années 1589-1629. L'officine disparue, le rôle des marchands français d'estampes persiste à Rome (Collignon), assurant bientôt un vaste débouché pour la gravure parisienne (Pérelle, Le Pautre) et établissant un lien important entre les deux capitales. Paradoxalement, la production des Français à Rome en a fort peu bénéficié : elle fait rarement l'objet de gravures, et le cas de Fréminet reste exceptionnel.

Louis Brandin

L'intérêt porté par Mancini à un autre Français de Rome, « Monsù Bordino, bourguignon », a conduit à s'interroger sur cet artiste, absent de toutes les histoires de l'art, tant françaises qu'italiennes.

Le texte de Mancini, qui clôt la première rédaction des *Considerazioni* (1619), a été publiée dès 1876 par Müntz, qui a brièvement proposé d'assimiler cet artiste à un « J.F. Bordino », cité en 1835 par Nagler comme « graveur inconnu, ayant exécuté en 1604 les planches du *Series et Gesta Pontificum* ». Cette entrée dans l'histoire est restée sans suite : un siècle après l'article de Müntz « Monsù Bordino » est toujours aussi profondément oublié. C'est qu'en fait ce Bordino n'existe pas. Une vérification (Lucia Gigli, 1955) a montré que les *Series et Gesta*, publiés à Paris, ne comportent en fait de planches qu'un frontispice où le nom de Gian Francesco Bordino désigne... l'auteur de l'ouvrage, archevêque d'Avignon et vice-légat, Oratorien connu par ailleurs pour sa carrière politique au service du Pape, et mort en 1609. Au demeurant, le frontispice est clairement signé Jean Beuf, soit un artiste à qui Nagler lui-même attribue une *Vue d'arc romain* gravée avec la date de 1617, et que nous reconnaissons sans hésiter pour l'auteur des illustrations

de l'*Entrée de Louis XIII, roi de France et de Navarre, dans sa ville d'Arles, le 22 octobre 1622* ; il est mentionné alors comme sculpteur et « directeur de la monnoye d'Avignon ». Artiste modeste, offrant un chaînon utile pour l'étude de l'art dans le Comtat, mais sans lien aucun avec le peintre admiré par Mancini.

En fait les précisions apportées par celui-ci conduisent (Denis Mahon, Salerno) vers un peintre établi dans les seconde et troisième décennies à la Cour de Savoie, « Monsù Brandino », cité souvent dans les actes officiels (*Schede Vesme*) et mentionné par le Cavalier Marin à plusieurs reprises comme « Luigi Brandin » ou « Brandino » (*Galeria*, 1619 ; à propos d'une *Niobé* ; correspondance avec D. Lorenzo Scotto). Dès lors la reconstitution de la carrière apparaît aisée.

Né en Bourgogne vers 1573-1576, Louis Brandin gagne Rome très jeune, sans doute vers 1590-1595 (guerres de religion). Il se forme aux leçons maniéristes et aboutit à un style très voisin du Cavalier d'Arpin (son aîné d'environ cinq ou six ans) au point que les confusions étaient possibles (Mancini). Il peint de petits tableaux très finis et fort appréciés, dont une *Arrestation du Christ au jardin des oliviers*, un *Martyre de Sainte Cécile*, mais ne semble pas obtenir de grandes commandes (Mancini).

Soit qu'on l'appelle à la Cour de Turin, que Fréminet a quittée en 1603, soit qu'on l'y retienne au passage alors qu'il songe à revenir en France, il s'installe (avant 1607) dans cette ville, où Charles-Emmanuel lui octroie, sans doute pour le fixer définitivement, une pension de 240 ducats (1623), et où il se voit confier, notamment dans le palais du duc, de multiples travaux, y compris grandes décorations et plafonds. Il est en pleine activité vers 1620-1630 (correspondance de Marino, comptes ducaux) et ne doit disparaître qu'après 1635. Outre ses travaux décoratifs, il peint de nombreux tableaux : un *Massacre des Innocents* sera longtemps mentionné dans l'église d'un couvent de Turin ; une douzaine d'œuvres sont signalées dans les inventaires ducaux de 1632 et 1635, dont plusieurs *Batailles* et un *Assaut d'une cité* (ces sujets paraissent l'une de ses spécialités les plus appréciées), une *Sainte Famille*, un *Samson et Dalila*, mais aussi des *Enfants de Niobé* et un *Conseil des diables*, sans parler d'une copie de la *Mort de la Vierge* de Procaccini. Malheureusement il n'a été possible de retrouver aucune de ces œuvres.

Toutefois nous avons rencontré un dessin signé (Musée des Beaux-Arts, Rouen, Donation Baderou), un *Combat contre les Turcs* : feuille relativement modeste, mais première matérialisation de « Monsù Brandino ». Le sujet semble caractéristique du peintre (cf. une *Bataille d'Amédée IV contre les Turcs* dans la collection du Grand Duc en 1632). L'écriture, rapide, elliptique,

a peu en commun avec la fermeté élégante du Cavalier d'Arpin ; en revanche la composition apparente nettement Brandin aux artistes de son cercle (Flaminio Allegrini, Cesare Rossetti, Marzio Ganassini, etc.). Il apparaît prématuré de pousser trop loin les hypothèses (y compris la datation exacte du dessin) à partir de ce premier document : mais cette réapparition devrait permettre dans les années à venir d'identifier d'autres dessins et des tableaux.

Fréminet et Brandin viennent ainsi illustrer une génération de Français qui, à Rome, évoluent plus ou moins dans le cercle du Cavalier d'Arpin, qui ont des contacts avec la grande peinture lombarde, et qui ressortissent au courant maniériste de la fin du XVI^e siècle. Courant majeur : mais qui suscite en Italie même des réactions multiples. Cet « anti-maniérisme » (Walter Friedlaender, Zeri) touche aussi les Français. Un exemple remarquable en est offert par le Berrichon Jean Boucher.

Jean Boucher

On possède sur Jean Boucher de nombreux documents d'archives, encore inédits pour une grande part, et une série importante de peintures et de dessins ; pourtant, depuis Philippe de Chennevières (*Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux...*, I, 1850), aucune étude importante n'a été consacrée à cet artiste. Il convenait donc de rétablir d'abord le détail de sa carrière (1568-1633), qui s'est déroulée essentiellement à Bourges, et de reconstituer le catalogue des œuvres, heureusement peu dispersées (presque toutes sont encore conservées à Bourges ou dans le centre de la France (peintures, dessins, gravures) et à Paris (dessins, gravures) ; à quoi s'ajoutent surtout un petit ensemble de dessins à Rouen (donation Baderou) et un dessin important au Metropolitan Museum de New York).

Les documents (marchés, testament, portraits, etc.) sont assez explicites pour restituer le personnage : un visage aux traits réguliers, une belle prestance, un attachement profond pour sa mère et des amis dévoués, une idée assez haute sans doute de lui-même, en tout cas de son art. Rien du petit artisan provincial, même si Boucher accepte au départ quelques commandes qui relèvent des activités traditionnelles de la corporation : on devine, bien avant la fondation de l'Académie, un artiste qui croit à la noblesse de la peinture, et à l'idéal du peintre « honnête homme » proposé par la Renaissance. Aussi bien obtient-il pour ses retables des prix considérables (300 à 800 livres), et mène-t-il à Bourges une vie de notable fort aisée. D'autre part les grands tableaux conservés montrent un art simple et solide : sujets religieux clairs et sans recherches iconographiques complexes, formes calmes évoluant dans un espace simple et s'intégrant facilement à l'architecture monumentale du retable, nulle démonstration de science anatomique, nul effet du pinceau, nulle recherche de luminisme. En un mot, un art

qui s'oppose entièrement à celui d'un Fréminet ou des Flamands, Goltzius comme Rubens. D'où l'opinion de Chennevières : « ... il procède immédiatement, pour ses effets et son métier, des peintres sur verre (du XVI^e siècle) (...) Bien qu'il ait vu trois fois l'Italie, sa manière était formée avant le premier voyage (1600) ... »

Un examen plus exact des données conduit aujourd'hui à renverser cette opinion. Il semble bien que l'Italie, ici encore, joue un rôle essentiel dans la formation du peintre.

Les séjours à Rome sont plus difficiles à cerner qu'on ne le croit d'abord (aucun document retrouvé à Rome même). Boucher naît à Bourges en 1568. Un dessin conservé, signé et daté (coll. part. ; ignoré de Chennevières), indique sa présence à Rome en 1596. En fait, tout suggère qu'il dut se rendre en Italie assez tôt, chassé par les guerres civiles, violentes dans le Berry, et que son arrivée à Rome remonte à 1586-1590. Il semble revenir à Bourges vers 1597, mais de nouveau se retrouve à Rome en 1600 (trois dessins signés et datés, Bourges, et Paris, Ecole des Beaux-Arts et Louvre). Il est certainement de retour à Bourges à la fin de l'année, mais reste plus ou moins instable (séjour à Fontainebleau en 1602) ; c'est vers 1605-1607, soit à l'approche de la quarantaine, qu'on peut le dire définitivement établi à Bourges. Toutefois des sources du XVII^e siècle (Thaumas de La Thaumasière) donnent à croire qu'il fit par la suite de nouveaux séjours à Rome, certainement assez brefs, en 1621 et 1625.

Les contacts avec l'Italie semblent donc précoces, profonds et suivis. L'analyse de l'œuvre en révèle sans peine la trace. En premier lieu, par l'importance de l'étude d'après l'antique (nombreux dessins conservés au XVII^e siècle ; plusieurs feuilles retrouvées aujourd'hui, qui montrent, non pas une interprétation à la manière anversoise, mais la recherche de la ligne pure et du modelé simple). En second lieu, par la place donnée à l'étude d'après le modèle vivant : toute une série de feuilles (Bourges, Rouen) prouvent que dans l'atelier de Boucher, à Bourges même, on pose le modèle nu — y compris le modèle féminin (Bourges ; feuille non datée, mais sans doute le premier exemple conservé d'une académie féminine dessinée dans un atelier français). Cette habitude, qui dut donner à l'enseignement de Boucher sa renommée (Pierre Mignard vient de Troyes étudier sous lui vers 1624), paraît bien empruntée aux « *accademie del vivo* » de Rome.

Mais surtout il semble que Boucher, après s'être formé à l'école du grand Maniérisme romain, soit ensuite, contrairement à un Fréminet ou un Brandin, sensible à la réaction. Nullement celle du Caravage, encore mal affirmée (un dessin du fonds de Bourges, copie du *Saint Jean-Baptiste* du Caravage — peut-être de la main d'un élève ? — montre à la fois la connaissance

du maître et la totale incompréhension de son art), peu celle des Carraches (date trop précoce), mais essentiellement celle qui se rattache à l'exemple d'un Pulzone : retour à Raphaël (contre Michel-Ange), simplicité des moyens plastiques, inspiration religieuse liée à la Contre-Réforme. La leçon romaine permettra ainsi à Boucher de ramasser ce qui, dans la tradition française du siècle écoulé et dans la spiritualité de son temps, peut s'accorder à ce retour à la mesure. On ne saurait y voir la simple continuité de l'héritage médiéval chez un petit maître provincial : mais un parti volontaire, et qui semble bien admiré comme une nouveauté. La tendance se retrouverait ailleurs en France au temps de Boucher (Pourbus à Paris, Quantin à Dijon, etc.) : mais précisément comme une réponse originale au triomphe contemporain du Maniérisme (Fréminet à Paris, Bellange à Nancy, etc.). Par là se dessine, en France même, un courant trop méconnu, qui explique toute une production parisienne et provinciale, et qui va contribuer directement à l'originalité de la peinture dite « classique ». Ces oppositions foncières, à la même époque et dans la même génération, soulignent la complexité de l'art français en ce début du xvii^e siècle, complexité où l'Italie pourrait avoir une grande part de responsabilité. Le cours de l'année prochaine s'efforcera de montrer qu'une situation analogue se retrouve à une génération de distance.

J. T.

PUBLICATIONS

— Catalogue de l'exposition *Les frères Le Nain*, Grand Palais, 3 octobre 1978 - 8 janvier 1979, 374 p.

— « Un tableau de la Chartreuse de Champmol », dans « A travers l'art français », *Archives de l'art français*, nouvelle période, tome XXV (1978), p. 107-114, 4 fig.

— « Le Nain : leçons d'une exposition », *La revue du Louvre et des musées de France*, 1979, n° 2, p. 158-166, 17 fig.

— Biographie de La Tour, postface à J. Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Georges de La Tour*, nouvelle édition, Idigraf, Genève (1978).

— « Un chef-d'œuvre de François Perrier au Musée de Rennes : la " Séparation de saint Pierre et de saint Paul " », *Bulletin des amis du Musée de Rennes*, n° 3 (1979), p. 52-65, 16 fig.

— Biographie de Poussin, postface à J. Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, nouvelle édition, Idigraf, Genève (1979).

— « Géricault et sa légende », préface à Philippe Grunhech, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, édition française, « Les classiques de l'art », Paris, Flammarion, 1978, p. 5-9.

— « Introduction » au catalogue de l'Exposition *Théodore Caruelle d'Aligny et ses compagnons*, Orléans, Musée des Beaux-Arts - Dunkerque, Musée des Beaux-Arts - Rennes, Musée des Beaux-Arts, février-septembre 1979.

CONFÉRENCES, COLLOQUES

Conférences à Berne (Alliance française, *Les frères Le Nain*) et Dijon (Musée des Beaux-Arts, *Les frères Le Nain*).

Paris-Sorbonne, Colloque franco-soviétique, « Société contemporaine et culture », 22-24 novembre 1978, communication sur *Image et humanisme dans le monde contemporain*.

Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 22^e Colloque International d'Etudes Humanistes, « Les fortunes de la Renaissance », 2-13 juillet 1979, *Leçon terminale*.

Pise, Cinquième Congrès International des Lumières, 27 août-2 septembre 1979, présidence de la section Musique et arts figuratifs.

*

**

Prix Daria Borghese 1979 (Rome ; pour les travaux relatifs aux peintres français à Rome).

Nommé membre du Conseil d'administration de l'Etablissement public du musée d'Orsay.

Vice-président de la Société d'étude du XVII^e siècle.