

## Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

### *I. LAURENT DE LA HYRE*

(cours du vendredi, 15 heures)

C'est en grande partie par souci de contraste que nous avons choisi comme sujet de cours, pour succéder aux frères Le Nain, le peintre Laurent de La Hyre. L'étude des Le Nain conduisait à réviser, épurer, renouveler toute une série de problèmes débattus durant plus d'un siècle, ayant suscité plusieurs livres et retenu l'attention d'historiens aussi éminents que Champfleury, Paul Jamot ou Charles Sterling. Avec La Hyre nous nous trouvons face à un artiste curieusement délaissé : ni recherches érudites, ni efforts de reconstitution ou d'interprétation de l'œuvre. Le peintre est important : Roger de Piles, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, le retient en bonne place parmi les vingt-cinq artistes dignes de composer l'« école française » ; son nom n'a jamais été oublié depuis et figure dans la plupart des histoires de l'art. Mais on s'est contenté jusqu'ici de citations brèves et plus ou moins négligentes. Nul livre sur lui, très peu d'articles, aucune biographie, aucun catalogue de son œuvre (excepté pour les gravures), aucun recueil photographique. Des jugements à l'ordinaire désinvoltes et souvent contradictoires. Tout reste à faire.

Or le champ d'étude apparaît vite considérable. La Hyre passe de l'inspiration religieuse à la mythologie ou à l'histoire ancienne, du retable d'église au tableau de cabinet ou au grand décor, du paysage au portrait ou au carton de tapisserie. Beau dessinateur, dont les feuilles ont toujours été recherchées, il est de surcroît l'un des graveurs les plus subtils de son époque. Certes, il n'a pas voyagé, il ne s'est même pas rendu à Rome : mais, à l'intérieur du milieu parisien où se borne sa carrière, il se révèle à la fois fort actif et très répandu ; cela, entre 1630 et 1656, soit au temps de Richelieu et Mazarin, dans ce quart de siècle qui sans conteste est le plus brillant du « Seicento francese », l'un des points culminants de toute la peinture fran-

çaise. Reconstruire la carrière et l'œuvre de La Hyre, c'est être contraint d'aborder presque tous les problèmes esthétiques et spirituels de ce temps : mais en les ordonnant autour d'une personnalité qui d'emblée se place parmi les plus attachantes du siècle.

\*  
\*\*

Dans cette première suite de cours, nous avons cherché à établir les bases indispensables à cette reconstruction, sans toucher encore aux problèmes d'analyse.

Une reconnaissance préalable du sujet et de l'état actuel des données apparaissait nécessaire : elle a été permise par un survol de la fortune critique.

Un certain intérêt pour La Hyre se manifeste depuis 1958 (expositions sur *Le XVII<sup>e</sup> siècle français* organisées par Michel Laclotte à Londres, Paris, Washington, Toledo, New York, 1958-1961) : cote de plus en plus élevée, surtout ces dernières années, entrée d'une série d'œuvres importantes dans les musées américains et français. Mais ce phénomène, qui touche surtout la France et les pays anglo-saxons (l'Allemagne et les pays nordiques comme l'Italie ou l'Espagne y participent fort peu), n'a pas encore atteint l'édition d'art (très rares demeurent les tableaux reproduits en couleurs), ni réveillé la recherche érudite. Il fait suite à un long assoupissement : de Gault de Saint-Germain (1808, page très laudative) à André Malraux (totale ignorance), l'attention et l'information n'avaient cessé de décroître. Le grand mouvement d'érudition et de recherches dans les archives n'avait certes pas ignoré La Hyre, et le XIX<sup>e</sup> siècle a révélé nombre de documents le concernant : mais sans lui marquer un intérêt particulier, et sans grand fruit, si l'on excepte le bon catalogue des gravures proposé par Robert-Dumesnil (1835, attentivement révisé par Duplessis, 1871), et quelques pages solides de Charles Blanc (1862). La connaissance de La Hyre reposait en fait sur les mentions du XVIII<sup>e</sup> siècle, et sur la série de toiles accrochées au Louvre, référence de tous les auteurs. Or ces tableaux prouvaient qu'on ne peut ranger La Hyre dans l'une des catégories préétablies : « suiveur de Vouet », « imitateur de Poussin », ou « réaliste à la flamande ». D'où une certaine gêne, avouée chez la plupart des auteurs, qui plutôt que remettre en cause ces catégories préférèrent à l'ordinaire expédier le peintre avec un jugement péjoratif : éclectisme, manque de personnalité, rang secondaire, etc.

Au contraire, le XVII<sup>e</sup> siècle, où la connaissance des artistes se trouvait suspendue au goût des amateurs, s'était montré favorable à La Hyre. Ce peintre avait beaucoup pour lui plaire : un coloris clair et flattant l'œil, un pinceau raffiné, la recherche de la grâce plus que du tragique, des tableaux de cabinet d'un format commode, un style facile à reconnaître et

des signatures rassurantes, sans parler du nombre des tableaux et des dessins, suffisant pour alimenter le marché d'art sans toutefois faire tomber l'artiste dans le commun. Les cotes de La Hyre étaient donc restées élevées durant le siècle, et son nom apparaît fréquemment dans les catalogues de vente, accompagné de jugements très élogieux. Cette disposition favorable du commerce avait permis aux œuvres de La Hyre de se soutenir du temps de Restout jusqu'au « néo-classicisme », qui ne manque pas de distinguer en elles plus d'un trait annonçant l'art davidien : goût de la ligne pure, de la composition équilibrée, de la couleur locale. A la veille de la Révolution, La Hyre est plus apprécié que jamais. Clef de sa fortune : car au sommet des saisies, les nombreux tableaux encore présents dans les églises parisiennes sont préservés, et presque tous les chefs-d'œuvre retenus pour le Museum. A l'ouverture de la salle des dessins, sur 117 feuilles exposées, La Hyre a droit à 19 (la suite entière de la *Vie de saint Etienne*, d'un goût si complètement néo-classique...); seuls Poussin et Le Brun obtiennent une place plus large (Le Sueur n'a que quatre dessins exposés, Claude deux); à l'ouverture des salles de peinture, il a droit à quatre tableaux (Watteau un, Chardin un, Van Loo un, etc.). Ce privilège ira décroissant comme le courant davidien, mais grâce au fonds du Louvre jamais les œuvres de La Hyre ne disparaîtront entièrement de la vue des amateurs (ainsi qu'il arriva pour ses amis Errard, Testelin ou Baugin...).

Si l'érudition moderne a relativement peu fait pour La Hyre, ce même xviii<sup>e</sup> siècle, attentif aux œuvres, n'avait de son côté guère eu souci de fixer les renseignements conservés sur l'artiste. La notice de Dezallier d'Argenville, base solide des divers auteurs jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle, n'indique pas de recherches personnelles. L'autre chance décisive se situe plus haut, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Le peintre avait eu pour fils Philippe de La Hyre, né en 1640 et mort en 1718, passé de l'étude des arts à celle des mathématiques, et devenu professeur au Collège Royal, et pour petit-fils Philippe II, à son tour mathématicien et professeur au Collège Royal, et Jean Nicolas, régent à la Faculté de Médecine, tous de l'Académie Royale des Sciences. Or cette famille, ainsi présente dans les milieux intellectuels de Paris, semble avoir été fort attentive à la mémoire de l'artiste. Illustre de son vivant (cf. les deux curieux poèmes figurant en tête de la *Peinture parlante* d'Hilaire Pader, 1657), mais mort en 1656, avant que se fût constituée en France une historiographie d'art, La Hyre se trouvait rarement cité (Scudéry, 1646; Berthod, 1652; Marolles, etc.). André Félibien, probablement pour des raisons personnelles, montre peu d'inclination pour La Hyre (mentions de 1679, 1688); l'évolution du goût sous Louis xiv ne le favorisera guère, et Roger de Piles comme Florent Le Comte suivent le jugement de Félibien. Mais pour la commémoration des fondateurs de l'Académie Guillet de Saint-Georges dispose, certainement grâce à la famille, d'un mémoire remarquablement documenté, et qui (inédit jusqu'en 1854, mais connu par divers auteurs) demeure la base de

toute reconstitution. Quand Roger de Piles consacre une page relativement brève à La Hyre dans son *Abrégé* (1699), la famille intervient et lui communique un mémoire plus ample et plus louangeur, qui est imprimé dans la réédition de 1715 et servira de référence à tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. On s'aperçoit ainsi que La Hyre a évité de sombrer dans l'oubli, comme Errard, Du Fresnoy et tant d'autres artistes contemporains, grâce à la conjugaison de ces éléments essentiels : célébrité durant la vie, piété filiale luttant contre les changements de goût qui détournent les générations suivantes, circonstances favorables lors de la formation du Louvre. Privilèges assez forts pour qu'il soit aujourd'hui possible de retrouver les éléments d'une biographie et un catalogue de plusieurs centaines de numéros.

\*  
\*\*

On peut en effet reconstituer de façon suffisamment complète la vie de La Hyre en recoupant les données fournies par le XVII<sup>e</sup> siècle, les actes d'état civil publiés au XIX<sup>e</sup> (Jal, Piot, Guiffrey, Herluison) ou relevés avant leur destruction par la Commune (Fichier Laborde), et les renseignements capitaux fournis par l'inventaire après décès (demeuré pour l'essentiel inédit et qui permet lui-même de retrouver toute une série d'actes notariaux inédits). Non sans toutefois se heurter à de nombreux problèmes.

Les premiers se rencontrent à propos de la famille. Le père, Etienne, né sans doute vers 1575-1580, est une figure remarquable. Peintre, il se rend (vers la fin des guerres de religion ?) en Pologne, où il doit travailler à la Cour de Sigismond Vasa. Revenu en France, il épouse une fille de la bonne bourgeoisie parisienne et achète une charge de juré contrôleur des vins, qui lui assure une existence honnête. Mais jusqu'à sa mort (1643) il continue à pratiquer la peinture en amateur éclairé, et son fils conservera pieusement ses œuvres. Aucune de celles qui sont décrites sous son nom ne peut être aujourd'hui identifiée, aucune de celles qu'on lui a attribuées ne peut lui revenir : de sorte qu'il est difficile d'apprécier son talent, qui semble avoir été réel, et d'imaginer son style, probablement fidèle au goût maniériste. Mais son influence sur la formation de Laurent dut être décisive ; il se peut que le style de ce dernier procède directement de celui de son père (ce qui expliquerait une maturité singulièrement précoce), et que longtemps les deux œuvres soient restées plus ou moins profondément imbriquées.

Né en 1605, Laurent est le fils aîné ; mais nous avons pu retrouver trace d'au moins onze enfants, dont neuf survivent au père. Or sept s'adonnent à la peinture : outre Laurent, Nicolas, né en 1625, mais mort à vingt et un ans, Louis, né en 1629, et mort à vingt-quatre ans (mais très doué, et dont plusieurs tableaux et dessins peuvent être identifiés), et quatre des cinq sœurs (dont deux des trois filles prénommées Marguerite). C'est donc, avec le père,

huit La Hyre qui tiennent plus ou moins simultanément le pinceau : ce qui, pour les œuvres non signées ou documentées, doit inciter à une grande prudence.

A la vie d'Etienne, qui avait grandi au milieu des guerres de religion et voyagé hors de France, s'oppose sur plus d'un point celle de Laurent, qui grandit sous Henri IV et la Régence, soit dans une période de reconstruction et de remise en ordre. Existence calme, sédentaire, idéal de peintre entièrement adonné à son art et menant une vie cossue d'« honnête homme » — ni manières bohèmes, ni train de grand seigneur —, mariage tardif (trente-trois ans) et cinq enfants (aux naissances espacées pour les deux derniers). On sait que la vocation fut favorisée par le père, qui enseigna lui-même le dessin et la peinture à Laurent, mais veilla en même temps à lui donner une solide culture (musique, mathématiques). Il s'y ajoute des études à Fontainebleau (vers 1622-1625 ?) puis le passage dans l'atelier de Lallemant (vers 1624-1626 ?). Un prompt succès (le *Saint Barthélemy*, perdu) suivi de commandes importantes (vers 1628-1630) explique que le jeune artiste ne soit pas tenté par le séjour romain. L'existence semble marquée seulement par les événements familiaux : mort de la mère en 1638, mariage en 1639, naissance du fils aîné, Philippe en 1640, mort du père en 1643, entrée en religion des sœurs qui, richement dotées, se retirent au couvent aristocratique de Sainte-Perrine à Chaillot. Les événements professionnels durent y prendre non moins de relief : commandes honorifiques (*Mays* de 1635 et 1637, *Tableau des échevins* de 1654), fondation de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, où La Hyre joue aussitôt un rôle de premier plan. S'il y eut des péripéties importantes dans cette existence, il faut les chercher à l'intérieur de la psychologie et de la création, et non dans l'aventure de l'homme.

L'insertion dans le siècle apparaît nette. La Hyre appartient pleinement à la France vigoureuse et tourmentée de Richelieu. Il a vingt ans lors de la victoire de l'île de Ré, qu'il célèbre par une belle gravure, il participe au grand développement économique et spirituel de Paris sous Louis XIII et à l'affirmation de la Contre-Réforme. L'épreuve de la Fronde semble avoir été cruellement ressentie, et le raffermissement du pouvoir accueilli avec soulagement (plusieurs œuvres évoquent la paix retrouvée). La force de l'âge et l'épanouissement de l'art correspondent à l'époque de Mazarin : mais La Hyre meurt trop tôt pour participer au mécénat de Fouquet et au grand élan des années soixante.

Malheureusement il faut se résigner à ne rien savoir de la vie sentimentale (qui put être agitée avant le mariage tardif), ni de la vie spirituelle (les nombreuses commandes religieuses, notamment de la part des Minimes, ne signifient pas nécessairement une dévotion active). En revanche les actes notariés, et surtout l'inventaire après décès, d'une minutie exceptionnelle,

instruisent avec précision sur la vie matérielle, et même sur l'existence quotidienne : détail de la fortune familiale, du logis, des meubles, des habits, du train de maison, de l'atelier avec ses couleurs rangées dans des boîtes de carton, son échelle à peindre les grandes toiles et son mannequin à draper, etc. Un autoportrait sûr (1630) et plusieurs probables, joints à divers témoignages dispersés, font assez bien revivre un petit homme sanguin au visage rond, aux mèches bouclées, vif, jovial, fidèle en amitié, travailleur assidu, mais ayant aimé la chasse dans sa jeunesse et s'adonnant volontiers à la musique, ouvert et liant en société, mais probablement aussi tourné vers lui-même (ne faut-il pas reconnaître sa silhouette dans bien de ses tableaux et dessins ?), et fort conscient de son génie. Malgré la simplicité apparente de la biographie, on constate une personnalité qui ne s'efface pas entièrement devant ses œuvres. Il ne faudra pas s'étonner de voir l'inspiration évoluer constamment, et le style changer selon l'âge de l'homme. Ni de constater que La Hyre a signé et daté systématiquement ses tableaux avec un soin rare à son époque.

\*  
\*\*

Il apparaît donc essentiel de reconstruire aussi complètement que possible cet œuvre complexe, et de l'ordonner chronologiquement. Tâche considérable, mais qui conduit à des résultats inespérés. L'exposé sommaire des résultats et la discussion des problèmes les plus importants ont exigé plusieurs heures.

Aucun témoignage sûr ne demeure pour l'apprentissage auprès du père, les études à Fontainebleau ou le passage dans l'atelier de Lallemand. Mais grâce à l'inventaire après décès, qui décrit avec précision plusieurs suites de dessins, il semble possible d'attribuer aux années 1624-1627 un certain nombre de feuilles longtemps restées groupées, mais aujourd'hui éparpillées (d'Upsal à Ann Arbor), aux années 1625-1629 plusieurs gravures à l'eau-forte (dont la *Défaite des Anglais dans l'île de Ré*), et déjà peut-être quelques tableaux non datés. La première œuvre célèbre, le *Martyre de saint Barthélemy*, conservé par l'artiste, donné par la famille à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas d'où il ne sortit qu'avec les saisies révolutionnaires, n'a pu être retrouvée. L'ignorance totale où nous demeurons touchant l'œuvre d'Etienne interdit, pour cette première période, toute assurance devant plusieurs attributions assez séduisantes.

A partir des années 1628-1630 — soit avant que La Hyre ait atteint vingt-cinq ans — les repères se multiplient : dates portées sur les tableaux, gravures signées et datées, frontispices de livres, etc. D'autre part les dessins retrouvés sont nombreux, et beaucoup se rattachent à des compositions datées : on peut donc établir une évolution dans le style du dessinateur, évolution qui permet des recoupements avec la chronologie des peintures, et par conséquent une relative précision dans la succession des œuvres.

Ainsi voit-on s'affirmer, de 1630 à 1640, un style personnel, qui tient peu de Vouet, et s'intéresse aux solutions les plus diverses : effets de clair-obscur, mais sans véritable influence caravagesque (*Le pape Nicolas V au tombeau de saint François d'Assise*, 1630, Louvre) ; mouvement « baroque », qu'accompagnent le brillant de la facture et l'éclat de la couleur (*La conversion de saint Paul*, May de 1637, Notre-Dame de Paris) ; poésie romanesque touchant volontiers au « précieux » et nettement liée aux courants littéraires (frontispice pour *Panthée* de Tristan, *Les corsaires*, Musée de Montluçon). Le mariage, en 1639, semble exalter cette veine lyrique et redoubler l'activité de La Hyre (ensemble majeur de gravures en 1639-1640).

A partir de 1641 s'ébauche nettement un tournant : il répond sans doute à une évolution parisienne (retour de Stella, puis de Vuibert, enfin de Poussin), mais doit refléter aussi un changement de vie personnelle (disparition du père, installation définitive, responsabilité de chef d'une nombreuse famille, tant frères et sœurs mineurs que premiers enfants). La méditation vient peu à peu pondérer le lyrisme, donner aux compositions une architecture plus stable, substituer au libre pittoresque le détail érudit (*La mère des Gracques refusant la couronne*, 1646, Musée des Beaux-Arts de Budapest) et la mise en scène attentive des passions. Cette tendance s'accroît fortement après 1648 : non seulement la fondation de l'Académie conduit La Hyre à des réflexions sur les principes de l'art (liens étroits avec Bosse, théoricien de la perspective, et avec Le Brun), mais l'artiste se tourne de plus en plus vers le « tableau de cabinet » destiné aux amateurs et qui peut être poussé au point le plus extrême du raffinement intellectuel et plastique (*La mort des enfants de Béthel*, 1653, Arras, Musée des Beaux-Arts). Le paysage, cultivé très tôt avec beaucoup d'originalité (*Paysage aux deux chiens*, 1632) et une poésie délicate qui rejoint celle de Tristan ou de Saint-Amant (Suite des six eaux-fortes de 1640), prend une place toujours plus grande dans l'œuvre de La Hyre, qui y trouve, comme Poussin, l'une de ses expressions majeures, soit qu'il s'intéresse au paysage pur (*Paysage au joueur de flûte*, Lille, Musée des Beaux-Arts), soit qu'il place dans une campagne baignée d'une fine lumière argentée des scènes de la Bible ou des allégories (*La Paix et la Justice s'embrassant*, Cleveland Museum of Art). Il n'y a pas de vieillesse de La Hyre : c'est un homme en pleine possession de son art et, malgré les incommodités de la maladie, au plus fort de son inspiration, que la mort enlève à l'âge de cinquante ans.

De ce catalogue demeuré sommaire, mais considérable en nombre et classé chronologiquement, se dégagent donc sans peine les grandes articulations du style. Bilan provisoire, où l'histoire de l'art proprement dite n'a été qu'à peine abordée : mais du « texte » ainsi établi surgissent une foule de problèmes qu'il devient possible d'aborder désormais de manière positive.

II. PEINTRES FRANÇAIS EN ITALIE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE :  
CHARLES MELLIN

(cours du jeudi, 11 heures)

Consacré à Martin Fréminet, Louis Brandin et Jean Boucher, le cours de l'année précédente n'avait guère dépassé les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Nous avons tenté de montrer que les grands courants désignés à l'ordinaire comme « maniériste » et « anti-maniériste », bien connus aujourd'hui pour l'Italie, se retrouvent en France avec des artistes formés dans le milieu ultramontain, et tout particulièrement dans la Rome de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, alors le foyer le plus brillant d'Europe. Les auteurs du siècle passé, sensibles au seul prestige des Carraches et de l'« école bolonaise », ne leur avaient guère prêté attention ; à son tour l'érudition moderne, occupée à redécouvrir le « caravagisme » et les « caravagesques » français, a négligé leur présence et leur rôle. Or le même phénomène se retrouve pour la période qui suit.

Les liens qui rattachent à ce « caravagisme » un Valentin, un Tournier, un Vouet, et plus généralement les Français arrivés à Rome entre 1600 et 1615, ont presque toujours dissimulé la variété et l'importance des autres leçons romaines entre 1615 et 1640. En étudiant Brébiette ou Stella, Mellan, Perrier ou Du Fresnoy, nous tenterons, dans les années prochaines, de dégager ces leçons et leur incidence sur le développement de la peinture française. La Rome du xvii<sup>e</sup> siècle, à quelque moment qu'on la prenne, n'est pas (comme l'ont cru trop d'auteurs) un milieu simple et clairement défini, une « école » opposant aux « écoles » bolonaise ou napolitaine un corps de doctrine et un style contraignant : c'est un vaste champ d'expérience où l'artiste peut mûrir sa personnalité au contact du passé le plus vénéré — l'Antiquité, la Renaissance — comme des nouveautés les plus brillantes, mais aussi les plus opposées.

Pour le cours de cette année, nous avons choisi Charles Mellin, comme un témoin privilégié permettant, grâce à sa longue carrière italienne (ca. 1619-1649), de mettre en évidence les choix variés qui se proposent aux jeunes artistes français. Une étude attentive de ce peintre a paru d'autant plus opportune que tout ce qui le concerne demeurait incertain. Fréminet, Brandin, Boucher, avaient été à peu près délaissés par l'histoire de l'art récente ; au contraire Charles Mellin, oublié des spécialistes eux-mêmes, puis brusquement ramené à la lumière il y a vingt-cinq ans, s'est trouvé l'objet, durant ces dernières années, de controverses très vives. Avec lui, on touche à l'une de ces « zones de turbulence », toujours intéressantes, où l'histoire de l'art se fait et se défait. Une mise au point éloignée de toute intention polémique, et d'abord soucieuse de dégager les éléments définitivement acquis, devrait permettre d'accélérer la prise de conscience nécessaire.

\*  
\*\*

Durant les premiers cours, nous avons cherché à retracer la « fortune critique » d'un artiste qui offre, dans l'histoire de l'art, un cas assez analogue à celui de La Tour, et d'un intérêt méthodologique presque équivalent.

Si l'on considère la carrière et les œuvres de Charles Mellin, on constate que le sort lui avait accordé la plupart des avantages qui d'ordinaire permettent à la mémoire d'un artiste du XVII<sup>e</sup> siècle de parvenir jusqu'à nous sans éclipse. Il a connu la célébrité de son vivant ; il a peint des œuvres publiques citées par les guides et qui ont laissé des traces dans les archives ; il a signé lisiblement au moins certains de ses tableaux, et plusieurs ont été gravés de son vivant ou peu après sa mort avec mention de son nom. En outre il eut une double chance : les deux plus fameux historiographes du XVII<sup>e</sup> siècle l'ont personnellement connu et l'ont cité avec éloge dans des ouvrages imprimés et universellement répandus. Le premier, Joachim von Sandrart, rencontre Mellin à Rome dans les années 1629-1635 et quarante ans plus tard lui consacre un paragraphe dans sa *Teutsche Academie* (1675), immédiatement après Poussin et Dughet. Le second, André Félibien, le fréquente à Rome en 1647-1649, le mentionne dans ses *Noms des peintres* (1679), et surtout introduit sur lui une notice assez complète dans ses fameux *Entretiens* (livre VII, 1685). Au demeurant plusieurs autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle n'eurent garde d'omettre son nom : Hilaire Pader (1658), Marolles (à trois reprises), Florent Le Comte (1700).

En regard de ces privilèges, une série de circonstances vont jouer contre lui. Personne ne lui consacre une biographie particulière : il est trop jeune pour être introduit dans les *Vite* de Baglione (1642), et inversement meurt trop tôt (1649) pour intéresser Bellori ou Baldinucci (qui pourtant cite son nom), trop loin pour que les Français puissent recueillir sur sa personne et son œuvre des renseignements détaillés. Cette mort prématurée (il n'a que cinquante-deux ans) l'empêche de connaître, comme un Poussin par exemple, la vénération qui entoure les vieux artistes. Surtout, deux circonstances le condamnent. Resté célibataire, sans descendants ni héritiers proches, devenu presque un inconnu pour sa parenté lorraine, il n'a pas de famille qui veille sur sa mémoire. D'autre part le commerce d'art, en bien des cas intéressé à entretenir la gloire d'un artiste, va trouver au contraire dans les œuvres de Mellin l'occasion de fructueuses tricheries (cf. l'ensemble des dessins annotés *Posin*, sans doute dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, de façon à être vendus comme de la main de Poussin : Louvre, Offices, Albertina, Chantilly). Le milieu des marchands et collectionneurs est donc porté à faire oublier son nom (et, de nos jours encore, conserve souvent cette attitude négative).

Les avantages premiers se trouvent donc neutralisés. Pourtant une tradition se maintient après sa mort et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : gravures publiées avec son nom par Benoît Thiboust qui travaille à Rome entre 1665 et 1680 (*L'Annonciation*), par Claude Charles qui y séjourne entre 1680 et 1690 (*L'Amour et la Fidélité*, Nancy, 1693) ; retables cités dans les guides de Naples (Celano, 1692, etc.), mentions chez les historiographes italiens (Orlandi, 2<sup>e</sup> éd., 1719) ou français (Mariette), mais surtout lorrains (Dom Calmet, l'abbé Bexon, Durival l'aîné). Reste que ces mentions littéraires ne sont plus soutenues auprès des collectionneurs par la présence des œuvres sur le marché d'art (si elles y passent, c'est sous un autre nom), et bientôt les inexactitudes et les confusions s'accroissent. Dès 1663, dans la *Guida di Roma* (manuscrite) de G.B. Mola, à propos du célèbre décor de la chapelle de la Vierge à Saint-Louis-des-Français, le nom de *Carlo Lorenese* devient *Paolo Veronese* (et pareillement, en 1685, à propos de l'*Annonciation* de Naples, dans la *Guida... di Napoli* de Sarnelli). En 1677, dans le *Voyage* du marquis de Seignelay, à propos de la *Présentation au Temple* de Naples, il se transforme en *Claudio Lorenese*. En 1749 Cochin, qui voyage en Italie avec le marquis de Marigny, remarque à Naples ce même retable, le décrit, apprend le nom de l'auteur ; mais en dépit de Félibien ce nom ne lui dit plus rien (« apparemment français », note-t-il dans le *Voyage d'Italie* publié en 1756).

L'oubli s'épaissit dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle. En 1829 Horace Vernet, directeur de l'Académie de France, estime sans intérêt de restaurer le décor de la chapelle de Saint-Louis des Français, et conseille de l'abattre et refaire à neuf : sa destruction n'est évitée que de justesse. Les transformations du Palais Muti, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ne tiendront aucun compte des fresques citées par Sandrart.

Toutefois les éléments d'une résurrection demeuraient en place. Elle s'ébauche avec le grand mouvement d'érudition qui se développe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les principaux documents concernant Mellin sont publiés à Naples (Caravita, 1870 ; d'Addosio, 1913), à Rome (Bertolotti, 1886), et l'on voit un Philippe de Chennevières y rechercher les traces du peintre (*Essais sur l'histoire de la peinture française*, Paris 1894). Malheureusement la synthèse ne se fait pas : les Italiens n'ont pas lu les textes de Sandrart et de Félibien ; les Napolitains ignorent les œuvres conservées à Rome et les Romains la carrière et les œuvres napolitaines ; quant aux Français, il ne lisent pas les publications locales où les Italiens ont reproduit les documents retrouvés. Lucien Wiener, conservateur du Musée Lorrain, qui consacre à Mellin la première brochure séparée (1903), manque de peu la découverte, faute de connaître les tableaux conservés en Italie. Un demi-siècle est perdu. Retard irréparable : l'ensemble des fresques du Mont-Cassin sera entièrement détruit par les bombardements de 1944, sans que personne

l'ait auparavant étudié, sans qu'en ait été prise aucune photographie (alors que le reste de l'église avait fait l'objet d'une campagne photographique attentive...).

Il faudra attendre l'article capital de Jacques Bousquet (« Un rival inconnu de Poussin : Charles Mellin, dit « Le Lorrain » (1597-1649) », *Annales de l'Est*, 1955). D'un seul coup, ce peintre qui n'était plus qu'une ombre inconsistante resurgit dans l'histoire de l'art avec une biographie, une carrière, et plusieurs œuvres permettant de définir un style.

Le processus de redécouverte est dès lors enclenché. Les articles vont se succéder, les mentions se multiplier (Sterling, 1956, Boris Lossky, 1956, Doris Wild, 1966-1967, 1971, Pierre Rosenberg, 1961, 1968, 1969, 1971, Yves Bonnefoy, 1970, Erich Schleier, 1976, etc.). Peu de documents retrouvés après les recherches du XIX<sup>e</sup> siècle et la belle récolte proposée par Jacques Bousquet ; mais plusieurs tableaux sûrs réapparaissent, notamment l'un des chefs-d'œuvre de la première période (*Saint François de Paule en prières*, publié par Schleier en 1976 et acquis par le Musée Lorrain). Surtout, à partir des premiers dessins proposés (Colloque International Nicolas Poussin, 1958 ; *Actes*, 1960), quantité de feuilles vont être identifiées (Offices, Louvre, Albertina, Bibliothèque royale de Turin, Musée des Beaux-Arts de Budapest, Musées de Wurzburg, de Grenoble, de Montpellier, etc.). Dès maintenant, pour le nombre des dessins retrouvés, parmi tous les Français du XVII<sup>e</sup> siècle ayant travaillé en Italie, Mellin vient aussitôt après Poussin, Claude, Callot et Jacques Stella. Mais la grande majorité de ces œuvres lui sont rendues aux dépens d'artistes plus célèbres : Solimène, Sebastiano Conca, Van Loo, et surtout Poussin. D'où la résistance des marchands, des collectionneurs, des experts, parfois des musées et des historiens d'art, et, face à l'enthousiasme de Doris Wild (1966-1967, 1971), le refus opposé encore aujourd'hui par d'éminents spécialistes à certaines de ses découvertes les moins contestables (suite des dessins pour l'*Assomption* de la Vierge, suite des dessins pour l'*Annonciation* en hauteur, etc.).

\*

\*\*

La reconstitution de la biographie a occupé plusieurs des cours suivants. Si jusqu'ici aucune pièce d'archives n'a pu être retrouvée en France, les documents sont désormais nombreux pour l'Italie. On peut à l'heure actuelle y distinguer cinq groupes : les sources concernant en général les artistes de cette période à Rome (présence de Mellin dans les *stati d'anime*, dans les procès-verbaux de l'Académie de Saint Luc, etc.) ; les trois dossiers relatifs à la commande de Saint-Louis-des-Français (archives des Pieux Etablissements), à la commande du couvent du Mont-Cassin (Caravita, 1870), à la commande du tableau de l'Annunziata à Naples (d'Addosio, 1913) ; enfin les documents relatifs au décès (testament, actes de décès, inventaire des biens).

De type varié, ces ensembles offrent des renseignements qui concernent aussi bien l'homme privé que l'artiste ; répartis sur plus d'un quart de siècle, ils permettent de suivre tout le séjour italien. D'autres demeurent certainement à retrouver (en particulier à Naples) : ils ne devraient plus modifier sensiblement les grandes lignes de la restitution.

Les vingt-cinq premières années restent les plus mal documentées et laissent la place à la discussion : date de naissance (vers 1597 sans doute), lieu (certainement la Lorraine, probablement Nancy ; mais l'acte de baptême n'a pu être retrouvé), famille (mal connue ; plusieurs frères), nom exact (*Mellin* est l'orthographe constamment adoptée par l'artiste, que les Italiens appelleront volontiers — peut-être pour le distinguer de Pierre Mélin, Meslin ou Mellin — *Carlo Lorenese*, ou même *Il Lorenese*, avant de donner ce nom à Claude), formation (probablement à Nancy même, dans un milieu d'esprit « maniériste » dominé par Bellange). Le départ pour l'Italie est sans doute permis ou aidé par le mécénat des ducs de Lorraine (cf. l'importante et malheureusement trop vague mention de Coster dans l'*Eloge de Charles III dit le Grand*, 1764 ; mais aucune trace n'a encore été relevée dans les comptes). Avant de se rendre à Rome, nous croirions volontiers que Mellin, vers l'âge de vingt ans, dut gagner Florence, et ne quitter le grand duché, comme tant d'autres artistes, qu'en 1621, après la mort de Côme II et la fin de son brillant mécénat. A défaut de documents, plaident en faveur de cette hypothèse les liens dynastiques et artistiques de la Lorraine avec la Toscane, ainsi que l'absence chez Mellin de tout indice permettant de supposer une expérience caravagesque, sa recherche d'un canon élégant, son goût pour le dessin et sa technique du lavis : tous traits communs aux artistes de cette génération qui avaient fait leur première expérience italienne à Florence, tels Callot, Poussin ou Jacques Stella.

C'est précisément en 1622, à Rome et dans la même maison que Stella fraîchement arrivé de Florence, qu'on saisit pour la première fois Mellin de façon irrécusable (Bousquet, 1955). Les mentions se succèdent dès lors dans les *stati d'anime* et à l'Académie de Saint Luc. Il convient toutefois d'exclure celles qui peuvent se rapporter au peintre Pierre Mélin (dont la carrière est clairement attestée et qui mourra à Paris en 1662 avec le titre de *Peintre du Roi*), ou à d'autres *Charles* tant Lorrains que Français. Le contact manifeste avec Vouet, les liens avec la famille romaine des Muti et la résidence dans leur palais même (au moins en 1631), la renommée acquise dans les années trente (recommandation du Cavalier d'Arpin et du Dominiquin, 1630) confirment entièrement les propos de Sandrart et de Félibien.

Une grande commande vient prouver une première ouverture vers Naples : la décoration du chœur de l'église au fameux couvent du Mont-Cassin (contrat passé en novembre 1634, recommencé en décembre 1635 ; décora-

tion exécutée sur place en 1636 et 1637). La cité d'Europe la plus peuplée, au cœur du pays le plus riche, était l'objet des convoitises de tous les peintres romains (Cavalier d'Arpin, Dominiquin, Lanfranc), surtout dans ce moment où la concurrence devenait fort vive entre eux : mais le marché était vigoureusement défendu par les peintres locaux. Cette commande considérable permit sans doute de nouer les premiers liens avec les milieux napolitains. Mais Mellin est certainement de retour à Rome en 1638 et 1639 (présence à l'Académie de Saint Luc), et de nouveau en contact direct avec les spéculations et les recherches très actives dans le milieu international de ces années.

On le retrouve à Naples en avril 1643, sans doute arrivé depuis quelque temps déjà. Des recherches dans les archives Della Torre devraient permettre de vérifier si la nomination comme archevêque de Naples, en 1641, d'Ascanio Filomarino, ami des Barberini, peut avoir un rapport direct avec son installation. L'importance des commandes connues (un grand tableau pour l'Annunziata, 1643-1645, deux grandes toiles pour S. Maria Donnaregina Nuova), les liens d'estime qui semblent établis avec Stanzione, Ribera (désigné par Mellin pour expertiser sa *Présentation au Temple*) ou Falcone (dont Mellin rapportera une toile à Rome) semblent indiquer un succès important. Mais la révolte de Masianello (juillet 1647) et les troubles qui suivent viennent rompre brutalement cette carrière napolitaine. Comme plusieurs autres artistes, Mellin s'enfuit et se réinstalle à Rome.

Il a cinquante ans. Poussin ne peint plus que des tableaux de chevalet, Lanfranc va bientôt mourir, le Cortone est accaparé par les travaux florentins. Mellin peut apparaître comme une des personnalités les plus en vue de Rome : ce qui explique l'intérêt que lui accorde le jeune Félibien. Retourne-t-il quelque temps au Mont-Cassin finir la décoration commencée d'un cloître, comme le suggère un passage de Félibien (apparemment confirmé par la mention, dans l'inventaire après décès, d'une série de *bozzetti* sur la vie de saint Benoît) ? Il semble en pleine activité et promis à un rôle capital quand il meurt, le 21 septembre 1649, chez son ami le brodeur Louis Vaudrey, qui l'a recueilli pour le soigner. Le testament et l'inventaire après décès renseignent mal sur sa fortune, mais davantage sur ses amitiés (Claude Gellée) et ses goûts (présence dans l'atelier de copies d'après les Vénitiens, d'après le Dominiquin, Poussin et Falcone). Tous les détails semblent indiquer une personnalité qui n'est pas sans affinités avec celle d'un Poussin : fidélité aux origines et aux amitiés, vie retirée et relativement modeste, sans prétentions sociales, où toutes les ambitions semblent sacrifiées à l'art.

\*

\*\*

La carrière de l'artiste, la chronologie des œuvres retrouvées et l'évolution du style devaient être aussi reconstituées détail à détail. Nous avons tenté

de le faire à partir des seules attributions sûres, en excluant systématiquement tableaux et dessins dont l'appartenance à Mellin reste insuffisamment prouvée.

Toutes les articulations ne se laissent pas facilement deviner. Aucun témoignage positif ne subsiste ni pour l'apprentissage, ni pour l'éventuel séjour à Florence, ni même pour les années 1622-1627, où l'activité de Mellin semble bien se confondre avec celle des autres Français travaillant dans l'entourage de Simon Vouet.

Quand ce dernier quitte Rome pour revenir à la Cour de France, en 1627, Mellin a déjà la trentaine. Ce départ doit le placer soudain en vedette. Jacques de Létin est reparti dès 1626, précédé par Claude Vignon et Aubin Vouet, et Régnier a gagné Venise ; Valentin et Jean Lhomme suivent la tradition caravagesque, Poussin et Stella cherchent leur voie personnelle : c'est Mellin qui doit faire figure d'héritier principal de Vouet, et notamment de ses recherches néo-vénitienues (Sandrart, qui le connaît vers 1630, le désigne en effet comme *Nachfolger Vouets*). Une étude détaillée et critique doit être consacrée aux trois groupes documentés : travaux au Palais Muti (restes *in situ*, en fin de compte incertains et difficiles à juger), travaux pour le couvent français de la Trinité-des-Monts (*Saint François de Paule en prières*, Nancy, Musée Lorrain ; *Saint François de Paule aux pieds du pape*, fresque, *in situ*, esquisse au musée de Plessis-les-Tours ; *Apothéose d'un saint*, inédit, plafond, *in situ*) ; enfin décor de la chapelle de la Vierge à Saint-Louis-des-Français (*Visitation* et *Annonciation*, *in situ*, très restaurés). A quoi s'ajoutent les œuvres connues par l'estampe (*Couronnement de la Vierge avec saints et donateurs*, gravure anonyme, tableau perdu ; *L'Amour et la Fidélité*, gravé par Claude Charles, tableau récemment réapparu, coll. part. ; *La Charité romaine*, gravure faussement donnée à La Hyre, tableau retrouvé au Musée de Genève sous le nom de Van Loo). On cerne ainsi le développement d'un néo-vénétianisme hardi qui poursuit brillamment les recherches de Vouet (cf. son *Temps vaincu*, 1627, Musée du Prado), mais s'apparente aussi aux tentatives de Poussin (*Martyre de saint Erasme*, 1628-1629, Vatican) et semble se prolonger jusqu'en 1630 (la *Visitation* de Saint-Louis-des-Français) avant de glisser vers l'arabesque musicale, la couleur « blonde », la construction claire des plans (l'*Annonciation* de Saint-Louis-des-Français), parallèlement aux tendances de Poussin et de Sacchi. Cette évolution rapide permet de confirmer l'appartenance à Mellin de tout un ensemble qui vient se placer dans ces années : l'*Assomption* en largeur (Musée de Ponce, probablement esquisse pour une commande disparue) avec une série de neuf dessins préparatoires retrouvés (Offices, Albertina, Budapest, etc.), la *Vénus couchée* (dessin, Louvre), le *Repos de la sainte Famille* (dessin double face, Oxford), etc. : compositions religieuses, tableaux profanes, mais aussi décors plafonnants qui s'intègrent parfaitement dans les recherches romaines au tournant des années trente.

Le grand cycle décoratif du Mont-Cassin (1636-1637) marque une nouvelle étape. Tout semblait disparu avec le désastre de 1944. Une étude attentive des documents a permis de reconstituer le programme iconographique, fort complexe, avec sa disposition savante et le format même des œuvres : seize compartiments choisis pour célébrer l'action bénédictine grâce à une correspondance subtile entre saint Benoît, sa règle et sa prédication, et d'autre part l'Ancienne et Nouvelle Loi. Du coup, il a été possible d'identifier six dessins préparatoires, la plupart inédits (Turin, Alençon, coll. part.), et de mettre en évidence un style ample et délié, refusant les effets plafonnants si bien maîtrisés auparavant, et qui n'est pas sans parenté avec celui de Sacchi durant la même décennie.

Aucune œuvre conservée n'appartient à coup sûr aux années romaines qui suivent. Mais il est possible qu'il faille y placer des compositions à nombreux personnages, où l'architecture est utilisée pour ordonner clairement les plans, et qui sont connues par des dessins préparatoires (*La Peste d'Azoth*, Louvre ; *La Piscine probatique*, Grenoble). Il est possible aussi qu'une série de six dessins relatifs à une *Annonciation* en hauteur (Louvre, Turin) se situe à ce moment : mais certains détails naturalistes pourraient aussi désigner le début du séjour à Naples. Pour retrouver avec certitude l'art de Mellin, il faut attendre l'établissement dans cette ville.

La très célèbre *Présentation au Temple* commandée en 1643 et mise en place à l'Annunziata en 1645, fut détruite par un incendie dès 1757, mais nous est connue par des descriptions qui permettent d'identifier des gravures et quatre dessins préparatoires (Fogg Art Museum et coll. part.). Avec cette composition, l'*Immaculée Conception* de Santa Maria Donnaregina (signée) et l'*Annonciation* de la même église (signée et datée de 1647), nous possédons une base sûre ; il faut certainement y joindre le *Saint Barthélemy* mentionné dès 1683-1689 dans les collections royales françaises comme de Charles Mellin (actuellement en dépôt au Palais de Compiègne) et qui offre une manière proche. On y constate un style sensiblement différent : recherche du clair-obscur, couleur plus dense, dessin plus sec, retour à un certain réalisme. Il semble que le contact avec la Naples de Ribera et de Falcone ait nettement influencé Mellin : mais on ne doit pas oublier qu'une évolution assez semblable (due aussi aux exemples et contacts napolitains ?) est parfois sensible à Rome même durant ces années, notamment chez Poussin.

La dernière et brève période romaine (1647-1649), avec ces tableaux « fort beaux » qu'admira le jeune Félibien, nous échappe entièrement. Mais il est possible qu'en relève par exemple une composition comme le *Jésus guérissant les aveugles* (dessin au musée de Grenoble) : elle montrerait alors Mellin revenant au tableau à nombreux personnages et mise en scène complexe, du type que Poussin met au point dans ces années, mais dont les témoi-

gnages essentiels se trouvent chez lui après 1649. Si les copies d'après le Titien qui figurent dans l'inventaire après décès ne sont pas des œuvres de jeunesse pieusement conservées, il faudrait les rapprocher de l'intérêt renouvelé que Poussin marque justement vers cette date pour les *Bacchanales* de la Vigne Borghèse. La mort inattendue interrompt une évolution qui pouvait avoir une incidence considérable sur le milieu romain de ces années.

\*

\*\*

En regard de ce premier bilan, il fallait marquer les nombreux problèmes encore difficiles à trancher. Ainsi l'énigme du portrait de « *C. Lorenese* » (perdu ; copie au musée de Tours), tantôt interprété comme effigie de Mellin (« Charles Lorrain »), tantôt comme effigie de Claude Gellée (« Claude Lorrain »), et sur lequel les avis ont toujours été partagés (Laborde, Wiener, Bousquet, Lossky, Röthlisberger) : question d'autant plus complexe que s'y rattache directement le fameux *portrait d'homme* du Musée Magnin, faussement attribué jusqu'ici à Simon Vouet. Autre problème : la reconstitution de l'œuvre de Pierre Mélin, non seulement homonyme de l'artiste, mais encore formé dans le même milieu romain, et peut-être ayant produit des œuvres assez voisines pour entraîner des confusions (le *Martyre de sainte Catherine*, perdu, gravé par Jérôme David en 1640 avec le nom de Pierre Mélin, mais attribué à Charles Mellin par Jacques Bousquet ; sans doute aussi le *Martyre de saint Etienne*, Caen, église Saint-Etienne, et peut-être le *Saint Etienne*, Valenciennes, attribué récemment à Charles ?). Il conviendra aussi de préciser les liens étroits que Mellin dû avoir avec des peintres du même milieu comme les frères Muti (récemment étudiés par Erich Schleier), ou les disciples français et italiens de Vouet (Jacques de Létin, Quillier, etc.). Enfin pour de nombreux tableaux jadis ou naguère donnés avec confiance à Poussin le nom de Mellin a été avancé, notamment par Doris Wild (1966-1967) ; avec beaucoup de vraisemblance dans certains cas (*Sainte Cécile*, Prado ; *Entrée du Christ à Jérusalem*, Nancy, Musée des Beaux-Arts ; les « Poussin » de la collection della Torre au xvii<sup>e</sup> siècle ; etc.), avec bien peu de probabilité dans d'autres. Les pistes semblent avoir été brouillées dès la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (fausses mentions *Poussin* sur de nombreux dessins de Mellin ; une grande *Cavalcade d'Urbain VIII se rendant à Castelgandolfo* provenant de la collection du Cavalier Dal Pozzo, qui devait avoir connu personnellement le peintre, et posséder plusieurs ouvrages de sa main, considérée comme de Mellin par Ghezzi en 1715, était mise au compte de Tempesta lors de la visite de Robert de Cotte en 1689...). On ne saurait ni tout accepter d'enthousiasme, ni tout refuser : il importe de ne pas arrêter dès maintenant une image définitive de Mellin, mais de garder un esprit d'ouverture.

Toutefois certains points peuvent être tenus pour acquis : et ce n'est certes pas un hasard s'ils s'accordent avec les témoignages contemporains

de Sandrart et de Félibien. Aucune trace d'influence caravagesque chez ce Français, pourtant né avant 1600. Au contraire un art tourné vers les effets de coloris et de pinceau : ce qui vient souligner le rôle joué par le groupe des Français dans le développement de néo-vénétianisme à Rome autour de 1630 (Lanfranc, le Cortone et Sacchi pourraient bien être moins précoces ou moins hardis que Vouet, Mellin et Poussin). D'autre part la carrière de Mellin montre que le développement d'une peinture d'histoires « classicisante » dans le milieu romain n'est pas le fait du seul Poussin, ou d'Italiens comme Sacchi : sur cette lancée, après Mellin, il conviendra d'étudier le rôle d'un Jacques Stella entre 1622 et 1634, et de donner place à un petit groupe de Français et d'Italiens fort actifs dans les années 1635-1645 : Errard, Du Fresnoy, Pierre Mignard, Le Brun, Perrier, Flémalle, Testa, Gemignani, etc. Enfin il faudra sans doute accorder plus d'attention aux rapports entre Rome et Naples, fort complexes, et jusqu'ici mal interrogés, surtout dans le sens Naples-Rome : l'exemple de Mellin montre leur importance, même s'il apparaît prématuré de préciser son rôle dans le jeu des recherches et des modes. La résurrection d'un artiste oublié invite toujours à reprendre un certain nombre de problèmes négligés jusque là. L'étude d'autres peintres français contemporains de Mellin devrait conduire dès l'an prochain à préciser quelques-unes des questions qui ont été soulevées cette année, et peut-être à esquisser les réponses.

J. T.

#### PUBLICATIONS

— « Du “ maniérisme ” romain à l’ “ atticisme ” parisien : Louis Brandin, Jean Boucher, Pierre Brébiette, Laurent de La Hyre », *La donation Baderou au musée de Rouen, Ecole française*, Etudes de la Revue du Louvre et des Musées de France, I (1980), p. 23-31, 13 fig.

— Préface aux *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, par Jacques Bousquet, Montpellier, 1980, p. 11-16.

— Introduction au *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, par Marguerite Guillaume. Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1980, p. XI-XV.

— « Peinture et sculpture pompiers », article de l'*Encyclopaedia Universalis*, Supplément 1980, p. 1177-1180, 5 reprod. en noir et 5 reprod. en couleurs.

— Introduction au catalogue de l'Exposition *Hommage à Maurice Boudot-Lamotte*, Donation M.-J. Boudot-Lamotte, Musée Départemental de l'Oise, Beauvais, novembre 1979 - février 1980, p. 9-12.

— « Réflexions à propos d'une exposition : pour une politique régionale », préface au catalogue des *Trésors des musées du Nord de la France. La peinture française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Dunkerque, Valenciennes, Lille, 1980, p. 13-19.

— *UNESCO : Catalogue de reproductions de peintures antérieures à 1860*. Paris, 1979, éd. trilingue. Préface et quinze plans d'expositions, p. 17-87.

#### CONFÉRENCES, COLLOQUES

— XXIV<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'art, Bologne, 10-18 septembre 1979 ; secrétariat du Comité international et allocution de clôture.

— *La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle et la mer*, communication au Colloque de l'Association des historiens modernistes des Universités, Paris, 22 mars 1980.

— *Peut-on parler d'art pompier ?*, Collège de France, Conférence d'intérêt général, 27 mars 1980.