

Histoire de la création artistique en France

M. Jacques THULLIER, professeur

PEINTRES FRANÇAIS EN ITALIE AU XVII^e SIÈCLE : TREIZE LORRAINS EN ITALIE

Le cours des années précédentes avait été consacré au séjour italien de peintres français choisis dans une même génération ; au contraire, celui de cette année a porté sur des artistes appartenant à une même région — la Lorraine —, mais pour l'ensemble du xvii^e siècle. Il convenait d'expliquer ce choix : ce qui a fait l'objet des premières leçons.

La Lorraine constitue, au xvii^e siècle, une entité fort complexe, qui ne se confond pas avec la France : notamment aux yeux des Italiens, des Romains surtout. Les Lorrains parlent français, et dans une rue d'Italie se distinguent sans doute moins facilement des Parisiens ou des Normands que les Toulousains ou les Aixois. Pourtant l'indépendance politique du duché crée chez eux un sentiment de particularisme que ne diminuent guère la brutale riposte de Louis XIII aux imprudences de Charles IV et l'occupation de la Lorraine par les troupes royales, pratiquement constante de 1633 à 1698. Ce particularisme possède à Rome ses traditions. Il y existe une « nation lorraine », qui semble même l'emporter en nombre sur la « nation française », au moins à certains moments du siècle. Le rôle des Lorrains à la Curie, fort ancien, mais renforcé encore par la Contre-Réforme, le nombre des marchands, des artisans, des serviteurs et notamment des cuisiniers (fort réputés) qui s'y installent temporairement ou durablement (une lettre du Père Guinet, datée de 1627, avance le chiffre de six mille Lorrains présents à Rome), les échanges réguliers et rapides (d'ordinaire *via* Venise), donnent à cette « nation » une importance sans comparaison avec celle de la « nation bourguignonne » ou de la « nation bretonne ». L'ambiguïté de son statut est assez bien illustrée par l'organisation religieuse. Les Lorrains ont pour église Saint-Louis-des-Français qu'ils ont aidé à reconstruire (ordonnance ducale de 1582), et traditionnellement ont part à son entretien comme aux privilèges de sa Congrégation. Mais ils y disposent, en propre, d'une chapelle consacrée à

saint Nicolas, et d'un nombre de représentants à la Congrégation fixé par statut. De plus, à partir de 1622, sans quitter Saint-Louis, ils obtiennent pour eux seuls une petite église, San Nicola in Agone, qui devient Saint-Nicolas-des-Lorrains et qu'ils se soucient d'orner et d'enrichir. Le Lorrain Charles Mellin comme le Lorrain Claude Gellée ne manqueront pas de lui léguer un tableau, et c'est le Lorrain François Nicolas de Bar qui peindra les retables (toujours en place) du maître-autel et de l'autel latéral consacré à sainte Catherine.

Cette situation se reflète de façon directe sur le séjour des artistes qui arrivent de Lorraine. Ils se mêlent certes à ceux qui viennent des diverses régions de la France ; mais en même temps ils gardent entre eux des liens plus étroits. Les *stati d'anime* montrent qu'au départ ils logent souvent dans les mêmes maisons : et lorsque Charles Mellin rédige son testament (18 septembre 1649), c'est Claude Gellée et le sculpteur lorrain Claude Pernet qui lui servent de témoins. Quand Spierre se prépare à retourner momentanément en France (été 1681), c'est le graveur lorrain François Collignon qu'il choisit pour exécuteur testamentaire au cas où il lui arriverait malheur en voyage, et un Nancéien de Rome, Sébastien Dambrin, pour légataire universel. Ajoutons qu'à la Trinité-des-Monts, l'un des principaux établissements français, la place des Lorrains semble particulièrement importante. Claude Gellée tient du couvent (1650) la maison qu'il habitera jusqu'à sa mort, et n'a garde de l'oublier dans son testament. Ce ne sont pas des artistes français, mais des Lorrains, que presque toujours les Minimes choisissent pour leurs commandes : Deruet pour la gravure dédiée au pape Paul v (1616), Mellin pour compléter le décor du cloître et exécuter celui de la chapelle de l'infirmerie. Le fait est d'autant plus important que le couvent est un lieu de recherches et de réflexions, notamment sur la perspective (le Père Nicéron).

Il n'était donc pas sans intérêt d'étudier à part ce groupe lorrain avec ses particularités : étant bien entendu qu'on ne saurait perdre de vue le milieu français de Rome qui reste très proche (rivalité de Mellin et de Poussin, clientèle de Claude, etc.), et le milieu proprement italien, où ces Lorrains s'intègrent d'autant plus facilement qu'ils y sont souvent préparés dès leur pays par un clergé très ultramontain (exemple de François Nicolas de Bar). En outre l'étude d'un groupe d'artistes sur une durée plus longue offrait certains avantages. Elle permettait notamment de mettre en évidence des phénomènes peu soulignés jusqu'ici. Ainsi le retournement que l'on constate dans le courant France-Italie vers 1650-1660. Avant cette date Français et Lorrains vont en Italie pour s'y former ou pour y compléter leur formation. Ils y demeurent assez longtemps, parfois s'installent et y font carrière, plus souvent reviennent en France en y rapportant un style élaboré au contact des modèles et des modes italiens. A partir du milieu du siècle certains arrivent en Italie déjà plus ou moins formés, et y introduisent une technique et un

goût différents et appréciés comme tels. Ainsi le peintre Charles Dauphin, élève de Vouet, qui se fixe à la Cour de Savoie entre 1649 et 1655 et y fait une longue et brillante carrière : son style tout parisien tranche sur les traditions piémontaises, balance largement l'influence de ce Flamand romanisé qu'est Jean Miele, et ouvre la voie à la manière colorée et décorative d'un Beaumont. Ainsi le graveur François Spierre, qui arrive formé dans l'atelier de Poilly (ca. 1656-1658) et déjà maître de son métier, fait admirer à Rome les nuances subtiles de la gravure parisienne, et pour la plus grande satisfaction du Bernin (la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, 1664), y renouvelle les prouesses techniques de la taille unique reprise à Mellan, mais savamment adaptée au dessin « baroque ». Renversement capital, même si les « voyages d'études » en Italie demeurent nombreux. Nous aurons par la suite l'occasion de le vérifier à propos d'autres artistes, tel Jean Boulanger à Modène.

*
**

Ce choix d'un groupe de même origine pouvait paraître faciliter l'étude. Dans le cas des peintres lorrains, il la complique plutôt. On se heurte aussitôt à un obstacle que nous avons souvent rencontré, mais qui prend ici des proportions incroyables : la disparition des documents et des œuvres. Il n'a pas semblé inutile de consacrer quelques heures à cette « fortune critique » des artistes lorrains.

Les peintres lorrains qui se sont rendus en Italie sont fort nombreux. Mais dans la plupart des cas seule révèle leur présence la mention de leur nom (notamment dans les *stati d'anime*) dûment suivie de l'indication *lorenese*. Parfois les archives sont plus loquaces, et des rapports de police, des procès, des minutes notariales, des commandes, permettent de constituer un premier dossier : ainsi pour un Israël Henriot à Rome ou un Lucas Dameret à Turin. Mais aucune œuvre italienne n'est conservée, ou du moins aucune œuvre assez caractérisée pour révéler leur personnalité d'artiste, et permettre de leur attribuer tableaux ou dessins, de mesurer leur importance. En d'autres cas des mentions anciennes nous assurent d'un séjour en Italie, mais les archives ne les ont pas encore confirmées, et les œuvres font également défaut. Nulle indication, par exemple, sur un Louis de Bermand, gentilhomme lorrain « d'une famille très ancienne », qui se voulut peintre et qui, selon Dom Calmet, était resté à Rome « quelque temps » avant de revenir à Nancy, et y avait été l'élève de Claude Gellée. Rappelons enfin que pour certaines personnalités, tout concourt à suggérer ce séjour italien, mais textes comme archives restent muets, et l'on ne connaît pas d'œuvre qui soit à la fois sûrement de leur main et sûrement exécutée en Italie. Nous n'avons rien découvert qui pût éclairer la formation de Jacques de Bellange, ni un éventuel (et fort vraisemblable) séjour de La Tour à Rome dans les années 1610-1616.

Cette rareté des documents et des œuvres contraste singulièrement avec la surabondance des témoignages lorsqu'il s'agit de deux artistes : Jacques Callot (séjour de dix à douze ans à Rome, puis à Florence ; nombreuses mentions dans les comptes, correspondances diverses, environ 400 gravures et 600 dessins conservés pour la période italienne) et Claude Gellée (presque 70 ans passés à Rome, et quelque 275 tableaux, 40 gravures et 1 200 dessins connus). Ce contraste ne s'explique pas seulement par le génie de ces artistes et le succès qu'ils obtinrent en Italie même. Il est trop fort pour ne pas avoir des raisons historiques, qu'il était utile de scruter.

Dans le premier tiers du xvii^e siècle le foyer lorrain est l'un des plus brillants d'Europe, et le prestige de ses peintres semble s'étendre au loin, tant vers le Nord et les terres d'Empire que vers Paris, qui se trouve alors dans un moment de moindre éclat. Les années tragiques de la Lorraine — qui commencent à la fin de 1631 — interrompent cette période faste. Les peintres qui se trouvent à Rome ne songeront plus guère à la quitter : ainsi Mellin, ou Claude, qui pourtant avait essayé de revenir à Nancy en 1625. Ceux qui se trouvent en Lorraine se tournent volontiers vers Paris, désormais en plein essor : Callot y avait été appelé par Louis xiii dès 1628, Deruet y séjourne et travaille longuement, au moins à partir de 1634, comme Georges de La Tour, au moins entre 1638 et 1643. Les principaux maîtres lorrains sont donc connus à Paris : mais de façon incomplète ou épisodique. Le Clerc, qui meurt en 1633, semble ne l'être qu'indirectement. La Tour, qui meurt dès 1652, est vite oublié. De Claude Deruet, on ne retient guère que des apparitions fastueuses (Félibien) et la faveur de Louis xiii qui doit susciter de vives jalousies. C'est assez pourtant pour que des auteurs comme l'abbé de Marolles (*ca.* 1673), La Fontaine (1679) ou André Félibien (1679, 1685, 1688) n'oublient pas les Lorrains dans leurs listes de noms d'artistes ou leur tableau de l'art du xvii^e siècle. Mais ils se bornent aux principaux noms, et se contentent de citations brèves, sauf pour Callot. Non que ce dernier soit demeuré plus longuement à Paris, loin de là : mais Israël Henriet avait acquis ses planches, les publie à Paris, y maintient présent son souvenir, et à sa suite son neveu et héritier Israël Silvestre ; ainsi Callot est-il devenu en quelque sorte un artiste parisien.

Cette rupture que constituent les « années terribles » de la Lorraine sert donc d'une certaine manière la renommée du foyer lorrain, somme toute mieux connu et mieux traité par l'historiographie parisienne que le foyer aixois ou le foyer bordelais. En revanche elle ne permet pas l'apparition d'un Van Mander lorrain, qui eût conservé dans ses détails la mémoire de ses compatriotes. Le milieu éclairé qu'offre Nancy (et que vient d'étudier M. Michel Sylvestre), son goût déclaré pour les arts et les lettres, le prestige social qu'y obtiennent les artistes, l'importance remarquable (et remarquablement précoce) des collections particulières, tout semblait annoncer que la Lorraine aurait dès le milieu du siècle son Malvasia ou son Pascoli.

Les événements en décidèrent autrement. Ce n'est que bien plus tard, au début du XVIII^e siècle, dans la tranquillité et la prospérité revenues, que le peintre Claude Charles essaiera de rassembler quelques renseignements sur les artistes lorrains. Ses notes, dont on ignore l'étendue, servirent à Dom Calmet pour les brefs articles de la *Bibliothèque Lorraine*, parue en 1751. Il fallut donc attendre cette date pour voir imprimer sur les artistes lorrains quelques renseignements provenant de la tradition lorraine. Renseignements précieux : et bien des artistes ne nous sont connus que par ce truchement ; mais renseignements tardifs, déjà incertains sur bien des points, et surtout beaucoup trop concis. La notice concernant La Tour tient en onze lignes et se résume à une anecdote : elle n'avait pas suffi à préserver la mémoire et les œuvres du peintre, elle a aidé, mais non provoqué sa résurrection.

Paradoxalement, c'est des sources étrangères à la Lorraine que procèdent les renseignements les plus détaillés sur les artistes lorrains ; ils se trouvent connus et cités dans la mesure où précisément ils échappent à la Lorraine, et se rencontrent dans une perspective parisienne ou italienne. C'est le cas, nous l'avons dit, avec Marolles, comme avec Félibien, qui voit de Paris Le Clerc, Deruet, Callot, et connaît Charles Mellin par son propre séjour romain (1647-1649). C'est aussi le cas avec l'Italien Baldinucci, qui, en dehors de Callot, se borne à deux artistes qu'il avait lui-même rencontrés à Rome, Claude et Spierre, ou avec l'Allemand Sandrart, dont les témoignages sur Claude ou Mellin renvoient pratiquement à des souvenirs qui remontent à ses années romaines (1628-1635).

Ajoutons que Nancy, autre paradoxe, n'a pas été un grand centre de diffusion par la gravure. Après Jacques de Bellange, peu et mal suivi par Deruet, Callot y a développé l'eau-forte originale avec un prestige européen : mais justement sa personnalité (très tôt il cesse de graver les ouvrages d'autrui), son prestige et son exemple même semblent empêcher le développement d'ateliers moins ambitieux, reproduisant et diffusant au loin les œuvres des artistes lorrains à la façon des officines d'Anvers et de Rome. Pratiquement, les créations lorraines des années glorieuses ne seront pas gravées.

On ne saurait donc s'étonner que les témoignages soient incomplets, parfois inexacts, et ne concernent qu'un petit nombre d'artistes. Aucune image d'ensemble n'a été livrée par un témoin. Aucun érudit du temps ne s'est occupé des multiples œuvres d'art qui ont subsisté en Lorraine jusqu'à la Révolution (cf. les précieuses listes que Lionnois put encore dresser à la fin du XVIII^e siècle). Seul le hasard des dates, des lieux et des amitiés a décidé du nombre et de la qualité des renseignements qui nous sont parvenus. La terrible injustice de cette « fortune critique » a été suffisamment prouvée par l'oubli où tombèrent La Tour, et, malgré la présence de ses admirables eaux-fortes, Jacques de Bellange.

Sauf pour Callot et Claude, l'étude des artistes lorrains doit donc commencer par un lent, complexe et hasardeux travail d'investigation et de reconstitution. Presque toujours le document d'archives — état-civil, minutes notariales surtout — offre seul le point de départ, mais la mention reste stérile tant que ne viennent pas s'y joindre l'estampe ou le dessin signés, le tableau d'attribution sûre. Ce travail, commencé au XIX^e siècle (Lepage, Meaume, etc.), n'est toujours qu'ébauché, et sans doute faudra-t-il plusieurs décennies pour redonner quelque cohérence aux personnalités principales. En bien des cas l'espoir est quasi nul. Qui prend conscience des lacunes irrémédiables et de l'ampleur des destructions, conçoit bientôt que nous ne posséderons jamais plus du milieu lorrain qu'une image mutilée, et sans grand rapport avec ce qu'il fut dans la réalité. Deux exceptions, répétons-le : Claude, illustre à trente-cinq ans et depuis constamment recherché des amateurs, Callot, lui aussi demeuré célèbre dans tous les pays, et dont l'œuvre gravé se conserve à peu près intact. Pour tous les autres artistes, des pans entiers de la biographie, et surtout de l'œuvre, se sont évanouis : presque toujours sans remède.

*
**

Nous nous sommes donc attaché à treize de ces artistes lorrains : soit les seuls pour qui nous avons pu retrouver à la fois des éléments biographiques et des œuvres remontant à la période italienne. Ils appartiennent à des générations très différentes. La première, la plus importante, la plus ambitieuse, est celle de Jean Le Clerc, Claude Deruet, Jacques Callot, Didier Barra, François de Nomé et Charles Mellin, tous nés avant 1600. La seconde naît vers 1600-1610 : c'est la génération de Claude Gellée, Nicolas-Guillaume de La Fleur, François Collignon. La dernière naît vers 1620-1640 et regroupe Israël Silvestre, Charles Dauphin, François Nicolas de Bar, François Spierre. Les destinées apparaissent elles-mêmes fort diverses. Les uns vont se former en Italie avant de revenir faire carrière dans une Lorraine prospère et accueillante aux artistes (Jean Le Clerc, Deruet, Callot), ou par la suite dans un Paris de plus en plus brillant (La Fleur, Silvestre). Les autres demeurent outre-mer, soit que les circonstances ne se prêtent déjà plus à un retour en Lorraine (Mellin, Claude), soit qu'ils se trouvent retenus par leur mariage (Nicolas de Bar et François de Nomé) ou rencontrent des circonstances particulièrement propices (Collignon). D'autres enfin vont se former à Paris avant de faire carrière en Italie : tels, nous l'avons dit, Dauphin et Spierre. D'ordinaire, c'est Rome, alors le foyer le plus éclatant, qui les attire et les fixe : mais un Callot la quitte bientôt pour Florence, François de Nomé se rend à Naples, comme Didier Barra ou Charles Mellin, l'épisode vénitien se révèle capital pour Le Clerc, et c'est à Turin que Dauphin s'installe comme peintre et valet de chambre du prince de Carignan. C'est assez dire la complexité de l'enquête. Aussi bien ne souhaitons-nous que

l'ébaucher, et attirer l'attention sur des artistes trop peu connus, des problèmes trop facilement négligés.

Ces recherches commencées depuis longtemps (cf. le cours consacré à Charles Mellin en 1979-1980), ont été développées dans la suite des leçons en février-mars 1982, puis aussitôt soumises à cette épreuve de vérité que constitue une exposition. Le tricentenaire de la mort de Claude (1682) offrait l'occasion souhaitée. Quelque 170 œuvres (tableaux, dessins, gravures) ont été présentées à Rome (Villa Médicis, avril-mai 1982), puis à Nancy (Musée des Beaux-Arts, mai-juillet 1982). Un catalogue, abondamment illustré et contenant la présentation séparée de chaque peintre, a repris directement les données présentées peu auparavant au Collège. C'est à lui par conséquent que nous nous permettons de renvoyer pour cette partie du cours.

J. T.

PUBLICATIONS

Claude Gellée et les peintres en Italie au XVII^e siècle (Catalogue de l'exposition présentée à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, avril-mai 1982, et au Musée des Beaux-Arts à Nancy, mai-juillet 1982, 486 p., 5 pl. couleurs, ca. 200 illustrations en noir. Rome, De Luca ed., 1982).

Préface à *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (par Jeannine Baticle et Cristina Marinas, coll. *Notes et Documents des musées de France*, 4, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 3-8).

Charles Mellin, « très excellent peintre » (*Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, Collection de l'Ecole française de Rome, 52, Rome, 1981, p. 583-684, 60 fig.).

Note sur François Nicolas de Bar (*Ibidem*, p. 541-544).

La fortune de la Renaissance et le développement de la peinture française 1580-1630. Examen d'un problème (*L'automne de la Renaissance, 1580-1630* [Actes du XXII^e colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, p. 357-370, 9 fig.).

COLLOQUES ET CONGRÈS

Colloque international Nicolas de Largillierre, 19-20 septembre 1981, Montréal, Musée des Beaux-Arts. Communication sur *Claude Mellan et le portrait français au XVII^e siècle*.

Colloque international d'Histoire de l'Art sur *Art et Réforme*, 6-11 septembre 1982, Eisenach, Comité national d'Histoire de l'Art de la R.D.A. et Université Karl Marx de Leipzig.

Table ronde sur la banque de données CATART, 11-12 janvier 1982, Paris, Fondation Hugot du Collège de France.

Table ronde sur *Claude Gellée et les peintres lorrains en Italie au XVII^e siècle*, 19-20 avril 1982, Rome, Ecole française de Rome - Académie de France.

Claude Gellée, Célébration du Tricentenaire, 18-20 juin 1982, Chamagne - Charmes - Epinal - Nancy. Conférence sur *Claude Gellée*, Nancy, séance publique de l'Académie de Stanislas.