

## Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THUILLIER, professeur

### I. LAURENT DE LA HYRE (suite)

(cours du vendredi, 15 heures)

Le cours de l'an passé, déjà consacré à Laurent de La Hyre, avait permis de reconstituer la vie et l'œuvre de ce peintre. Simple travail préliminaire : nous avons voulu cette année tenter une première étude de l'artiste. Mais une analyse trop systématique eût risqué d'être prématurée : il nous a paru plus opportun de profiter des documents inédits pour multiplier les éclairages. Nous avons donc cherché à mettre en relief chez cet artiste quelques aspects de sa personnalité et de son art, tout en évoquant les problèmes plus généraux que pose la peinture parisienne au temps de Richelieu et de Mazarin.

\*

\*\*

Il convenait d'abord de s'interroger sur les rapports de La Hyre avec la société de son temps : question complexe, qui suppose une critique poussée des quelques données acquises, et une attention constante à fuir les pièges offerts par les anachronismes ou les interprétations à la mode.

Le cas de La Hyre ne correspond guère à l'image qu'on se fait encore de l'artiste du xvii<sup>e</sup> siècle. Sans doute voit-on ce fils aîné de peintre devenir peintre à son tour, sans même faire le voyage d'Italie, et ses débuts doivent être facilités par les relations que son père entretenait avec ses collègues parisiens (Quentin Varin est parrain d'un frère de Laurent en 1623, etc.). Mais ce schéma traditionnel, examiné de plus près, se modifie entièrement. Le père a abandonné le métier de peintre pour une fructueuse charge de juré contrôleur des vins de Paris, tout en continuant à manier le pinceau pour lui-même : statut d'« amateur » que confirme l'inventaire, mais qui nous reste difficile à concevoir clairement. Le fils, pas plus que ses frères, n'est destiné à la peinture : c'est une vocation très précoce et impérieuse qui le pousse vers les arts. Mais il semble qu'il refuse l'apprentissage normal. En plus de bonnes études (lettres, mathématiques) il doit, avec l'aide de son père,

organiser lui-même sa formation (étude des estampes, de la perspective, de l'architecture, séjour à Fontainebleau), et, à la réserve d'un passage rapide dans l'atelier très fréquenté de Lallemand, il choisit de « s'exercer en son particulier ». Peut-être songe-t-il un temps à devenir, grâce à ses connaissances mathématiques, ingénieur des fortifications (voyage à La Rochelle lors du siège de 1627-8). On ne sait exactement s'il prend la précaution de se faire recevoir parmi les maîtres peintres et sculpteurs : mais il est manifeste qu'il refuse d'emblée le cadre corporatif. Il préfère se mettre sous la protection d'un brevet royal (dès 1632 au plus tard on lui trouve le titre de « peintre et valet de chambre du Roi », et par la suite, plus couramment, celui de « peintre ordinaire des Bâtiments du Roi »), et en 1647 il sera des premiers à préparer la fondation de l'Académie royale de Peinture et Sculpture. Jusqu'à sa mort il en restera l'un des membres les plus actifs. La Hyre se révèle ainsi dès le départ comme l'un de ces artistes qui croient que la peinture n'est pas un « métier », mais une occupation libérale, noble par soi, et exigeant une pratique dégagée de toutes les entraves corporatives.

En revanche, aucune revendication semblable n'apparaît sur le plan social. De naissance, La Hyre appartient à ce milieu parisien moyen qui touche aussi bien au menu peuple du quartier qu'aux personnalités de la Cour. Il ne semble faire aucun effort pour en sortir et briguer l'anoblissement qui est souvent l'ambition majeure de l'artiste, et qu'en son cas pouvaient favoriser son nom et ses alliances. Il a des goûts nobles (la chasse, la musique), un train de maison fort honnête, et se distingue certainement du peuple de Paris : mais sans les prétentions du bourgeois gentilhomme. Il ne semble pas rechercher la fréquentation de la Cour où son oncle et parrain occupa les fonctions de « précepteur des pages du Roi en sa grande écurie », et hormis des commandes de Richelieu et de Séguier, il ne travaille guère pour elle ni pour la haute noblesse. C'est dans le milieu de la finance (Tallemand, Montauron, le receveur général des gabelles Palerne), de la robe (Le Ferron, président au Parlement, Héliot, conseiller au Châtelet) ou des officiers (Oursel, commis de La Vrillière, Montgoubert, commis aux Bâtiments) qu'il trouve ses amateurs les plus dévoués. Aucun indice de ces ambitions ou de ces tensions sociales si fréquentes chez d'autres artistes (La Tour, Le Nain, Le Brun...). Il est vrai que la carrière s'interrompt au moment où une célébrité croissante eût permis d'exprimer de nouvelles aspirations.

Inversement, peut-on parler d'une pression du milieu sur l'inspiration du peintre ? Il est certain qu'au départ La Hyre obtient la renommée par les grandes commandes religieuses (Capucins du Marais, Capucins de la rue Saint-Honoré, les deux Mays de Notre-Dame, etc.), qui laissent une marge étroite à l'expression personnelle. Mais nombre de tableaux, dès avant 1640, semblent échapper à cet ordre de production, et parfois refléter directement des préoccupations intimes (en 1639, sujets en rapport direct avec le mariage).

Aux approches de la quarantaine, La Hyre commence à donner une grande place aux tableaux de cabinet qui lui offrent une liberté de création presque entière. De cette liberté, que favorise alors le milieu éclairé des amateurs parisiens, et qui semble presque aussi complète que celle d'un Poussin à partir de 1643, La Hyre profite pour peindre ses chefs-d'œuvre les plus raffinés (le *Repos de Diane*, 1644 ; le *Paysage au joueur de flûte* ; le *Paysage avec la mort des enfants de Bethel*, 1653, etc.) : mais il ne semble pas l'avoir cherchée pour échapper à une contrainte intellectuelle. Jusqu'à sa fin, contrairement à Poussin, il continue à accepter des commandes et notamment à peindre des retables religieux (la *Descente de Croix* de Rouen, 1655 ; les deux tableaux pour la chartreuse de Grenoble, 1656).

En fait, aucun conflit n'apparaît entre le retable, qui impose un thème et une iconographie souvent très stricts, mais apporte argent et réputation, et l'inspiration personnelle de La Hyre, lequel reprend volontiers, pour ses ouvrages de cabinet, des thèmes religieux. Il en va de même pour les sujets à signification politique. Les quelques témoignages conservés suggèrent que le peintre, sur ce point aussi, est en pleine communion avec son temps. Si la *Paix de Westphalie* (Versailles) peut passer pour commande officielle, rien de tel avec la gravure de 1628 célébrant la victoire sur les Anglais à l'île de Ré. Si, dans le *Portrait des échevins* (1654) l'évocation de la Fronde sous la figure d'une hydre vaincue put être demandée par la municipalité, le *Paysage avec la Justice et la Paix s'embrassant* (1654) paraît bien refléter la lassitude des Parisiens devant les troubles, et le sentiment de l'artiste lui-même. Qu'il s'agisse de l'amour-propre national, que développent si rapidement les luttes contre l'Espagne, ou du loyalisme envers le roi, La Hyre semble suivre entièrement l'évolution de l'opinion publique. Libre et ne dépendant d'aucun grand patron (au contraire d'un Le Brun et de tant d'autres peintres), il s'intègre parfaitement à cette forte génération qu'irritent les désordres publics et qui, souhaitant la consolidation du pouvoir, accueillera sous peu avec enthousiasme le règne personnel de Louis XIV.

Ces quelques constatations invitaient à considérer de plus près le cas d'un La Hyre du point de vue financier. On sait les difficultés d'une pareille étude, qui n'a guère été tentée pour un peintre français du XVII<sup>e</sup> siècle. La Hyre offre un exemple à la fois incomplet et favorable. Aucun marché n'a été retrouvé (ce qui donne à penser qu'il traitait d'ordinaire sous seing privé) et, sauf pour le *Portrait des échevins* (payé à La Hyre plus cher qu'à Champaigne), on ignore tout des sommes qu'il réclamait, et qui devaient être élevées. Il est donc impossible de savoir comment se composait son revenu de peintre. En revanche l'inventaire après décès, très complet, renseigne parfaitement sur le train de vie, depuis les provisions de chandelle de la maison jusqu'aux fusils qui témoignent de la passion du peintre pour la chasse, en passant par le linge, l'argenterie, et l'argent liquide conservé au logis. De

nombreuses pièces d'archives retrouvées — quasi tout l'essentiel des papiers de famille — permettent de reconstruire de façon à peu près complète, et avec des chiffres précis, l'état et l'évolution de la fortune à partir du mariage (1639) et de la mort du père (1643). On constate que ce dernier laisse à ses enfants un héritage fort honnête : notamment une maison rue des Gravilliers, des biens meubles évalués à plus de 40 000 livres, et 1 100 livres de rente dont 500 sur l'Hôtel de ville. Mais cette fortune doit être partagée entre neuf enfants. Laurent, fils aîné, profitant de sa situation de tuteur de ses frères et sœurs et surtout de l'argent liquide que lui procure son pinceau, va non seulement s'efforcer de préserver intégralement cet héritage, mais, sans léser en rien ses cohéritiers, d'en regrouper tous les éléments entre ses mains propres pour les transmettre à ses enfants. Cette démarche tenace se traduit par une cascade d'actes juridiques, et — grandement aidée à vrai dire par la mort de deux frères sur trois et l'entrée au couvent de quatre sœurs sur cinq — atteint son but en moins de dix ans. Bel exemple de cette passion pour le patrimoine qui est de règle pour tout le siècle, mais qui situe La Hyre à l'opposé du peintre « aventurier » de la génération précédente : elle s'ajoute aux autres données pour faire de lui le type du peintre « honnête homme », refusant aussi bien la bohème que les dehors du grand seigneur. On notera que la mort prématurée de La Hyre ne devait pas interrompre l'élan de la lignée, qui, fait assez particulier, n'aboutit pas à l'épée et à la noblesse, mais aux honneurs de la science : le fils, Philippe, sera mathématicien, membre de l'Académie des Sciences et professeur au Collège Royal ; les petits-fils, Philippe et Jean-Nicolas, feront tous deux partie de cette même Académie, et le premier sera lui aussi nommé professeur au Collège Royal.

\*  
\*\*

Sur un autre plan, les différents champs d'activité de l'artiste méritaient d'être examinés séparément, et une seconde suite de cours leur a été consacrée.

Nous avons tenu à étudier d'abord le graveur. La Hyre, avec un œuvre réduit (environ 35 pièces), compte parmi les plus importants « peintres-graveurs » du siècle : Robert-Dumesnil l'avait bien senti, qui avait placé La Hyre dans le premier tome de son *Peintre-graveur français*. On peut se demander pourquoi il ne s'est pas borné à de simples essais, comme la plupart des maîtres célèbres du temps, de Vouet à Le Sueur, Mignard ou Le Brun, et n'a pas laissé à des élèves ou graveurs de profession le soin de reproduire ses œuvres. On s'aperçoit que La Hyre prend le goût de l'eau-forte dès sa jeunesse : isolé, sans le patronage d'un peintre illustre ou d'un grand mécène, il doit alors espérer d'elle le moyen de se faire connaître du grand public. On le voit, vers ses vingt ans, multiplier les essais et les petites pièces, et dégager les ressources propres à cette technique. Le succès de sa peinture vient assez vite pour qu'il n'ait pas besoin de recourir à cette publicité

(abandon de la série projetée des martyres des douze apôtres). Mais par la suite, à plusieurs reprises, il se souvient de ce moyen d'expression : notamment en 1637, pour publier son *May*, vers 1639-1640, lorsque, se mariant, il est soucieux d'attirer l'attention des amateurs, en 1648, dans le moment où la Fronde interrompt les commandes des artistes les plus recherchés. Seules toutefois les pièces religieuses les plus importantes seront confiées à un éditeur (Herman Weyen, avec qui nous le savons en relations d'amitié). En même temps La Hyre prend soin de former certains de ses élèves à la gravure. Nous avons essayé d'éclaircir les débuts, encore fort obscurs, de François Chauveau, qui fut certainement le plus important des disciples de La Hyre, et qui, se spécialisant dans la gravure, domine avec Le Pautre et Le Clerc l'estampe et l'illustration parisiennes dans la seconde moitié du siècle. La plupart de ses premiers essais gravés dans l'atelier de La Hyre ont été faussement donnés au maître lui-même par Duplessis ou Weigert et doivent lui être restitués. Certains, comme le *Paysage au sarcophage* (Duplessis, *La Hyre*, suppl. 11, Weigert, *La Hyre* 46) sont déjà des pièces de très haute qualité. Non moins prometteurs, mais sans suite, furent les débuts de Nicolas de La Court, artiste fort oublié, qui entre dans l'atelier en mars 1639 (contrat d'apprentissage), et qui gravera d'une manière très voisine l'*Assomption* de 1635 (en concurrence avec Chauveau) et la *Bethsabée* (vers 1643-1645). Les planches de La Hyre lui-même, dont plusieurs sont datées, permettent de suivre l'évolution d'un métier qui ne cherche jamais l'effet et qui, dès 1639-1640, atteint à une clarté et une subtilité auxquelles on n'a pas encore rendu pleine justice.

A l'autre extrémité, le décorateur a paru mériter un examen attentif. Aucun ensemble n'est conservé en place, de sorte que La Hyre n'a jamais été pris en considération dans l'histoire du grand décor parisien (si ce n'est par Antoine Schnapper, 1966). L'étude attentive des documents permet de penser que La Hyre avait créé des décors religieux (Capucins du Marais) et profanes (Hôtels Tallemant, Montauron, Le Ferron, Oursel, Lotin de Charny). Il ne nous reste que des morceaux isolés où la qualité du pinceau ne le cède en rien aux retables et tableaux de cabinet, mais où la composition s'adapte au mur par une simplification des motifs et des plans (série des *Sept arts libéraux*, dispersée entre divers musées d'Europe et d'Amérique). Du coup l'attention est attirée par certains dessins (Munich, Louvre, coll. part.) qu'il convient certainement d'interpréter comme des projets de décors. On y trouve une mise en perspective très stricte et tout à fait conforme à l'esprit de Desargues, avec qui La Hyre entretenait « une grande liaison ». On s'aperçoit qu'il est ainsi des premiers à appliquer avec rigueur les principes que Bosse cherchera à imposer à l'Académie naissante et défendra dans son pamphlet de 1667. La Hyre ne semble pas pas avoir eu l'occasion d'exécuter de vastes ensembles comparables aux galeries de Blanchard, Vouet, Bourdon ou Le Brun : mais on soupçonne qu'avec ses œuvres décoratives des années quarante ont disparu

des réalisations de dimensions plus modestes, mais particulièrement raffinées, et qui devaient offrir, tant pour les parois que pour les plafonds, des solutions comptant parmi les plus originales et les plus hardies de l'époque.

L'étude du paysagiste montre dès le début de ces années quarante le souci voisin de pousser à ses limites le principe de la perspective aérienne. Les premiers paysages de La Hyre (vers 1626-1628) offraient une formule assez proche de celle d'un Rabel ; ils reflètent toute la complexité de ce genre dans le milieu parisien du début du siècle, où viennent se croiser de multiples traditions, depuis l'héritage bellifontain jusqu'aux modèles flamands et italiens, très vite diffusés, notamment par l'estampe. Aidé par son sentiment direct de la nature qu'avive sa passion de chasseur, La Hyre en dégage une poésie personnelle, dont le vocabulaire est facilement reconnaissable (suite des six paysages gravés de 1640) et qui répond de façon directe aux évocations lyriques d'un Saint-Amant : « déserts » où parfois surgissent des ruines ou des tombeaux, eaux dormantes que bordent des joncs et des roses trémières, arbres frêles, troncs brisés. Ce « paysage sensible », au cours des années quarante, s'anoblit souvent de débris d'architecture, sans toutefois passer au « paysage héroïque ». Mais surtout une facture d'une solidité et d'une subtilité surprenantes (*Paysage au joueur de flûte*, Lille) permet de donner une évidence quasi tactile aux arbres, aux pierres, aux terrains, et à l'atmosphère une limpidité toujours plus cristalline. Avec Patel et Mauperché La Hyre propose alors (1640-1656) pour le paysage parisien des exemples capables de rivaliser avec les modèles les plus brillants de Rome durant ces années, si l'on met à part le génie de Poussin.

La production religieuse de La Hyre — grands retables et tableaux de cabinet — pose des problèmes d'un autre ordre. A en juger par le nombre et l'importance des commandes, elle dut accaparer une grande part de l'activité du peintre. Une brève étude de l'iconographie a permis d'y retrouver les principaux aspects de la vie et de la pensée religieuse du temps : l'importance qu'y prennent les ordres réguliers (peintures pour les Capucins, les Carmélites, les Chartreux, etc.), l'exaltation de la dévotion aux saints, et surtout à la Sainte Famille (multiples exemples peints et gravés), à l'Enfance du Christ, au Sacré-Cœur (*Présentation de la Vierge au temple* de 1636, Moscou, musée Pouchkine). En même temps on peut y discerner assez nettement un passage de l'effusion mystique (*La Madeleine devant le Christ crucifié*, av. 1630, Paris, coll. part.) à un sentiment plus contrôlé par la volonté et la raison (*Le Calvaire*, ca. 1654 ?, dessin, Besançon). Dans la dernière partie de la vie l'accent paraît mis davantage sur la leçon morale (suite des cartons de tapisserie de la *Vie de saint Etienne*) ; les sujets, fréquemment empruntés à l'Ancien Testament, font moins appel à la sensibilité ou à la méditation mystique qu'à la réflexion sur les desseins de Dieu et la destinée humaine. Ce changement, jusque dans le détail, correspond à l'évolution de la pensée religieuse durant ces mêmes années. Faut-il aller plus loin que ce

simple constat ? Les toiles de La Hyre reflètent-elles passivement cette évolution, et les intérêts, les exigences des moines, des marguilliers ou des mécènes qui commandaient ces tableaux ? Ou peut-il s'agir d'un approfondissement personnel directement lié aux grands courants spirituels parisiens ? L'absence de tout document direct et probant sur les convictions intimes de l'artiste (notamment de toute correspondance) interdit d'en décider avec une certitude entière. Reste que dans la création religieuse du xvii<sup>e</sup> siècle, par ailleurs si riche, l'œuvre de La Hyre mérite une place privilégiée : et il est singulier qu'on ait jusqu'ici négligé presque entièrement un témoignage de si haute qualité.

Il faut toutefois tenir compte de la part qui revient à l'évolution du langage plastique, qui conduit elle-même à des formes toujours plus maîtrisées, à une expression toujours plus calme et lucide. Ici, moins que jamais, forme et contenu spirituel ne peuvent être séparés : ce qu'il convenait de montrer pour l'ensemble de l'œuvre, et par l'analyse directe des tableaux, gravures et dessins. La chronologie établie l'année précédente a permis de retrouver, à l'intérieur de la création de La Hyre, une incessante transformation où l'on ne saurait étudier à part ce qui relève des recherches du peintre touchant la couleur, la ligne ou la composition, et ce qui procède de l'attitude profonde vis-à-vis du sensible. Il ne suffit pas de marquer le lien que cette évolution peut avoir avec la peinture du temps : l'héritage maniériste en premier lieu, puis l'exemple de Vouet ou Blanchard, puis les apports successifs de Stella, Poussin, Claude, enfin les contacts incessants, les réflexions et les rivalités qui caractérisent les premières années de l'Académie. Il faut aussi tenir compte d'une double nécessité intérieure : celle qui enchaîne les métamorphoses d'un style, celle qui commande l'approfondissement d'une pensée.

Les premières œuvres trahissent un élément romanesque, très intellectuel et pour une grande part emprunté ; le jeune artiste s'inspire des maîtres de Fontainebleau, du goût du temps, sans doute aussi des exemples donnés par son père. Vers 1627-1628, avec la maîtrise des moyens, apparaît un plaisir au spectacle, qui ne tarde pas à se doubler d'un souci nouveau d'individualisation, parfois poussé jusqu'à un véritable réalisme (*Les deux chiens*, 1632). Le goût du mouvement, l'effort pour utiliser toutes les possibilités de l'espace pictural, la puissance du coloris (le *May* de 1637) vont de pair avec le besoin d'explorer toute la richesse des apparences sensibles et des émotions du cœur humain. Mais à partir de 1639-1640 se dessine une nouvelle articulation. Les silhouettes commencent à se figer, les types se répètent, le peintre se détourne des apparences sensibles pour recomposer un univers selon la seule vérité de l'esprit. Les plans se simplifient, la couleur s'éclaircit jusqu'à devenir simple teinte locale et instrument d'analyse, des architectures très étudiées multiplient dans la composition les éléments géométriques,

auxquels répond la raideur voulue des personnages (*Mercuré et Hersé*, 1649). En même temps, plus l'artiste se détache de la reproduction du sensible, plus il ordonne ce monde autour d'interrogations pressantes sur le destin de l'homme et ses choix imprévisibles : l'irruption du malheur (*Paysage avec la mort des enfants de Béthel*, 1653), le don de la grâce (*Eliezer et Rébecca*, *Mercuré et Hersé*), l'instant qui décide d'une mission (*Moïse sauvé*, la *Libération de saint Pierre*). Evolution qui occupe les quinze dernières années, effort immense et risqué : il conduirait au dessèchement — comme dans certaines toiles de Poussin vers 1645-1655 —, si — comme chez Poussin également — il ne trouvait sa contrepartie dans un retour de plus en plus fréquent vers la nature, une nature désormais pensée et réordonnée elle-même selon l'esprit, mais ressentie dans sa vie profonde comme dans ses forces les plus secrètes.

La Hyre meurt à cinquante ans. Il manque à sa carrière cette sorte d'apothéose qui suit les années de célébrité et qui s'annonçait déjà (cf. les poèmes publiés en tête de la *Peinture parlante* d'Hilaire Pader, 1657) ; il manque surtout à l'œuvre cette détente de la vieillesse, cette inspiration souveraine et accueillante où s'établit une sorte de réconciliation entre l'être et l'idée, privilège réservé aux dernières années des grands créateurs, Montaigne ou Goethe, le Titien ou Poussin. Mais l'itinéraire spirituel apparaît désormais avec assez d'évidence pour conduire à une seconde lecture de l'œuvre, et mettre La Hyre au rang des grands créateurs de son temps.

## II. PEINTRES FRANÇAIS EN ITALIE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : PIERRE BRÉBIETTE

(cours du jeudi, 18 h 45)

L'étude des Français qui ont séjourné en Italie au début du XVII<sup>e</sup> siècle conduisait tout naturellement à s'interroger sur plusieurs gravures qui portent la mention « *Roma* » à côté de la signature de Pierre Brébiette. Trois motifs d'ordre différent nous ont poussé à élucider le cas de cet artiste et à lui consacrer toute une suite de cours. Tout d'abord ces gravures, antérieures à 1626, n'offrent guère de points communs avec l'art des Valentin, Tournier, Vouet ou Régnier, et plus généralement de ce qu'on regarde à l'ordinaire comme le milieu des Français à Rome dans la décennie 1615-1625. En second lieu, nous trouvons là une occasion favorable pour évoquer le domaine de l'estampe, bien trop négligée dans l'histoire de l'art français. Et surtout Pierre Brébiette a été jusqu'ici presque entièrement délaissé par les historiens d'art. Paradoxalement, Robert-Dumesnil ne lui a pas donné place dans les dix tomes de son *Peintre-Graveur* (1835-1868), alors que Brébiette n'est pas un graveur de traduction, mais un peintre qui, lorsqu'il se sert de la pointe, invente avec plus de spontanéité que tout autre. Nul livre, de très



rare articles (Rosenthal, 1911 ; Brulé, 1932) qui demeurent assez superficiels et n'ont pas réussi à fixer sur lui l'intérêt. Aucune recherche sur sa biographie. Le premier inventaire de ses gravures a été dressé en 1951 par Roger-Armand Weigert, mais avec une certaine négligence, et sans indications chronologiques. Si riche que soit l'art français du xvii<sup>e</sup> siècle, peut-on laisser en marge quelque trois cents compositions gravées ou dessinées, d'une originalité non moins évidente que leur qualité ?

\*  
\*\*

Un premier travail s'imposait : restituer la personnalité de Brébiette en retrouvant quelques données positives sur sa vie et sa carrière.

L'acte de baptême nous a jusqu'ici échappé. Le lieu de naissance n'est sans doute pas Mantes, comme le rapportaient Félibien et Mariette ; mais les attaches avec la région parisienne sont certaines. La date de 1598 suggérée par Mariette peut être provisoirement conservée. La famille est de niveau social relativement élevé : le père, Philippe, est greffier de justice à Briecomte-Robert, le frère, Henry, sera lui-même praticien. On peut supposer quelques études suivies d'un premier apprentissage auprès d'un maître parisien ou bellifontain, en tout cas un premier contact avec le maniérisme de la seconde école de Fontainebleau, et avec les fresques du Rosso et du Primatice que continuent à étudier tous les jeunes artistes.

En 1617 Brébiette réapparaît à Rome, où il réside derrière San Girolamo dei Schiavoni. Le 10 janvier, « *Pietro Barbietta pittore francese* » est attaqué dans la rue par trois Espagnols et gravement blessé au visage : le chirurgien qui le soigne consigne dûment son intervention dans le *Liber Barberiorum* (cité en 1886 par Bertolotti, qui n'identifie pas l'artiste). De ce séjour en Italie, qui dura neuf à dix ans, nous n'avons jusqu'ici aucune autre trace dans les archives ; mais une série de pièces gravées avec la mention « *Roma* » très ostensible en témoigne amplement. Certaines sont datées (1624, 1625), plusieurs suggèrent des voyages (Venise, vers 1624-1625 ?), d'autres impliquent des liens avec des Français qui se trouvent alors à Rome : les peintres Claude Vignon, qui demeurera l'ami fidèle de Brébiette jusqu'après sa mort, et Robert Picou, neveu de Bunel, l'éditeur et marchand François Langlois (à Rome en 1621). Brébiette semble bien avoir fait partie de cette petite « clique » dont parle Mariette, qui resta toujours fidèle aux souvenirs de Rome et avait « *mis sur le pied de ne s'écrire qu'en italien* ».

Il est de retour à Paris au plus tard en 1626, et s'y établit dans l'enclos de Saint-Denis de la Chartre (où se trouve aussi domicilié Langlois en 1624). Il s'y marie le 19 septembre (acte conservé par Jal et le fichier Laborde). Or le père de sa femme, Louise, n'est autre que le Sieur de Neufgermain (1574-1662), personnalité singulière que les historiens de la

littérature n'ont pas encore entièrement éclairée. Un portrait en pied gravé par Brébiette (pour l'édition des *Œuvres* de Neufgermain en 1630, pièce remarquable) permet de se le représenter avec le costume de « barbon » qu'il affectait de conserver en dépit de toutes les modes ; mais il reste difficile de saisir exactement sa place dans la société parisienne du temps. Original dont on se gausse, mais qu'on respecte, féru de vers, fidèlement protégé par Madame de Rambouillet et familier du célèbre hôtel, il invente un type nouveau de rimes qui devient un temps la coqueluche du Paris littéraire et mondain et lui vaut le titre de « poète hétéroclite de Monsieur » (Gaston d'Orléans). Il semble que le « galimatias » sans doute très conscient de ses poèmes ait souvent caché des allusions redoutables (« *Ou par folie ou par sagesse / Pour sage ou fol sont faits mes vers* »). Par ce mariage non seulement la position matérielle de Brébiette est d'emblée consolidée (contrat conservé), mais il se trouve en contact immédiat avec les milieux littéraires de la capitale.

Entre 1628 et 1637 naîtront sept enfants. Le texte (conservé) des actes de baptême montre les liens avec les amis d'Italie retrouvés (1631, Claude Vignon, le sculpteur Pierre Biard le fils), des relations avec la bourgeoisie du quartier, mais aussi parmi les amateurs (1629, Jacques Favereau, conseiller à la Cour des Aides, qui fait appel à Brébiette pour sa grande entreprise des *Tableaux des Vertus et des Vices*) et dans la société (1636, Antoine Godeau, le « nain de Julie », au moment même où il est nommé évêque de Grasse). Cette nombreuse famille semble justifier l'activité de Brébiette, dont témoignent notamment diverses entreprises de librairie : un marché pour une *Vie d'Alexandre*, suite de quatre-vingts planches à l'eau-forte, passé avec Charles Hulpeau, qui par ailleurs publie diverses pièces de Brébiette et lui fait illustrer quelques livres ; des suites de gravures éditées chez Augustin Quesnel, certaines avec la date de 1636. Brébiette dut avoir plusieurs apprentis : ainsi un certain Jean Passegrin, fils d'un juré et contrôleur de vins à Paris (contrat du 10 décembre 1631), et surtout Pierre Le Tellier, alors âgé de quatorze ans, que vient lui confier son père, le peintre-verrier Jean Le Tellier, de Vernon, et qui par la suite gagnera Rome, y travaillera auprès de Poussin et retournera peupler de ses œuvres solides les églises de Rouen (contrat du 3 mai 1628, résilié par consentement mutuel le 1<sup>er</sup> février 1631).

Le 10 octobre 1637, Louise meurt après avoir donné le jour à une dernière fille, Marie (30 septembre). En 1638 paraît chez Quesnel un recueil intitulé *Opera Diversa* et qui contient plus de quatre-vingts petites pièces (130 × 180 mm maximum), presque toutes parisiennes, soit une partie de la production gravée de ces onze années ; Brébiette y a mis pour frontispice son autoportrait en veuf contemplant l'image de la disparue. Des années qui suivent doivent dater une série de belles pièces, ainsi que des illustrations de livres (les *Quatrains de Pibrac*, 1640 ; les *Métamorphoses d'Ovide*, 1640).

Puis les repères disparaissent : il est à croire que le peintre survécut peu à sa femme. Nous n'avons pu encore établir la date de sa mort, qui doit se situer non loin de 1645. Quelques documents d'archives retrouvés montrent que seuls deux enfants lui restaient. L'aînée, Geneviève, née en 1628, et que son père dut avoir le temps d'instruire (elle est mentionnée par Marolles parmi les « quelques filles » qui ont gravé), obtint de conserver les dessins et estampes laissés dans l'atelier par son père, moyennant compensation financière à sa sœur Gabrielle (née en 1635, et qui fut élevée à l'Hôpital du Saint Esprit). Elle devait épouser par la suite un sieur Pierre de La Roque, qualifié d'« écuyer », et sans doute abandonner une activité dont nous n'avons pas retrouvé trace.

\*  
\*\*

Cette mort prématurée de Brébiette dut grandement nuire à sa renommée. L'œuvre peint disparut peu à peu. On peut assurer que Brébiette avait manié le pinceau : en témoignent non seulement le titre de *Peintre du Roi* (qu'il prend notamment sur le frontispice du recueil gravé de 1638), mais la présence de ses tableaux dans divers inventaires parisiens (Roch Voisin, 1640 ; Delabarre, 1642 ; Vignon, 1643 ; Ducrocq, 1716, etc.). Cependant aucun tableau ne nous est parvenu sous son nom, et quelques tentatives récentes pour lui en attribuer n'ont aucun fondement solide. L'œuvre dessiné, de belle qualité, semble singulièrement rare pour un artiste aussi spontané, et se trouve très dispersé (musées du Louvre, de Rouen, de Lille, de Stockholm, d'Amsterdam, etc. ; collections particulières françaises) ; peut-être le fonds capital qui restait aux mains de Geneviève passa-t-il pour l'essentiel chez Boulle, et fut détruit dans l'incendie fameux (1720). En revanche l'œuvre gravé était suffisamment abondant (environ 275 pièces repérées actuellement) et suffisamment diffusé (toute une série de cuivres passeront de Quesnel chez le grand éditeur Le Blond) pour rappeler son existence : le nom de Brébiette ne s'évanouit pas entièrement. Les principaux auteurs le mentionneront au passage : Marolles, ca. 1675, plusieurs citations ; Félibien, 1679, 1689 ; Florent Le Comte, 1700, etc. Les collectionneurs d'estampes lui garderont à travers les siècles une estime discrète.

C'est de cet œuvre gravé, complété par les quelques dessins identifiés, qu'il faut partir pour étudier l'artiste. On y rencontre une fécondité d'invention, une facilité à s'adapter aux formats et aux destinations les plus divers (estampes séparées, frontispices, illustrations, etc.), une inspiration qui accepte tous les genres sans perdre son originalité. La veine burlesque, qui devient à la mode dans ces années, trouve en lui un interprète qui sait éviter la trivialité (*Bon Temps, Le beau joueur de cornemuse*), et parfois y mêler des accents étranges et poétiques (*La nourrice au miroir, L'abcès percé*) ou préluder à la « bande dessinée » (*La vie de Geiton, fameux ivrogne*). Brébiette, qui ne semble pas pratiquer le paysage pour lui-même, lui donne

parfois une place importante, et toujours avec bonheur (la *Petite sainte Madeleine*). Mais c'est aux « sujets d'histoires » que ce conteur fécond recourt le plus souvent.

Parmi eux, les sujets religieux occupent une place importante (plus de soixante pièces, à l'ordinaire de petites dimensions). Ils sont traités avec une verve toujours renouvelée : diverses suites de la vie des saints, *Les quatre Pères de l'Eglise*, *Les quatre Evangélistes*, *Les sept Vertus cardinales*, etc. Mais le pittoresque de l'invention ne doit pas faire conclure à un esprit superficiel, voire irrévérentieux : les quatre morceaux de la *Fuite en Egypte*, par exemple, ne sont pas seulement un prélude charmant à Tiepolo, mais se révèlent en accord profond avec la spiritualité du temps. La facilité apparente ne doit pas dissimuler l'aisance, et souvent l'audace (*Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, *Sainte Marguerite*) et la science de l'écriture. De leur côté les sujets profanes sont parfois empruntés à l'allégorie (suite des *Quatre saisons*), rarement à l'histoire antique (*Alexandre et Diogène*), mais le plus souvent à la mythologie : encore Brébiette préfère-t-il aux épisodes précis (*l'Enlèvement d'Europe*, le *Jugement de Paris*) des thèmes plus vagues, triomphes marins, fêtes bachiques, où sa verve, libérée des contraintes iconographiques, se donne libre cours. Contrairement au Poussin de la maturité — mais en accord avec le Poussin de ces années 1624-1636 —, Brébiette ne cherche pas dans l'antiquité l'approfondissement d'une leçon morale et l'exaltation de la maîtrise de soi : il y voit plutôt un lieu de liberté et de rêve, un monde délivré du péché originel, où les ébats sensuels peuvent trouver leur juste mesure de grâce et de gaieté. Sur quelques grands antagonismes : Bacchus et Diane (ou satyres et nymphes, ou plaisir et chasteté), Vénus et Amphitrite (ou satyres et tritons, terre et eau) etc., Brébiette multiplie les variations avec un entrain qui se renouvelle sans cesse, avec un esprit qui enlève à l'érotisme toute vulgarité.

\*  
\*\*

Or cette poésie et cet art ont pour l'essentiel leur source dans les années italiennes. Le point d'articulation semble bien la suite des douze frises mythologiques qui portent la mention « *Roma* » et qui furent éditées par Langlois, mais à Paris. Elle doit précéder de peu le retour : or elle offre déjà tous les éléments de cette inspiration, ses moyens d'expression (eau-forte traitée sans reprises et conservant la liberté du dessin) et son cadre préféré (la « frise », systématisation d'une formule fréquemment utilisée à la Renaissance).

Il convenait donc de séparer dans l'œuvre de Brébiette la production de ces années italiennes et celle de la période parisienne. Une étude attentive de la lettre des gravures, de leur sujet et de l'évolution du métier a permis une redistribution chronologique des pièces gravées, qui n'avait jamais été

tentée. Le doute peut subsister pour quelques feuilles, et la datation ne saurait être établie avec une rigueur prématurée : mais les grands pans de l'œuvre s'ordonnent assez clairement, et l'ensemble italien se distingue avec netteté. Des premières pièces, techniquement fort maladroitement, on passe à une manière plus franche (*Vénus sortant de l'onde*) et enfin au beau groupe de 1624 (*l'Allégorie de la Fortune*, d'après Vignon) et 1625 (*la Mort des enfants de Niobé*, *le Combat des Centaures et des Lapithes*, *la Toilette d'Amphitrite*).

Cette production des années italiennes montre à l'évidence que Brébiette, au rebours des « caravagistes », s'attache avant tout aux leçons de l'antiquité. Il reprend directement des motifs de bas-reliefs (fragment Borghèse pour la frise de *Bacchus et Cérés*, etc.), il introduit dans ses compositions des statues célèbres (*l'Apollon du Belvédère* dans les *Apprêts des festins de Bacchus*) ou leur libre interprétation (les *Niobides* des Jardins Médicis dans *la Mort des enfants de Niobé*, etc.). Lorsqu'il s'intéresse aux artistes des temps modernes, ce n'est pas à Michel-Ange de Caravage ou à Manfredi, mais à Polydore (copie de la série des *Huit grands dieux* parmi les premiers essais gravés), à Raphaël, à Andrea del Sarto ou au Dominiquin. Il faut faire place à part à Véronèse, et l'influence de Venise, sans doute visitée directement (cf. la petite *Vue de la place Saint-Marc*, qui semble gravée sur un croquis direct), est manifeste dans le grand *Martyre de Sainte Catherine* daté de 1625, l'une des plus belles pièces de l'œuvre. Brébiette apparaît ainsi aux sources mêmes du courant « néo-vénitien » qui dès cette date progresse très vite dans le groupe français et y triomphe à partir de 1627 (Vouet, Poussin, Mellin).

Sa manière de graveur semble se constituer surtout à partir des exemples de Tempesta : et par là Brébiette renoue avec la vieille tradition maniériste, qui survivait dans le milieu français (Thomassin) et y reprend dans ces années une vigueur nouvelle. Fait très révélateur : dans un moment où, selon la mode établie par le Caravage, les jeunes artistes se refusent volontiers à manier le crayon et la plume, et attaquent directement le tableau sur la toile sans dessins préparatoires, Brébiette apparaît par excellence un dessinateur. Les gravures témoignent amplement de cet intérêt pour le graphisme, et son sentiment de l'arabesque le sépare même de son ami Vignon, qui se tourne lui aussi vers l'eau-forte, mais dont la vision reste toujours plus picturale. Il faut attacher une grande importance à la très curieuse pièce des *Quêteurs de printemps*, signée de Brébiette, et que nous croyons pouvoir reporter à la période italienne, avant 1624 (dite à tort les *Montreurs de marionnettes*; Weigert 244) et aux deux admirables études préparatoires pour les personnages du premier plan, attribuées naguère au Carrache (Rijksmuseum). Il y a bien ici réalisme : mais précisément à la manière du Carrache et de ses *Cris de Bologne*, non du Caravage et du répertoire manfrédien. Le sujet paysan substitué à la scène de taverne romaine, le choix du plein air et

l'introduction du paysage, les allusions mythologiques, tout s'oppose aux modes du milieu caravagesque. Il est difficile de penser qu'une pareille gravure ne traduit pas une volonté consciente de non-conformisme, et la recherche de solutions opposées aux modes du moment. Ce qui n'a rien pour surprendre de la part de Brébiette, si l'on songe à son caractère indépendant, et à ce mélange d'entrain et de « bizarrerie » que Mariette lui attribue (*Abecedario*).

On peut voir en Brébiette un petit maître charmant qui poursuit en plein xvii<sup>e</sup> siècle le vieux rêve païen de Fontainebleau, et retrouve pour chanter Bacchus, les dryades et les satyres, les accents point si lointains ni oubliés de la Pléiade. Mais une autre image s'impose : celle d'un artiste indépendant, dont les expériences romaines eurent un rôle déterminant pour le développement du courant néo-vénitien des années vingt. On ne s'étonne pas de voir les thèmes que Brébiette avait brillamment traités dans ses gravures de 1625 et la suite des douze frises mythologiques repris et développés au cours des dix années suivantes par Poussin, qui arrive à Rome en 1624 seulement. Mais il suffit pour résumer l'importance des années romaines de l'artiste, de rappeler que sa *Toilette d'Amphitrite* est datée de 1625, et que le *Triomphe d'Amphitrite* de Poussin, si voisin d'esprit et même de composition, fut peint pour Richelieu vers 1634...

J. T.

#### PUBLICATIONS

« Urbanisme d'hier, urbanisme d'aujourd'hui... », préface à *Problèmes d'aujourd'hui. Le marché Saint-Germain*, Paris, 1980, p. 3-8.

#### COLLOQUES ET CONGRÈS

Colloque International sur l'*Art funéraire*, Mexico, 6-10 octobre 1980 ; allocution d'ouverture et secrétariat de la réunion du Comité International d'histoire de l'art.

Colloque *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, Florence, 25-28 septembre 1980. Communication sur *Roberto Longhi et les études sur le XVII<sup>e</sup> siècle*.