

REVUES GÉNÉRALES

HISTOIRE DE L'ART

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

DE 1600 A 1690

On ne saurait en une revue générale de la peinture française depuis 1600 jusqu'en 1690 se proposer d'être complet. La richesse même de la production picturale à cette époque, et l'abondance des publications qu'a suscitées son étude depuis un demi-siècle, suffiraient à rendre cette prétention irréalisable. Tout au plus peut-on passer en revue les textes et les livres essentiels, indiquer l'état actuel des problèmes, que discutent pour cette période les critiques et les historiens d'art, et les lacunes que comporte encore notre connaissance.

I

Les dates de 1600 et de 1690 — il importait de le dire dès le début — ne sont pas choisies arbitrairement. Dans les premières années du xvii^e siècle, la peinture qui fut contemporaine des guerres de religion et d'Henri IV achève de mourir, faute d'hommes. Avec Fréminet et surtout Vouet de nouvelles traditions vont

s'établir. Ce sera la grande peinture classique qui préludera bien avant le règne de Louis XIV.

De même la date de 1690 est de tout point significative. Le Brun meurt. La disparition de Le Brun, si grandes qu'aient été son influence et son autorité depuis 1661, ne suffirait pas à elle seule pour expliquer les changements qui se produisent à cette époque dans la théorie et la pratique de la peinture. Elle ne fait que précipiter une évolution, dont les origines sont lointaines, et dont l'histoire nous donne les causes multiples.

Sur cette transformation de la peinture française de 1600 à 1690, il nous sera donné de revenir en un examen bibliographique détaillé, que doit nécessairement précéder un aperçu rapide des principaux documents que nous avons actuellement entre les mains, pour l'étude générale de la peinture d'une période ainsi délimitée ¹.



Les textes que nous possédons sont d'abord des écrits du xvii^e siècle. Il faut mettre tout à fait au premier rang les biographies de Félibien² et de Roger de Piles³. Secrétaire de l'ambassade française à Rome en 1647, Félibien vit de près les artistes français, nombreux en cette ville. De retour en France il devint historiographe du roi et garde du cabinet des Antiques. C'est un admirateur enthousiaste de Poussin, un esthéticien en même temps qu'un biographe. Dans la querelle de 1674 il prit parti pour le dessin contre la couleur. Il donne à ses *Entretiens* la forme de dialogues : historien érudit — parmi ses prédécesseurs il connaît au moins Vasari et Baglione — il interrompt souvent ses consciencieuses vies de peintres et ses minutieuses descriptions de tableaux, pour se livrer à de longues considérations générales sur l'art et le beau. Bien qu'il ait surtout connu Poussin et ses contemporains, c'est une histoire complète de la peinture étrangère aussi bien que française qu'il a entreprise.

1. Le seul essai que nous connaissions de bibliographie générale analogue est celui qu'a tenté Rocheblave (*Revue de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur*, 31 mars 1892) pour l'art du xvii^e et du xviii^e siècle. Il est tout à fait élémentaire, et à l'usage des classes.

2. Félibien des Avaux, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, 1666-1688. Nouvelle édition, 1723, 8 vol. in-12.

3. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1699, 2^e édition, 1715 ; édition complète, Amsterdam, 1767.

Brèves sur Ambroise Dubois ou Martin Fréminet, ses notices se font plus complètes et plus circonstanciées sur Vouet et ses élèves, Bourdon, Poussin, Philippe de Champaigne, les Beaubrun, les Stella, etc.

L'intérêt du livre plus court de Roger de Piles est tout différent. Peintre et esthéticien, d'une génération postérieure à celle de Félibien et de Poussin, mais partisan de la couleur, admirateur fervent des Vénitiens et de Rubens, il néglige systématiquement les médiocres, laisse de côté les descriptions de tableaux, donne seulement les faits principaux de la vie des artistes, et remplace les dissertations de Félibien par des réflexions critiques, dans lesquelles le guide son « idée du peintre parfait »¹. Il étudie donc très brièvement, mais fort intelligemment, les grands peintres français et étrangers : sur les artistes, qui vécurent de 1600 à 1620, il se contente de sommaires indications : mais sur Vouet, sur Poussin, sur Perrier, sur Lesueur, sur Stella, sur Le Brun, sur Dufresnoy, sur les Champaigne, etc., il donne d'intéressants renseignements, s'efforçant en même temps de caractériser la manière de chacun d'eux. Il lui arrive parfois d'utiliser des notes inédites comme celles qui lui furent fournies sur La Hire par « M. de La Hire, de l'Académie des Sciences et professeur au Collège Royal ». Pour Mignard au contraire, il se contentera surtout de reproduire des extraits des *Hommes illustres* de Perrault².

Les seuls écrits du xvii^e siècle³ que l'on puisse encore citer, bien qu'ils soient de moindre importance, sont les ouvrages de Ch. Perrault⁴ et de l'abbé de Marolles⁵. Le premier, qui fut mêlé aux discussions littéraires et esthétiques de son époque, a laissé des *Mémoires*, où il y a beaucoup à glaner pour l'historien de la peinture du xvii^e siècle.

Quant à Michel de Marolles, abbé de Villeloin, ce ne furent pas les connaissances qui lui manquèrent pour écrire un livre curieux

1. Préface : « C'est donc pour mettre à couvert les jugements que j'ai faits des ouvrages en général des principaux peintres que j'ai trouvé à propos de donner ici l'idée du peintre parfait sur laquelle je me suis réglé. »

2. Cf. Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru pendant ce siècle, avec leurs portraits en nature*, Paris, 1696-1700.

3. Il faut y joindre un manuscrit inédit, signalé par Hourticq (*Gaz. des B.-A.*, 1905), et dont il a bien montré l'intérêt : le *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres* du comte de Brienne (Ms. fr. B. N. 16986) (écrit entre 1692 et 1695).

4. Cf. Perrault, *Mémoires* (Avignon, 1755).

5. Michel de Marolles, *Le livre des peintres et des graveurs*, éd. elzévir Duplessis, Paris, 1835.

et documenté¹. Ardent collectionneur d'estampes il vendit au roi ses richesses en 1662. Pour composer une histoire complète de l'art, il avait réuni des mémoires manuscrits et des documents de toute nature : il ne trouva point d'éditeur. De cet ouvrage, qui ne fut jamais écrit, on retrouve le plan en ce « livre des peintres et des graveurs »², qu'il eut « la malencontreuse idée d'écrire en vers d'une déplorable obscurité »³, et qui n'est guère qu'« une énumération de noms d'artistes, assemblés tant bien que mal et rimant entre eux d'une manière souvent imprévue ».

Au XVIII^e siècle les historiens d'art se font plus nombreux, mais leur originalité diminue. Ils utilisent de trop près leurs prédécesseurs français ou italiens⁴. Ils s'attardent à des anecdotes d'une authenticité douteuse. Les plus importants sont Florent le Comte⁵, et Dezallier d'Argenville⁶.

Le cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure est dédié par Florent le Comte à Jules Hardouin Mansart. La première partie contient pour la période et le sujet qui nous occupent : 1^o les Estampes du roi ou le catalogue des tableaux du cabinet du roi qui ont été gravés par les ordres de S. M. ; 2^o le catalogue des œuvres d'Antoine François Van der Meulen ; 3^o le catalogue des portraits de la galerie du Palais Royal ; 4^o le catalogue des travaux présentés le premier jour du Mai Notre-Dame par les marchands orfèvres de la ville de Paris⁷, confrères de la confrérie de Sainte-Anne et de Sainte-Marie. Viennent ensuite les catalogues des œuvres de Mellan, de Callot, des gravures faites d'après Poussin, et une rapide étude des écoles étrangères. La dernière partie de l'ouvrage de Florent le Comte est importante par les notices qui

1. Cf. Georges Duplessis, *Michel de Marolles, Gaz. des B. A.*, t. I (2^e période), 1869.

2. En appendice de l'édition Duplessis on trouve des extraits parfois intéressants pour le sujet qui nous occupe d'un autre poème de l'abbé de Marolles : *Paris ou la description succincte de cette grande ville par un certain nombre d'épigrammes de quatre vers chacune sur divers sujets*. Paris, 1677, in-4. Cf. également ses *Mémoires*. Amsterdam, 1755, 3 vol. in-12.

3. Duplessis, *art. cit.*

4. Cf. plus bas l'indication des principales sources italiennes.

5. Florent le Comte, *Cabinet des singularités, etc.* Paris, 1702.

6. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745, 2 vol. in-4.

7. Sur les Mays de Notre-Dame, cf. Bellier de la Chavignerie, *Gaz. des B.-A.*, 1^{re} pér., t. XVI ; J. Guiffrey, *Les Mays de Notre-Dame*, 1887 ; V.-J. Vaillant, *Les Mays de Notre-Dame* (avec la liste des mays offerts à l'église de Paris de 1630 à 1707). N. A. A. F., 1880-1881.

y sont consacrées à un certain nombre de peintres français depuis Fréminet. Les biographies de Poussin et de Bourdon sont assez détaillées. Des indications plus rapides sont données sur Jacques Blanchard, Claude Lorrain, Vignon, Le Brun, Mignard, etc. ¹.

Dans sa deuxième édition (1762), plus complète que la première, le livre de Dezallier d'Argenville, comprend quatre volumes, dont un seul est consacré aux peintres français. L'auteur connaît les travaux de ses prédécesseurs et les rectifie à l'occasion ². Il est favorable aux partisans des Flamands, sans accepter tous les jugements de Roger de Piles³. Ses biographies les plus originales sont celles des peintres de la deuxième partie du xvii^e siècle. A l'occasion il s'efforcera de donner quelques notations précises sur la technique d'un Rigaud ou d'un Largillière ⁴.

Tels étaient vers 1850 les principaux textes relatifs à notre école française de peinture. C'est à cette époque que Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon commencèrent à publier les notes inédites du célèbre amateur et collectionneur du xviii^e siècle, Mariette⁵, rédigées pour servir de correctif à l'*Abecedario Pittorico* d'Orlandi. Leur intérêt est considérable. Non seulement Mariette connaissait les ouvrages de ses prédécesseurs, mais encore il avait en main les comptes des bâtiments du roi, et d'autres documents peu utilisés avant lui. Les renseignements recueillis par Mariette portent beaucoup plus sur les œuvres elles-mêmes que sur les biographies des artistes. Sur Poussin par exemple il sera très bref. En revanche beaucoup de peintres secondaires sont connus surtout par lui. Ceux, d'ailleurs, qui furent en même temps graveurs sont tout particulièrement favorisés. Ils sont en général l'objet d'une étude spéciale. Les jugements de Mariette sont très modérés. Il évite de prendre parti dans les querelles qui passionnèrent les critiques contemporains de Poussin et de Le Brun ⁶.

1. L'ouvrage contient également un catalogue de l'œuvre de Le Brun.

2. Par exemple Roger de Piles pour la durée du séjour de Ch. Le Brun en Italie.

3. Cf. *Sa lettre sur le choix de l'arrangement d'un cabinet curieux*, qui est de 1727 (*Mercur de France*).

4. 2^e éd., t. IV, p. 311 et sq. — Pour son étude sur Jouvenet, Dezallier d'Argenville s'est servi des manuscrits de l'Académie de peinture et de sculpture, actuellement à l'école des Beaux-Arts. Cf. plus bas.

5. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Ouvrage publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, 1851 et suiv., 6 vol.

6. Voici ce qu'il écrit sur Roger de Piles : « M. de Piles, zélé partisan de Rubens, portait peut-être un peu trop loin cet enthousiasme : »

La date de 1850 est essentielle pour l'histoire de l'art français. La peinture du xviii^e siècle profitera elle aussi des recherches entreprises à cette époque. Elle était plus louée que connue. On la résumait volontiers dans l'œuvre de Poussin, qui avait suscité depuis son apparition une suite ininterrompue d'admirateurs¹, et pour laquelle romantiques² et classiques professaient le même respect, bien que pour des raisons différentes.

Les principaux initiateurs de cette investigation scientifique, qui devait se continuer sans arrêt jusqu'en ces toutes dernières années furent Ph. de Chennevières, Anatole de Montaiglon et Dussieux. Leurs publications sont innombrables : mais une des premières et la plus utile peut-être fut celle des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dont le premier volume fut édité en 1854³. C'était l'utilisation des documents inédits conservés à l'École des Beaux-Arts sur les peintres qui furent membres de l'Académie depuis 1648, date de sa fondation. Ils avaient d'ailleurs un caractère quasi officiel. A la date de 1682, Guillet de Saint-Georges avait été choisi par l'Académie pour être son historiographe. Les premiers samedis de chaque mois, à partir de 1689, il avait lu des notices par lui composées sur les académiciens défunts. A Guillet de Saint-Georges avaient succédé d'autres historiographes. De ces manuscrits, le peintre Lépicié, historiographe de l'Académie à son tour, à partir de 1737, avait fait usage pour écrire ses *Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent (1752)*⁴. Il avait eu comme collaborateur le comte de Caylus⁵, qui pour Mignard et Lemoyne n'avait fait que paraphraser Guillet de Saint-Georges, en y ajoutant des appréciations de valeur inégale. L'ensemble était resté inédit. La publication de Dussieux, Soulié, Montaiglon, etc., était donc d'une extrême importance. Elle comprit deux volumes, commençant à Le Brun, allant jusqu'à Chardin⁶. Les éditeurs ne publièrent

1. Cf. S. B. A. Dép., 1903, Veulin, *Les admirateurs effectifs de Nicolas Poussin*.

2. Cf. Delacroix, *Essai sur le Poussin* (*Moniteur* de juin et juillet 1853).

3. Dussieux, Soulié, Chennevières, Paul Mantz, Montaiglon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris, 1854, 2 vol.

4. *Vies de Le Brun, Mignard, Antoine Coypel, Louis de Boullogne, F. Lemoyne*.

5. Cf. Rocheblave, *Le comte de Caylus*. Paris, 1889.

6. Les principales biographies du premier volume sont celles de Le Brun, Errard, Bourdon, La Hire, Perrier, Henri et Ch. de Beaubrun, Lesueur, Louis de Boullogne, Louis et Henri Testelin, Ph. de Champaigne, Cl. Vignon, N. Loir, J.-B. de Champaigne,

pas intégralement tous les manuscrits de l'École des Beaux-Arts. Pour Le Brun par exemple ils reproduisirent la notice de Guillet de Saint-Georges, se contentant d'extraire quelques détails complémentaires de la vie de Le Brun par Lépicié : ils utilisaient pour les notes adjointes au texte les autres mémoires. Quelques-uns de ces manuscrits étaient inachevés, ou comportaient de graves lacunes. Sur plusieurs peintres il n'y avait que des notes à peine rédigées, transmises par des membres de la famille¹. Certains documents essentiels étaient adjoints aux notices. A la vie de Le Brun sont annexées d'importantes lettres. Dans la biographie de Philippe de Champaigne sont incluses deux analyses d'une conférence faite par ce dernier sur la Rébecca du Poussin et dont le manuscrit est aujourd'hui perdu. Ces deux volumes demeurent donc un document essentiel pour l'histoire de la peinture pendant la deuxième moitié du xvii^e siècle.

A la même époque commençaient à paraître, sous la direction de Chennevières et de Montaiglon, les *Archives de l'art français*, continuées par les *Nouvelles Archives*. C'était une publication annuelle de documents sur l'art français à toutes les époques. Il y parut d'importantes contributions à l'histoire de la peinture française au xvii^e siècle. De nombreux actes d'état civil, des pièces inédites comme le testament de Mignard² y furent mis au jour. Il faut y joindre de précieuses notices sur des peintres peu connus ou sur des artistes de province³. On y trouve des textes essentiels sur la condition sociale des peintres, sur la manière dont s'exerçait à leur égard la protection royale. L'histoire même des œuvres reçoit de cette publication d'utiles éclaircissements⁴. En un mot c'est un répertoire indispensable pour quiconque veut étudier la peinture française de 1600 à 1690⁵.

Sur toute cette période on trouvera des travaux intéressants dans les principales revues d'art, surtout dans la *Gazette des*

Ph. Wleughels, Cl. Lefebvre, Antoine Bouzonnet-Stella. Dans le deuxième volume se trouvent les vies de Lafosse, P. Mosnier, Cl. Audran, Jouvenet, Joseph Parrocel, Licherie, P. Mignard, F. Desportes, H. Rigaud, etc.

1. Par exemple sur Nicolas Wleughels.

2. *A. A. F.*, 15 mars 1857.

3. Cf. par exemple les nombreux articles relatifs à Quentin Varin.

4. Cf. par exemple la *description d'un tableau peint à Rome par Mignard en 1644* (Ginoux). *N. A. A. F.*, t. VII, 1891.

5. Cf. Maurice Tourneux, *Table générale des documents contenus dans les Archives de l'art français et leurs annexes (1851-1896)*, Paris, 1897.

Beaux-Arts ¹, dont les séries anciennes sont particulièrement riches, et aussi dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* de fondation toute récente. Mais aucune de ces collections n'égale en importance, du point de vue spécial auquel nous nous plaçons, les volumes où sont réunis les mémoires présentés à la réunion annuelle des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Les notices sur les peintres provinciaux, les études sur les tableaux anonymes ou non encore identifiés qui sont dispersés dans les musées de province ou enfouis dans les collections particulières, les recherches sur la biographie des artistes y sont fort nombreuses, bien que de valeur inégale.

Ce sont encore des textes que nous apportent les ouvrages de Jal ² et de Herluison ³, mais surtout des textes d'état civil, importants par les dates de naissance ou de décès qu'ils nous donnent, ou par les renseignements qu'ils nous apportent sur les familles de peintres, si nombreuses au xvii^e siècle. Le dictionnaire de Jal mérite une mention toute particulière par le grand nombre de documents inédits qu'il contient, et qui a permis la rectification d'erreurs de détail.

En revanche on ne peut utiliser qu'avec précaution les dictionnaires d'histoire de l'art dont beaucoup sont anciens, et d'autres trop généraux ou mal informés. Les plus utiles sont ceux de Füssli ⁴, de Heineken ⁵, de Nagler ⁶, de Ticozzi ⁷, l'*Encyclopédie des peintres et des peintures* de Perkins ⁸, le *Dictionnaire historique des peintres* de Siret ⁹, et surtout pour l'époque qui nous intéresse

1. Tous les ans paraît dans la *Gazette des Beaux-Arts* un résumé bibliographique des travaux relatifs à l'histoire de l'art. On consultera aussi avec profit l'*Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* de Jellinek, fondée en 1902 et faisant suite au *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Cf. également le *Répertoire méthodique de l'histoire moderne et contemporaine de la France*, publié depuis 1898 par Brière et Caron.

2. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (2^e édition, 1872).

3. Herluison, *Publication d'états civils d'artistes français* (extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'incendie de 1871. Paris et Orléans, 1873. Cf. également *Etat civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale, billets d'enterrement de 1648 à 1673* (d'après un manuscrit de l'École des B.-A.). Paris, 1873.

4. Füssli, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Zürich, 1771-1779.

5. Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig, 1778-1790, 4 vol. in-8.

6. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Munich, 1835-1838, 22 vol. in-8.

7. Ticozzi, *Dizionario de' Pittori*, Milan, 1818, important surtout pour les artistes français ou étrangers qui ont séjourné en Italie.

8. En anglais, 4 vol. in-8.

9. Paris, 1883, 2 vol. in-8.

le *Dictionnaire général des artistes de l'école française* de Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray ¹.

Les répertoires généraux nous renseignent sur la vie des peintres plus que sur les œuvres. Pour les tableaux du xvii^e siècle, il suffit de rappeler les volumes parus de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France* ².

On trouvera d'utiles renseignements dans les descriptions anciennes ou modernes des châteaux royaux, ou dans les livres d'archéologie consacrés à l'étude du Paris historique. Au xvii^e et au xviii^e siècle les ouvrages les plus importants sont ceux de Félibien ³, de Piganiol de la Force ⁴, de Sauval ⁵, de Brice ⁶. De nos jours les travaux de ce genre se sont multipliés. L'un des plus complets est la *Topographie historique de Paris* de Berty ⁷. Sur les musées et les collections particulières, les études sont nombreuses : mais les ouvrages d'ensemble et les essais scientifiques sont rares. Le catalogue des tableaux de l'école française au Louvre est ancien et trop souvent erroné ⁸. P. Marcel et Jean Guiffrey ⁹ viennent de commencer la publication d'un utile catalogue de dessins, qui comblera une grave lacune. Au cabinet des Estampes, il existe des catalogues alphabétiques et méthodiques qui sont à la disposition du public depuis 1898. Les tableaux de Chantilly ont trouvé leur historien en Gruyer ¹⁰, qui a consacré un volume à l'École française. Le livre de Gonse ¹¹, sur la peinture dans les musées de province, est malheu-

1. Paris, 1882 et sq., 2 vol. in-8.

2. *Inventaire général des richesses d'art de la France*, p. sous les auspices du Min. de l'Inst. publ. depuis 1877, en cours.

3. *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bâtiments de France*, édités pour la première fois par la Société de l'Art français, 1873.

4. P. de la F., *Description de Paris, de Versailles, de Marly, etc.*, Paris, éd. de 1742, 8 vol. in-8. — Idem, *Nouvelle description du château et parc de Versailles et Marly*, Paris, 1702, 2 vol. in-12.

5. Sauval, *Histoire et recherche des Antiquités de la Ville de Paris*, 1724. On y trouve entre autres précieuses indications la description de peintures disparues de Toussaint-Dubreuil.

6. Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, éd. de 1732, 4 vol. in-12.

7. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*.

8. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre*, 3^e partie. *École française*, Paris, 3^e édition, 1863.

9. P. Marcel et J. Guiffrey, *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*, Paris, 1907. Le premier volume seul a paru. Les auteurs commencent par l'École française.

10. Gruyer, *La peinture à Chantilly*, École française, Paris, 1898, 1 vol.

11. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France, la Peinture*. Paris, 1900, 1 vol. in-folio : cf. également Clément de Ris, *Les musées de province*. Paris, 1859.

reusement trop sommaire et peu rigoureux. Il faut compléter ses indications soit par les catalogues parus dans l'*Inventaire général des richesses d'art*, soit par les innombrables catalogues spéciaux ¹, de valeur d'ailleurs inégale, dont aucune bibliographie n'a été tentée. Un relevé des tableaux de l'École française, dispersés dans les musées et dans les monuments étrangers, a été tenté par Dussieux ². Il est très incomplet ³.

Le manque d'informations scientifiques est encore plus grand en ce qui concerne les collections particulières ⁴. Pour les ventes de tableaux qui eurent lieu aux xvii^e et xviii^e siècles, Duplessis ⁵ a tenté un utile essai de bibliographie. D'innombrables documents de détail, parmi lesquels il faut citer les inventaires faits à la mort de personnages illustres, s'intéressant aux arts ou artistes eux-mêmes ont été publiés ⁶. L'absence d'ouvrages synthétiques ou de bibliographies raisonnées est complète.

II

Tels sont les textes généraux, dont la publication rend possible l'étude de la peinture française de 1600 à 1690. On ne s'étonnera guère qu'il n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur cet important sujet, puisque l'investigation scientifique en pareille matière n'est guère commencée que depuis un demi-siècle. Si on néglige les histoires générales de l'art parues pour la plupart à l'étranger ⁷ et où la peinture du xvii^e siècle est résumée d'ordinaire en de très brefs chapitres, on ne peut qu'indiquer les trois volumes consacrés par

1. Cf. par exemple les études de Reymond sur le *Musée des tableaux de Grenoble* (1879) ou sur le *Musée de Lyon* (Tableaux anciens, 1887).

2. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, 3^e éd., 1876.

3. Quelques articles importants ont été publiés dans les Revues d'art. Cf. Mabilleau, *La peinture française au Musée de Madrid*, *Gaz. des B.-A.*, 3^e période, t. XIII. Il faut se reporter également aux études parues dans la *Gaz. des B.-A.* sur les Expositions d'art, qui font connaître tous les jours de nouvelles œuvres des peintres français du xvii^e siècle. Enfin il y a les innombrables catalogues de musées étrangers — là où ils ont été rédigés récemment et sérieusement.

4. Cf. *passim*, *S. B.-A. D.* et *Gaz. des B.-A.*

5. Cf. Duplessis. *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art au xvii^e et au xviii^e siècles*. Essai de bibliographie, Paris, 1874, in-8.

6. Cf. par exemple De Grouchy, *Inventaire des tapisseries, tableaux, bustes et armes de Louvois*, *Mém. Soc. Hist. Paris*, t. XXI.

7. Cf. en particulier Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, 1879, t. IV (du milieu du xvi^e siècle à la fin du xviii^e siècle);

Ch. Blanc à l'École française¹. Les vues synthétiques y sont rares : l'évolution de la peinture française de 1600 à 1690 y est à peine dessinée. C'est un recueil de notices individuelles, faites d'après les documents que l'auteur connaissait, avec des reproductions de gravures parfois intéressantes. Les jugements de Ch. Blanc sont un peu surannés. Pourtant sur Vouet « fondateur de l'enseignement académique », et sur Poussin, il émet quelques idées générales essentielles. Il n'est pas dépourvu d'esprit critique : à l'occasion il rectifie les affirmations erronées de Dezallier d'Argenville ou de tel autre biographe. Ses études ont le mérite de porter aussi bien sur les artistes secondaires que sur les grands noms de la peinture française.

Il faut mettre à part les ouvrages d'Olivier Merson², de Georges Berger³ et de Ph. de Chennevières⁴. Le premier n'est qu'un manuel, où quelques chapitres d'une vulgarisation bien informée sont consacrés à la peinture française du xvii^e siècle. Le second est une suite de leçons déjà anciennes et d'un caractère plus oratoire que scientifique sur l'École française de peinture. L'auteur étudie les principaux artistes et commente ceux de leurs tableaux que possède le Louvre. Il est persuadé des bienfaits de l'enseignement et de la théorie académique, il se montre sévère pour les « dissidents ». Quant au livre de Ph. de Chennevières, il est l'œuvre d'un historien très informé et très documenté de la peinture française, préparé à ce travail d'ailleurs par d'innombrables recherches de détail. Mais il n'a à aucun degré le caractère d'une synthèse. L'essentiel de l'ouvrage est une étude fort intéressante, bien que fragmentaire, sur Poussin et ses collaborateurs. Chennevières est hostile d'ailleurs à l'Académisme, et certaines des critiques qu'il lui adresse confirment tout à fait les partis pris si souvent lumineux de Courajod en ses leçons sur l'art français du xvii^e siècle⁵.

C'est encore un livre de vulgarisation, fort utile d'ailleurs par les

1. Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les Écoles, École française*, 3 vol. Paris, 1862.

2. Olivier Merson, *La peinture française au xvii^e et au xviii^e siècles* (Bibl. de l'Éc. des Beaux-Arts). 2^e édition, Paris, s. d.

3. Georges Berger, *L'École française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*, Paris, 1879. (Recueil de leçons faites à l'École des Beaux-Arts.) Les origines sont très brièvement résumées.

4. Ph. de Chennevières, *Essai sur l'histoire de la peinture française*, Paris, 1894. Quelques pages sont consacrées au moyen âge et au xvi^e siècle. L'auteur s'arrête à Le Brun.

5. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, Paris, 1903 (origines de l'art moderne).

quelques chapitres qui y sont consacrés aux artistes, et par les reproductions nombreuses et bien choisies qu'il contient, que le *Grand siècle* d'Emile Bourgeois¹. On s'y reportera pour situer historiquement la peinture du xvii^e siècle, comme à l'article, succinct mais précis, de Rocheblave sur l'art français de cette époque², afin de bien comprendre les rapports généraux des théories esthétiques avec les théories littéraires. Ainsi s'augmente déjà le nombre des vues d'ensemble que nous possédons sur la peinture du xvii^e siècle. Mais pour se représenter avec exactitude son évolution, et pour voir en son étude autre chose qu'une série de notices individuelles et qu'une énumération descriptive d'œuvres rangées en un ordre approximativement chronologique, on consultera avec profit les essais synthétiques de Lemonnier³, Hourticq⁴ et Pierre Marcel⁵. Ils sont d'importance inégale.

Lemonnier a appliqué la méthode historique à l'étude de l'art de 1610 à 1661. Il s'est efforcé de différencier la peinture contemporaine de Louis XIII et de Mazarin de celle que firent triompher le règne de Louis XIV et la domination de Charles Le Brun. Il a déterminé de manière précise les grandes influences qui se sont exercées sur la peinture à cette époque, et après avoir donné quelques indications sur la condition sociale des artistes, il a esquissé un tableau du milieu auquel ils ont dû s'adapter.

Après environ deux siècles d'admiration sans critique, la théorie académique de l'art, dont on fait remonter les origines en France au xvii^e siècle, et son application par la peinture contemporaine ont trouvé de nombreux adversaires. Courajod fut un des initiateurs de cette campagne contre l'académisme, qu'il identifiait d'ailleurs avec l'imitation de l'art italien. De Ruskin⁶ à Camille Mauclair⁷ la peinture du xvii^e siècle a trouvé des juges sévères. Encore faudrait-il s'efforcer de définir l'académisme, en particulier dans la peinture, d'en donner la caractéristique essentielle et de lui assi-

1. Emile Bourgeois, *Le grand siècle*, Louis XIV : les arts, les idées, etc., Paris, 1896, in-folio.

2. *Hist. de la langue et de la littérature françaises*, de Petit de Julleville, t. V, ch. xii, Paris, 1898.

3. H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, études d'art et d'histoire, Paris, 1893.

4. Hourticq, *L'art académique*, Revue de Paris, 1904, t. III et IV.

5. P. Marcel, *La peinture française au début du xviii^e siècle (1690-1721)*, Paris, 1906.

6. Ruskin, *Modern Painters*, t. V, cf. ses jugements sur Poussin. Berenson se montre aussi sévère que Ruskin.

7. Camille Mauclair, *De Watteau à Whistler*, Paris 1905.

gner une date de naissance approximative, trop souvent confondue avec celle de la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. C'est ce qu'a tenté de faire Hourticq pour l'époque qui va de 1660 à 1680, ou plus exactement de la mort de Poussin à la domination exclusive de Le Brun.

Le livre de P. Marcel, riche en faits et en idées¹, porte sur la peinture française à partir de 1690. On y trouve cependant beaucoup d'indications sur les origines et les causes de la transformation esthétique, qui se fit à cette époque, mais dont le principe était déjà posé depuis la célèbre querelle de 1670 entre les rubénistes et les poussinistes.

III

A la lumière des documents et des livres précités, apparaît mieux l'évolution de la peinture française. Si les biographies de nombreux peintres demeurent encore incertaines, si certaines influences sont mal précisées, si l'œuvre de maîtres illustres est encore mal comprise, il n'est pas douteux cependant que, dans ses grandes lignes, commence à se dessiner l'histoire de la peinture du xvii^e siècle. Il nous reste à indiquer rapidement les résultats obtenus, les problèmes posés et dont la solution est pendante.

En 1600, la peinture en France semble stationnaire. La génération d'artistes contemporaine des guerres de religion est en train de disparaître. Jean Cousin est mort. La famille des Clouet est éteinte. Les peintres de la fin du règne de Henri IV sont presque des inconnus. Les biographes du xvii^e et du xviii^e siècles, en France et à l'étranger, ne leur consacrent que quelques lignes. D'ailleurs, la plus grande partie de leurs œuvres a disparu. Ce sont, par exemple, François Quesnel, élève des Clouet; Toussaint Dubreuil († 1602); son collaborateur, Bunel de Blois; Antoine Caron, qui travaille pour Catherine de Médicis († 1599), etc. Leur art n'est rien moins qu'original : comme la décadence bolonaise, ils copient Michel-Ange. Encore leur inspiration italienne ne va-t-elle se retremper que rarement au delà des monts. Les vrais maîtres des peintres de cette aube de siècle, ce sont les Italiens que François I^{er}

1. Cf. le sévère compte rendu d'Hourticq dans la *Revue historique* (nov.-déc. 1906) et la réponse de P. Marcel (janvier-février 1907).

fit venir à Fontainebleau, le Primatice, Rosso, Niccolo del Abbate¹. Leurs médiocres élèves de l'époque de Henri IV avaient trop peu de personnalité pour exercer une influence quelconque sur l'art français de l'époque de Louis XIII. « Cette deuxième École de Fontainebleau, écrit fort justement Dimier², quoique florissante à la veille de l'avènement de Vouet et de Blanchard, n'a nullement engendré notre École française. » Encore faut-il reconnaître que, jusqu'ici, elle n'a guère été étudiée, et qu'aucun ouvrage sérieux ne lui a été consacré.

Les peintres du xvii^e siècle négligèrent donc leurs prédécesseurs immédiats, mais, cependant, la tradition du Primatice ne fut pas perdue. Elle contribua à fortifier l'influence italienne. Ceux-là même qui, sous Louis XIII et Louis XIV, ne firent pas le classique voyage de Rome, vinrent contempler et copier à Fontainebleau les décorations du Primatice³.

La seule peinture nationale et originale qui subsiste en France à la fin du xvii^e siècle, c'est le portrait. Encore, depuis la disparition de Corneille de Lyon et des Clouet, s'agit-il plutôt de dessinateurs que de peintres ; et les crayons du xvii^e siècle, étudiés soigneusement par Bouchot⁴, sont-ils inférieurs à ceux de l'âge précédent. Des dynasties de dessinateurs, comme celle des Dumonstier⁵ se continuent sans interruption pendant près de deux cents ans. Quant aux écoles provinciales de Lyon, Dijon, Amiens, Avignon, elles sont riches en artistes, mais insuffisamment connues.

Pourtant il ne faudrait point croire que de 1600 à 1610 l'influence italienne, bien que déjà prédominante, annihile toutes les autres. L'apport flamand n'a point cessé depuis le lointain moyen âge. Henri IV « alla en peinture des Italiens extrêmes aux purs Flamands

1. Cf. Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, 1900 ; Müntz, *Gaz. des B.-A.*, 1902 (2).

2. P. 220, *op. cit.*

3. *Mém. Inédits*, t. I, p. 105 ; Guillet de Saint-Georges, vie de la Hire : « Il alla ensuite étudier à Fontainebleau les ouvrages du fameux peintre André Primatice. » Le château lui-même est un des palais les plus admirés et les plus visités du xvii^e siècle. En 1625, le cardinal F. Barberini fit un voyage en France, dont Cassiano del Pozzo nous a laissé un *Diario* inédit, à l'exception d'une description du château (cf. Müntz, et Molinier, *Mém. de la S. de l'Hist. de Paris, etc.*, t. XII, 1885).

4. Bouchot, *Les portraits au crayon du xvi^e et xvii^e siècles conservés à la B. N.*, Paris, 1884.

5. Cf. Jules Guiffrey, *Les Dumonstier (R. de l'art anc. et mod., 1905-1906)*. L'attention du public vient d'être attirée tout récemment sur les Dumonstier et sur Lagneau par une importante exposition de portraits peints et dessinés du xvi^e au xvii^e siècle (B. N., avril-juin 1907). Cf. *Catalogue*, Paris, 1907.

comme en politique, des jésuites aux protestants ¹ ». Ambroise Dubois, peintre de Marie de Médicis, qui tint école à Fontainebleau jusqu'à sa mort, en 1614, était un Flamand nationalisé français. Il est vrai que l'art de Dubois était italianisant et se rapprochait de celui des romanistes flamands. Mais Franz Pourbus († 1622), et Paul Bril († 1626), étaient appelés à cette époque en France et travaillaient pour le roi et la reine.

Bientôt la victoire de l'italianisme commence à se dessiner. Le représentant le plus significatif de cette peinture de transition est Martin Fréminet ². Élève de son père, ancien collaborateur du Primatice, revenu lui-même, en 1603, d'Italie ³, où il a surtout travaillé à Rome et à Florence, copiant Michel-Ange, imitant le Caravage et le chevalier d'Arpin, il devient, en 1608, peintre du roi. Il est le favori de la reine Marie de Médicis ⁴, travaille au Louvre ⁵, et surtout à la chapelle de la Sainte-Trinité, à Fontainebleau. Il meurt en 1614.

L'histoire des influences italiennes et de la manière dont elles s'exercent ne commence à se préciser qu'avec Simon Vouet, le premier peintre sur lequel les biographes du xvii^e et du xviii^e siècles nous donnent des notices détaillées ⁶. Avec lui se pose la grave question des rapports de la peinture française et de la peinture italienne à cette époque. Elle peut se subdiviser en trois problèmes : 1^o Pourquoi l'influence italienne a-t-elle dominé presque exclusivement à partir de 1610, date à laquelle les hésitations du début du siècle semblent disparaître ? 2^o Qu'allaient chercher les peintres français en Italie avant même la fondation de l'Académie de France à Rome (1666) ? 3^o Quelle fut leur existence, que furent leurs voyages, leurs relations avec les autres peintres pendant ces séjours, qui, pour Claude Lorrain, pour Poussin et pour beaucoup d'autre durèrent presque toute une vie ?

A ces problèmes, des solutions partielles ont été données. Le pre-

1. Lemonnier, *op. cit.*, p. 47.

2. Cf. notice de Ch. Blanc.

3. Sur le séjour de Fréminet en Italie ; cf. Van Mander, *Le livre des peintres*, publié en 1604, trad. et éd. Hymans, Paris, 1884 ; Baldinucci, *Notizie de Professori dei Disegno* (Florence, 1681).

4. Il donne des leçons de peinture au jeune Louis XIII. Cf. le *Journal* de Jean Héroard.

5. Sur les œuvres disparues de Fréminet au palais du Louvre, cf. les *Mémoires* du comte de Brienne.

6. Aucune étude d'ensemble n'a été écrite sur Vouet depuis l'article de Ch. Blanc.

mier a été serré de très près par Lemonnier, qui a fort bien analysé les raisons historiques pour lesquelles les peintres italiens ont servi de maîtres à nos artistes dès le début du xvii^e siècle. Murillo et Velasquez viennent de naître. La peinture hollandaise ne s'illustre encore ni d'un Rembrandt, ni d'un Ruysdaël. La peinture flamande — exception faite pour Rubens — est tout entière gagnée par la contagion de l'italianisme. En Italie, au contraire, les Carrache viennent de mourir, fondateurs d'une nouvelle esthétique, sur la constitution de laquelle le concile de Trente a exercé une très forte action¹; ils laissent de brillants élèves, le Guide, le Dominiquin, le Guerchin, l'Albane, en pleine floraison de 1610 à 1660, qui, étant les aînés des peintres français, seront leurs maîtres.

D'autres raisons pourraient être invoquées : en particulier, la présence en France de Marie de Médicis, dont le rôle artistique a été bien étudié par Batiffol², et de ses favoris, comme Concini; plus tard, l'influence de Mazarin, premier ministre d'Anne d'Autriche. Pour les Mécènes de l'époque, un tableau n'était digne d'admiration que lorsqu'il venait d'Italie ou était l'œuvre d'un Français italianisant. Les œuvres italiennes affluent en France. Le maréchal de Créquy, ancien ambassadeur à Rome, rapporte une collection que tout Paris vient visiter. Gaston d'Orléans³ et Richelieu⁴ constituent leurs galeries avec des tableaux en majorité italiens. Sur cent tableaux que Louis XIV rachètera de la collection du célèbre amateur Jabach⁵, soixante sont de l'École de Bologne, et sept cents dessins sur cinq mille cinq cents. Même prédominance de l'art italien parmi les tableaux que possède le vicomte de Brienne⁶. Aussi significatifs que les catalogues sont les inventaires

1. Cf. Dejob, *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts dans les pays catholiques*, Paris, 1884.

2. Batiffol, *Marie de Médicis et les arts*, Paris, 1906.

3. Sur le Palais-Royal et ses collections; cf. Champier et Sandoz, *Le Palais-Royal*, Paris, 1900, 1^{er} vol.

4. Bonnaffé, *Recherches sur les collections de Richelieu*, 1883.

5. Sur Everard Jabach, l'un des plus importants parmi les amateurs du xvii^e siècle, cf. Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, 1877 (Mazarin, Marolles, Jabach, etc.), et surtout De Swarte, *Les Financiers amateurs d'art* (S. B.-A. Dép., 1890); vicomte de Grouchy, *Everard Jabach collectionneur parisien* (Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris), 1894. Sur les amateurs du xvii^e siècle consulter comme ouvrages généraux, Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français du xvii^e siècle*, Paris, 1884, et aussi Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, 1857.

6. Sur Brienne, cf. Hourticq, *Un amateur de curiosités sous Louis XIV*. *Gaz. des B.-A.*, 1903, t. XXXIII. Le catalogue de la collection de Brienne a d'ailleurs été publié par Bonnaffé.

dressés à la mort d'artistes ou de personnages célèbres. Jusqu'en 1690, la mode est tout entière acquise aux Italiens du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècles ¹.

Comme le premier, le second problème est d'ordre général. Lemonnier l'a fort bien posé, et a indiqué les éléments essentiels de sa solution. Les Français sont venus en Italie pour étudier l'antiquité, la Renaissance, et les peintres leurs contemporains. Sans doute ils ne connaîtront la peinture grecque que par un effort de reconstitution souvent fantaisiste : ils seront obligés d'emprunter leurs modèles à la sculpture, et cette confusion des arts sera une des graves erreurs de l'académisme. Dans la peinture italienne ils n'étudieront que les maîtres de la Renaissance. Aux Vénitiens qu'ils admirent, ils ne demandent guère de leçon. Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, les Carrache sont leurs dieux. L'esthétique des Carrache est la leur. Pour la peinture historique ils procèdent de Raphaël : ils préfèrent le dessin à la couleur. Les disciples français du Caravage constituent une exception. Les autres peintres comme leurs contemporains italiens pratiquent un art intellectuel, qui se préoccupe surtout de l'expression des sentiments suivant des modes traditionnels catalogués dans les nombreux traités de la fin du ^{xvi}^e siècle. Il semble que l'on peut affirmer par avance que les véritables origines de l'académisme sont italiennes et non nationales ².

Quelle fut de manière précise la vie des artistes français en Italie avant 1666, de très nombreux documents nous l'apprennent. Aux biographies de peintres précédemment indiquées, il faut en ajouter d'autres, en général italiennes, d'importance et de valeur inégales. Les principales sont celles de Baglione³, de Baldinucci ⁴ de Passeri⁵, de Pascoli ⁶, et de l'Allemand Sandrart ⁷. On peut y joindre les notices de Nicolas Pio, collectionneur italien du

1. Cf., en particulier, l'inventaire de Michel Le Tellier (N. A. A. F., t. VII, 1892), et même en 1603, le contrat de mariage de Hyacinthe Rigaud (N. A. A. F., t. VII, 1891). En 1739, Le Guerchin est invité par Louis XIV à venir en France. Marie de Médicis n'emploie Rubens au Luxembourg qu'à défaut d'un artiste italien.

2. Contra, Hourticq, *L'académisme*, art. cit., cf. plus bas.

3. Baglione, *Le vite di pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672.

4. Baldinucci, *Notizie di Professori dei Disegno*, Florence, 1681.

5. Passeri, *Vite di pittori*.

6. Pascoli, *Vite di pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1730, 2 vol.

7. Joachim de Sandrart, *Academia artis pictoriæ*, Nuremberg, 1683, édition latine traduite par Christian Rhodius de la *Teutsche Akademie*, dont les premiers volumes avaient paru en 1675, accompagnés de portraits gravés.

xvii^e siècle, les plus importantes ayant été publiées par Müntz¹. Il convient d'insister sur quelques unes de ces biographies. Le livre de Bellori, antiquaire et poète romain, bibliothécaire de la reine Christine de Suède, fut publié à Rome sept ans après la mort de Poussin, dont l'auteur fut le familier en ses dernières années. Quant au Florentin Baldinucci (1624-1696), très bref sur les peintres français du début du siècle, il s'étend davantage sur les vies de Callot, de Poussin, de Jacques Courtois, de Gaspard Dughet, de François Spierre, et surtout de Claude Lorrain. A la même époque écrivait Gianbattista Passeri, peintre romain, dont l'œuvre, publiée seulement cent ans plus tard, est plus riche en anecdotes qu'en données précises. Les autres biographes ne font guère que délayer ou abrégier leurs prédécesseurs. Pascoli² qui étudie Claude Gellée, Charles Le Brun, Jacques Courtois, Guillaume Bourguignon, s'excuse de ne pas écrire la vie de Poussin après Bellori.

Le seul récit qui puisse être comparé pour son importance documentaire à l'ouvrage de Bellori, c'est l'*Académie de peinture* de Sandrart³. L'Allemand Sandrart, à la fois peintre et écrivain, après un séjour en Angleterre, arriva en Italie, où il vit Venise, Bologne, Florence et Rome. Il y vécut huit ans (à partir de 1628), y connut les artistes allemands, flamands et français, et parmi ces derniers Poussin et Claude Lorrain surtout, dont il fut le compagnon de travail et le biographe véridique. Sur Vouet, Valentin, Callot, Mellan, Charles Le Brun, sur leurs relations avec les peintres étrangers, il nous donne également d'intéressantes indications. En 1638, il rentra à Francfort-sur-le-Mein et il consacra sa vieillesse à la rédaction de ses souvenirs.

Tels sont les principaux textes. Ils ont été utilisés dans le seul livre d'ensemble, où aient été étudiés les peintres français qui voyagèrent en Italie, celui de Dussieux⁴. Encore s'agit-il d'une série de brèves notices, et non d'une étude générale. La date déjà ancienne de l'ouvrage en diminue la valeur. Le séjour des peintres français

1. N. A. A. F., 1874-1875.

2. Les vies de Pascoli sont dédiées à Charles-Emmanuel, roi de Sardaigne. Le deuxième volume contient les biographies des peintres du xvii^e siècle.

3. Cf. Sponzel, *Sandrart's Deutsche Akademie kritisch gesichtet*, Dresde, 1896, et sur ce livre excellent, Émile Michel, *Gaz. des B.-A.*, février 1896.

4. Dussieux, *op. cit.*

en Italie avant la fondation de l'Académie de Rome, n'est donc que très imparfaitement connu.

Depuis l'apparition du livre de Dussieux, Bertolotti¹ a publié d'importants documents inédits, extraits des archives municipales romaines, sur le séjour des artistes français à Rome. Il y a dans son recueil des pièces capitales comme le testament de Claude Lorrain, et d'autres textes sur des peintres de moindre importance, mais mal classés, interprétés avec une excessive fantaisie et souvent même inexactement reproduits. Aucune utilisation d'un document publié par Bertolotti ne peut être faite sans une vérification préalable sur l'original.

Si l'on connaît surtout les peintres français fixés à Rome² et si l'on ignore presque complètement leurs voyages dans le reste de l'Italie³, sur les rapports des artistes français avec les peintres italiens ou étrangers il faut se contenter d'indications éparses dans les biographies de l'époque et d'une étude générale et rapide de Dimier⁴ sur les Hollandais à Rome utilisant surtout Sandrart et Carl Van Mander. Et pourtant d'Elzheimer⁵ à Swanewelt, nombreux furent les artistes du Nord qui fréquentèrent les peintres français, exercèrent sur eux une influence ou furent au contraire leurs élèves.

Sur les ressources de multiples origines qui permirent aux peintres français de venir à Rome et sur leurs itinéraires, nous n'avons de renseignements que pour les plus illustres d'entre eux, Vouet, Poussin, Callot, ou Le Brun. Même absence de précision, pour la manière dont ils se retrouvaient et se liaient à Rome. Aucun d'eux, semble-t-il, n'oubliait qu'il était bourguignon, lorrain⁶ ou troyen. Mais là encore les études précises de détail font défaut.

1. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI et XVII* (*Ricerche e studi negli archivi romani*), Mantoue, 1880, à compléter par un autre livre du même auteur sur les artistes hollandais.

2. Cf. sur les ouvrages des peintres français dans les églises et les monuments de Rome, cf. surtout Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture in Roma*, Rome, 1763.

3. Sur les peintres français en dehors de Rome, il existe quelques rares travaux. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* (*Catalogo storico corredato di documenti inediti*). On peut consulter également les études d'histoire de l'art local, par exemple, pour Gènes Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2^e éd. par Batti, Gènes, 1768 ; cf. également Honbraken, *Grand théâtre des peintres illustres dans les Pays-Bas*, La Haye, 1754, 2^e éd.

4. Dimier, *Nuova Antologia*.

5. Sur Elzheimer, cf. Scheikevitch, *Gaz. des B.-A.*, XXV, 1901.

6. Sur les peintres lorrains. Cf. *passim*, Lacroix, *La Lorraine chrétienne à Rome*.

Ces lacunes constatées, il semble possible — en mettant à part quelques isolés dont le plus illustre est Claude Lorrain que son génie soustrait aux influences — de grouper les principaux peintres français, ayant séjourné à Rome de 1620 à 1660, autour de deux grands noms : Vouet et Poussin, sans que ce cadre paraisse trop artificiel.

En 1612, Vouet¹ pensionné par Marie de Médicis, arrive en Italie. Il y restera jusqu'en 1627² et s'y fera une telle réputation qu'il aura presque autant d'élèves italiens que français³. Il reviendra en France pour devenir premier peintre du roi.

A la même époque Callot⁴ travaillait à Florence. Perrier⁵, d'abord élève de Lanfranc, se mettait lui aussi à l'école de Vouet. Mais il convient en ce premier exode d'insister sur un peintre de talent, auquel aucune étude d'ensemble n'a été consacrée, Valentin⁶. Sa vie longtemps légendaire n'est encore aujourd'hui que très mal connue⁷. Ses tableaux sont dispersés dans tous les musées d'Europe. Arrivé à Rome avant Vouet, il devint son disciple : ses biographes affirment qu'il subit l'influence de Poussin. La réalité est que son art ne fut jamais étudié de près. Élève de Caravage, le peintre des violents contrastes d'ombres et de lumières, il a eu cette double originalité de s'inspirer d'un maître qui n'appartenait pas à l'École bolonaise, et de se créer malgré cette imitation une manière personnelle intéressante.

En 1621 arrive à Rome Claude Vignon. La même année Callot rentre en Lorraine. En 1622 Claude Gelée est en Italie. En 1624, trois ans avant le départ de Vouet pour Paris, Jacques Blanchard et Poussin, ce dernier après une première tentative qui avait échoué, réussissent à gagner l'Italie, puis Rome. Une nouvelle génération de peintres succède à celle qui fut contemporaine de Vouet. En

1. Cf. sur ce séjour en Italie Félibien, Sandrart, de Piles, Mariette, etc.

2. Sur sa prétendue nomination comme prince de l'Académie de Saint-Luc, cf. Bertolotti, *op. cit.*, p. 111.

3. Parmi ses élèves français on cite Chaperon, Dupuis, Jacques Lhomme qu'il ramènera d'Italie, Nicolas Loir, Claude Mellan, Ch. Lorrain, François Spierre, etc. On trouve quelques lettres de Vouet à Cassiano del Pozzo dans Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura*, t. I.

4. Cf. plus bas les artistes « dissidents ».

5. Sur Perrier, cf. Bellori, Mariette, Sandrart, etc.

6. Sur Valentin, cf. Félibien, Sandrart, Baglione dans sa vie du Caravage et comme travaux modernes Dauvergne, *Gaz. des B.-A.*, 1879. De Swarte, *S. B.-A. Dép.*

7. On l'a affublé longtemps et par suite d'erreurs extraordinaires du prénom de Moïse.

France les commandes royales et la faveur publique vont aller à ceux qui reviennent d'Italie.

A la régence de Marie de Médicis a succédé en 1624 le long ministère de Richelieu. Le cardinal s'intéresse aux artistes et surtout aux peintres. Son action en cet ordre d'idées mériterait d'être étudiée d'assez près, à une époque où la protection royale n'a pas encore ce double caractère de tyrannie et d'universalité, par lequel elle se signalera sous Louis XIV.

Marie de Médicis n'avait pas dédaigné d'employer des artistes français, mais c'étaient des peintres connus, souvent même des provinciaux, Léon Mosnier ¹, ou Quentin Varin ². Vouet, précédé par sa réputation d'Italie, n'eut pas de peine à les supplanter : pendant vingt ans le succès ne le quitta point, il réalisait l'idéal de son temps.

La peinture que ses contemporains préfèrent est historique, mythologique ou religieuse ; comme dans la peinture italienne du xvii^e siècle, les décorations sont plus nombreuses que les tableaux d'ateliers. Les peintres travaillent ³ pour le roi, pour la reine mère, pour les ministres ou les grands seigneurs, pour les cabinets d'amateurs, pour les couvents, pour les églises, pour les corporations qui offrent des tableaux le jour de la fête des saints, leurs patrons. Ils travaillent facilement, rapidement, ont une virtuosité de métier analogue à celle de Lanfranc ou de Pierre de Cortone. Leur originalité n'a rien d'impérieux.

Malheureusement, beaucoup de leurs œuvres ont disparu. Des hôtels que les grands seigneurs firent décorer par des peintres célèbres, celui dans lequel Lesueur travailla pour le président Lambert de Thorigny est un des seuls qui aient été conservés. On est obligé de se contenter des indications que nous donnent les

1. Sur la dynastie des Mosnier, peintres de Blois, cf. Chennevières, *Recherches sur les peintres provinciaux de l'ancienne France* ; Bosseboeuf, *Une famille de peintres blésois (1527-1703)*, S. B.-A. Dép.

2. Quentin Varin, qui fut l'un des premiers maîtres de Poussin, a été très étudié par Chennevières et par de nombreux érudits ; cf. abbé Requin, *Notes biographiques sur Quentin Varin*, S. B.-A. Dép., 1888, et plus récemment Delignières, *Notes complémentaires sur Quentin Varin*, S. B.-A. Dép., 1903.

3. Une étude scientifique sur les conditions matérielles du travail artistique en France au xvii^e siècle fait encore défaut. Il n'y a à glaner que des indications de détail.

gravures de l'époque, précieuses et nombreuses surtout pour Vouet¹.

Sur les émules et les élèves de Vouet, François Perrier, Claude Vignon, les études de détail sont rares ; les ouvrages généraux leur consacrent de brèves notices. Le second fut un correspondant de Peiresc², dont les lettres — qui sont loin d'être toutes publiées — renferment quelques indications importantes sur les peintres français de cette époque et leur séjour obligatoire en Provence avant de franchir les monts ou au retour³. Même insuffisance bibliographique pour deux artistes beaucoup plus originaux, dont la véritable floraison se produit pendant le règne de Louis XIII et la minorité de Louis XIV, Sébastien Bourdon, et Jacques Blanchard. Ni Félibien, ni Roger de Piles pourtant ne les ont oubliés. Bourdon qui fit partie de l'Académie, et eut même avec elle de très vifs démêlés, a sa notice dans les *Mémoires Inédits*. Blanchard, admirateur des Vénitiens, passa longtemps et surtout aux yeux des amis de Roger de Piles pour le « Titien français ». Depuis la fin du xvii^e siècle, on a négligé de l'étudier. De Bourdon, auquel Ponsonailhe⁴ a consacré une monographie documentée, on connaît surtout la vie aventureuse et nomade. Il occupe pourtant une place à part dans la peinture française du xvii^e siècle par la diversité même de ses aptitudes. Ses haltes de Bohémiens en campagne romaine sont plus intéressantes que ses tableaux religieux ou ses peintures décoratives. Il faudrait analyser en lui le double rôle des influences italienne et flamande.

Louis XIII mort en 1643, commencent la régence d'Anne d'Autriche et le ministère de Mazarin. C'est en 1648 qu'est fondée l'Académie de peinture et de sculpture, grave événement, dont les conséquences se font sentir surtout sous le règne de Louis XIV. Mazarin a une naturelle prédilection pour les Italiens. Pour décorer son Palais⁵, il fait venir deux peintres médiocres, Romanelli et Grimanelli. Dans la collection qu'il amasse⁶, les œuvres italiennes

1. Ses deux gendres, Tartebat et Dorigny ont gravé ses œuvres ; cf. aussi les gravures de Mellan, Michel Lasne, etc.

2. Il existe à la bibliothèque de Carpentras quatre lettres inédites de Peiresc à Vignon.

3. Cf. *Lettres de Peiresc* (Doc. inéd. sur l'hist. de Fr.) publiées par Tamizey de Larroque, 6 vol., 1888-1892, Paris. On y trouve de fréquentes allusions à Mellan, et une recommandation pour Robert Picou, peintre, qui s'en va par ordre du roi en Italie.

4. Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre*, Paris, 1883.

5. Cf. de Laborde, *Le Palais Mazarin*.

6. Cf. Clément de Ris, *op. cit.* ; le comte de Cosnac, *Les richesses du Palais Mazarin*, Paris, 1884.

sont nombreuses. Plusieurs artistes français à leurs débuts seulement sont employés par Anne, Mazarin et les grands seigneurs, concurremment aux maîtres précédemment indiqués ; ce sont La Hire, Lesueur, Charles Le Brun, Errard, Philippe de Champaigne, et le peintre illustre qu'avait fait revenir d'Italie Louis XIII, et auquel de nombreuses commandes sont adressées depuis son retour à Rome, Poussin. Presque toute la génération nouvelle subit l'influence de ce génial aîné. Les uns ont été ses élèves en Italie, les autres étudient ses tableaux. Aucun n'échappe complètement à sa puissante empreinte.

Poussin, l'Italie et la Flandre, voilà en effet à partir de 1640 les trois éléments déterminants de la peinture française. Les deux premières influences se combineront en une même direction, tellement inexacte et systématique sera l'interprétation de l'œuvre de Poussin par ses contemporains. Mais un courant flamand subsistera souterrainement, si l'on peut dire, pendant tout le XVII^e siècle. La publication de nombreux documents le met en lumière, avant même la date de 1690 où il réapparaîtra au jour et deviendra de tous le plus puissant. Les études entreprises sur la peinture en province ne peuvent qu'apporter à cette thèse de nouvelles confirmations. Déjà nous savons qu'à Paris, de 1600 à 1700, de nombreux peintres flamands sont établis¹. Quelques-uns de leurs noms — celui de Fouquières² par exemple — sont importants pour l'histoire de la peinture française. Mais ils séjournent surtout dans les villes du Nord, intermédiaires entre les Flandres et Paris, telles que Laon et Noyon³. Nombreux sont ceux qui se fixent dans le midi au retour d'Italie. Peiresc accueille Finson⁴, et fait de lui un éloge enthousiaste en ses lettres à Rubens. Jean Daret, de Bruxelles, s'établit à Aix et y travaille pour les églises du pays jusqu'à l'époque de Louis XIV⁵. Et tandis que La Hire, Lesueur, Le Brun, complètent l'Italie par Poussin, les frères Lenain, qui furent longtemps une énigme historique, aujourd'hui un peu mieux connus par les mul-

1. Cf. Deshayes, *S. B.-A. Dép.*, 1892, et *Mém. Inéd.*, t. II, biographie de Nicolas Wleughels.

2. D'autres pourraient être cités, Nicasius, Nicolas de Platemontagne, etc.

3. Cf. Grandin, *Les contemporains des Lenain à Laon*, *S. B.-A. Dép.*, 1896.

4. Cf. Ph. de Chennevières, *Essais sur quelques peintres provinciaux* : certaines assertions erronées de Chennevières sont rectifiées par Bredius, *Le peintre Louis Finson*, *Annal. Int. d'Hist.* (Congrès de Paris, 7^e sect.), 1900-1902.

5. Cf. Numa Coste, *Jean Daret*, *S. B.-A. Dép.*, 1903; Doublet, *Un tableau inédit de Jean Daret*, *S. B.-A. Dép.*, 1906.

tibles recherches auxquelles ils ont donné prétexte, sont une triple manifestation de la persistance des influences flamandes. Négligés au xvii^e siècle par les biographes ¹, ils ont été par réaction exaltés au xix^e; on en a fait, un peu à la légère, des incompris et des persécutés. voire même des bohèmes en marge de l'art officiel. C'est ainsi que les considérait Champfleury, qui pourtant a eu le mérite de les étudier le premier en une série de travaux essentiels ². Il a attiré l'attention sur un document important, où il était parlé d'eux en termes précis, un extrait de l'*Histoire de Laon*, d'un chanoine, Claude Leleu ³. Déjà Sainte-Beuve, qui même en histoire de l'art fut un précurseur, écrivait sur eux un article d'une remarquable pénétration ⁴. Enfin sont venues — pour compléter et rectifier Champfleury, trop romantique dans ses imaginations — les recherches de Guiffrey ⁵, d'Arago ⁶ et surtout de Grandin, qui ont porté soit sur le milieu ⁷ où ont vécu les Lenain, soit sur leurs œuvres peu nombreuses et dont l'authenticité est difficile à vérifier. Elles ont été résumées dans le livre récent d'Antony Valabrègue ⁸. En l'état actuel des documents, il paraît difficile de délimiter la part de travail des trois Lenain. Encore est-ce beaucoup de posséder quelques détails précis sur leur biographie et sur leur existence toute bourgeoise, et d'avoir dégagé les caractéristiques essentielles de leur art, profondément national sans aucun doute en ses origines, mais plus près de l'art de Téniers tout de même que de celui de leurs contemporains français. Il apparaît plus clairement que les influences qui s'exercèrent sur eux ne furent point des tyrannies, et que leur originalité comme peintres de paysans et d'ouvriers ne saurait guère être exagérée.

Le rôle de Philippe de Champagne dans la peinture du xvii^e siècle est très différent. C'est un conciliateur, qui donne pourtant une

1. « Les Nain frères faisaient des portraits et des histoires, mais d'une manière peu noble, représentant les sujets simples et sans beauté. » Félibien.)

2. Champfleury, *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain*, Laon, 1850. — *Les peintres de la réalité, sous Louis XIII, les frères Le Nain*, 1862. — *Documents positifs sur la vie des frères Lenain*, 1865.

3. Écrite de 1711 à 1722.

4. *Nouveaux Lundis*, t. IV.

5. *N. A. A. F.*, 1876.

6. *L'Art*, 1879 (publication des billets mortuaires des Le Nain).

7. Cf. *art. cit.* et en plus *L'Art* de 1894. On peut encore citer dans *L'Art*, de 1892 une étude de Souchon, *Sur un maître possible des Le Nain*.

8. Antony Valabrègue, *Les frères Le Nain*, Paris, 1904 (œuvre posthume); cf. également Cheunevières, *Essais sur l'histoire de la peinture française*.

indiscutable note personnelle. Sa vie est suffisamment connue par les travaux de Fétis¹ et de Gazier². Flamand d'origine, il hésitera toute sa vie entre une éducation fortifiée par les traditions de sa race, et l'influence italienne ou celle de Poussin, son collaborateur de jeunesse. Lemonnier voit en lui un réaliste. Il l'est dans ses portraits, c'est-à-dire en un genre dans lequel la peinture française est restée fidèle à son passé : des Clouet à Largillière la conception du portrait change, elle demeure néanmoins réaliste. Mais il n'en est pas moins certain que Ph. de Champaigne fut entraîné par l'irrésistible courant de peinture classique qui se manifesta à partir de 1650, à tel point que sous Louis XIV il devint un ardent défenseur du dessin au détriment de la couleur³. Son neveu n'aura même plus ses hésitations.

En revanche, l'originalité des tableaux religieux de Philippe de Champaigne, dont les attaches avec Port Royal sont bien connues après l'étude de Stein⁴, a été mise en lumière par Gazier, qui a montré dans le portraitiste de la mère Angélique un des seuls peintres français, qui n'aient pas vu dans la peinture religieuse un genre décoratif, pittoresque et surtout conventionnel.

C'est encore parmi les dissidents et pour des raisons diverses qu'il faut ranger en cette première partie du xvii^e siècle des peintres de tempérament très différent : les frères Beaubrun, Callot et Abraham Bosse. Les premiers, dont nous possédons une bonne biographie par Guillet de Saint-Georges⁵, furent sauvés de l'académisme par le genre spécial du portrait dans lequel ils se confinèrent pendant les premières années du règne de Louis XIV. Quant à Callot c'est un très grand artiste, resté Lorrain malgré son long séjour à la cour de Florence, originaire d'une province qui n'était pas encore française, mais jouissait de traditions esthétiques anciennes et constituait un milieu original. Graveur et dessinateur⁶ bien plus

1. Fétis, *Ph. de Champaigne*, *Bull. de l'Ac. Royale de Belgique*, 1863, t. XV.

2. Gazier, *les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*, Paris, 1893. Cf. encore Leroy de la Marche, *Histoire de la peinture religieuse*, Paris, 1893.

3. En 1671 il fit à l'Académie une conférence élogieuse, mais avec des réserves qui déplurent à de Piles et à Blanchard, sur un tableau du Titien.

4. Stein, *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, *S. B.-A. Dep.*, 1891. « Entre 1650 et 1685, a-t-on écrit avec justesse, Port-Royal ne saurait être oublié dans l'histoire de la peinture religieuse. » (P. Marcel, *op. cit.*, p. 162.)

5. Cf. Puiset et Dauriac, *Histoire du portrait en France*, Paris, 1884.

6. Sur les peintres graveurs du xvii^e siècle, on peut consulter le recueil fort utile de Dumesnil, *Le peintre graveur français*, Paris, 1835-1871, 11 vol. in-8. Sur Callot cf. Thausing, *Livres d'esquisses de Jacques Callot*, Paris, 1880.

que peintre, — la plupart des tableaux qu'on lui attribue sont contestés ¹, — il a été très influencé par Dürer, Lucas de Leyde, Jérôme Bosch, Holbein; ce qu'il a emprunté à l'Italie il l'a rendu personnel. Sa vie, son entourage, ses œuvres sont aujourd'hui bien connus par l'utilisation intelligente, qu'ont faite de ses nombreuses biographies Meaume ² et Bouchot ³, et aussi par les documents nouveaux dont leurs recherches ont amené la découverte.

Callot, qui mourut en 1635, fut en relations avec Abraham Bosse, dessinateur et graveur comme lui, mais spécialisé dans la reproduction en estampes des principales scènes de la vie sociale à l'époque de Louis XIII. Artiste savant, il fut professeur de perspective à l'Académie de peinture, avec laquelle il eut plus tard de très vifs démêlés. Sa vie et son œuvre ont été analysées par Valabrègue ⁴.

En face des « dissidents » commence à se développer la grande école classique de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Si quelques-uns des peintres contemporains de Mazarin, Lesueur par exemple, disparaissent avant la majorité de Louis XIV, la plupart, comme Le Brun, Errard ou Mignard ne donnèrent toute la mesure de leur talent qu'après 1661. Tous d'ailleurs reconnaissaient Poussin comme leur maître.

Poussin appartenait au règne de Louis XIII, et à la minorité de Louis XIV. Il meurt dans les premières années du gouvernement personnel du Roi-Soleil (1665). Sur sa vie et sur son œuvre il ne saurait être question que d'indiquer les ouvrages essentiels. Ses principaux biographes au XVII^e siècle sont Bellori ⁵ et Félibien. Les autres historiographes, de Passeri à Roger de Piles, ne font guère qu'ajouter au récit des deux premiers des anecdotes ou des jugements. Il y a également quelques indications à glaner dans les

1. Cf. en particulier Marius Vachon, *Jacques Callot* (Les Artistes célèbres).

2. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 2 vol., Paris, 1860. La première partie de ce livre excellent contient une biographie de Callot qui date de 1853 : la deuxième un catalogue de son œuvre, suivi de l'indication des pièces douteuses, imitations, copies, etc. On y trouve d'importantes indications sur les maîtres de Callot à Rome, sur les rapports de Callot et de Cl. Deruet. Meaume a publié les comptes de paiements faits à Jacques Callot par le trésorier général de Lorraine.

3. Bouchot, *Jacques Callot, sa vie, son œuvre*, 1892.

4. A. Valabrègue, *Abraham Bosse*, 1891.

5. La vie de Poussin par Bellori a été traduite en français par Rémond (Paris, 1904).

Mélanges d'histoire et de littérature du chartreux Bonaventure d'Argonne¹. Nous possédons de nombreuses lettres de Poussin; les unes adressées au célèbre Mécène italien Cassiano del Pozzo² se trouvent dans Bottari (t. I et II). Les autres écrites à M. de Chantelou³, maître d'hôtel et conseiller ordinaire du roi, ont été éditées fautivement d'après un manuscrit de la Nationale⁴, en 1825 par Quatremère de Quincy, dont la publication est absolument inutilisable⁵. Depuis 1850 de nombreux textes relatifs à Poussin et à sa famille ont été publiés⁶. Ils ont d'ailleurs été interprétés et publiés à nouveau par Advielle⁷, dont le livre apporte quelques indications de détail intéressantes.

Les catalogues de l'œuvre du maître sont nombreux, mais de valeur inégale. Le plus sérieux et le plus utile est celui déjà ancien de Smith⁸. Le catalogue abrégé de Denio⁹ est inutilisable. Pour les gravures faites d'après les œuvres de Poussin, on peut se référer au catalogue d'Andresen¹⁰. Les tableaux de Poussin sont d'ailleurs dispersés dans tous les musées d'Europe. Cousin a consacré jadis une étude intéressante aux Poussin d'Angleterre¹¹.

Les études d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Poussin ne peuvent être toutes indiquées. Il est inutile d'insister sur les livres anciens, antérieurs à la publication de documents. L'ouvrage de

1. Vigneul Marville, *Mélanges d'histoire et de littérature*, Paris, 1701, t. II.

2. Sur Cassiano del Pozzo, cf. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*. Lombroso, *Notizie sulla vita di Cassiano del Pozzo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere*, Turin, 1875.

3. Sur les frères de Chantelou, cf. Chardon, *Les Frères de Chantelou*. Le Mans, 1867.

4. Ms. fr. 12347.

5. *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris, 1824 : cf. dans Desjardins, *Poussin* (les grands artistes, Paris) et dans Chennevières, *Essais*, etc., l'indication de quelques grossières erreurs de Quatremère de Quincy. En 1845 ont paru les *œuvres complètes* de Poussin, Paris, 2 vol. in-4.

6. Cf. H. Lemonnier, *Annuaire de la Société philotechnique*. Documents relatifs à Nicolas Poussin, 1858 (publication d'après des documents italiens de l'acte mortuaire, etc.). — *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de Normandie*, t. II, 1875-1880 (publication pour la 1^{re} fois du testament de Poussin). — *A. A. F.*, 1^{er} vol., 1852, six pièces sur l'état des biens de Poussin. — *A. A. F.*, 1853, sur une sœur de Poussin. — *A. A. F.*, 1860. *Dessins, estampes, etc., de la collection Poussin*.

7. Victor Advielle, *Recherches sur Nicolas Poussin et sur sa famille*, Paris, 1902.

8. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*. London, 1824-1842. Vol. VIII.

9. Elisabeth Harriett Denio, *Nicolas Poussin*. Leipzig, 1898. Il existe de ce livre une édition anglaise plus récente.

10. Andresen, *Nicolaus Poussin. Verzeichniss der nach seinen Gemälden gefertigten gleichzeitigen und späteren Kupferstiche...*, Leipzig, 1863.

11. *A. A. F.*, 1853.

Bouchitté¹ n'est intéressant que par l'admiration traditionnelle qui y est manifestée pour Poussin et l'académisme. Plus utiles sont les essais récents de Chennevières² de Denio et de Desjardins. — Le premier est riche surtout en notes sur l'entourage de Poussin et sur son époque. Le livre de Denio, malgré l'abondance des documents consultés, ne rend que de médiocres services à cause des nombreuses erreurs qu'il renferme, et du peu de connaissance de l'art français du xvii^e siècle dont il témoigne. Quant à la « biographie critique » de Desjardins, c'est une vulgarisation exacte de faits établis, doublée d'une reconstruction contestable, et à laquelle l'auteur a consacré d'ailleurs un ouvrage plus développé³, de l'esthétique de Poussin. Aucun livre définitif et synthétique n'a donc été écrit sur Poussin.

En ce qui concerne sa vie, les analyses sont infiniment nombreuses et détaillées. Bien peu de découvertes restent à faire. Tout au plus pourra-t-on apporter quelques précisions nouvelles. Poussin naît aux Andelys probablement en 1594. Ses premières années ont été étudiées d'assez près par Gandar⁴. On s'est également livré à de fructueuses recherches sur la vie et les œuvres de ses premiers maîtres, Ferdinand Elle⁵ et surtout Quentin Varin. En 1624, Poussin est à Rome. Duquesnoy et Jacques Stella⁶ y seront ses amis. Il s'y mariera, y deviendra peu à peu célèbre, y connaîtra tous les jeunes peintres de récente arrivée dans la ville éternelle, Pierre Mignard, Charles Le Brun, etc. Il leur donnera d'utiles conseils. En 1640, il viendra en France, y restera jusqu'en 1642. De retour à Rome, il continuera à rester en relations avec la cour, et surveillera les travaux pour le roi, copies et gravures des peintres italiens et français. Il groupe tout autour de lui une pléiade d'artistes secondaires, que des travaux de détail, dont Chennevières fut l'initiateur, commencent à nous faire connaître.

1. Bouchitté, *Le Poussin, sa vie et son œuvre*, 1858.

2. Chennevières, *Essais*, etc.

3. Paul Desjardins, *La méthode des classiques français (Corneille-Poussin-Pascal)*. Paris, 1904.

4. Gandar, *Souvenirs de la jeunesse de Nicolas Poussin aux Andelys*, Paris, 1904, *Gaz. des B.-A.*, 1860, t. V. Tous les travaux de Gandar sur Poussin ont été réunis dans ses *Lettres et souvenirs d'enseignement*, Paris, 1869, 2 vol.

5. Cf. *R. Un. des Arts*, t. XV.

6. De nombreux documents ont été publiés sur la famille des Stella qui compta de nombreux peintres. Jacques a sa biographie dans Baglione. Antoine son neveu fut accueilli par Poussin en 1638, à Rome. Enfin Claudine Bouzonnet-Stella fut peintre aussi. Sur les Stella, Mariette en son *Abecedario* donne de précieux détails.

Thibaut Poisson, Jean le Maire, Picard le Romain, Nocret¹, Chapron, R. le Vieux², Cl. le Rieux. Il est le maître de son propre beau-frère Gaspard Dughet³. Ses dernières années sont bien connues par les récits de Sandrart et Bellori. Il meurt en 1665. Son influence ne fera que s'étendre et durer en France.

En général l'œuvre picturale de Poussin a été plus admirée que caractérisée. Les études de Desjardins par exemple, tendent à dégager la philosophie de Poussin⁴ et à reconstruire son esthétique d'après ses tableaux ou ses propres déclarations. On a exagéré le côté raisonneur de sa nature, et on a donné à ses réflexions sur son art une importance exagérée. Peut-être se définissait-il lui-même fort peu exactement ou tout au moins assez incomplètement. Le souvenir des discussions que soulevèrent après sa mort les tableaux de Poussin à l'Académie par exemple influence encore à distance la critique de notre époque. Bien des côtés originaux de son génie restent insuffisamment expliqués ou sont laissés dans l'ombre.

Sans aucun doute, c'est de Poussin que procède l'École française de peinture académique : mais il n'est pas moins essentiel de savoir quelle fut sa conception du paysage classique, s'il eut des prédécesseurs. L'influence de Poussin et de Claude Lorrain sur F. Millet, sur Patet est mal étudiée. On a négligé d'analyser les éléments du paysage poussinien lui-même. Les ouvrages de Leitschuh⁵, de Georges Lanoë et Tristan Brice⁶ ne font qu'effleurer le problème. Il y a pourtant une histoire du paysage classique des Carrache à Poussin et à Claude Lorrain qu'il faudrait écrire.

Même insuffisance, sauf quelques indications de détail⁷ pour la connaissance de la technique de Poussin. En revanche, l'ouvrage de Nielsen⁸ a apporté quelques précisions dans l'étude de la perspective des tableaux du maître.

En somme la critique d'art de notre époque semble avoir exagéré

1. Cf. Meaume, *Jean Nocret*, 1886.

2. Cf. *Rapports de le Vieux avec Poussin*, N. A. A. F., 1882.

3. Sur *Poussin et le Guaspre*, cf. A. A. F., 1852.

4. Cf. compte rendu de la biographie de Desjardins, R. Internat. de l'Enseig., 1906.

5. Leitschuh, *Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei*, 1898, Strasbourg.

6. Georges Lanoë et Tristan Brice, *Histoire de l'École française de paysage du Poussin à Millet*, Paris, 1901, ouvrage peu scientifique, avec quelques renseignements sur les Patet et Jean Forest.

7. Cf. p. 35 de l'ouvrage précédemment cité.

8. Nielsen, *Nicolas Poussin et le développement de l'art français dans la perspective*, 1899, Copenhague (avec un résumé en français).

l'intellectualisme de l'œuvre de Poussin. Elle a négligé également de le rattacher à l'évolution artistique en général : en particulier elle a fait abstraction des précédents italiens qui le préparent et contribuent à l'expliquer, sans diminuer pourtant son originalité.



Il en est tout autrement de Cl. Lorrain, artiste fruste et quasi illettré, qui ne raisonna jamais sur ses paysages. Il passa presque toute sa vie en Italie et ne mourut qu'en 1682. Son œuvre n'eut aucune influence immédiate sur le développement de la peinture française : c'était un Lorrain, devenu Italien. Mais au XVIII^e siècle les Vernet s'inspirèrent de lui. De nos jours il a été plus étudié que jamais par réaction contre l'art classique de son époque. On a célébré en lui le peintre de la lumière, on l'a rapproché du grand coloriste Turner¹. Plusieurs expositions de ses œuvres ont eu lieu². De nombreux ouvrages ou articles lui ont été consacrés³.

Sa vie fut longtemps encombrée de légendes, dont la critique scientifique est loin d'être achevée. Sandrart et Baldinucci sont ses principaux biographes. Le premier a beaucoup connu Claude jeune à Rome. Baldinucci n'a fait que l'entrevoir dans sa vieillesse laborieuse. Il a surtout utilisé les bavardages du petit neveu de Claude, Joseph Gellée. Son récit s'en ressent. Beaucoup d'incertitudes subsistent encore sur les circonstances du départ de Claude pour l'Italie, sur son retour en Lorraine, sur les voyages qu'il fit avant de se fixer à Rome, sur les maîtres qu'il y eut. De nos jours seulement, après les essais fantaisistes de Voïart et de Charles Héquet⁴, des études sérieuses ont été consacrées à Claude Lorrain. De ses œuvres on ne possède pas de catalogue meilleur que l'ouvrage ancien et incomplet de Smith. En 1852 Léon de Laborde a relevé les notes manuscrites du *Livre de Vérité*, conservé dans la biblio-

1. Hamerton, *Turner et Claude Lorrain*, *l'Art*, vol. VII, 1876.

2. Em. Michel, *Exposition des œuvres de Cl. Lorrain à la Royal Academy*, *l'Art*, vol. XI, 1902.

3. Cf. en particulier Swetser, *Claude Lorrain (Artist. biographies)*, Boston, 1878. Dulac, *Claude Gellée*, Londres, 1887 : G. Grahame, *Cl. Lorrain* (The Portfolio monographs on artistic subjects, march 1893) avec de bonnes reproductions. Hans W. Singer, *Claude Gellée*, *Das Museum*, VI, Jahrg. 5, 33.

4. Ch. Héquet, *Essai biographique sur Claude Gellée (Journal de la Soc. d'Archéol. lorraine)*, Nancy, 1863.

thèque du duc de Devonshire à Chatsworth, et longtemps considéré comme un catalogue illustré des compositions du maître, alors qu'il était seulement un recueil d'études, et les a publiées dans les *Archives de l'art français*¹. Depuis, Meaume, déjà connu par ses recherches sur les artistes lorrains, a étudié les gravures de Claude Gelée². Bertolotti a publié le testament de Claude par lui retrouvé à l'*Archivio Capitolino* de Rome. Enfin Mark Pattison³ (lady Dilke) a consacré au Lorrain un livre qui, sans être définitif, et sans donner toujours une interprétation très exacte des textes, constitue néanmoins un apport important. Il était suivi d'un catalogue incomplet et sommaire, mais raisonné et exact, des tableaux, dessins et eaux-fortes du maître. Il faut y joindre des articles d'Émile Michel⁴, de Meixmoron de Dombasle⁵, et une biographie critique de Bouyer⁶, inspirée trop directement peut-être par le livre de Mark Pattison.

Claude Lorrain eut peu de disciples directs : le plus connu fut le Hollandais Swanevelt. Mais son influence, comme l'a montré fort bien Dimier⁷, a révolutionné le paysage des Hollandais italianisants.

Dès la fin du règne de Louis XIII, Poussin a influencé les peintres français, ceux-là même qui n'avaient pourtant jamais quitté leur pays. C'est le cas de Laurent de la Hire. C'est un éclectique, dont Guillet de Saint Georges nous a laissé la biographie, et que n'a mis en relief aucune étude spéciale : peintre savant, il fut en relation avec Desargues⁸, le géomètre, ami de Descartes, inspi-

1. *Notes sur Cl. Lorrain*, A. A. F., t. I^{er}, 1852. Le *livre de Vérité* a été gravé pour la première fois avec des retouches et des infidélités par l'Anglais Earlom, Londres, 1777. Cf. Lewis, *Liber studiorum of Cl. Lorrain*. Engravings from 100 drawings in the British Museum. London, 1840. Sur le livre des feux d'artifice cf. Giovanni Vico, *le premier livre des feux d'artifice par Cl. Lorrain et Del Tal, le livre des feux d'artifice de Cl. Gellée* (*Gaz. des B. A.*, vol. XI, 1861).

2. Meaume, *Claude Gelée dit le Lorrain* (extrait de Dumesnil, *le peintre graveur*, t. XI, 187).

3. Mark Pattison, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1881.

4. Em. Michel, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris, 1895. Article sur Cl. Lorrain très riche en idées générales.

5. Ch. de Meixmoron de Dombasle, *Claude le Lorrain*, Nancy, 1903.

6. Bouyer, *Claude Lorrain* (Les Grands Artistes). Paris, s. d. : cf. compte rendu dans *R. Intern. de l'Enseignement* (juin 1907).

7. *Art. cit.*

8. Cf. Nielsen, *op. cit.*

rateur des théoriciens de la perspective au XVII^e siècle. C'est le cas également d'un peintre beaucoup plus original, Eustache Lesueur, en qui l'on a voulu voir, peut-être avec exagération, le représentant, avec Philippe de Champaigne, du « réalisme religieux ». On a éclairci de nos jours les obscurités de la vie de Lesueur : on a dissipé les légendes qui faisaient de lui un peintre méconnu et malheureux. Ce fut surtout le résultat des recherches de Vitet¹, de Dussieux² et de Jal. Il resterait à préciser le caractère de sa peinture religieuse, dont l'on peut dire qu'elle est jésuite, si celle de Philippe de Champaigne est janséniste, et à le mettre à sa juste place en dépit de certaines admirations exagérées.

Lesueur disparaît en 1655. Ses contemporains déjà illustres, Errard, et surtout Mignard et Le Brun arriveront à leur apogée sous Louis XIV. Les dernières années du ministère de Mazarin sont l'époque de la faveur et de la richesse de Fouquet. Le rôle de ce Mécène, qui eut comme peintres, avant Louis XIV, Le Brun et presque tous les futurs collaborateurs du maître, est aujourd'hui bien connu après les travaux de Bonnaffé³, de Fournier-Sarlovèze⁴, et surtout la thèse récente de Châtelain⁵.

IV

En 1648 est fondée l'Académie de peinture et de sculpture. De 1666 date l'Académie de France à Rome. En 1670, grâce à Louis XIV et à Colbert, l'académisme triomphe : il y a un art et une esthétique officiels. Le Brun est devenu le grand maître de la peinture française. Victoire d'ailleurs momentanée ! Même en 1670 il y a des dissidents et des critiques. Dès 1680 les partisans de la couleur reprennent le dessus. De nombreux peintres se forment en dehors

1. Vitet, *Eustache Lesueur*, 1849, Paris.

2. Dussieux, *Nouvelles recherches sur la vie et les œuvres du peintre Le Sueur*, Paris, 1852, cf. également *A. A. F.*, 1855. *N. A. A. F.*, 1877-1878, et Leroy de la Marche, *op. cit.*

3. Bonnaffé, *Les amateurs de l'ancienne France ; Le surintendant Fouquet*, Paris, 1882.

4. Fournier-Sarlovèze, *Artistes oubliés*, 1902. Un article est consacré à Fouquet et à ses collaborateurs.

5. Châtelain, *Le surintendant N. Fouquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences*, Paris, 1903. Cf. compte rendu critique de S. Uhry dans la *Revue d'hist. mod. et contemporaine*, 1906.

de l'Académie, ou s'émancipent de ses enseignements. On admire et on étudie les Flamands, Rubens, Van Dyck. Tout un art nouveau commence, qui prépare en peinture celui du XVIII^e siècle.

Cette évolution est assez bien connue, tout au moins dans ses grandes lignes. A l'histoire de l'Académie de peinture, Vitet¹ a consacré un livre devenu classique. Montaiglon a publié des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*². En 1875 il a commencé à éditer les procès-verbaux originaux auxquels ont donné lieu les séances de l'Académie depuis sa fondation³. Les causes de la fondation de l'Académie, et les transformations que cette création amena dans la condition sociale des artistes⁴ ne sont plus ignorées : elles sont passées dans le domaine public des connaissances. En voulant soustraire les artistes brevetés⁵ à l'oppression de la maîtrise, on en fit des protégés du roi : l'ancienne maîtrise disparut peu à peu devant l'Académie, qui, sous Louis XIV, devint à son tour un instrument d'oppression. A cette époque seulement se créera une pédagogie officielle.

Les principaux documents relatifs à l'action exercée par Louis XIV sur les beaux-arts se trouvent dans les *écrits de Colbert*, publiés par Clément⁶, et dans les *Comptes des bâtiments du roi*, édités par Guiffrey⁷. Louis XIV s'intéresse aux arts et à la peinture en particulier. Au Louvre⁸ il fait exécuter par Le Brun la galerie

1. Vitet, *L'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1880.

2. Montaiglon, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1740 jusqu'en 1648*. 2 vol., 1853, attribués par l'éditeur à H. Testelin. Depuis, un autre manuscrit a été publié par Paul Lacroix, *R. Un. des Arts*, 1857; cf. sur les discussions d'attribution à Testelin ou à Jean Rou. Vinet, *Bibliographie méthodique et résumée des Beaux-Arts*, 1874, p. 40 n° 413.

3. Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I, 1648-1791.

4. Beaucoup de peintres au XVII^e siècle furent anoblis ou décorés par le roi, cf. Guiffrey, *Lettres de noblesse accordées aux artistes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (*R. hist. nobil. et biogr.*, 1873), et du même, *Lettres de noblesse et décorations de l'ordre de S. Michel conférées aux artistes, etc.*, *N. A. A. F.*, 1889.

5. Sur les logements au Louvre et dans les palais royaux, cf. Guiffrey, *N. A. A. F.*, 1873.

6. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, 7 vol., 1868-1871, sur Colbert, cf. Dumesnil, *op. cit.*, t. II.

7. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*. (Documents inédits sur l'histoire de France.) T. I, (1881). *Colbert*, 1664-1680; t. II, *Colbert et Louvois*, 1681-1687; t. III, *Louvois et Colbert de Villacerf*, 1688-1695. Cf. également Delaborde, *Rapport sur la surintendance des bâtiments depuis François I^{er} jusqu'à la mort de Louis XIV* (documents relatifs à l'exposition de 1851, t. VIII).

8. Comme ouvrages généraux on peut consulter de Clarac, *Le Louvre et les Tuileries*, Paris, 1853. A. Babeau, *Le Louvre et son histoire*, Paris, 1895.

d'Apollon¹. Il délaisse le Louvre pour Versailles, où ses artistes favoris peignent des plafonds². Il veille à l'accroissement de son propre cabinet³, qui s'enrichit en 1661 de la collection Mazarin, en 1664 de la donation de Béthune. Nous possédons deux inventaires des tableaux du roi, rédigés en 1709 et 1710 par Bailly⁴. Les œuvres de l'École italienne y dominaient. On y trouvait quelques beaux Poussin.

Le principal collaborateur de Colbert et de Louis XIV, le véritable surintendant des beaux-arts pendant près de trente années, c'est Le Brun. De nombreuses biographies de ce peintre ont été publiées au xvii^e siècle. Aux ouvrages de Félibien, de Guillet Saint-Georges, de Desportes⁵, de Dezallier d'Argenville, de Roger de Piles, de Pascoli, de Perrault, il faut encore joindre quelques notes manuscrites de Hulst⁶, une vie inédite de Cl. Nivelon⁷. Son rôle dépasse de beaucoup le cadre de cette étude. A la manière des artistes du xvii^e siècle italien, il est tout à la fois, peintre, architecte, dessinateur pour meubles ou orfèvrerie, exécuteur de cartons pour tapisseries. De nombreux documents ont été mis au jour sur sa vie, ses années d'étude en Italie, sur ses relations avec les artistes, soit dans le dictionnaire de Jal, soit dans les *Archives de l'art français*⁸, soit enfin dans le livre confus et indigeste, mais riche en textes inédits, que Jouin lui a consacré⁹. Une partie de ses lettres a été publiée¹⁰. Genevay¹¹, qui a étudié son œuvre décorative, a

1. Cf. Ph. de Chennevières, *Notice historique et descriptive sur la galerie d'Apollon*.

2. On peut consulter *passim* les ouvrages de Dussieux, et surtout de Pératé et de Nolhac sur Versailles.

3. Sur le cabinet du roi, dont Le Brun eut la garde de 1683 à 1690, cf. Félibien, *Tableaux du cabinet du roi*, etc., t. 1^{er}, Paris, 1677 (Nouvelle édition en 1679); cf. du même, *Recueil de gravures d'après 24 des tableaux les plus célèbres de la collection avec une notice sur chacun d'eux*. — Consulter également Rathery, *Notice historique sur l'ancien cabinet du roi*, 1836.

4. Engerand, *Inventaire des tableaux du roi par Nicolas Bailly*, Paris, 1899.

5. Desportes, *Vie des premiers peintres du roi*.

6. Hulst, *Canevas pour la vie de M. Le Brun*. (Ecol. des B.-A.)

7. Claude Nivelon. B. N., Ms. fr. sup. 5529.

8. Cf. *Quelques documents sur Le Brun en Italie*, A. A. F., t. 1, 1852. *Inventaire des tableaux trouvés chez Le Brun après son décès*, N. A. A. F., t. IV, 1883.

9. Jouin, *Le peintre Le Brun*, Paris, 1891.

10. *Courrier de l'Art* (2 janvier 1883), lettres de Séguier à notre chargé d'affaires à Rome à propos de Le Brun. Miller, *Lettres inédites de Le Brun*, *Gaz. des B. A.*, t. II, 1863 (lettres de Le Brun extraites des papiers de Séguier à Saint-Petersbourg).

11. Genevay, *Le style Louis XIV. Charles Le Brun décorateur, ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps*, Paris, 1886. Les promesses du titre ne sont pas toutes remplies.

donné avant Jouin quelques indications sur ses collaborateurs : le même sujet a été repris par Chennevières en un chapitre intéressant de ses *Essais*. Les théories esthétiques ont fait l'objet d'une monographie de Fontaine¹. Engerand², Merson³, Soffé⁴, ont écrit sur ses œuvres des articles d'inégale importance. Beaucoup de celles-ci d'ailleurs ont disparu, mais les estampes demeurent. Il reste à écrire une étude d'ensemble sur Le Brun, dont la peinture est trop méprisée et trop peu étudiée. Ses remarquables qualités d'organisateur ont fini par rejeter dans l'ombre ses talents de dessinateur et de peintre.

Le premier effort de Colbert et de Le Brun va tendre à transformer l'Académie de peinture. Dès 1663 l'Académie, par des statuts nouveaux, se réserve le privilège du modèle, en d'autres termes le monopole de l'enseignement artistique⁵. Bientôt il faut un examen d'admission pour entrer à l'École. On n'y apprend pas le coloris, mais le dessin. L'Académie ne forme que des peintres d'histoire. Enfin, à partir de 1667, Colbert ordonne que le premier samedi de chaque mois, aient lieu des conférences d'un caractère nettement pédagogique destinées aux étudiants. Des professeurs célèbres y commentent les œuvres des maîtres. Ch. Le Brun analyse par exemple un tableau de Poussin : « *les Israélites recueillant la manne dans le désert* » ou encore « *le ravisement de saint Paul* ». D'autres conférences sont plus spécialement théoriques, celles de S. Bourdon sur *la lumière*, de Henri Testelin sur *l'usage du trait et du dessin*, sur *l'expression générale et particulière*. Les plus intéressantes, longtemps manuscrites⁶, ont été publiées par Jouin⁷ et Fontaine⁸. Colbert veille jalousement à ce qu'elles aient lieu régulièrement, et il gourmande les académiciens, lorsque quelque interruption s'est produite. Après 1678 cet

1. Fontaine, thèse latine, 1903.

2. F. Engerand, *Les peintures de Le Brun dans l'allée des ambassadeurs à Versailles*. Bull. Art. A. et M., 1900.

3. Cf. surtout Merson, *A propos de quelques grandes œuvres disparues de Ch. Le Brun*, Gaz. des B. A., t. XXII, 1899.

4. Soffé, Ch. Le Brun (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn), 1893.

5. Sur la vie intérieure de l'Académie, cf. Marcel, *op. cit.*, p. 94 et sq.; cf. aussi E. Müntz, *L'enseignement des Beaux-Arts en France : le siècle de Louis XIV*. Gaz. des B.-A., 3^e pér., t. XIV.

6. Quelques-unes avaient été résumées par Félibien.

7. Jouin, *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture*, Paris, 1883.

8. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, s. d., édition véritablement critique avec une introduction et des avant-propos intéressants; cf. compte rendu dans *R. Intern. de l'Enseig.*, mai 1905; sur ces conférences, cf. Hourticq, *Les origines de la critique d'art*, *Revue de Paris* (15 mai 1905).

usage tomba en décadence, mais l'effet voulu avait été atteint. On avait fait naître une pédagogie officielle, et sa néfaste influence n'est pas contestable.

Une bonne partie de la production artistique de l'époque est conditionnée par l'Académie de peinture¹. Pour devenir académicien, il faut qu'un peintre soit d'abord admis à présenter un tableau. Le catalogue complet de ces œuvres a été dressé au xvii^e siècle et publié à nouveau par Montaiglon². Enfin comme, malgré les pensions et les commandes du roi, les ressources des académiciens ne sont pas toujours suffisantes, à partir de 1673, en dépit des statuts de 1663 qui considéraient ces solennités comme devant être très rares et commémorer la fondation de l'Académie, les expositions se multiplient au palais Brion³. Les livrets ont été réimprimés⁴.

Colbert et Le Brun essayèrent même de régenter la peinture provinciale. Ils n'y réussirent pas. A Toulon avait été fondée par Nicolas Levray l'École d'art de la marine, où travailla Puget⁵. Cette entreprise locale était intéressante : elle était spécialisée. Colbert voulait faire plus. En 1676, sur sa proposition, Louis XIV octroie des lettres patentes « pour l'établissement des académies de peinture et de sculpture dans les principales villes du royaume ». En 1689, Th. Blanchet s'efforça d'établir à Lyon une académie. En 1690 Le Blond de la Tour, « peintre ordinaire du roi »⁶, obtint les lettres de fondation de l'Académie royale de Bordeaux. Ces entreprises ne réussirent guère. Les écoles de peinture de province, si nombreuses et si florissantes au xvii^e siècle⁷, gardèrent en dehors de l'estampille officielle, leur originalité et leur vitalité.

1. Cf. Marcel, *op. cit.*, p. 140 et sq.

2. Montaiglon, *Descriptions de l'Académie royale de peinture et sculpture par son secrétaire Nicolas Guérin et par Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville le fils 1715-1781*, 1893, Paris.

3. Cf. P. Marcel, *Notes sur les six expositions du règne de Louis XIV. Chronique des Arts*, 1904. Montaiglon, *Sur les expositions du règne de Louis XIV (Athenæum français, 1853)*.

4. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, 1869 et sq. Auparavant avait paru Montaiglon, *Réimpression du livret de l'exposition de 1673*, Paris, 1852 ; cf. également L. Gillet, *Nomenclature des ouvrages de peinture, etc., se rapportant à l'histoire de Paris et qui ont été exposés aux divers salons depuis l'année 1673 jusqu'à nos jours : pour l'année 1673, Correspond. hist. et archéolog.*, mars-avril 1905.

5. Sur les peintures de Puget, cf. Lagrange, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de navires*, Paris, 1868. Anquier, *Puget (Les Artistes célèbres)*.

6. Cf. Ch. Bracquemaye, *Les peintres de l'Hôtel de Ville de Bordeaux, Marc-Antoine le Blond de la Tour*, S. B.-A. D., 1899.

7. Cf. plus bas.

Avec la toute-puissance de l'Académie, apparaît l'art académique dans sa plénitude. Il a été l'objet de critiques et de jugements passionnés. La peinture de Le Brun et de ses contemporains ne manque point d'originalité. Leurs théories sont tout à fait contestables et même dangereuses. Elles ont été jusqu'ici insuffisamment et incomplètement étudiées. Et d'abord on a négligé entièrement la partie technique pour la partie littéraire. On ne s'est pas rendu compte des progrès de la science de la perspective avec des mathématiciens comme Desargues, ou des professeurs comme Abraham Bosse. En revanche on a insisté sur l'importance exclusive attribuée au dessin, sur le caractère intellectuel de la peinture, sur la préoccupation dominante chez les peintres jusqu'en 1680 de la composition et de l'expression. C'est ainsi qu'Hourticq¹ écrit : « Les sculpteurs et les peintres semblent n'être que des psychologues et des moralistes : ils ont mis toute leur ingéniosité à ne voir dans les qualités de la matière que des signes de la pensée. Ils ont donné le premier rôle à l'expression, c'est-à-dire à la peinture de l'âme humaine par le moyen du corps. » Si Desjardins rapprochait Poussin et Descartes, Hourticq rapproche Descartes et Le Brun, s'efforce de démontrer « l'identité de la théorie cartésienne du vrai, et de la recherche académique du beau ». Il affirme que ce « besoin de montrer le sujet dans toute son évidence fit la fortune de l'allégorie et de la mythologie ». Et il conclut en déclarant que les origines de l'art académique sont essentiellement françaises et nationales. « C'était déjà par la profondeur de leur signification morale que les œuvres de Poussin s'étaient distinguées des peintures bolonaises et romaines de son temps. Le Brun a voulu maintenir dans notre art cette étroite liaison avec les hautes qualités intellectuelles, dont Poussin avait encore rendu l'autorité plus impérieuse. »

La plupart de ces affirmations appellent d'importantes réserves. Nous nous contenterons d'en signaler quelques-unes, sans entrer dans une discussion détaillée : 1° Pour ce qui est de l'expression et de la psychologie en peinture, les origines de la théorie académique nous paraissent avant tout italiennes. L'expression, pour des raisons en partie religieuses², fut le principal objet de la peinture du xvi^e siècle finissant et du xvii^e siècle en sa floraison, des Carrache au Dominiquin. Et les manuels d'esthétique du xvii^e siècle

1. Hourticq, *L'art académique*, *art. cit.*

2. Cf. Dejob, *op. cit.*

sont presque tous des traductions de l'italien ¹. 2° Il est certain que les Français ont eu en général une peinture plus profondément morale que les Italiens : mais ceci est surtout vrai de Poussin et de quelques maîtres comme Philippe de Champaigne². Il arrivera par contre à Le Brun de travailler aussi vite et avec aussi peu de conscience artistique que Pierre de Cortone. Qui défendrait la sincérité de la peinture religieuse de Mignard? 3° S'il l'on veut parler d'une peinture nationale, ce n'est pas dans l'art académique qu'il faut la chercher. Les Lenain ont été des peintres nationaux. La peinture de portrait est demeurée un genre national. 4° Pour les conférences de l'Académie de peinture, en dépit des assertions de Brunetière³, croyant y avoir trouvé, avant les Salons de Diderot, les origines de la véritable critique d'art, corrompue par le polygraphe encyclopédiste, il semble qu'il faille s'en tenir au jugement de Lemonnier⁴, confirmé par Fontaine⁵ : « Rien de plus factice, de plus faux, ajoutons le mot, de plus pauvre que cette pédagogie; elle ne connaissait rien de la nature, ni de la vérité psychologique; elle ramenait tout, la pensée, l'expression, l'exécution à des formules. » On a trop fait cas, nous l'avons vu, de l'esthétique de Poussin, et en la commentant, on l'a créée de toutes pièces. Dans les conférences de l'Académie, on n'a voulu voir que les parties intéressantes. Mais trop souvent des préoccupations étrangères à l'art s'y manifestent, et Fontaine a pu écrire avec raison, semble-t-il : « Les discussions, au lieu de porter sur des sujets intéressants les artistes dans la pratique même de leur art, ou dans les conceptions picturales et sculpturales, s'attachèrent à des subtilités théologiques ou scolastiques. » C'est peut-être par là — ainsi que par les considérations historiques et archéologiques, qui y foisonnent — qu'elles se rattachent le plus étroitement au xvii^e siècle français. Mais elles n'expliquent pas la peinture de cette époque, dont elles sont un commentaire diffus et inférieur.

L'Académie de peinture et de sculpture n'est pas seule employée

1. Cf. en particulier, *Traité de la peinture, de Léonard de Vinci*, traduit par de Chambray, 1651.

2. Ph. de Champaigne, grand admirateur du Guide, lui reprochera d'avoir fait de Madeleine une amoureuse plus encore qu'une pécheuse repentante; cf. Fontaine, *Conf.*, p. 137.

3. Brunetière, *R. des D.-M.*, 15 mai 1880 et 1^{er} juillet 1883.

4. *Op. cit.*, p. 197.

5. *Op. cit.*, p. Lxi et sq.

au développement de la pédagogie officielle. Il faut y joindre une création de Colbert, l'Académie de France à Rome¹. Les débuts de cette institution et son histoire sont assez bien connus par les travaux de Castan² et surtout de Lecoy de la Marche³, ainsi que par la correspondance des directeurs, qu'a publiée Montaiglon⁴. A la tête de l'Académie, Colbert mit un peintre célèbre qui avait longtemps séjourné en Italie avec Poussin et Le Brun, Charles Errard⁵. Pas un seul instant la surveillance de Colbert ne se relâcha. Les artistes envoyés à Rome devaient copier les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance, et envoyer à Paris leurs reproductions. On ne leur laissait ni liberté de travail, ni initiative. On espérait ainsi former des artistes dociles.

L'époque qui s'étend de 1660 à 1680 correspond donc en peinture au règne incontesté de Le Brun. Lui seul est le maître des commandes. Il travaille ou fait travailler pour l'illustration du règne. Lui-même dessine et exécute de grands ensembles décoratifs⁶. Ses collaborateurs sont nombreux. Ce sont Noël et Antoine Coypel, les frères Testelin, Verdier, Bon et Louis de Boullongne, Michel Corneille, Houasse, Jean-Baptiste Blanchard, des graveurs, Edelinck, Gérard Audran, Sébastien Le Clerc, etc., un peintre de fleurs, Monnoyer, un peintre de batailles d'origine flamande, Van der Meulen, que Le Brun préfère à Joseph Parrocel. La plupart, qui firent partie de l'Académie, ont leur biographie dans les *Mémoires Inédits*⁷. Beaucoup, comme les Coypel, comme les Boullongne, appartenaient à de véritables dynasties de peintres, qui

1. Déjà des tentatives avaient été faites par Colbert auprès de Poussin, pour l'amener à se charger de la fondation d'une Académie à Rome.

2. Castan, *Les premières installations de l'Académie de France à Rome*, Besançon, 1889. Cf. également le récent article de S. Guiffrey, *Les origines de l'Académie de France à Rome*, *Journal des Savants* (juin 1907).

3. Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, Paris, 1874. Le livre de Vernay della Valetta, *L'Académie de France à Rome (1666-1693)*, Turin, 1903, n'est qu'une rapide vulgarisation; cf. encore la *relation* du voyage de Seignelay à Rome en 1671 (*Gaz. des B. A.*), on y trouve quelques indications intéressantes sur l'Académie.

4. Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, t. I, Paris, 1887.

5. Sur Ch. Errard, cf. Chennevières, *Peintres provinciaux*, t. III. — Idem, *Notice sur Ch. Errard*. Son testament a été publié par Bertolotti, *op. cit.*, p. 83. Ch. Errard eut comme successeur en 1672, Noël Coypel. Il revint comme directeur en 1675 à Rome, et de nouveaux statuts d'une grande dureté furent rédigés par Colbert.

6. Cf. *Le Cabinet du roi*, collection d'estampes connue sous ce nom (date 1662 environ), 23 vol., t. II, *les Batailles d'Alexandre* par Le Brun, t. VI, *Vues et plans du château de Versailles*; cf. également Félibien, *Les quatre éléments peints par M. Le Brun*, 1666; Idem, *Les quatre saisons*.

7. Cf. également les *Vies des premiers peintres du roi*, de Lépicié.

ont suscité d'importantes publications collectives de documents ¹. Très peu ont eu les honneurs d'une monographie collective. Les Parrocel sont de ce nombre ² : spécialistes des batailles, ils se rattachent à la tradition italienne et à Salvator Rosa.

Le seul genre qui, sous Louis XIV, ait la même fortune et le même succès que la peinture décorative, c'est la peinture de portrait. Dans l'entourage de Le Brun, il n'y a guère qu'un seul spécialiste intéressant, c'est Cl. Lefebvre ³. Mais, avant d'arriver aux grands portraitistes, qui s'illustrèrent à partir de 1680, Rigaud, Largillière, il convient d'insister sur un peintre universel, qui fut le rival et l'ennemi personnel de Le Brun, auquel il succéda dans ses charges en 1690, Pierre Mignard ⁴. A défaut des commandes officielles, Mignard eut celles des grands seigneurs, du duc d'Orléans et du duc d'Epemon. Il travailla pour Chantilly, où l'employa avec de nombreux collaborateurs le prince de Condé ⁵. Il pratiqua également la peinture décorative ⁶, la peinture religieuse et la peinture de portraits. En dehors des ouvrages de Félibien, de Roger de Piles, etc., nous possédons sur lui une notice biographique de l'abbé de Monville ⁷. Il a été l'objet de nombreuses recherches et études de détail. Des documents intéressant Mignard et sa famille ont été publiés dans les *Archives de l'Art français* ⁸. Les articles de Rondot ⁹ et de Huchard ¹⁰ sont également précieux. Mais la seule monographie qui

1. Sur les Coypel cf. *N. A. A. F.*, 1874-1875. Sur les Coypel et les Boullongne peintres, *N. A. A. F.*, 1877; sur Van der Meulen, *N. A. A. F.*, 1879.

2. Etienne Parrocel, *Monographie des Parrocel*, Marseille, 1861; cf. également *A. A. F.*, t. VI, *N. A. A. F.*, 1874-1875, *S. B. - A. D.*, 1894-1895. Comme peintre de batailles il faudrait encore citer un artiste peu étudié, qui mourut à Rome en 1676 : Jacques Courtois.

3. Cf. Lhuillier, *Le peintre Claude Lefebvre*, *S. B. - A. D.*, 1892.

4. Mignard avait un frère aîné, Nicolas, qui s'établit à Avignon au retour d'Italie et y resta toute sa vie (1605-1668).

5. Cf. l'article essentiel de Gustave Macon, *Les arts dans la maison de Condé, 1^{re} partie, le Grand Condé et son fils* (*R. Art ancien et moderne*, 1900, t. VII).

6. Sa principale œuvre décorative est la coupole du Val de Grâce, tant admirée par Molière (cf. *La Gloire du Val de Grâce*, 1668).

7. Abbé de Monville, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi*, Paris, 1730.

8. Voici quelques-unes des publications les plus importantes, *N. A. A. F.*, 1874-1875, *État des biens de Pierre Mignard à la date de 1660*, suivi d'une liste des tableaux ou portraits de Mignard par ordre chronologique, *A. A. F.*, 1857, *N. A. A. F.*, 1891. Sur Mignard et sa famille, cf. *N. A. A. F.*, 1892. Les relations de Mignard avec Scarron ont été étudiées par Chennevières, *Essais*, etc., p. 278.

9. Rondot, *Gaz. des B. A.*, *passim*.

10. Huchard, *Notice sur Pierre Mignard et sa famille*, *Gaz. des B.*, 1861, t. IX.

lui ait été consacrée, est celle, déjà ancienne, de Le Brun-Dalbanne¹. Pourtant les caractères de sa peinture religieuse, si profane et si italienne en même temps, mériteraient d'être précisés. Il faudrait également analyser sa manière comme portraitiste, qui eut tant de succès à la Cour et à la Ville. Il reste, qu'ennemi personnel de Le Brun, il n'apporte pas une conception nouvelle de la peinture, mais qu'il se rallie à l'académisme, dont son ami Dufresnoy est un partisan convaincu².

Dès 1670 pourtant l'esthétique officielle, dont Le Brun s'était fait le défenseur, trouva des critiques acharnés, qui au dessin tant vanté et exclusivement enseigné opposèrent la couleur. Si Rembrandt, malgré les imitations et les plagiats qui en furent faits par les graveurs français³, ne fut guère compris au xvii^e siècle, Rubens, qui avait passé inaperçu en 1622, trouva de fervents admirateurs. A la tête de cette minorité se distingue Roger de Piles, qui, en 1668, traduit et annote en un sens favorable à la couleur le poème de Dufresnoy sur l'art de la peinture⁴. A Poussin l'on commence à opposer Rubens, et les Grands Vénitiens, Titien et Véronèse⁵. Mais c'est en 1671 qu'éclate la lutte à l'Académie, entre Blanchard, le chef de la nouvelle école, et J.-B. de Champaigne, l'avocat de la peinture classique. C'est pour ce dernier que se prononce Le Brun, choisi comme arbitre. Pourtant les coloristes ne se découragent pas. En 1673, paraît le *Dialogue du coloris*, de Roger de Piles, longtemps attribué à Noël Coypel. En 1677, de Piles publie ses *Conversations*⁶, où il s'attaque à Poussin⁷. A l'Académie, le débat continue jusqu'en 1680. Il recommence en 1683. Félibien répond aux coloristes, en 1685, dans la troisième partie de ses *Entretiens*; il malmène Rubens.

Mais, à ce moment, la partie commence à être perdue pour les défenseurs de l'art académique. En 1690, les Flamands triomphent.

1. Le Brun Dalbanne, *Étude sur Mignard* (Mémoires lus à la Sorbonne), 1867. Sur les œuvres de Mignard, cf. Isidore Soulié, *Notice sur le portrait de la Vallière*, Versailles, 1866, et Herluison, *Pierre Mignard, notes sur quelques œuvres peu connues de ce maître*, S. B. A. D., 1895.

2. Sur Dufresnoy, cf. Paul Vitry, *De L. A. Dufresnoy pictoris poemate quod de Arte graphica inscribitur*, Paris, 1901.

3. Cf. Scheikévitch, *Rembrandt et l'iconographie française*, G. des B. A., 1904.

4. En 1668 paraît également le *Poème de la peinture*, de Perrault.

5. Sur toute cette discussion, cf. Fontaine, *op. cit.*, *La querelle du dessin et de la couleur*.

6. Cf. Marcel, p. 59.

7. Des réponses lui furent faites : cf. *Revue Un. des Arts*, t. IV.

Pour des raisons nombreuses et d'ordre très différent, la peinture classique est à son déclin.

De 1680 à 1690, en effet, une nouvelle génération artistique fait son apparition. Les peintres de cette époque ont été étudiés par Marcel, dont le livre contient, avec le relevé des faits les plus importants, les idées générales essentielles. Beaucoup ont été d'abord des collaborateurs de Le Brun. D'autres ont reçu au contraire une éducation artistique qui leur a permis d'échapper à l'influence académique. Tous s'en émancipent peu à peu. Rigaud est un peintre provincial, venu seulement à Paris en 1684. Largillière a passé toute sa jeunesse dans les Flandres, puis en Angleterre. Charles de La Fosse a séjourné en Italie ; mais en 1688 il partira pour l'Angleterre ¹. Il a étudié Rubens et Van Dyck. « M. de Piles... n'a rien produit qu'après l'avoir consulté ². » François Desportes est l'élève d'un Flamand fixé en France, Nicasius. Jean Jouvenet est venu à Paris en 1661. Il a étudié les œuvres de Poussin, mais s'est très vite affranchi de toute imitation. Il n'est jamais allé en Italie. Santerre n'entrera à l'Académie qu'en 1698.

La vie et les œuvres des peintres de cette époque de transition ont été analysées et éclairées en de nombreux travaux de détail, dont P. Marcel donne une très suffisante bibliographie. Nous nous contenterons d'indications sommaires. La plupart d'entre eux ont leurs biographies dans les *Mémoires Inédits*, dans Florent le Comte et Dezallier d'Argenville. De Rigaud on a publié le testament et le contrat de mariage ³. Les pièces relatives à sa naissance, à sa réception à l'Académie, se trouvaient déjà à la fin de la notice des *Mémoires Inédits*, en même temps qu'un catalogue des portraits peints par lui jusqu'en 1698 avec l'indication des prix payés. Sur Jouvenet, depuis le livre déjà ancien de Leroy ⁴, d'intéressants documents ont été publiés. A Santerre, une monographie a été consacrée par Potiquet ⁵. Mantz ⁶ a écrit sur Largillière d'importants

1. En cette fin de siècle les artistes français travaillent beaucoup à l'étranger. La peinture italienne est en décadence. Ce sont les peintres français que l'on invite et étudie à Rome et à Florence.

2. *Mém. Inéd.*, t. II. Vie de Ch. de la Fosse utilisée et presque copiée par Dezallier d'Argenville.

3. *A. A. F.*, t. IV. *N. A. A. F.*, 1891.

4. Leroy, *Histoire de Jouvenet*, Paris, 1860.

5. Alfred Potiquet, *Jean-Baptiste Santerre*, Paris, 1876.

6. Mantz, *Largillière*, *Gaz. des B. A.*, 1893.

articles, où est bien caractérisé son talent, en même temps qu'est fixée sa biographie.

Il ne nous appartient pas d'insister sur le xvii^e siècle finissant. Il convient pourtant de remarquer que des peintres cités, la plupart comme Largillière¹, Rigaud, Santerre, sont surtout des portraitistes. Un seul est un peintre religieux, le plus sincère qui soit apparu en France depuis Lesueur, Jouvenet. Desportes est un animalier de la tradition flamande. Tous sont des coloristes, nourris des Vénitiens et de Rubens.

Les raisons du déclin de la peinture historique et décorative sont nombreuses. L'art académique n'a plus rien à tirer de l'imitation de l'Italie, où il n'y a plus d'école de peinture digne de ce nom. L'Académie de France à Rome a été un lamentable échec. D'autre part, en 1683, le protecteur de Le Brun, Colbert est mort. Son successeur à la surintendance des Beaux-Arts, Louvois², est hostile à Le Brun, auquel il préfère Mignard. D'ailleurs, il économise sur les beaux-arts pour l'armée. Dès 1685, l'autorité de Le Brun est ruinée : ses meilleurs disciples l'abandonnent. Enfin les achats et les commandes du grand roi se font de plus en plus rares. Les finances sont en désordre. Avec la domination de M^{me} de Maintenon, indifférente à la peinture, apparaissent les scrupules religieux du roi. Il se désintéresse de la peinture historique, décorative et païenne. Les artistes ne vivront donc plus de la générosité royale. D'ailleurs, depuis 1680, le goût public se détourne de la peinture académique. Ce sont maintenant des tableaux hollandais et flamands qu'achètent les amateurs. Le roi même a chargé, en 1684, Blanchard de l'achat de belles œuvres, qui n'étaient pas italiennes. Le duc de Richelieu confie à de Piles le soin de reformer sa collection. L'art classique agonise. La peinture du xviii^e siècle prélude.

V

Il resterait à indiquer l'état présent de nos connaissances sur les écoles provinciales de peinture, si nombreuses et si importantes pendant tout le xvii^e siècle. Non seulement, en effet, les artistes

1. Sur la peinture d'histoire contemporaine de Largillière, cf. Marcel, *op. cit.*, p. 211.

2. Cf. Rousset, *Hist. de Louvois*. 4^e édit. 1872.

parisiens travaillent pour la province, comme en témoignent les musées et les églises des grandes villes, mais encore les recherches des érudits nous font connaître chaque jour des milieux esthétiques nouveaux, et des œuvres ou des noms de peintres jusqu'ici ignorés. De perpétuelles découvertes se poursuivent depuis le livre capital de Chennevières¹. On ne saurait donner ici la liste complète des monographies consacrées à des peintres provinciaux. Contentons-nous d'indiquer les plus essentielles. Lestrade² a repris, après Chennevières, la biographie du peintre toulousain Hilaire Pader, Kuhnoltz³ a étudié un rival de Bourdon, Samuel Boissière, de Montpellier, Requin a éclairé par la découverte de documents nouveaux l'histoire de la dynastie des Mosnier de Blois, Quarré-Reybouron⁴ a retracé la vie d'Arnould de Vuez, peintre quasi officiel de la ville de Lille, Paul Marmottan⁵ s'est fait le biographe d'un peintre valenciennois, Jacques-Albert Gérin, André⁶ a dressé la liste des principales œuvres du peintre mendois Jacques Lacour, Valabrègue⁷ a trouvé des textes intéressants sur Jean de Reyn, de Dunkerque. La liste de semblables travaux devrait être indéfiniment allongée. Plus abondantes encore, mais moins essentielles, sont les publications de documents sur les peintres d'une ville et d'une province à toutes les époques. La peinture lorraine, qui occupe une place à part dans l'histoire de l'art français, a été étudiée par de nombreux érudits. Un des premiers, Meaume⁸, a édité le résultat de ses recherches. Puis sont venus la monographie de Marmottan⁹ sur les peintres d'Epinal et des Vosges, les notes de Lepage¹⁰ et l'essai de répertoire des artistes lorrains de Jacquot¹¹. Les investigations de Revilliou¹², plus récentes encore, ont porté sur les

1. Chennevières, *Peintres provinciaux*, etc., Paris, 1847.

2. J. Lestrade, *Hilaire Pader, peintre toulousain au xvii^e siècle* d'après des documents inédits, R. Pyrénées, 1901.

3. Kuhnoltz, *Samuel Boissière de Montpellier*.

4. Quarré-Reybouron, *Arnould de Vuez, peintre lillois, 1644-1720*, S. B. A. D., 1903.

5. Paul Marmottan, *Jacques-Albert Gérin*, Paris, 1893.

6. F. André, *Jean Lacour*, S. B.-A. D., 1890.

7. Valabrègue, *Jean de Reyn, peintre dunkerquois*, *Journal des Arts*, 1900.

8. Meaume, *Recherches sur quelques artistes lorrains*, Nancy, 1852.

9. Marmottan, *Les peintres d'Epinal et des Vosges*.

10. Lepage, *Notes sur les peintres lorrains des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles*.

11. Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains*, Paris, 1902, cf. du même, S. B. A. D., 1886.

12. Revilliou, *Recherches sur les peintres de la ville de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1904.

peintres de la ville de Saint-Omer. Sur les peintres normands d'intéressants documents ont été tirés des fonds paroissiaux des archives du Calvados par Benet¹, continuant les recherches de Chennevières². Quelques indications sur les artistes du Gâtinais ont été données par Thoison³. N. Rondot a étudié les peintres de Lyon⁴. Mais l'effort de la critique scientifique a surtout porté sur les Écoles de peinture du midi, de Bordeaux à Toulon, de Toulouse à Avignon. Aix, Marseille et Avignon ont fait l'objet d'un ouvrage général, ancien et incomplet, de Parrocel⁵. Depuis cette époque d'importants documents, qui intéressent également les peintres, ont été publiés sur l'École de Toulon par Ginoux en de très nombreux articles⁶. Douais⁷ s'est fait l'historien de l'art toulousain, et Teissier⁸, plus spécialement, celui de la peinture provençale.

Enfin, on commence même à connaître les conditions du travail artistique en France par les quelques monographies qui ont été consacrées aux amateurs et aux protecteurs des arts. On peut citer celles de Biais⁹ pour l'Angoumois et de Chardon¹⁰ pour Le Mans. Grâce à cette abondance de travaux analytiques, d'ici quelques années des synthèses partielles seront possibles, qui éclaireront toute l'histoire de la peinture française au xviii^e siècle.



Telles sont les connaissances acquises et les lacunes qui subsistent. Si l'investigation scientifique a fait de considérables progrès depuis cinquante ans, il faut reconnaître également que les idées générales essentielles pour la compréhension de l'évolution de la peinture en notre xviii^e siècle français ont été émises. Il reste

1. Benet, *Peintres des xvi^e, xvii^e et xviii^e s.*, S. B.-A. D., 1898. — *Idem*, *Notes sur les artistes caennais de la fin du xvii^e s.*, etc., S. B.-A. D., 1897.

2. Chennevières, *Artistes normands des xvii^e et xviii^e s.*, A. A. F., 1886.

3. Thoison, S. B.-A. D., 1900-1902.

4. N. Rondot, *Les peintres de Lyon aux xvii^e et xviii^e s.*, *Gaz. des B.-A.*, 2^e période, t. XXVIII.

5. Parrocel, *Annales de la Peinture*, Paris, 1862.

6. Ginoux, *Actes d'état civil d'artistes provençaux, 1648-1785*. R. de l'Art Anc. et Mod., 1894; cf. également N. A. A. F., 1889 (pour Toulon); cf. aussi pour Avignon, Achard, A. A. F., t. IV.

7. Douais, *L'Art à Toulouse*, Paris, 1904.

8. Teissier, *Peintres et sculpteurs provençaux. Notes iconographiques*, Paris, 1905.

9. Biais, *Les grands amateurs angoumois*, S. B.-A. D., 1898.

10. Chardon, *Les amateurs manceaux*.

que les études d'ensemble sont pour la plupart anciennes et par suite ont perdu presque toute leur valeur. D'autres manquent et ne furent jamais écrites. Si Lesueur est un peu négligé depuis Dussieux, Poussin et Le Brun attendent encore des historiens scientifiques. Valentin est ignoré. On n'a sur Mignard que des idées peu précises ou des notions désuètes.

L'abondance des travaux accumulés par l'érudition, en majeure partie française, n'est pas non plus sans danger. Il semble que les reconstitutions biographiques détaillées et les discussions théoriques prennent le pas trop souvent sur l'étude des œuvres elles-mêmes, à laquelle elles se substituent parfois. Notre histoire paraît devenir trop livresque à force d'être documentaire : l'étude des faits se poursuit au détriment de celle des œuvres. C'est pourquoi les travaux de synthèse, où forcément ces deux parties doivent s'équilibrer, sont plus que jamais nécessaires. Leur apparition semble d'ailleurs devoir être favorisée par le goût qui va se généralisant des études du xvii^e siècle, à condition que nous n'apportions pas dans cet ordre de recherches nos préférences et nos théories modernes, et que nous n'oublions pas les rapports étroits qui unissent à toutes les époques l'histoire de l'art à celle des mœurs, des idées et de la civilisation.

CAMILLE-GEORGES PICAVET.