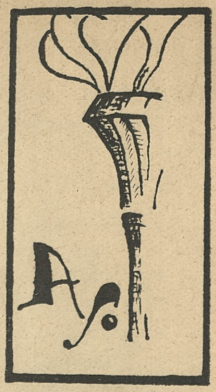
ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

LE DESSIN FRANÇAIS

par Pierre LAVALLÉE

ΜΑΤΟΣ
ΡΗΣ

LAROUSSE-PARIS VI^e



H.F.183

LE DESSIN FRANÇAIS

Collection

ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

Le Style égyptien, par Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, ancien membre de l'institut français du Caire.

Le Style grec, par Pierre DEVAMBEZ, conservateur au musée du Louvre.

Les Styles du monde romain antique, par Victor CHAPOT, professeur honoraire à l'École des beaux-arts.

Le Style byzantin, par Paul LEMERLE, maître de conférences à la Faculté des lettres de Dijon.

Le Style roman, par Louis BRÉHIER, membre de l'Institut.

Le Style gothique, par Élie LAMBERT.

Le Style Renaissance, par François GÉBELIN.

Le Style Henri IV - Louis XIII, par Pierre DU COLOMBIER.

Le Style Louis XIV, par Roger-Armand WEIGERT.

Le Style Louis XV, par Pierre VERLET, conservateur au musée du Louvre.

Le Style Louis XVI, par Émile DACIER, inspecteur général honoraire des Bibliothèques.

Le Style Empire (du Directoire à la Restauration), par Pierre FRANCASTEL, professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg.

Le Style Louis-Philippe-Napoléon III, par Henri CLOUZOT, conservateur honoraire du musée Galliéra.

L'Architecture française, par Pierre LAVEDAN, professeur à la Sorbonne et à l'École des beaux-arts.

La Peinture française, par Bernard DORIVAL, conservateur au musée d'Art moderne.

La Gravure française, par Émile DACIER.

La Sculpture française, par LUC-BENOIST.

L'Orfèvrerie française, par Jean BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles.

Le Vitrail en France, par Marcel AUBERT, membre de l'Institut.

La Céramique française, par Georges FONTAINE.

Le Costume français, par Georges G.-TOUDOUZE, président de la Société de l'Histoire du costume.

L'Art flamand, par Paul FIERENS, professeur à l'Université de Liége.

L'Art en Espagne et au Portugal, par Élie LAMBERT.

L'Art russe, par Louis RÉAU, membre de l'Institut.

L'Art de l'Islam, par Georges MARÇAIS.

L'Art anglais (*en préparation*), par Simone COLOMB.

LIBRAIRIE LAROUSSE

00971/LAV

ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

Collection publiée sous la direction de
NORBERT DUFOURCQ
Archiviste-Paléographe, Docteur ès Lettres

I. 5 B

LE DESSIN FRANÇAIS

par

PIERRE LAVALLÉE
Conservateur honoraire de la bibliothèque et des collections de l'École des beaux-arts

64 Planches hors texte en héliogravure

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS-VI^e^
13 à 21, rue Montparnasse, et boulevard Raspail, 114
Succursale : 58, rue des Écoles (Sorbonne)

ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝ Κ. & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

NC
246
.L38
1948
c.1

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

Copyright 1948
BY AUGÉ, GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, MOREAU ET Cie
(Librairie Larousse), Paris.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 028410

0640009821

LE DESSIN FRANÇAIS

AVANT-PROPOS

« *Le goût des beaux dessins est une des plus hautes élégances de l'esprit. Il ne lui procure pas seulement de rapides délices, il engage notre pensée dans des agréments faits pour elle et où elle trouve tout son contentement. C'est que les dessins nous placent en quelque manière au cœur de la vie des formes... Ils sont complets sans être achevés.* » *Que ces paroles d'Henri Focillon nous servent d'exergue, et dissipent l'équivoque trop fréquente dans l'esprit du public tendant à assigner au dessin un rôle ingrat auprès des joies de la couleur ; mésintelligence, peut-être, de la pensée d'Ingres :* « *Le dessin est la probité de l'art.* » *Un auteur moderne a même commencé un ouvrage, d'ailleurs excellent, par ces mots qui nous consternent :* « *Le dessin est la grammaire de l'art.* » *Opposons-leur cette phrase de Josef Meder :* « *Les dessins sont à l'œuvre d'un peintre ce que les lettres intimes sont à l'œuvre d'un écrivain.* »

C'est donc en son intimité que nous chercherons à pénétrer le génie français fait de mesure et de constance. Jamais de très longs abandons à un excès baroque, aucune période vide. Des défaillances même, qui en sillonnent de loin en loin la trame, le dessin français ressuscite toujours pour revivre d'une vie nouvelle, les vertus romantiques apportant en temps voulu leur correctif à la rigidité du classicisme, les vertus classiques refrénant opportunément la licence romantique (1).

(1) *Ce volume était à peine terminé, lorsque la mort a frappé M. Pierre Lavallée* (1872-1946), *qui avait consacré une grande partie de son existence à l'étude du dessin français. Nous en avons confié la révision et la mise au point à sa fille et collaboratrice M*lle *Monique Lavallée, attachée aux Musées nationaux, à qui va toute notre reconnaissance.*

Nous remercions également M. Gabriel Rouchès, conservateur honoraire des Musées nationaux, d'avoir bien voulu se charger de la rédaction des notices biographiques que le lecteur trouvera en fin de volume. Son concours nous a été, de même, très précieux pour l'établissement de la bibliographie.

N. D.

CHAPITRE PREMIER

Les techniques.

Avant d'aborder notre sujet, et de nous familiariser avec le langage confidentiel des maîtres français, il nous semble nécessaire de nous arrêter un instant aux caractères généraux des divers procédés du dessin et à leur développement dans le temps. Il n'y a pas là simple curiosité technique, et on ne soulignera jamais assez l'étroit rapport entre la pensée d'un maître et le moyen d'expression qui lui est familier. Plume, pinceau, pierres ou graphite, chaque procédé a, du reste, une vie propre, un langage qui se prête à des variations infinies. Ceci devrait suffire à mériter aux techniques du dessin une attention plus généralement accordée, en notre pays, aux problèmes de la peinture.

Les pointes de métal furent utilisées dans l'écriture dès l'antiquité romaine, et couramment dans le dessin, mais surtout en Italie, depuis la période giottesque jusqu'à la Renaissance. La pointe de plomb servit aux esquisses des peintres français de manuscrits. Mais les dessins à la pointe d'argent, aux finesses impalpables et précieuses, ne se trouvent en France qu'en nombre restreint. C'est la plume (dont l'usage, dans le dessin, remonte au début de l'ère chrétienne), alors et toujours affirmative et concise, qui se fit l'interprète essentiel des formes médiévales de notre école, se bornant d'abord à un tracé linéaire, comme dans l'album de Villard de Honnecourt, pour s'enrichir, au XV^e^ siècle, simultanément en Italie et en France, d'un système de hachures suggérant le modelé. La plume encore, mais beaucoup plus savante et raffinée, domina aussi dans l'école italianisée de Fontainebleau. Au début du XVII^e^ siècle, elle acquit toujours plus de liberté et de dynamisme chez Bellange et chez Callot, plus de grandeur et de style chez Claude Lorrain et chez Poussin. Délaissée par l'académisme, quelques indépendants tels que La Fage en conservèrent l'emploi à la fin du XVII^e^ siècle. Délaissée encore par Watteau, elle soutint en la seconde partie du XVIII^e^ siècle, chez Greuze

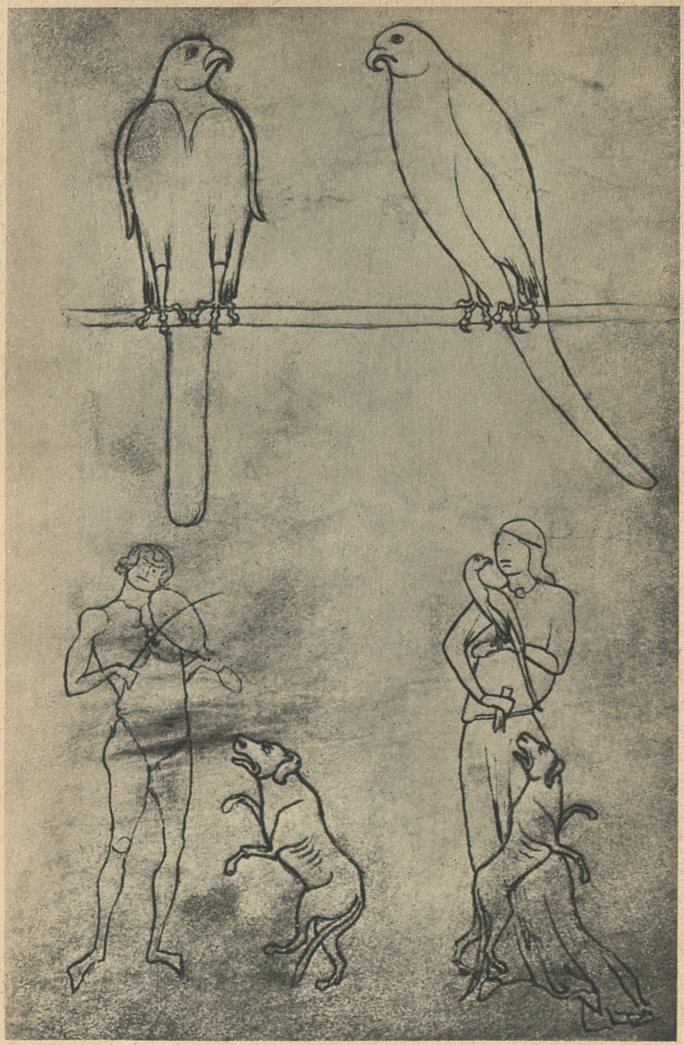
ou Fragonard, une vision plus rapide et primesautière, pour se plier ensuite au trait continu et sévère des Davidiens. Puis les Romantiques renouèrent avec la conception des classiques italiens. Après eux, nous rencontrons la plume chez des maîtres aussi différents que Rodin, Forain ou Gauguin, et chez nos principaux graveurs contemporains.

Mais, à l'emploi de la plume devait assez tôt se joindre celui du lavis au pinceau qui soutient et enrichit le trait initial. Le lavis, rare en France au moyen âge, familier aux Italiens du Quattrocento, et répandu en notre pays à la suite du Rosso et du Primatice, devait, clair et sans heurt dans l'école de Fontainebleau, se prêter ensuite aux contrastes d'ombre et de clarté, jusqu'à s'identifier réellement avec la conquête de la lumière, issue, dès la fin du XVI^e^ siècle, de l'influence de Caravage; au cours des siècles, les alternatives d'abandon et de renaissance du lavis coïncident avec l'intérêt plus ou moins grand que les écoles successives apportèrent au problème de la lumière. Les premières générations de cette famille spirituelle des maîtres du clair-obscur sont celles de Callot, de Claude Lorrain, de Poussin; puis nous rencontrons un Bourguignon ou un Puget; plus tard, autour de Fragonard, toute une veine de rembranisme; au temps du romantisme, Géricault ou Daumier; enfin, très près de nous, Rodin.

Quant au dessin au seul pinceau, technique d'une largeur admirable, exigeant une prodigieuse sûreté, et qui s'était surtout épanoui à Venise, puis dans le milieu romain du XVII^e^ siècle, nous n'en trouvons d'exemples français que chez quelques maîtres parmi les plus grands, et dont les premiers en connurent à Rome le secret : Callot parfois, mais surtout Claude Lorrain, Poussin, Fragonard.

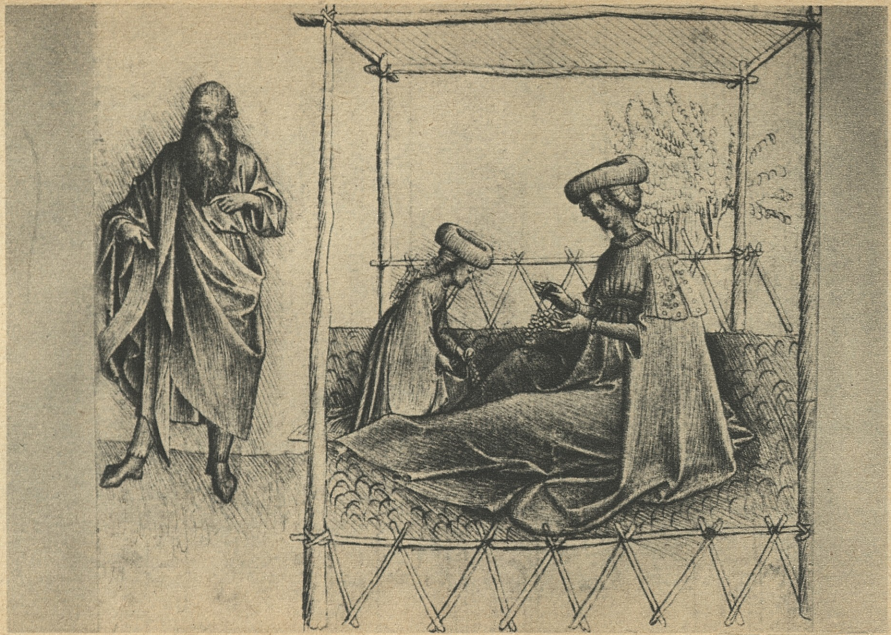
Les rehauts de gouache, nés à Florence au XIV^e^ siècle, et qui, sur du papier teinté, indiquent les saillies ou marquent les points lumineux, se rencontrent parfois dans les dessins des maîtres de Fontainebleau et dans ceux de Claude Lorrain.

Les pierres noire, rouge et blanche (pierre d'Italie, sanguine, craie) n'apparurent que longtemps après les procédés à base d'encre ou de couleur liquide, et ne trouvèrent leur emploi que dans des formes d'art bien éloignées de celles du moyen âge. Elles accompagnent une conception plus large des volumes, peut-être contribuèrent-elles même à la développer.



(Cl. Bouan.)

I — Villard de Honnecourt. Page d'album.
Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.



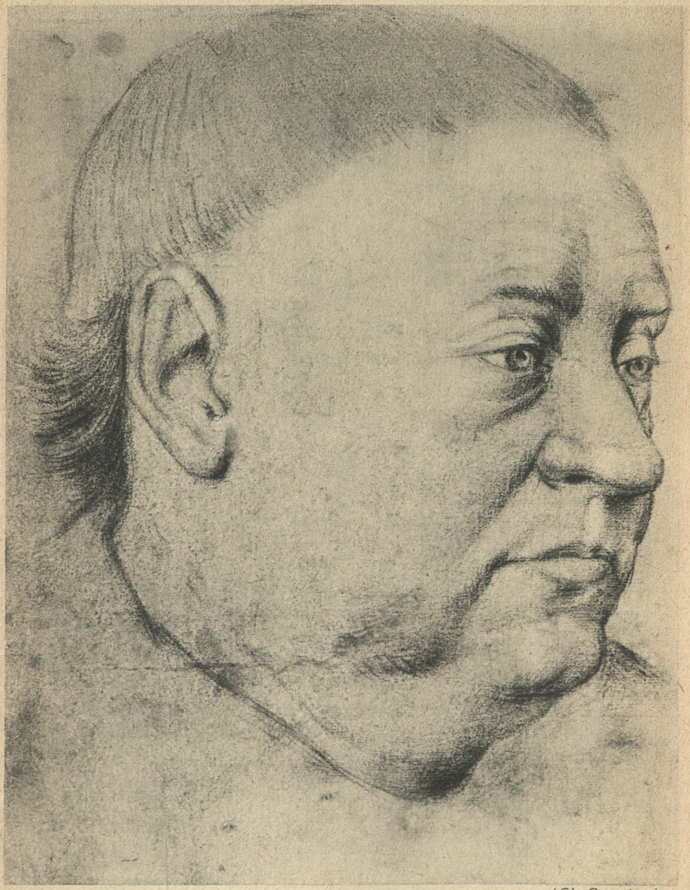
(Cl. C. London.)

11 — École française. Début du XV^e^ siècle. Jeune femme et enfant sous une treille. British Museum.

III — École française. Début du XV^e^ siècle. La Planète Vénus. Dresde.

(Cl. Prestel Gesellschaft.)

IV — Maitre des Grandes Heures de Rohan. La piscine de Bethsaïde. Brunswick.



(Cl. Giraudon)

V — Jean Fouquet. Guillaume Juvénal des Ursins. Berlin.

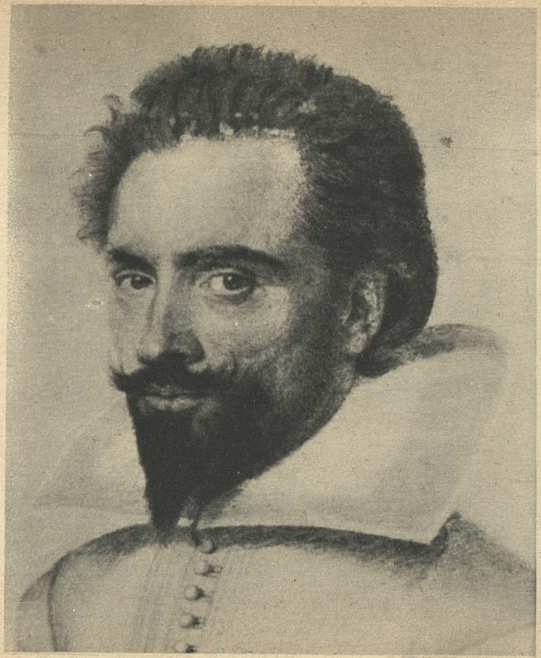
(Cl. Giraudon.)

VI — École française. XV^e^ siècle. Madeleine. École des Beaux-Arts.

VII — Jean Clouet. Madame de Lautrec. Chantilly.

(*Cl. Bulloz.*)

François Clouet. Jeanne d'Albret. Chantilly.



(Cl. Arch. phot.)

VIII — Pierre Du Monstier le Jeune. Henri de Lavardin-Beaumanoir. Bibliothèque nationale.

(Cl. Arch. phot.)

Lagneau. Profil de vieillard. Musée de Rennes.

La pierre d'Italie apparut à Florence peu avant la fin du XV^e^ siècle; on la rencontre aussi en France chez Fouquet, ce précurseur, puis dans les portraits du XVI^e^ siècle. Au XVII^e^ siècle, où devait se substituer à elle une pierre artificielle, elle est d'un usage constant chez Vouet, Le Sueur, Le Brun. Au XVIII^e^ siècle, elle se marie surtout avec d'autres pierres dans la technique des trois crayons. Au XIX^e^ siècle, on peut rattacher à celle de la pierre noire la technique du fusain, d'un emploi peu courant jusque-là en France, si ce n'est dans certaines esquisses (alors que les Italiens des XVI^e^ et XVII^e^ siècles en avaient fait largement usage), et ceci malgré la différence matérielle des deux procédés; c'est à l'une ou à l'autre que nous devons un grand nombre des plus beaux dessins français : ceux de Corot dans sa seconde manière, ceux de Millet, de Degas ou de Seurat.

La sanguine, avec sa friabilité et ses brillantes tonalités, révèle presque toujours une sensibilité picturale chez le maître qui l'emploie. Elle apparut en premier lieu dans les portraits de Fouquet, mais pour ne jouer que le rôle secondaire d'un rehaut de couleur. C'est à Florence que la sanguine prit son autonomie; Primatice dessina à la pierre rouge; mais cette technique ne s'épanouit en notre école qu'au temps de Bellange, de Callot, de Vignon et de Bourdon. Peu pratiquée par les dessinateurs classiques et académiques, mais retrouvant sa faveur avec le mouvement rubéniste, elle régna positivement sur le XVIII^e^ siècle : tous ceux qui, de près ou de loin, vécurent dans le rayonnement de Watteau et de Boucher, de Greuze et de Fragonard, dessinèrent à la sanguine; nul procédé ne se prêtait du reste mieux à l'usage de la contre-épreuve, alors très répandu. Proscrite dans l'école de David, elle ne retrouva pas, au cours du XIX^e^ siècle, le rôle prédominant qu'elle avait perdu; employée cependant jusqu'à nos jours par certains maîtres, elle devait encore prêter, par exemple, à Renoir quelques-uns de ses meilleurs accents.

En France, comme dans les autres écoles de l'Europe, l'usage de la craie ne se répandit qu'au XVII^e^ siècle, mais ne connut depuis nul abandon. On la rencontre chez Vouet comme chez Le Brun, chez Watteau et chez les maîtres du XVIII^e^ siècle aussi bien que dans les portraits de David, chez Prud'hon qui s'en servit plus que nul autre, et durant tout le XIX^e^ siècle.

CHAPITRE II

Le moyen âge.

Les précurseurs du dessin français sont à rechercher parmi les fresquistes romans, au sens linéaire épique et grandiose, et, en remontant plus avant dans le passé, jusque chez les miniaturistes carolingiens. Mais nous ne possédons de ces temps lointains qu'un très petit nombre de pièces qui soient à proprement parler des dessins, et ces pièces, le plus souvent, loin de présenter l'authenticité du premier jet, ne nous livrent que des tracés froidement calligraphiques, précieux pour nous initier au style et aux formes d'une époque, mais incapables de nous faire sentir la spontanéité de la création. Il y a cependant cette chose unique, le *Psautier d'Utrecht*, sorti au IXe siècle d'un atelier rémois, et dont la véhémence dynamique n'a pas d'égale en son temps. Mais ce manuscrit est sans lien avec tout ce qui suit. Nous avons bien quelques dessins de miniaturistes romans : ceux du *Recueil historique de Saint-Germain-des-Prés* (XIe siècle); ceux du *Cartulaire de l'abbaye de Vierzon* (XIIe siècle), conservés au Cabinet des manuscrits, sans compter le hiératique dessin de la *Vie de Jésus-Christ*, dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre. Quel que soit l'intérêt de ces documents, ils sont loin d'égaler le *Psautier d'Utrecht*, monument incomparable et inexplicable.

Il nous faut même reconnaître que l'histoire du dessin français, antérieurement au XVIe siècle, nous échappe en grande partie. Quelques épaves souvent isolées, émergent d'un monde inexploré ou détruit, tirant, d'ailleurs, un nouvel attrait du mystère qui les enveloppe. Faute de ces groupements d'œuvres qui seuls en des temps plus avancés sont susceptibles de nous familiariser avec la manière des maîtres, on est amené à chercher des rapprochements avec des peintures : c'est s'engager dans la voie dangereuse des hypothèses, là où s'impose la plus grande circonspection.

Le XIII[e] siècle.

Villard de Honnecourt. — Cependant nous possédons pour le XIII[e] siècle des documents d'une insigne valeur, et qui nous sont parvenus avec les garanties d'une identité certaine : ce sont les dessins qui remplissent le carnet de voyage de l'architecte Villard de Honnecourt (Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale), miroir infiniment précieux du goût et des curiosités d'une époque. Cet album, commencé en 1230, terminé en 1250, contient de nombreuses figures d'hommes et d'animaux, les unes empruntées à la statuaire romaine ou à l'art byzantin, les autres relevant de l'observation directe. Ce qui nous touche profondément, c'est la vie qui se dégage de ces croquis, leur mouvement juste dans une certaine stylisation. L'expression, due au seul trait de plume, en est concise sans être sommaire; la simplification n'en exclut pas le savoir. Un côté très curieux de Villard de Honnecourt est l'emploi des formes géométriques, non tel qu'à la Renaissance l'entendront Dürer et Cambiaso, dans une recherche de simplification plastique, mais en y enfermant les figures pour en établir les proportions et en équilibrer les parties dans un but d'effet décoratif qui paraît avoir été un des soucis constants du dessinateur : on devine la même préoccupation dans des compositions où il n'a pas fait usage de ce procédé, par exemple dans un groupe de lutteurs. Autorité du trait, recherche constante du balancement des masses, il n'y a rien là de l'enfance d'un art (v. pl. I).

Esquisses de miniatures. — En dehors de l'album de Villard de Honnecourt, il nous reste bien peu de chose du dessin français du XIII[e] siècle. Signalons, au Cabinet des estampes, dans une *Apocalypse*, des esquisses de miniatures d'un dessin très pur, mais où il n'est rien qui rappelle la spontanéité de Villard. Beaucoup plus libres sont certains croquis oubliés sur les marges de divers manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal, auprès des miniatures auxquelles ils ont servi de modèles, notamment dans le tome I[er] d'une *Bible française*, dans une *Histoire de la guerre sainte* de Guillaume de Tyr, et dans un recueil de *Poésies* de Robert de Blois.

Le XIV^e siècle.

Au XIV^e siècle, l'art, jusque-là purement français, va s'ouvrir aux influences étrangères venues d'Italie et de Flandre. Dans l'entrecroisement de tant de courants divers qui, bientôt, vont donner naissance à un style international, il sera parfois malaisé de discerner le caractère français d'un dessin. Observons, toutefois, que le dessin français du XIV^e siècle, précieux et raffiné, sert une conception d'art qui se propose non plus, comme au XIII^e siècle, d'enseigner, mais, tour à tour, d'émouvoir et de plaire.

Jean Pucelle. — Les dessins et les grisailles de Jean Pucelle (collection Maurice de Rothschild) se caractérisent, d'un côté par une iconographie qui se rapproche beaucoup de celle du retable du Dôme de Sienne, peint par Duccio en 1310, et qui remonte vraisemblablement à un modèle byzantin; de l'autre, par des formes essentiellement françaises : figures hanchantes, visages ronds, draperies sinueuses. Le dessin de Pucelle est un peu mince et dépourvu d'accent; il s'imposera cependant avec force et fera sentir son influence jusqu'à une époque avancée du siècle.

Le dessin dans la seconde moitié du XIV^e siècle. — Mêmes tendances, même iconographie traditionnelle dans le *Parement de Narbonne* (vers 1375), grand dessin à l'encre de Chine sur soie, conservé au Louvre et attribué par Bouchot, non sans vraisemblance, au peintre Jean d'Orléans, mais les figures s'affinent et se contournent, tandis que les draperies s'enroulent en plis sinueux et recherchés. Les scènes de la Passion y sont traitées en manière de bas-reliefs, sous des arcatures polylobées, et dans un sentiment pathétique qui s'allie au goût de la grâce et de l'élégance. On remarque ici d'indéniables affinités avec les ivoires parisiens du commencement du XIV^e siècle.

Un des plus célèbres dessins de cette époque, conservé également au Louvre, *la Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, laisse voir un composé d'influences siennoises et lombardes, avec des figures à la mâchoire lourde et prognathe, qui appartiennent bien à l'art français, mais

sont peut-être d'origine flamande. Ce dessin, d'un raffinement un peu mièvre, est extrêmement caractéristique de ces interpénétrations : il avait été attribué par Durrieu à Adrien Beauneveu : cette attribution a été démentie par Lasteyrie.

D'autres dessins du même temps, naguère donnés comme français, sont aujourd'hui discutés. On a nié, sans doute à tort, l'authenticité d'un carnet sur tablettes de buis (collection P. Morgan), qui rappelle le style de Jacquemard de Hesdin, mais dont quelques maladroites restaurations ont gâté certaines figures. Quant aux vives et délicates scènes du *Roman de Perceval* (Oxford), si voisines des miniatures du maître aux boqueteaux, Charles Sterling les croit lombardes. Sur le charmant dessin du Louvre, *Deux Dames et un jeune fauconnier*, les opinions diffèrent également : Henri Focillon le croyait français; Charles Sterling le dit autrichien ou rhénan.

L'évolution du dessin au début du XV^e^ siècle. — L'art du XIV^e^ siècle déborde sur le XV^e^, marquant, vers 1420, la fin de la période proprement gothique. Mais, tandis que les pays de l'est de l'Europe (Lombardie, Autriche) s'attardent dans un maniérisme aux lignes sinueuses, le style en France se rapproche d'une conception plus simple et plus réaliste; sous l'influence probable des célèbres miniaturistes du duc de Berry : Pol, Hermann et Jannequin de Limbourg. C'est alors surtout qu'il faut parler de style international. Nous en avons un exemple remarquable dans un dessin sorti très vraisemblablement de l'atelier de Bourges et placé en tête d'une *Bible moralisée* (Cabinet des manuscrits) : on y voit un très beau *Saint Jérome* au milieu d'un riche décor d'architecture ogivale, où des anges de style italien voisinent avec des figures empruntées les unes à l'iconographie religieuse de notre XIII^e^ siècle, d'autres à l'école de Sluter.

L'évolution du dessin français n'est pas moins sensible dans une ravissante feuille du British Museum : *Jeune femme et fillettes sous une treille* (v. pl. II), bien de chez nous par le costume et par le style, et dans une suite des *Cinq planètes* (Dresde) d'une curieuse iconographie et d'une figuration naïve (v. pl. III). La main, dans ces dessins, n'est plus la longue main gothique : elle s'articule, laisse

voir davantage l'ossature; la draperie n'est pas moins caractéristique : elle ne s'enroule plus en courbes sinueuses, elle s'étale et se casse en larges plis.

Le XV^e siècle.

Une ère moins incertaine s'ouvre pour nous avec le XV^e siècle : c'est l'ère où la France, délivrée enfin du joug de l'étranger, se reprend à vivre, et où l'art, réfugié sur les bords de la Loire, revêt un visage nouveau. Deux très grands maîtres la dominent, de tendances très dissemblables : le Maître des Grandes Heures de Rohan et Jean Fouquet.

Le Maître des Grandes Heures de Rohan. — On doit à M. Millard Meiss l'attribution au Maître des Grandes Heures de Rohan d'un dessin du musée de Brunswick, la *Piscine de Bethsaïda ;* attribution justifiée par de frappantes analogies de style et de pensée. Ce très remarquable ouvrage tire sa substance d'un esprit encore médiéval dont l'origine toutefois remonte à une plus haute époque que le siècle mondain qui l'a immédiatement précédé. Le sentiment des formes y est poussé jusqu'à l'émaciement et l'allongement, mais non pas jusqu'à la contorsion et la grimace, comme cela eût pu être ailleurs qu'au cœur de la France; les figures conservent une verticalité très sobre. Dans l'équilibre souverain de grands rythmes simples, se déroule un drame très humain, empreint de religion grave et de souffrance acceptée. Et tout cela est exprimé, sous une forme rigoureusement symétrique, par trois lignes parallèlement dressées, qu'unit une large courbe. Quelque chose de l'esprit géométrique de Villard de Honnecourt subsiste chez ce maître dont l'art a ses racines en vieille terre gothique et sait dire en son langage archaïque des choses très neuves (v. pl. IV).

Jean Fouquet. — Un admirable portrait du musée de Berlin, reconnu pour celui de Juvénal des Ursins, nous fait connaître Fouquet dessinateur. Ici l'identité du style avec celui du portrait peint équivaut à une certitude. Nul autre que Fouquet n'eût mis dans une figure cette entente puissante des volumes, cette monumentalité grandiose, avec une

aussi sympathique compréhension humaine et une ingénuité aussi analytique (v. pl. V). Fouquet portraitiste ne doit rien aux Italiens : il ne peut être rapproché que du seul Jean Van Eyck. Mais alors que Jean Van Eyck met dans le dessin une précision linéaire (voyez le *Portrait d'Albergatti*, à Dresde), Fouquet voit et dessine par grandes masses, en peintre puissant. Ce qui est fait également pour nous toucher, c'est le rôle d'initiateur dans le dessin rehaussé de crayons de couleur, que, par l'intermédiaire du mystérieux Perréal (le Maître de Moulins ?), Léonard de Vinci tiendra en définitive de lui. D'une qualité moins saisissante, un autre *Portrait d'homme* (Ermitage) présente les mêmes caractères de conception et d'exécution. C'est, d'autre part, plutôt à l'école de Fouquet qu'au maître lui-même, que revient une figure de jeune homme (Albertina), où le traitement de la draperie ne manque pas de valeur, mais la tête est de construction assez molle. Quant au très beau portrait de légat romain de la collection Duveen of Milbank, son attribution à Fouquet ne repose sur aucune base sérieuse et se trouve contredite par le caractère d'italianisme qu'on y observe.

Influence de Fouquet. — Un certain sens français, fait d'ordre et de mesure jusque dans le pathétique, émane des œuvres nées au XV^e^ siècle sur les bords de la Loire angevine ou tourangelle. L'influence de Fouquet s'étend sur les artistes, généralement anonymes, qui entourent le roi René. Le plus considérable est le maître du *Cœur d'amour épris*, qui, dans ses admirables miniatures, a découvert la beauté du soleil levant et la mystérieuse poésie du clair-obscur. On lui a parfois attribué, à tort suivant nous, les illustrations du *Livre des tournois du roi René* (Cabinet des manuscrits), charmants dessins d'un trait libre, pleins d'esprit et de spontanéité, où s'avère le goût du siècle pour les scènes de la vie quotidienne. C'est ce réalisme familier, cette bonhomie, menue monnaie de l'art de Fouquet et produit filtré de l'influence des Limbourg, que l'on retrouve partout : dans les sculptures, dans la peinture, dans les bois, qui accompagnent le *Livre des prouffitz champêtres*, le *Calendrier des bergiers*, la *Maison de repos*, etc. Et c'est du style des bois que se rapproche une belle figure de femme, peut-être une Madeleine pour un *Noli me tangere* (École des beaux-

arts), sans doute destinée à être gravée (v. pl. VI). Ce dessin est tracé sur un papier filigrané que l'on rencontre au XVe siècle entre Châteauroux et Nantes; mais les papiers voyagent, et c'est bien plutôt un parfum de terroir, une analogie avec les types du Maître de Moulins qui nous font croire à une œuvre française du dernier quart du siècle.

Influences étrangères. — Hors la région de la Loire, la qualité française du dessin ne s'exprime jamais d'une manière aussi pure, les artistes subissant presque tous l'attraction irrésistible de l'art flamand.

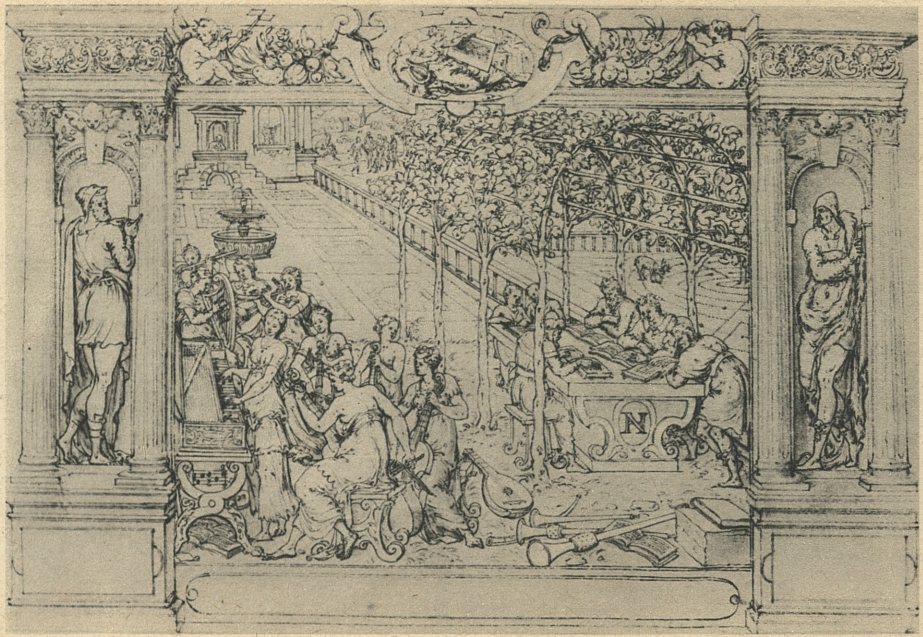
Attraction très vive et très directe sur les peintres du nord de la France. Il semble légitime de rattacher à l'œuvre du présumé Simon Marmion le beau *Repos en Egypte* du musée de Bayonne, qui unit dans la même sympathie très tendre les personnages aux gestes familiers et le paysage aux petits arbres grêles, à l'horizon coupé de villages et de clochers. Un pareil sentiment de piété ingénue émane d'un *Jeune homme en prière* (collection Fr. Koenig), une œuvre un peu plus tardive et qui semble appartenir à la descendance du maître amiénois. Cependant, cette même Flandre a inspiré à des peintres de la même région du nord de la France des dessins d'un style bien différent : tels sont les huit modèles de tapisserie de la *Guerre de Troie* (Louvre), dont les sujets, d'un réalisme anecdotique et un peu grimaçant, s'entassent à l'encontre de toute perspective, dans des compositions d'un puissant effet décoratif.

En Bourgogne, les descendants de Claus Sluter subissent tardivement une influence à laquelle ils avaient été longtemps réfractaires. C'est ce que montre, dans ses draperies aux petits plis cassés, une curieuse figure de *Pleurant* (Louvre) attribuée autrefois à tort à Sluter, un de ces petits personnages encapuchonnés dont les sculpteurs de Champmol et après eux tous ceux du Duché et des provinces avoisinantes ornèrent à profusion les tombeaux. Celui-ci ne paraît pas antérieur à 1450.

Dans les provinces de l'est, en Lorraine notamment, on se tourne plus volontiers vers l'Allemagne. Quand René II se propose, en 1480, d'orner de vitraux la cathédrale de Nancy, il s'adresse à Pierre Hemmel d'Andlau, peintre vitrier à Strasbourg. Un dessin d'étude pour un de ces vitraux se trouve à l'École des beaux-arts ; il représente

(Cl. Giraudon.)

IX — Geoffroy Du Monstier. Vierge. École des Beaux-Arts.



(Cl. Arch. phot.)

X — Étienne Delaune. La Musique. Musée du Louvre.

XI — Toussaint Du Breuil. Femme coupant des herbes. Musée du Louvre.

(Cl. Vizzavona.)

XII — Jacques Bellangé. Femme a sa toilette. École des Beaux-Arts.

Quatre figures de donateurs agenouillés dans lesquels les armoiries ont permis de reconnaître Ferri II de Vaudemont et sa femme Yolande d'Anjou, fille du roi René, le duc René II et sa première femme, Jeanne d'Harcourt. M. Pariset en a identifié l'auteur dont la matière, très archaïque, se rattache à l'art rhénan primitif.

En Provence, c'est l'influence flamande que nous retrouvons sous le crayon violent, presque brutal, de Nicolas Froment. Une manière fruste, un peu crispée, des gestes gauches et étriqués apparentent étroitement le style de la *Transfiguration* (Berlin) à celui du triptyque de Florence (1461).

Si insuffisante que soit notre connaissance du dessin français du XV^e^ siècle, si infime le nombre de pièces conservées, si indigeste une histoire où tant de noms sont sans œuvres et tant d'œuvres sans nom, nous en savons assez pour apercevoir le manque de lien, le morcellement de cette production dans laquelle l'école de Touraine apporte toutefois un élément stable et durable. Que tant de forces dispersées, tant de richesses répandues aient été rejetées par la Renaissance, c'est ce qu'il faut regretter à jamais. Seule, la tradition de Fouquet survivra dans le portrait du XVI^e^ siècle.

CHAPITRE III

Le XVI^e siècle.

Le portrait dessiné.

La vogue dont ont joui, au XVI^e siècle, les portraits dessinés et l'intérêt qui s'est attaché de tout temps à la représentation des personnages ayant joué un rôle historique, nous ont valu de connaître par un très grand nombre de pièces celui qu'il faut considérer comme le plus grand maître de la Renaissance, Jean Clouet, dit Janet.

Les précurseurs des Clouet. — Mais Jean Clouet n'est pas sans avoir eu, au XV^e siècle, des précurseurs. Et tout d'abord Jean Fouquet. Entre les deux maîtres un chaînon, et sans doute le principal, fait défaut, ne s'étant conservé de Perréal aucun portrait aux « crayons de demi-couleur », comme celui auquel sa correspondance fait allusion. Mais de 1495 environ datent deux portraits à la pointe d'argent, d'un anonyme désigné sous le nom du Maître de Charles VIII : ce sont ceux du *Sieur de Bourdillon* et du *Comte de Ligny*, l'un et l'autre à Chantilly : de leur sérieux, de leur probité un peu naïve, se dégage un parfum purement français. D'autre part, il est au musée du Louvre, qui la tient du legs Walter Gay, une œuvre délicieusement archaïsante du début du XVI^e siècle : c'est un portrait de jeune femme en costume de deuil, et dont le visage n'est indiqué que d'un mince trait de pierre d'Italie. Il y a aussi les portraits d'*Anne de Bretagne*, de *Charles VIII*, de *François I^er* tout jeune, etc., conservés au musée de l'Ermitage, mais ces dessins, d'un vif intérêt iconographique, sont des plus médiocres.

Les Clouet. — Quant à Jean Clouet, dont la connaissance repose maintenant sur des bases solides, son œuvre comprend cent vingt-sept portraits dessinés, presque tous à Chantilly.

Pas plus qu'aucun artiste du XVI^e siècle, Jean Clouet n'a échappé à l'influence italienne : un sens synthétique des volumes, un équilibre harmonieux, constituant en lui la part du renaissant, recouvrent un fonds originel de robuste sincérité qu'il tient de sa Flandre natale. Son renoncement à tout effet, son effacement devant un visage humain, le placent au premier rang de cette lignée inégalable de portraitistes français où nul ne le surpassera. Très simplement, mais puissamment modelées par larges hachures, seules ses têtes prennent une valeur plastique, les mains et les vêtements étant rarement indiqués. La sanguine y est employée avec une extrême modération, tantôt pour colorer les chairs, tantôt pour se combiner avec la pierre noire dans les prunelles et dans les cheveux. Dans cette galerie de portraits où défile toute la cour de François I^er, hormis le roi lui-même, il est des physionomies qui attirent ou fascinent : *Jean de La Barre*, *M^me de Lestrange*, le *Dauphin François*, et un grand nombre d'inconnus; mais tout choix est ici arbitraire, tant l'œuvre entier de Janet est empreint d'une valeur profondément humaine (v. pl. VII^A).

François Clouet, qui continue la tradition paternelle, n'est pas un maître de la même envergure. Son art, beaucoup plus mince, est fait d'une observation extrêmement délicate, mais le dessinateur demeure esclave du trait, d'où une certaine sécheresse et un défaut d'ampleur dans son exécution. Les têtes, d'un grand fini, sont modelées avec un soin extrême, ombrées de demi-teintes très légères; les détails du costume indiqués avec précision, mais sans insistance, restent à l'état d'esquisse. En toutes choses beaucoup de goût et une manière de perfection dans la facture s'allient à une évidente sincérité : le portrait de *Diane de Poitiers* vieillie (Cabinet des estampes) est d'une vérité cruelle; par ailleurs il y a dans l'œuvre de François Clouet beaucoup de jeunes visages charmants : *François II dauphin*, *Marie Stuart* (Cabinet des estampes), *Jeanne d'Albret enfant* (Chantilly) [v. pl. VII^B]; à ces crayons il faut ajouter le joli portrait à l'aquarelle de *Marguerite de Valois* (Chantilly).

L'école de Clouet. — Les Clouet eurent beaucoup d'imitateurs. Louis Dimier a catalogué sous la rubrique de « l'Anonyme de 1550 » un certain nombre de dessins, pour la plupart à Chantilly, et attribués successivement à divers

artistes : Germain Lemonnier, Bouteloup, Denizot, portraits de lourde exécution, mais qui ne manquent pas de sensibilité, tel celui de *François II enfant*. Un autre anonyme, dont les dessins sont au Cabinet des estampes, a longtemps été confondu avec François Clouet qu'il a imité assez grossièrement; dénué de finesse et de goût, il s'appesantit sur la parure et le vêtement sans trop se soucier de la qualité humaine de ses modèles : les portraits de *Coligny*, de *Jarnac*, de la *duchesse de Retz*, etc., sont de sa main.

Sous Henri III, l'école de Clouet est représentée principalement par un artiste mineur, François Quesnel, auteur de quelques honnêtes portraits : celui du pseudo *Poltrot de Méré* à l'École des beaux-arts, celui de *Madame de Larchan* au Cabinet des estampes, etc., et par le très médiocre Benjamin Foulon.

Le portrait dessiné à la fin du XVI^e siècle. — Déjà intervient alors une conception nouvelle du portrait : à l'expression de vie concentrée, qui émane des deux grands portraitistes de François I^er et de Henri II, on préfère la vivacité d'une expression passagère. On devine l'influence de François Pourbus dans les portraits de femmes du maître au monogramme J. D. C., conservés au Cabinet des estampes, ravissantes figures d'une exécution moelleuse. Mais, sous les derniers Valois et sous Henri IV, le portrait dessiné est surtout entre les mains d'une famille d'artistes d'inégal mérite : les Du Monstier; Étienne est exact et sec (*Mayenne*, au Cabinet des estampes); Pierre I^er, plus mou dans son exécution, a des qualités de lumière et de couleur (le *Duc d'Aiguillon*, au musée de Bayonne); Daniel est le plus connu et le plus décevant : d'excellents portraits (un prélat dit le *Cardinal de Guise*, le *Duc d'Epernon*, etc., à Chantilly), dont les contemporains louaient généralement la sincérité et l'aspect vivant, voisinent dans son œuvre avec de lourdes figures grossièrement coloriées, mais il faudrait faire la discrimination entre ses dessins et ceux de ses imitateurs; enfin, Pierre II se montre supérieur aux autres membres de sa famille par quelques portraits d'un faire large et lumineux (le présumé *Lavardin-Beaumanoir*, au Cabinet des estampes, v. pl. VIII^A).

Les portraits des Du Monstier sont des portraits de cour. Lagneau, qui paraît avoir vécu dans quelque province

écartée, loin des grands, loin du monde, a demandé ses modèles au tiers état et à la petite noblesse campagnarde. Il les a curieusement observés, choisissant de préférence des visages flétris et sillonnés, se plaisant à en accentuer, parfois même à en charger les traits. Il y a dans ses dessins un goût du burlesque qui rejoint par de certains côtés l'art hollandais du XVII^e siècle, et se retrouve, d'autre part, à quelques années de là, dans les œuvres littéraires. Lagneau est contemporain de Henri IV. Le *Francion* de Sorel est de 1623. Cette manière de portraits connut le succès et eut des imitateurs, mais qui en poussèrent le style vers la caricature et souvent de la plus basse espèce. Lagneau ne saurait être confondu avec eux. Son réalisme, fait d'une observation sensible, et servi par un large métier de peintre, n'exclut pas une interprétation stylisée des plis et des rides du visage; de là le caractère très particulier de ses portraits; nul n'est plus aisé à reconnaître que ce maître dont on ignore tout (v. pl. VIII^B). Ses dessins sont nombreux dans les collections publiques (Louvre, musées de Dijon, de Rennes, École des beaux-arts, etc.), mais parfois mis sous le nom de Daniel Du Monstier, et souvent mêlés à de très médiocres imitations.

L'École de Fontainebleau.

Une étude sur le dessin français du XVI^e siècle ne se peut concevoir sans y comprendre l'œuvre des trois maîtres italiens qui le suscitèrent, et dont le rôle fut prépondérant dans la formation de notre école. Déjà dix ans avant leur venue, l'italianisme commençait de pénétrer en France : Jean de Gourmont, à Lyon, s'inspirait dans ses gravures de Mantegna et de Béatrizet, et dessinait des scènes de l'histoire sacrée qu'il plaçait dans des architectures romaines (au Cabinet des estampes, *le Massacre des Innocents*), tandis qu'à Dijon, Jean Duvet gravait ses premières estampes toutes pleines de réminiscences italiennes : le seul dessin que l'on connaisse de lui (*le Père éternel*, au Louvre), est de tendance michelangesque. Quant à Jean Cousin le père, qui appartient à la même génération, il n'est point de dessin qu'on puisse lui attribuer avec vraisemblance.

Les maîtres italiens. — Le Rosso et le Primatice, qui ne devaient assimiler aucun élément français, apportaient deux aspects différents du dessin de la Renaissance tardive. Ce serait une vue un peu sommaire de n'envisager dans le Rosso que le disciple maniéré de Michel-Ange. Pour le bien comprendre, il nous faut apprécier ce sens très particulier de la ligne, qui n'est pas tout l'art florentin, mais qui constitue de Florence l'expression la plus aiguë, et remonter jusqu'à ce prodigieux Quattrocento florentin dont les dessins semblent parfois se jouer des lois de l'évolution et anticiper sur l'avenir en des aperçus saisissants. Par delà l'emprise de Michel-Ange, le dessin du Rosso s'apparente, en l'exacerbant, au style âpre et inquiet d'un Pollaiuolo, au raffinement quelque peu décadent d'un Botticelli. Nerveuse et savante, capricieuse et outrancière, sa plume trace d'un jet incisif des figures dégingandées et anguleuses, aux visages parfois grimaçants, aux doigts pointus, bizarrement articulés (par exemple, au Louvre, *Vertumne et Pomone ;* à l'École des beaux-arts, *Pandore*).

Avec le Primatice, c'est l'influence de Parme qui pénètre en France. Ses figures sont allongées autant que celles du Rosso, mais c'est le mol allongement et le balancement des formes du Parmesan, son contemporain, avec lequel il présente maintes affinités. Ne lui demandons pas, cependant, la puissance qui se dégage de certaines œuvres de ce maître : brillantes et faciles, ses études à la sanguine, ses blondes compositions à la plume et au lavis ne dépassent pas le domaine décoratif. Au Louvre, *François Ier et les nymphes de Fontainebleau*, *Pan et Syrinx*, à l'École des beaux-arts, *Bacchus* sont parmi ses plus charmantes créations, où la fable s'unit parfois à la réalité.

Il est à peine besoin d'ajouter aux noms du Rosso et du Primatice celui de Niccolo Dell'Abbate, un disciple de l'école parmesane, comme le Primatice, dont il corrobore l'influence (au Louvre, le *Mariage de sainte Catherine*, à l'École des beaux-arts, *le Parnasse*, les *Anges portant les instruments de la Passion*).

Les artistes français de Fontainebleau. — Aboutissement d'une tradition aussi évoluée, l'italianisme qui s'implantait en France risquait, en étouffant notre art local, de ne donner naissance qu'à une conception néo-renaissante

sans originalité. Cependant, l'influence du Rosso et du Primatice, d'abord omnipotente et souvent incomprise, suscita dès l'origine quelques artistes de mérite; plus tard, on la verra évoluer, s'assimiler des éléments extérieurs et l'on en retrouvera des traces jusque dans l'art français de la plus belle époque.

On peut se demander quelle est la part respective des deux maîtres dans la formation des premiers disciples de l'école de Fontainebleau. Ceux-ci n'ont généralement de commun que le maniérisme et une certaine sécheresse à travers lesquels il est souvent aisé de discerner l'influence prépondérante de l'un ou de l'autre.

Geoffroy Du Monstier est un élève du Rosso. On n'en saurait douter à voir ses dessins (au Louvre, un projet de vitrail, *le Christ parlant au peuple*, à l'École des beaux-arts un projet de gravure, *la Vierge et l'Enfant* (v. pl. IX). Pourtant, comme il a su tempérer la rudesse, l'âpreté du Florentin! René Boyvin, lui aussi, l'eût sûrement pour maître, mais il a développé un sens décoratif bien français dans les encadrements d'une *Histoire de la Toison d'or* (École des beaux-arts) destinée à être traduite en tapisserie.

La disparition prématurée du Rosso, en 1541, va laisser le champ libre au Primatice et contribuer à amener l'art français dans une voie sans doute mieux adaptée à ses tendances naturelles : la voie de la grâce. L'influence du Rosso n'est pas pour cela morte. Qu'elle ait reparu quarante ou cinquante ans plus tard dans la seconde école de Fontainebleau, on ne saurait s'en étonner; ses peintures étaient toujours là, dans la galerie de François I^er^, et très regardées.

Nul ne représente mieux qu'Étienne Delaune l'école du Primatice; non qu'il ait l'ampleur du maître, loin de là, mais il en a la ligne fluide et harmonieuse. Ornemaniste plein de goût, graveur excellent, dessinateur un peu sec, mais charmant dans son élégante précision, il met dans son œuvre une délicieuse fraîcheur. La fréquentation des modèles italiens ne lui a pas fait perdre tout à fait son âme du XV^e siècle : il a l'amour des scènes familières et le goût du paysage qu'il voit d'un œil encore primitif; aussi conserve-t-il, dans sa grâce renaissante et parmesane, un naturel, une vivacité qui lui sont propres. Voyez au Louvre l'*Enfance ;* au Louvre, à Chantilly, à Orléans, à l'Albertina, la série

des *Sciences* et des *Arts* met en valeur son sens décoratif (v. pl. X).

Antoine Caron reflète, lui aussi, l'influence du Primatice, mais tout au moins dans sa première manière, de façon bien différente : il représente une Renaissance savante, un peu gourmée, pédante, et s'exprime dans un style d'un maniérisme outré, toutefois avec une entente assez remarquable de l'éclairage. Au Louvre, les *Scènes de la vie d'un saint* et l'*Histoire des rois de France*, au Cabinet des estampes, l'*Histoire d'Arthémise* sont ses dessins les plus souvent cités. Et c'est ce même Caron, qui, vers la fin de sa carrière, a donné les ravissantes compositions qui ont servi à illustrer les *Images de Philostrate* (à l'École des beaux-arts, le dessin original de *Midas*). Il était nécessaire de souligner cette extraordinaire évolution.

La personnalité de Jean Cousin le Jeune est plus mystérieuse. On a inscrit à son actif un nombre considérable de dessins de manières très diverses. Seules ses estampes peuvent donner dans une certaine mesure une idée du style du dessinateur. Elles conduisent à lui attribuer *le Jugement dernier* du musée de Dresde, *le Prophète Balaam* du musée de Rennes, *les Quatre éléments* de l'École des beaux-arts. Encore n'est-ce pas sans réserves. Certains caractères qu'on y croit reconnaître — par exemple les doigts griffus — sont peut-être du poncif d'école. Au demeurant, Jean Cousin le Jeune est un assez médiocre artiste, mais dont on ne peut nier l'importance historique liée surtout à son *Livre de pourtraicture* maintes fois réédité et qui a contribué plus encore que son œuvre, à propager l'influence et à maintenir le prestige de l'école de Fontainebleau.

Le paysage dans l'école de Fontainebleau. — Les maîtres italiens de Fontainebleau se sont peu souciés du paysage. Un entassement de monuments conventionnels sur d'irréelles montagnes, le Primatice a rarement imaginé autre fond à ses compositions. En quoi ses disciples l'ont tout d'abord suivi. Qu'un Étienne Delaune ait un jour regardé la campagne française, cela est tout à fait exceptionnel. Il faut franchir le milieu du siècle pour découvrir le goût du paysage, que l'on verra se développer dans la seconde école de Fontainebleau. Dans les quatre dessins de l'*Histoire de Diane* (au Louvre et à Rennes), un artiste,

resté inconnu, semble s'être inspiré de sites de la forêt de Fontainebleau : rochers, souches d'arbres, filets de chasse, au loin tours d'un château, tout cela présente le charme des choses directement observées et délicatement senties, mais entre dans un paysage amorphe et sans lumière.

C'est de Rome qu'allait venir à nos artistes la grande leçon, de Rome devenue la terre cosmopolite où devait se former le paysage classique. Étienne Du Pérac, qui s'y trouvait dès 1554, a été, avec Girolamo Muziano, l'un des premiers à découvrir le paysage romain et à en exprimer la grave beauté. Ses dessins (British museum et collection Ashby), autant que ses estampes, décèlent une très fine sensibilité servie par une technique extrêmement souple, où perce l'influence vénitienne. Du Pérac doit avoir sa place dans l'histoire du dessin français, y ayant introduit le sens de l'ordonnance du paysage, où il sut répartir la lumière.

La seconde école de Fontainebleau. — L'évolution du paysage dans la seconde école de Fontainebleau est en étroite connexion avec celle du paysage romain. C'est à Rome que Paul Brill, venu de Flandre en 1577, et rompant avec la conception linéaire des Vénitiens, avait inauguré un paysage fait de masses d'ombre et de lumière, conception reprise par François Stella en 1586, et à laquelle Adam Elsheimer, au seuil du XVII^e siècle, allait apporter sa conception géniale du clair-obscur. Paul Brill demeura à Rome; François Stella se fixa à Lyon; Adam Elsheimer mourut très jeune encore, en 1610, mais il est aisé de suivre à Rome même son influence jusqu'à Claude Lorrain. On sait combien a été important, dans le dernier quart du XVI^e siècle, l'afflux des artistes flamands à Paris, et que nombreux furent à cette époque les échanges entre Paris et Rome. Ces circonstances suffisent à expliquer la rapidité avec laquelle cette révolution pittoresque gagne une France toujours avide de nouveautés.

Nicolas Bollery, dans ses dessins du *Pas d'armes de Sandricourt* (Louvre), semble avoir été l'un des premiers à adopter cette conception nouvelle du paysage, lorsqu'il a souligné de bistre la végétation très observée de ses décors forestiers; mais un excès de minutie dans l'exécution limite son effort à des effets morcelés et mesquins.

Toussaint Du Breuil est un artiste d'une tout autre envergure. Ses études d'après nature, exécutées à la plume dans une lourde technique de graveur (par exemple, *le Christ bénissant*, du Louvre), sont parfois laborieuses et pénibles, mais cette même plume, pour peu qu'il la laisse courir librement, se fait alerte et légère. Ses dessins des *Cérémonies de l'Ordre du Saint-Esprit* (Louvre) sont de petites choses pleines de verve et de mouvement. Du Breuil n'avait vraisemblablement guère plus de vingt ans quand il les fit sur l'ordre du roi Henri III pour célébrer la fondation de l'ordre. C'est, toutefois, quelques années plus tard, dans les peintures dont il décora le Louvre, Fontainebleau et Saint-Germain, que sa personnalité put se dégager pleinement. De tout cela rien ne reste qu'un tableau conservé au Louvre et de nombreux dessins où Du Breuil, en réaction contre l'école du Primatice, a recherché, à l'exemple du Rosso, la force et le mouvement plus encore que la fluidité et la grâce. Sous l'influence, peut-être, des artistes flamands dont il s'est entouré, il y fait une large place au paysage, et, le premier en France, s'attache à rendre un site non pas analytiquement, mais tel qu'un rayon de soleil le fait naître. Voyez, au Louvre, *Diane et Apollon*, *Femme coupant des herbes* (v. pl. XI), etc. Dans cette ambiance les figures gagnent en ampleur et en vie. Il y a dans les dessins de Du Breuil une fougue et une couleur qui sont chose jusque-là inconnue en France : une sorte de romantisme y annonce un âge nouveau.

Mort prématurément, Toussaint Du Breuil n'a pu donner toute sa mesure. Quelques élèves sont demeurés dans son sillage : Gabriel Honnet représenté au Louvre par un dessin, *Sophronie devant Aladin*, et Guillaume Dumée dont l'École des beaux-arts possède une pièce fort médiocre, *Olinde et Sophronie délivrés du bûcher*. Parmi ses autres collaborateurs, il faut nommer Jacob Bunel, qui travailla dans le goût décoratif italien (aux Offices, *la Pentecôte*); et un Flamand, au talent facile et superficiel, Ambroise Dubois (au Cabinet des estampes, *Théagène et Chariclée*). Celui qui succéda à Toussaint Du Breuil, dans sa charge de peintre et valet de chambre du roi, fut un artiste intéressant mais inégal; et que sa formation italienne avait éloigné de la pure tradition de Fontainebleau : Martin Fréminet s'est mis à l'école de l'art florentin, ce qui nous a valu le charmant *Joueur de*

théorbe de l'Albertina ; mais, pour avoir voulu imiter Michel-Ange, il est tombé souvent dans la boursouflure. Dans *Jupiter et Sémélé*, au Cabinet des estampes, l'affligeante anatomie du roi des dieux fait tort à la belle figure de Sémélé qui, songeuse et inquiète, attend l'Amour. La lumière se joue dans cette scène parmi l'ombre des architectures, et se libère au loin. Il y a chez Fréminet, comme chez Du Breuil, un souci du clair-obscur. Tous deux, contemporains des Bassan et du Caravage, s'attachent déjà à ces problèmes de l'éclairage, qui vont passionner la génération à venir. La France d'alors tendait au baroque. Mais, dans le même temps, elle tendait au classique. C'est de quoi témoignent les dessins de Jean Boucher (à l'École des beaux-arts, *Satyre et Nymphe ;* au musée de Bourges, nombreuses études), dessins un peu timides, mais d'un charme réel. Jean Boucher qui est allé chercher aux sources le secret de la forme pure, n'a regardé à Rome que l'antique et Raphaël. Ces deux tendances opposées du dessin français où s'exprime si bien, dès le seuil du XVII^e siècle, l'antagonisme de deux pensées, nous les retrouverons aux prises tout le long de notre histoire.

CHAPITRE IV

Le XVII^e siècle.

Du baroque au classique.

L'ère qui s'ouvre avec le XVII^e siècle et s'étend sur plus de cinquante années jusqu'à l'apogée de l'art classique, est l'une des plus passionnantes de notre histoire. A Paris, dès la mort de Toussaint Du Breuil (1602), toute activité artistique décline : à Fontainebleau, l'école agonise. C'est d'une province écartée que viendra le renouveau.

Le foyer d'art lorrain. — L'aube du siècle a vu se développer en Lorraine un étonnant foyer d'art, dont les animateurs ont été Claude Henriet, Jacques Bellange et Georges Lallemand, trois hommes dont le premier n'est plus qu'un nom sans œuvre; pour ce qui est des deux autres, nous connaissons passablement Bellange et très mal Lallemand. De ce foyer sont sortis Jacques Callot et toute une lointaine lignée. Faut-il cependant parler d'école? ce mot ne conviendrait guère pour désigner cette famille d'esprits, qui est toute fantaisie, bohème, poésie.

Jacques Bellange. — Autour de Jacques Bellange, tout est mystère. Quelle est dans l'école française la place de ce maître étrange et séduisant? Quelque cadre qu'on lui assigne, il le dépasse toujours par l'un ou l'autre côté. Impressionné, semble-t-il, par les estampes des maîtres de Fontainebleau, son maniérisme le rattache à Florence plus encore qu'à Parme. Cependant, il y a en lui du baroque; on a pu rapprocher Bellange du Tintoret, du Baroche, du Greco : parallélisme sinon fortuit, du moins tel qu'il peut s'en produire à un degré de raffinement quintessencié. Il faut tenir compte, avant tout, de ce climat lorrain où il a vécu, climat perméable aux influences italiennes, mais ouvert aussi au monde germano-néerlandais parvenu à cette étape de son évolution, qu'incarne ce maître si représentatif

du baroque nordique, Bartholomeus Spranger. On ne connaît dans les dessins de Bellange aucune de ces pittoresques figures de gueux que l'on rencontre dans ses gravures. La plupart de ses personnages — grandes dames, courtisanes, cavaliers matamores, guerriers — appartiennent à cet univers mondain ou bohème auquel s'est plu le XVII^e siècle à ses débuts, et dont Bellange sut transfigurer la friperie empanachée en très authentique poésie. D'un trait de plume infiniment spirituel et ressenti, il esquisse d'étonnantes silhouettes : une *Dame et son galant en promenade sentimentale* (collection Lièvre), un *Groupe de femmes* (au Louvre) dressant leurs grâces alambiquées dans leurs robes aux larges falbalas. Et toute cette fantaisie entrera parfois dans les estampes aux sujets les plus graves, par exemple dans la *Résurrection de Lazare*. Mais, dans cet œuvre, les sanguines surtout sont d'un mérite très rare, et nous croyons toucher ici un des secrets du charme singulier de Bellange : aux formes compliquées, élaborées au cours des générations, et dont une tradition extrêmement raffinée a meublé son esprit, il adapte le mode d'expression le plus propice, sous une main sensible, à la traduction d'une vision immédiate; qu'elle caresse les demi-teintes des chairs ou s'écrase, friable, en des accents vibrants, sa sanguine a la qualité de celle d'un Corrège ou d'un Watteau. La *Femme à sa toilette* (École des beaux-arts (v. pl. XII), *les Cinq sens* (Berlin, collection Fellmann et École des beaux-arts), le *Jeune homme de profil* (Rennes), *les Saintes Femmes au Tombeau* (Albertina), sont nés de ce trait nerveux aux rondeurs moelleuses, qui fait de Bellange un artiste unique en son temps.

Georges Lallemand. — C'est seulement par ses deux estampes — *Moïse sauvé des eaux* et l'*Adoration des Mages* — et par quelques bois de Businck, que l'on peut se faire une idée du style de Georges Lallemand. Ajoutez à cela un tableau du musée de Lille, que lui a rendu M. Sterling. Le peintre et le graveur ont d'évidentes affinités avec Bellange. Mais le dessinateur déçoit. Un petit dessin classé au Louvre parmi les anonymes (*Esaü et Jacob*), et qui nous a été signalé par M. Sterling, peut lui être attribué. Le musée de Dresde, de son côté, conserve de lui trois scènes de mœurs — *Jeunes gentilhommes dans des paysages* — dont le pittoresque, les costumes, le côté un peu mousquetaire,

attirent et amusent. Mais la plume est pesante et vulgaire. Lallemand a joué un rôle d'initiateur; il a professé à Paris, il a eu de nombreux élèves qui ont propagé l'influence de l'art lorrain. A ce titre, il ne devait pas être omis dans cette histoire.

Jacques Callot. — Comment Jacques Callot se rattache au foyer lorrain, et comment il s'en écarte, c'est ce que montrent ses dessins.

Tout ce que la Renaissance classique avait négligé ou dédaigné : l'existence journalière sous son aspect pittoresque et mouvementé, les divers types sociaux, les heurts de la lumière et de l'ombre, tout cela nous le trouvons chez Callot. Ce réalisme familier a des origines complexes; on a pu observer, çà et là, chez Bellange des tendances semblables, dont peut-être il faut rechercher les prodromes dans l'imagerie populaire. Les pays du Nord et la France même ont vu naître, à la fin du XVI^e^ siècle, une foule de pièces facétieuses dont l'intention moralisatrice s'exprime souvent avec verve, parfois non sans grossièreté. Le Cabinet des estampes conserve de ces curieux bois tout pénétrés encore de l'esprit médiéval; quelques-uns sont de simples charges, d'autres interprètent les thèmes traditionnels de la *Danse macabre* et du *Faut-mourir*; beaucoup de ces pièces ont vu le jour en Allemagne; à Nancy, Callot était bien placé pour les connaître et en recevoir l'impression dès ses premières années. Mais cela n'était bon qu'à frapper l'imagination de l'enfant; la formation artistique devait lui venir d'ailleurs : de sa propre ville d'abord, puis d'Italie.

Jacques Callot tient par de solides liens à l'école lorraine et par-delà l'école lorraine à l'école de Fontainebleau. Félibien en fait un élève de Claude Henriet; Sandrart, qui l'a connu, assure qu'il reçut des leçons de Jacques Bellange. Cette dernière indication a été contestée; retenons-la cependant, car il y a entre les dessins des deux artistes, sinon entre leurs estampes, de singulières analogies de style et de technique. Mais le dessinateur s'est nourri d'art florentin. La Florence qu'il connut semble avoir été, moins que d'autres centres italiens, perméable aux influences extérieures, puisque la tradition linéaire, héritée de la plus haute époque, s'y maintenait en dépit des changements de la mode. Les représentants n'en sont alors que de petits

maîtres. Boscoli, le plus intéressant, mourut en 1606, donc avant l'arrivée de Callot; trait nerveux de la plume, taches de lavis délimitant nettement les choses, tout cela est chez lui à retenir. Poccetti vécut jusqu'en 1612; parmi ses dessins, une série de silhouettes, pittoresques dans leur dégingandé (voyez les étonnants *Musiciens* de Weimar), fait de lui un précurseur un peu timide, mais immédiat de Callot. Quant à Giulio Parigi, qui fut son maître, Callot lui doit bien aussi quelque chose, ne fut-ce que le goût des fêtes et des spectacles qu'il allait animer de sa verve. Dans ses plus anciens dessins, par exemple le *Portrait de Cosme II*, à Florence, et le *Premier intermède*, à Berlin, l'influence de Bellange est visible; il en est de même dans l'estampe des *Mesureurs de grains*. Mais Callot aura bien vite fait d'éliminer son maniérisme originel. Ne cherchons chez lui nulle réminiscence, nul pastiche, l'écriture florentine est pour lui un langage spontanément assimilé à un dynamisme extraordinaire, à un prodigieux sens du mouvement. Tout ce qui danse, tout ce qui bondit autour de lui, il le capte, le résume dans la synthèse magistrale d'un brillant trait de plume ou de sanguine. Saisir au vol la vie qui passe, représenter les figures en action et souvent dans des actions violentes, de manière à suggérer l'idée de mouvement dans l'esprit du spectateur, voilà l'invention de Callot, invention que l'acuité de l'observation n'aurait pas réalisée sans une extraordinaire mémoire visuelle enregistrant l'action dans son ensemble. Cette représentation du mouvement, soit dit en passant, est tout autre chose que celle d'une phase particulière de ce mouvement, telle que la reproduit la photographie instantanée; les états successifs qu'enregistre un film cinématographique n'évoquent le mouvement qu'en se déroulant sur l'écran; pris isolément, ils ne reproduisent que des images fragmentaires qui échappent au regard. Ainsi une roue qui tourne rapidement ne nous laisse pas distinguer ses rayons; seul, l'objectif instantané les aperçoit, mais la roue qu'il nous montre ne nous paraît plus tourner. Voilà donc l'œil en opposition avec l'objectif, et c'est l'œil qui a raison. A l'artiste maintenant d'interpréter l'image synthétique que sa vision lui a fournie. Tel est le mécanisme de l'esprit de Callot : dans ses *Balli* d'abord; Franca-Trippa, Fritello, Pantaleone sont connus surtout par la gravure, mais il faut voir Callot, le bâton de sanguine

en main et dans le feu de l'action animant ses formes (v. pl. XIII).

Il y a lieu de noter une certaine antinomie entre sa manière d'aquafortiste, malgré tout analytique, et l'ampleur de ses dessins, fussent-ils de format minuscule.

Comme toute son époque, si encline à suivre le Caravage, Callot connut l'attrait des recherches luministes (à la Bibliothèque nationale, la *Prédication d'un saint*, à l'Ermitage, *le Barbier*), mais son esprit précis les appliqua surtout à clarifier ses perspectives aériennes; nettement soulignées d'ombres fortes, ses silhouettes de premier plan prennent la valeur de portants de théâtre. Son goût des oppositions l'a amené au paysage qu'il a vu par grandes masses d'ombre et de lumière, et traité largement (*Vue de Florence*, dans la collection du duc de Devonshire). Par là, il prend place parmi les prédécesseurs de Claude Lorrain. Mais, le paysage n'est le plus souvent à ses yeux qu'un cadre où il se plaît à enserrer de la vie et du mouvement. Dans *la Foire de l'Impruneta* (dessins à l'Albertina et aux Offices), il fait entrer plus d'un millier de personnages, dont chacun fait l'objet d'une étude particulière : c'est ce dont font foi les ravissantes petites sanguines des Offices. Il y a chez ce novateur une conscience, une minutie de primitif. Et ce n'est pas là un des traits les moins significatifs de sa personnalité.

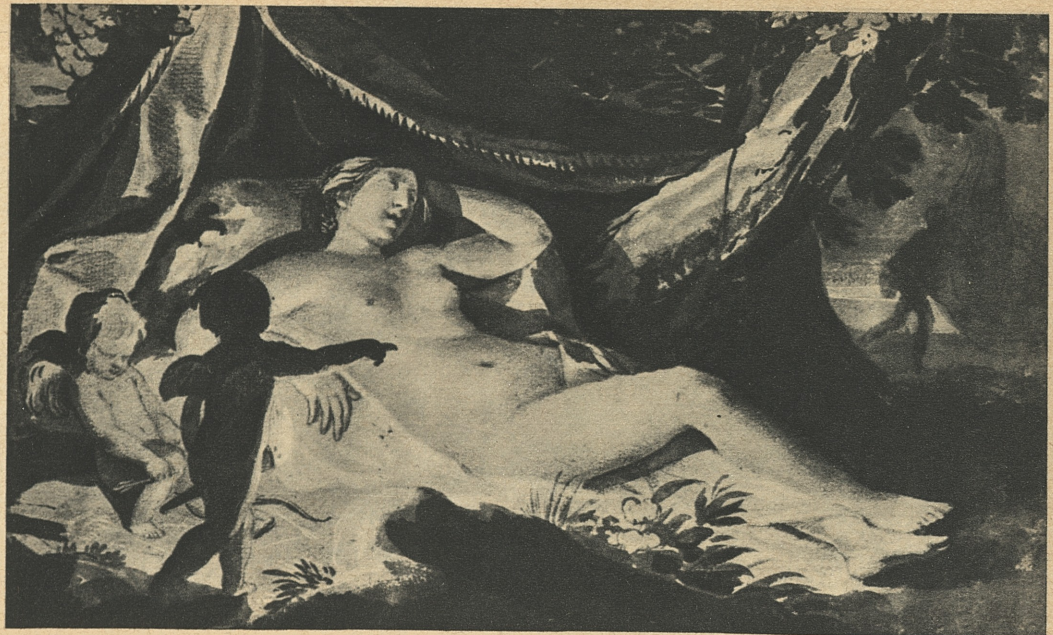
La suite de Callot et le mouvement réaliste. — La découverte de Callot avait été celle de la vie quotidienne et du mouvement. Il avait formé peu d'élèves, mais beaucoup d'artistes l'ont suivi, et plus nombreux encore sont ceux qui, sans s'attacher absolument à ses pas, ont gravité dans son orbe, étant Lorrains ou se rattachant généralement au foyer lorrain par leur maître Georges Lallemand. Stefano della Bella et Nicolas Cochin le Vieux ont tous deux imité Callot jusqu'à confusion. Della Bella, qui a vécu à Paris sous le nom de M. de La Belle, ne nous appartient pas; il a rapporté en Italie l'influence de Callot, et a su préserver, par-delà ses imitations, sa verve originale; Cochin, malgré un très réel talent, en est resté au pastiche (dessins au Cabinet des estampes et à l'École des beaux-arts). Brillant et superficiel, Claude Deruet, qui fut, à Nancy, l'élève de Bellange et, à Florence, celui de Parigi, a aimé les cortèges

(Cl. Dinox.)

XIII — Jacques Callot. Balli. Ancienne collection Grosjean-Maupin.

XIV — Jean Le Clerc. Souper galant dans une taverne.
Musée de Rennes.

XV — Claude Vignon. Judith. Musée du Louvre.

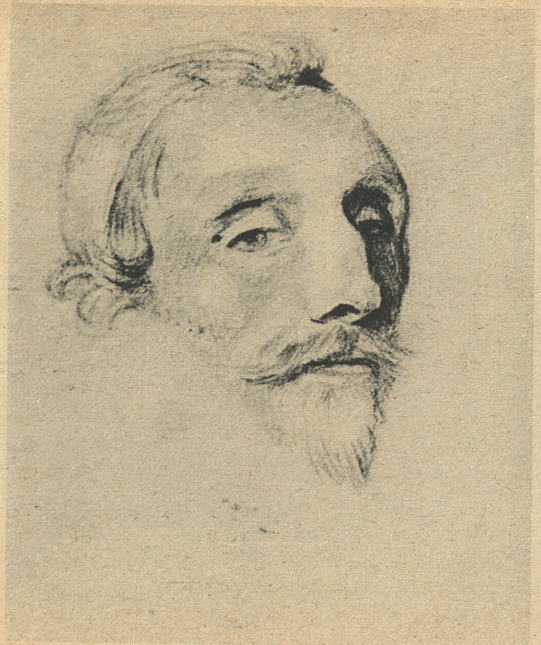


(Cl. Giraudon.)

XVI — Jacques Blanchard. Olympe abandonnée. École des Beaux-Arts.

(Cl. Arch. phot.)

XVII — Simon Vouet. Bacchanale. Musée de Besançon.



(Cl. Arch. phot.)

XVIII — Claude Mellan. Richelieu. Stockholm.

(Cl. Arch. phot.)

Robert Nanteuil. Portrait d'homme. Musée de Rennes.

(Cl. Braun.)

XIX — Claude Lorrain. Paysage. British Museum.

(Cl. Giraudon.)

XX — Nicolas Poussin. Sujet bucolique. Chantilly.

fastueux et l'éclat du théâtre. On n'a de lui que fort peu de dessins. Le Louvre possède de sa main un *Triomphe de Marie de Médicis*. Peut-être faut-il lui attribuer aussi un dessin de l'École des beaux-arts, qu'une tradition a donné à Bellange, *Diane et Apollon* en costume de théâtre. C'est un bien autre artiste que Pierre Brebiette, le graveur de qui l'originalité et la verve indiqueraient assez la filiation, si même un mot de Mariette ne laissait entrevoir en lui un élève de Lallemand. Les critiques du XVIII^e siècle lui ont fait grief de son « libertinage », et il est bien vrai qu'il s'est peu soucié de correction. Ses dessins sont très rares : à l'Albertina, la *Naissance d'Adonis*, au Louvre, le *Martyre d'une sainte* sont de sa main. Comment enfin passer sous silence un petit dessin charmant de l'École des beaux-arts, *l'Eau*, que Vivant-Denon donnait, on ne sait pourquoi, à Poussin, et qu'un lien incontrôlable semble rattacher au meilleur Brébiette? Après cela, on est porté à ne voir que des copies dans quelques *mythologies* très académiques que conserve le Louvre.

Tous ces petits maîtres ont mis, comme Callot, de la fantaisie dans leur réalisme. D'autres se sont attachés à représenter leurs contemporains dans le costume et le milieu où ils les ont vus. Jean de Saint-Igny, qui a laissé des figures de mode d'une élégance charmante, annonciatrice de Watteau (Cabinet des estampes), et une caravagesque *Tabagie à la chandelle* (musée de l'Ermitage), a d'évidents liens avec Bellange et Lallemand. Abraham Bosse s'est toujours recommandé de Callot, mais il est impeccable et lourd (à Dresde le *Cordonnier*). Bosse après Callot, c'est un précieux document sur l'époque, mais un embourgeoisement, un enlisement de l'art le plus libre qui fut jamais; c'est Furetière après Sorel, c'est *le Roman bourgeois* après *Francion* (après les *Mémoires de Gramont* ou *Gil Blas*, dirait-on même, anachroniquement, tant le langage plastique devance ici le littéraire; la forme déliée de Callot ne trouvant d'équivalent qu'au XVIII^e siècle). Aux noms de Saint-Igny et de Bosse, il faut ajouter celui de François Chauveau qui, avant de devenir l'interprète académique de Le Brun, fut dans sa jeunesse un charmant dessinateur de la réalité (au Louvre, une *Dame et son page*). Enfin, il y a des artistes qui appartiennent à la descendance directe de Callot et qui, dans leurs dessins comme dans leurs

gravures, ne relèvent que de lui : Israël Silvestre et les Pérelle, auteurs d'excellents paysages qu'ils ont su animer d'alertes petites figures (dessins au Louvre et à l'École des beaux-arts).

Les frères Le Nain. — Le réalisme, inhérent à la première partie du XVII^e siècle, devait connaître une autre expression que celle de Callot et de son milieu. Mais c'est à peine si nous pouvons ici parler des frères Le Nain, tant sont discutables la plupart des dessins qui ont été mis à leur actif. Ils semblent, à la vérité, avoir peu dessiné. Dans l'*Atelier* (Ermitage), nous découvrons le charme un peu gauche d'Antoine Le Nain. N'est-ce pas lui encore que nous retrouvons dans un dessin de l'Albertina, *Vieille Femme et petite fille?* Il y a d'autre part, au Louvre, un groupe de *Deux Femmes assises*, qui rappelle de quelque manière les créations de Louis Le Nain; on ne saurait toutefois voir là que des analogies superficielles : il y manque cette expression de spiritualité, cette émotion contenue, cette gravité quasi religieuse, qui élèvent Louis Le Nain bien au-dessus du réalisme et font de lui un très grand maître. Quant à Mathieu Le Nain, il y a peu à retenir de tout ce qu'on lui a donné : peut-être, en définitive, n'y a-t-il à considérer que les deux études publiées par M. Isarlo (collection Boerner et vente X.). Signalons, toutefois, un charmant dessin : *Mère et enfant* (Albertina) qui, avec son drapé à l'italienne et sa grâce déjà annonciatrice du XVIII^e siècle, paraît revenir, sinon à Mathieu lui-même, du moins à son atelier ou à sa suite immédiate.

Le mouvement baroque et luministe. — Sous l'influence du baroque italien, l'étude de la lumière et des ombres a été, pour la plupart des artistes français, et jusqu'à une époque qui passe le milieu du siècle, une préoccupation constante, dont on a pu apercevoir les indices chez Callot, et que l'on retrouvera très fortement empreinte dans les dessins de Poussin. Servis par une admirable technique du lavis, héritée des Vénitiens du XVI^e siècle, les maîtres du temps de Louis XIII, généralement plus ou moins impressionnés par le Corrège, les Bassan et le Caravage, ont introduit dans leurs compositions une conception nouvelle de l'éclairage : en même temps, ils ont renouvelé les formes en

éliminant progressivement de la figure humaine les dernières traces du maniérisme; ajoutez que ces hommes, loin d'être de purs réalistes, se sont plu à donner à la réalité une expression lyrique, qu'ils ont aimé le drame, qu'ils ont recherché le romanesque, l'étrange, l'exotique, et que, dans l'opposition de la lumière et de l'ombre, ils ont découvert des sources de poésie.

Jean Le Clerc. — C'est en Lorraine, dans le milieu même où ont œuvré Bellange et Callot, que le caravagisme a trouvé le terrain le plus favorable à son épanouissement. Nous n'aurons pas à parler ici de Georges de La Tour, dont on ne connaît pas de dessins. Mais Jean Le Clerc, qui fut son précurseur immédiat, a de quoi nous retenir. Ses très remarquables gravures, longtemps annexées à l'œuvre de Callot, lui ont été rendues par M. Pariset. On sait que trois d'entre elles interprètent des tableaux de La Tour, et qu'une seule, le *Concert*, est de son invention. Or, cette gravure nous a permis d'attribuer à Le Clerc, en raison d'étroites affinités, un énigmatique *Souper à la chandelle dans une taverne* (v. pl. XIV), conservé au musée de Rennes. Le dessin, largement lavé de bistre et d'encre de Chine sur trait de sanguine, est dans la pure tradition des « tenebrosi » : sous un foyer de lumière, une nappe éclatante, des faces vivement éclairées, tout le reste plongé dans une atmosphère obscure et comme enfumée. On pense à Carlo Saraceni et à Bartolomeo Manfredi dont on se rappelle un effet analogue dans un dessin de l'Albertina. Mais ce qui est très remarquable ici, c'est ce caractère d'élégance, de raffinement et de sensualité un peu mélancolique, que l'on a pu déjà observer en Lorraine chez Bellange, et qui porte en soi un avant-goût de Watteau. Par son caractère essentiellement français, l'art de Le Clerc s'éloigne du caravagisme véhément et parfois brutal des Italiens, et même du Valentin.

Le Valentin. — Celui-ci a peu dessiné. On lui attribue arbitrairement des choses très diverses et souvent médiocres. Dans le terne *Concert* de l'Albertina, on ne rencontre aucune des belles qualités du peintre.

Claude Vignon. — C'est une singulière figure que celle de Claude Vignon, élève de Georges Lallemand, auquel le

rattache son maniérisme; il tient de près à Bellange, mais, en Italie où il a longtemps séjourné, il s'est imprégné de caravagisme. Ses compositions, à la plume et au lavis de bistre, s'ordonnent suivant un éclairage constant, qui comporte, au premier plan, des silhouettes très noires dont les ombres portées tracent dans le bas une marge sombre, ce qui éclaire et fait fuir l'arrière-plan : système qui n'est pas essentiellement différent de celui de Callot, et que l'on retrouvera chez d'autres. Chez Vignon, il a produit, outre des eaux-fortes « sabrées, dit Émile Dacier, avec une fougue impétueuse et parfois désordonnée » (par exemple l'*Adoration des mages*), des dessins d'un faire brillant (au Louvre, une *Scène religieuse* et la *Prédication d'un saint*). Quant aux études de figures, généralement à la sanguine, le trait en est ressenti, aigu; il s'écrase dans les ombres et semble creuser le papier; les hachures sont longues et légères, les mains robustes, souvent lourdes. Voyez au Louvre un *Charlemagne* et deux *Judith* qui doivent leur goût de la parure et du panache à l'Italie des Strozzi, des Stanzioni, des Gentileschi, plus encore qu'à Bellange (v. pl. XV). Car Vignon, de retour en France, est resté, beaucoup plus qu'un autre, dominé par le goût baroque italien.

François Perrier. — Il en est autrement de François Perrier, qui nous apparaît d'abord comme un maniériste, disciple attardé de l'école de Fontainebleau; plus tard, sous l'influence de Poussin, on le verra s'orienter vers une conception classique. Mais, entre temps, il s'est, lui aussi, préoccupé des problèmes de la lumière, ce dont témoigne sa *Vision de saint Bruno* (Rennes). Perrier est un artiste un peu déconcertant, et qui vaut mieux par ses intentions que par ses réalisations. Cependant, il a laissé quelques beaux dessins, tels que *le Temps coupant les ailes de l'Amour* (musée Staedel, Francfort), dessin gravé par lui-même et incontestable; on croit y reconnaître l'influence de Vouet qu'il a suivi au milieu de sa carrière.

Jacques Blanchard. — L'une des plus originales et des plus fortes personnalités de l'époque est Jacques Blanchard le « Titien français ». De son œuvre, si mal connu, les dessins constituent la part la plus secrète et la moins explorée; mais comment aborder cet œuvre? Le nom de Blanchard, dans

tous les musées du monde, couvre l'ensemble de dessins le plus disparate, dont il faut écarter d'abord tout le médiocre qui, sans doute, revient aux autres membres de la famille — frère ou fils — fréquemment confondus avec le maître. Nous nous trouvons alors en présence d'un petit nombre de pièces remarquables, mais sans lien entre elles, et dont nous ne pouvons juger que par comparaison avec ce que nous livrent du caractère de Jacques Blanchard les peintures et les estampes d'une part, les écrits contemporains de l'autre. Blanchard a débuté sous le signe de Titien. C'est ce qu'ont observé Félibien et Sauval, sans discerner ce qu'il avait dû par la suite à Rubens et au Caravage. Pour nous, nous admirons le coloriste fougueux, épris des effets de clair-obscur, et nous sommes, comme eux, frappés de l'ardente sensualité de ses nus. « Il se plaisait beaucoup à peindre des femmes nues », écrit l'auteur des *Entretiens ;* et nous en croyons volontiers l'auteur des *Antiquités de Paris* nous disant que « la seule passion de Blanchard était l'amour ». Pour ce qui est du peintre religieux, nous savons qu'il peignit surtout des Vierges à mi-corps, et que chacun en voulait avoir en raison de leurs « expressions fort agréables ».

C'est ce Blanchard, peintre de la femme, que nous avons cherché dans ses dessins. C'est bien lui que nous rencontrons au Louvre dans une *Sainte Famille*, un simple croquis au pinceau, lavé de bistre rosé, vrai dessin de peintre, un peu heurté et d'une fougue juvénile. Et c'est lui encore que nous retrouvons à Dresde dans une *Madeleine pénitente*, où se reconnaissent tous les traits de ses figures gravées : même air de tête, mêmes lèvres sensuelles, même nez relevé en flèche, mêmes mains aux doigts finement articulés. Mais cette *Madeleine* n'a rien de commun avec la *Sainte Famille*. Et c'est encore un autre aspect de la personnalité de Blanchard, que nous montre, au même musée, une admirable *Sainte Catherine* aux puissantes formes rubéniennes. On a pu hésiter sur l'attribution de ce dessin qu'une inscription ancienne donne à Blanchard. Mais qui donc, parmi les contemporains de l'artiste, a trouvé sous son crayon des accents d'une pareille ampleur ? Ce n'est pas Vignon, ni même Vouet. Ces dessins nous ont découvert trois aspects du dessinateur, ils ne nous ont pas livré l'artiste tout entier. Faut-il donc croire, avec Dezalhier d'Argenville, que Blanchard n'a pas répandu dans ses dessins le même clair-obscur

qu'il a mis dans sa peinture? Cette affirmation se trouve démentie par un très beau dessin de l'École des beaux-arts, qu'une tradition peu vraisemblable donnait au plus sec des peintres de ce temps, à Jacques Stella, mais que de frappantes analogies avec le *Cimon et Ephigène* du Louvre, et, d'autre part, avec une *Danaé* connue par une gravure, nous ont conduit à rendre à Blanchard. M. Thomé, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, a défendu l'attribution ancienne et nous ne le suivrons pas dans cette voie. Nous lui devons, en revanche, l'identification du sujet qui est tiré du *Roland furieux* et représente, non point *Ariane abandonnée par Thésée*, comme il avait été dit jusque-là, mais *Olympe abandonnée par Birène*. Dans le mystère d'une forêt qu'enveloppe l'atmosphère corrégienne et bassanesque d'une nuit magique, une femme nue est endormie; la lumière, projetée et concentrée sur elle, semble émaner de sa chair même, tandis qu'alentour tout est sombre, si ce n'est dans le lointain une plage où le jour se lève sur l'époux infidèle qui regagne son vaisseau (v. pl. XVI). Ce dessin, s'il est bien, comme nous le croyons, de Blanchard, fait de celui-ci un des représentants les plus authentiques du luminisme caravagesque dans l'école française; il nous montre en même temps tout ce qui lui vient de Titien. « Peintre jusque dans ses dessins », dit très bien Bernard Dorival. Il serait seulement souhaitable que ce dessin ne fût pas unique.

Simon Vouet. — Pendant plusieurs années de sa carrière italienne, Simon Vouet a été, lui aussi, un fervent du naturalisme caravagesque; ce dont font foi ses peintures de San Lorenzo in Lucina. Nous ne connaissons, toutefois, aucun dessin de cette période, si ce n'est peut-être une esquisse des *Noces de Cana* (École des beaux-arts), largement enlevée au pinceau. Tout ce que nous a laissé Vouet est généralement d'une époque postérieure et d'une manière bien différente : manière qui représente un aspect essentiel du dessin de l'époque de Louis XIII. Vouet fut un réceptif et un éclectique; que, dans ses dessins d'imagination, il garde un souvenir persistant du maniérisme de Lallemand, certaines désarticulations, certains gestes incurvés, suffiraient à le prouver; insistons davantage sur les influences diverses qu'il a reçues d'Italie; il a été directement impres-

sionné par Strozzi et Artemisia Gentileschi, par Reni et le Guerchin. Mais il a connu également l'Italie de Carrache, l'Italie de Paul Véronèse, l'Italie du Caravage. Son dessin, en opposition avec le dessin académique que Le Brun mettra en faveur quelques années après, est essentiellement réaliste, et témoigne d'un souci constant de l'ambiance lumineuse.

C'est dans un *Saint Pierre délivré de prison*, conservé au musée de Rennes, que s'affirme le plus fortement le souvenir de son caravagisme juvénile; on y remarque les masses sombres du premier plan — soldats endormis et gradins — qui contrastent avec la lumière irradiant de l'envoyé céleste. Toutefois, à ces oppositions violentes il préfère dans son âge mûr les effets d'une clarté diffuse, l'apaisement d'un jour frisant (*Adoration des bergers*, au musée de Stockholm), ou de la nuit tombante (*le Christ descendu de la Croix*, à l'Albertina). Mais ce qui est le propre de Vouet, c'est la manière dont il pétrit de lumière les chairs qu'il aime opulentes : telle est, au Louvre, sa *Madeleine en extase*, telles sont aussi ses études d'après nature : figures d'hommes aux solides carrures, aux larges épaules, femmes robustes, enfants potelés, dont un trait souple et ductile, amoureux des obliques et des courbes, perdu dans l'ombre, évanoui dans la lumière, suit les formes amples et mouvementées. Le Louvre possède une nombreuse collection de ces figures nues ou drapées (*Naïade*, *Baigneuse*, etc.), qui comptent parmi les meilleurs dessins de l'artiste : elles débordent de vie physique et de saine joie, sans nulle spiritualité. Ne cherchons pas autre chose chez Simon Vouet; tel qu'il est, c'est un très beau dessinateur (v. pl. XVII).

Le portrait dessiné : Claude Mellan. — Nous ne connaissons pas les portraits que Vouet dessina à Rome pendant sa jeunesse, sous l'influence d'Ottavio Leoni. Quelques-uns seulement ont été gravés, et les reproductions font préjuger favorablement des originaux. C'est, d'ailleurs, à son école que s'est formé l'un des plus grands portraitistes et graveurs du temps, Claude Mellan. Le graveur ne nous appartient pas; Émile Dacier, dans *la Gravure française*, l'a mis à son rang, qui est le premier. Mais que dire du dessinateur? En adoptant le format et la technique des petits portraits à la pierre noire d'Ottavio Leoni, il en a,

par une conception très haute, rénové totalement l'esprit. Ses portraits sont de la plus subtile observation et de la plus pénétrante psychologie; ils vivent d'une vie silencieuse et toute intérieure; son modelé, qui est celui des plus grands maîtres, s'exprime avec la discrétion d'une sobriété magistrale. Mellan nous a laissé quelques admirables images : le masque émacié de *Richelieu* (v. pl. XVIII[A]) et la fine silhouette d'*Henriette d'Angleterre* (Stockholm), la face réjouie et satisfaite de *Simon Vouet* (Louvre), le front pensif et les yeux rêveurs de *Girolamo Frescobaldi*, génial compositeur des *Fiori musicali* (École des beaux-arts). La place du portraitiste est tout près des Clouet et non loin d'Ingres.

Le paysage : Claude Lorrain. — Il n'est nul milieu plus passionnant que la Rome de la première moitié du XVII[e] siècle, alors qu'un afflux d'artistes de tous les pays d'Europe y vient s'imprégner, plutôt que d'une tradition, d'une beauté vivante. Nous y avons vu précédemment Elsheimer et Paul Brill, puis Vignon, Blanchard, Vouet. Quand Claude Gellée, arrivé à treize ans de sa Lorraine natale, y a fait ses premiers pas, Elsheimer était mort; il a peut-être eu l'occasion, dans sa jeunesse, de rencontrer Paul Brill, mais rien n'indique qu'il ait connu Vignon, Blanchard et Vouet. Pourtant, il n'est pas sans affinités avec eux, étant comme eux et plus qu'eux épris de lumière, et pareillement attiré par le caravagisme. Mais c'est un homme du Nord, qui est venu tout droit de Chamagne à Rome et ignore Paris. Quand, en 1627, il s'établit définitivement en Italie après deux ans passés dans sa patrie, il en rapporte, toute fraîche, l'influence de Callot, dont le souvenir se conserve dans ses premiers paysages aux lignes horizontales (Louvre) et jusque dans la foule grouillante de la *Place de Sainte-Marie-Nouvelle* (Chantilly). Plus forte et plus durable sera celle d'Agostino Tassi, qui a été son maître; c'est à lui et à Paul Brill que Claude doit le style de ses paysages. Mais il doit bien plus encore à l'ascendant toujours puissant d'Adam Elsheimer : la découverte du clair-obscur. Cependant, c'est au sein même de la nature qu'il s'est formé. Claude a le culte des arbres, culte qu'il a rapporté de la grande forêt lorraine de son enfance, et dont font foi les admirables études du British Museum. Ce que lui a inspiré la campagne romaine, c'est l'amour des belles lignes de montagne, et

c'est aussi le goût des ruines — non pas, comme chez les classiques, le goût de l'antiquité, mais le goût des architectures usées par les ans et des pierres croulantes qui entrent dans l'harmonie de la nature. Montagnes, arbres et ruines, d'autres avant lui les avaient dessinés et peints; mais — là apparaît le génie de Claude — la beauté de toute chose n'existe à ses yeux qu'en fonction de la lumière qui les baigne. Elsheimer et les émules du Caravage avaient aimé la nuit, Claude aime le soleil. Le peintre allemand, Joachim de Sandrart, qui fut son compagnon d'études et a laissé sur lui de précieux souvenirs, le vit souvent dessiner dans la campagne : l'aube l'y trouvait, et il y restait jusqu'au déclin du jour, suivant sur les lignes grandioses de l'horizon les aspects changeants de la lumière. Il n'y a pas dans l'œuvre de Claude de plus beaux dessins que ses études d'après nature; on en peut voir, au British Museum et au musée Teyler à Haarlem, faites au pinceau par grosses taches de bistre, comme dans la hâte de noter un spectacle qu'un rayon de soleil fait naître, qu'un nuage effacera. De tels dessins sont un enchantement; rien au XVII^e siècle ne leur peut être comparé (v. pl. XIX).

C'est d'éléments pris à la réalité que Claude, une fois à l'atelier, composait ses paysages, paysages imaginés, où toutefois n'entre rien que choses vues. Ce sont d'abord des scènes idylliques, où les bergers gardent leurs troupeaux, où les pêcheurs tendent leurs filets, où les paysannes dansent au son de la musette; on doute parfois s'il s'agit d'un site composé ou d'un site naturel. Plus tard, l'idylle fera place à l'histoire : la bible, la fable et l'antiquité romaine seront mises à contribution; à cette évolution correspond une transformation de la technique qui, renonçant aux limpides lavis d'autrefois, emploiera de préférence la gouache et les papiers teintés. Enfin, dans les dernières années, Claude en viendra à une manière très froide où rien ne subsistera de ses qualités premières. Ses dessins de paysages composés ont parfois précédé les peintures, et parfois les ont suivies : on sait, en effet, que Claude a tenu un registre des tableaux sortis de son atelier, c'est le célèbre *Liber Veritatis* (collection de Chathsworth). Mais on distingue mal ce qui est copie de ce qui est préparation. Partout c'est le même style, et, depuis 1650 principalement, le même souci constant de faire valoir et d'éclairer le lointain au moyen de vigoureux

premiers plans, soit en l'encadrant de masses sombres formant coulisses, soit en se servant d'un bosquet ou d'un arbre isolé pour diviser la vue en deux échappées. Paul Brill a procédé de façon analogue, et l'on observe que cette distribution de la lumière n'est pas essentiellement différente de celle de la plupart des artistes français qui ont, de près ou de loin, suivi le Caravage. Mais ce qui est bien à Claude, et à lui seul, c'est la manière dont il orchestre subtilement la succession des plans; il y a chez lui comme une nostalgie de l'infini qui accompagne l'éternelle opposition du réel et du rêve. Louis Demonts a dit cela en termes excellents, et, après lui, il reste peu à dire. Ajoutons, cependant, que le chemin romantique où s'engageait Claude le conduisait naturellement à une conception classique; qu'est-ce, par exemple, qu'un jardin français ramené à sa plus simple expression? Deux murailles de verdure, le ciel et l'horizon; donc, dans ses éléments essentiels, un paysage claudien; de la terrasse de Versailles, le regard se perd au bout du canal dans la plus insignifiante campagne, mais le cadre harmonieux des charmilles, conduisant l'œil vers l'horizon, fait de cette plaine maussade une région enchantée, que le sage contemple de loin sans chercher à s'assurer de sa réalité.

Mais il n'y a pas en Claude que son classicisme qui évoque à nos yeux, avec l'art d'un Le Nôtre, une pensée contemporaine. En vérité, Claude, et aussi, nous le verrons, Poussin paysagiste se rapprochent d'une famille d'esprits sensibles à la nature, aux arbres, à la lumière. Méconnaître dans la littérature du XVII^e^ siècle, une veine contemplative et descriptive, champêtre et luministe, ce serait faire abstraction de cinquante années de pensée française : Saint-Amant écoute le bruit de la pluie sur les feuilles, et contemple les vieux châteaux en ruines; Racan, virgilien, évoque la rentrée des troupeaux quand

> Les ombres des costeaux s'allongent dans les plaines;

et Tristan l'Hermite guette les derniers « regards » du soleil

> Dans un nuage épais et sombre
> Qui, réfléchissans à costé,
> Nous font voir des montagnes d'ombre
> Avec des sources de clarté.

Il n'y a rien là qui égale l'intensité d'expression de Claude, mais il y a là une sincérité d'accent qui est aussi la sienne.

Nicolas Poussin. — Que saurions-nous de Poussin, de son instinct impulsif, de sa volonté passionnée, si nous n'avions ses dessins? C'est en eux seulement que l'on aperçoit le bouillonnement de son imagination et la verve de sa puissance créatrice. Mais ces dessins, avec les contrastes violents de leur chaud lavis de bistre, sont d'un coloriste, et leur luminisme dynamique semble s'accorder mal à la sereine sagesse du peintre; ils seraient inexplicables hors du milieu où ils ont vu le jour. Le plus grand des maîtres français s'élève tellement au-dessus du cadre où il vécut, que l'on a quelque peine à l'y replacer; il appartient pourtant à ce monde cosmopolite de la Rome contemporaine où la primauté de la lumière sur tout autre facteur d'art avait été lentement établie tant par les Italiens que par les étrangers venus en foule. De là l'importance donnée à la technique du pinceau : Poussin laisse généralement à la plume un rôle restreint et parfois nul, car, maître de la forme, il n'éprouve pas la nécessité de la cerner par des contours; il l'exprime non par des traits, mais par des ombres. A peine s'il subsiste, dans ses dessins de jeunesse (notamment, à l'École des beaux-arts, dans une *Nymphe surprise au bord d'un fleuve par un satyre*), trace du maniérisme de l'école de Fontainebleau, seul souvenir de son éducation française. Tout le reste lui est venu du pays où il a choisi de vivre. C'est l'antiquité et, bien plus, l'ambiance romaine qui ont alimenté son art et parfait son génie. L'histoire de Poussin est celle d'une sensibilité française impressionnée par Rome.

Poussin a demandé à l'antique des principes de proportion et de composition : il a mesuré et copié un certain nombre de statues, et donné ainsi une apparence de vie et de grandeur à des figures généralement médiocres. On peut voir à Chantilly, par exemple, un magnifique dessin reproduisant le groupe de *Castor et Pollux*, autrement dit *le Sommeil et la Mort*, un marbre d'assez basse époque, alors très admiré. Poussin n'a pas tiré un moindre profit artistique de l'étude des bas-reliefs, dont les sarcophages romains lui offrirent tant de remarquables spécimens, qu'il ne se lassait pas de copier (nombreux dessins à Chantilly). De là, dans son œuvre, ses compositions en forme de frises, se développant sur un seul plan et supprimant presque totalement la troisième dimension (par exemple, au Louvre, *Renaud*

endormi porté par les amours, Moïse défendant les filles de Jethro, l'Extrême-onction).

Un autre facteur essentiel de sa formation fut la vie de plein air qu'il mena pendant toute sa jeunesse et même jusqu'à un âge assez avancé. Là-dessus tous les auteurs contemporains sont d'accord : Félibien, Baldinucci, Sandrart, Bonaventure d'Argonne. Volontiers, Poussin quitte l'atelier pour les champs, parcourt le pays à pied et à cheval; nous le retrouvons à Tivoli auprès de Claude et plus souvent tout seul dans les jardins de Rome ou sur les bords du Tibre. Rien ne lui fut plus précieux que ces paysages de la campagne romaine où il puisa son inspiration. On peut s'étonner de voir son pinceau, partout ailleurs synthétique, s'attacher ici à analyser la structure végétale, là, se faire impressionniste et noter en traits cursifs le froissement des feuillages et le mouvement du vent. Curieux de connaître les mystères de la nature, Poussin n'est pas moins sensible à tout ce qui bruit et miroite, aux reflets du soleil sur l'eau, aux rayons qui se glissent à travers la forêt. Les admirables paysages du Louvre, de l'Albertina et de Chantilly, sont de rares et singulières choses, aussi inattendues au XVII^e siècle que les plus belles études de Claude.

C'est, toutefois, dans ses dessins de composition qu'il est le plus aisé de connaître Poussin : on peut y suivre, en effet, la courbe harmonieuse d'une évolution sans décadence. Les dessins de sa jeunesse, mouvementés, libres et hardis, jettent leurs ombres, le plus souvent presque sans demi-teintes, sur de vigoureux traits de plume ou de pinceau (v. pl. XX). C'est de 1630 et des années suivantes que datent les fleurs les plus spontanées de son imagination fraîche et heureuse, celles où apparaît sa parenté avec Titien (à Chantilly, *Nymphes et bergers*, *Mars et Vénus*, *Syrinx;* à Stockholm, *Angélique et Médor*); un magnifique dessin du Louvre, *Vénus et Mercure*, nous apporte la date de 1636. *Trois Bacchanales* (Louvre, Chantilly, Windsor) représentent, à quelques années de là, le plus étonnant point d'équilibre entre la nature fougueuse et sensuelle de Poussin et son magnifique rythme classique.

Le voyage de Paris, en 1641, 1642, coupe cette évolution sans en modifier la ligne. Poussin n'en rapporta rien que de médiocre, notamment les compositions destinées à décorer la grande galerie du Louvre (au Louvre, *Scènes de*

la vie d'Hercule) où de feints bas-reliefs, dans la manière de Polydore, annoncent déjà le dessin académique de Le Brun.

De retour à Rome, nous retrouvons le vrai visage de Poussin. Les dessins qui ont préparé l'exécution de la seconde suite des *Sacrements* marquent dans sa carrière la phase la plus austère et le plus total renoncement, avec une pleine soumission aux recherches constructives. Cependant, le luminisme de Poussin, loin d'être aboli, revêt dans deux dessins de cette suite (*l'Eucharistie* et *l'Extrême-Onction*, au Louvre) un aspect que nous ne lui connaissions pas. Poussin, dans ses œuvres précédentes, avait toujours représenté le jour; ici c'est la nuit : dans *l'Eucharistie*, une double source de lumière, provenant du nimbe du Christ et d'une lampe suspendue au plafond, répand sur les personnages une clarté étrange et surnaturelle. Dans *l'Extrême-Onction*, la scène, disposée en manière de frise et imitée certainement du bas-relief des *Funérailles de Méléagre*, est plongée dans les ténèbres, sans autre éclairage que celui de deux cierges aux flammes vacillantes. L'effet est beaucoup plus poussé dans les dessins que dans les peintures, et la pensée mystique de Poussin plus fortement exprimée.

On n'en finirait pas de chercher à découvrir les faces multiples du génie le plus abondant, et le plus complexe dans son unité, qui fut jamais. La vieillesse de Poussin va nous apporter un témoignage significatif de sa prodigieuse vitalité artistique. Quand, l'âge étant venu, il sentit toute sa virtuosité abandonner sa main défaillante, il trouva en lui-même la force de se renouveler : il simplifia ses formes et dépouilla sa ligne. De cette période datent des dessins aux contours tremblés, aux figures un peu courtes, majestueuses et presque frustes, en communion intime avec un paysage d'une grandiose simplicité. Au Louvre, *Apollon et les nymphes*, *Apollon amoureux de Daphné* sont de magnifiques exemples de ce style synthétique par lequel se clôt l'œuvre du dessinateur. Poussin a-t-il pensé aux sculptures des sarcophages? Sans doute; mais, par-delà l'antiquité romaine, il rejoint ici les primitifs de tous les temps : guerriers éginètes, saintes de Giotto, *Trois Maries* du Calvaire de Brasparts; ces figures retrouveront, après deux siècles, leurs descendance chez Puvis de Chavannes et Gauguin.

Nicolas Poussin — et cela ressort de ses dessins — avait

montré à l'école française la voie du classique; il avait poussé, plus loin qu'aucun, l'étude des antiques sur laquelle il avait basé son art; il avait découvert dans le paysage des ressources infinies; il s'était, plus que nul autre, attaché à la science des lumières et des ombres; loin de rejeter les trouvailles du naturalisme caravagesque et les procédés du baroque, il les avait fait servir à des fins classiques. Dans quelle mesure fut-il suivi? Dans quelle mesure fut-il incompris de son siècle? En dernière analyse il nous apparaît comme un précurseur lointain de notre temps, et, bien plus, comme le représentant le plus authentique du génie français.

CHAPITRE V

Le XVII[e] siècle.

Évolution du classicisme. Apogée et déclin de l'académisme.

Les dessins de Poussin ont mis en lumière tout ce qui se cache d'exubérance sous la sagesse du peintre. Le mot de Gide revient à la mémoire : « L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. » L'imitation de Poussin et la recherche du classicisme ne pouvaient être favorables aux débiles qui n'avaient aucun romantisme à refréner; elles se montrèrent funestes à ceux qui, luttant contre leur tempérament romantique, sacrifièrent leurs meilleures qualités à un idéal qu'ils ne pouvaient atteindre. Tel est le prestige de Poussin vers 1640 que la plupart vont à lui. Nous n'avons pas à parler ici des étrangers qui l'imitent et le pillent. Mais combien de Français, à Rome et à Paris, ont subi plus ou moins directement son ascendant!

Le paysage après Poussin. — Les paysagistes d'abord. Beaucoup ont vécu dans son ombre et travaillé auprès de lui, tout en regardant parfois du côté de Claude, et sans comprendre grand-chose à l'un ni à l'autre. Jean Lemaire et Henri Mauperché sont de froids dessinateurs de ruines; ils n'ont aucunement le sentiment de la nature, et leurs paysages (au Louvre) sont des paysages de pierres où l'arbre et toute végétation ne sont, le plus souvent, que des accessoires de l'architecture. Pierre Patel le père est un perspectiviste habile et un décorateur d'un goût excellent, mais il n'a saisi du paysage de Claude que le côté extérieur, sans rien retenir de son émotion et de sa poésie (dessins au Louvre).

Il en va autrement de Gaspard Dughet qui est un maître et a aimé la nature jusque dans ses plus tumultueuses manifestations. Malheureusement, le dessinateur ne vaut pas le peintre. Tout au moins, ne trouvons-nous dans ses dessins rien qui puisse être comparé aux paysages dramatiques des collections anglaises. Dughet dessine sèchement. Dans ses plus anciens paysages (vers 1640), qui sont le plus souvent à la sanguine, il ne semble avoir eu d'autre souci que le relief des terrains et la différenciation des plans (à l'École des beaux-arts, *Pêcheurs au bord d'un lac*, pour une peinture du palais Colonna). L'influence de l'antique, plus encore que celle de Poussin, se fait sentir dans le feuillé agrandi et stylisé. Un peu plus tard, le disciple fidèle de Poussin se révèle dans des paysages d'un classicisme un peu banal, traités généralement à la plume et au lavis (au Louvre et à l'École des beaux-arts, *Montagnes et cascades*). Il est moins facile de déterminer ce que Dughet dut à l'influence de Claude, qui s'exerça sur lui par la suite. On hésite à lui attribuer, avec Kurt Gerstenberg, un beau *Paysage fluvial*, du British Museum, traditionnellement inscrit sous le nom de Claude. Ne faut-il pas, en revanche, lui conserver la *Vue d'un étang sous bois* (Ecole des beaux-arts)? Il y a là un sens de la lumière et un sens de la nature tout à fait rares.

Plus avant dans le XVII^e siècle, nous rencontrons les noms de Georges Focus et de Francisque Millet. Le premier, imitateur de Poussin, ne connaît qu'une nature abstraite et conventionnelle (Paysages à l'École des beaux-arts et au musée de Besançon); Francisque Millet a dessiné d'une plume aiguë des paysages au feuillé pointu légèrement lavé d'encre de Chine (Louvre). On prête à cet artiste, bien doué et mort prématurément, un œuvre assez disparate, mais généralement dominé par l'influence de Poussin.

Imitateurs de Poussin. — C'est encore Poussin que nous trouvons chez les peintres d'histoire. Jacques Stella avait débuté comme graveur sous l'influence de Callot. Ayant rencontré Poussin à Rome, vers 1630, il s'attacha à lui et l'imita servilement. Rien de plus morne que ses dessins (Louvre), où il s'égare à la recherche du grand style. Pour s'être manifestée moins ouvertement, l'influence de Poussin n'est pas moins évidente chez Charles Errard, un maniaque

(Cl. Leonar.)

XXI — Sébastien Bourdon. Nativité. Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

XXII — Eustache Le Sueur. Saint Bruno en prière. Musée du Louvre

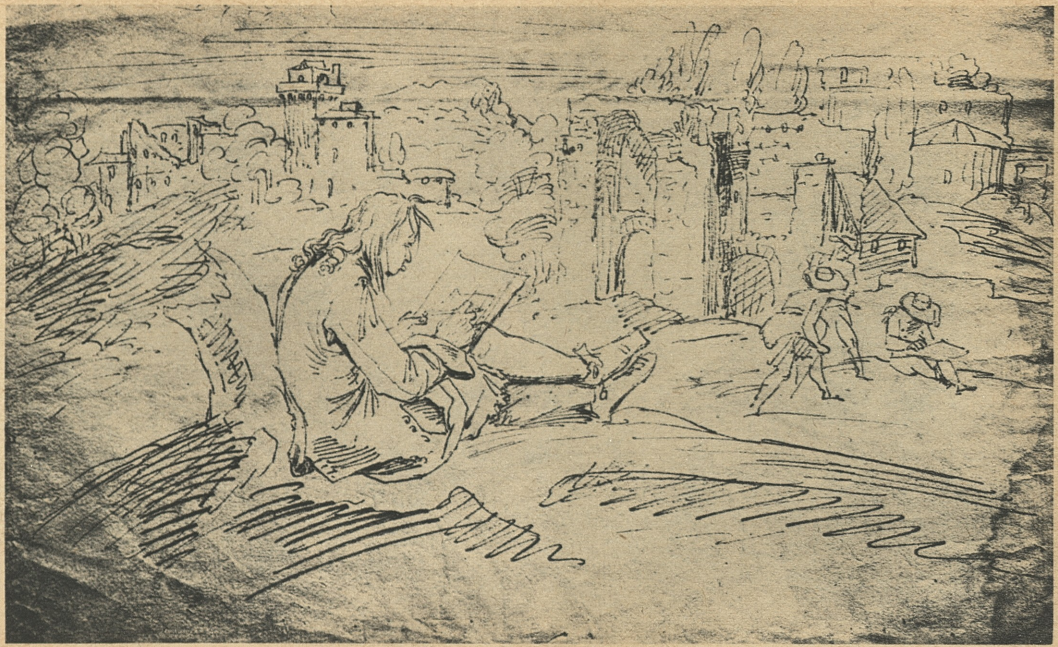
(Cl. Arch. phot.)

XXIII — Charles Le Brun. La marquise de Brinvilliers. Musée du Louvre.

XXIV — Noel Coypel. Académie d'homme. École des Beaux-Arts.

(Cl. Arch. phot.)

XXV — Jacques Courtois, dit le Bourguignon. Scène militaire. École des Beaux-Arts.



(Cl. Arch. phot.)

XXVI — Raymond de La Fage. Dessinateurs dans les ruines. Musée du Louvre.

XXVII — Pierre Puget. Milon de Crotone. Musée de Rennes.

(Cl. Arch. phot.)

XXVIII — Charles de La Fosse. Moïse sauvé des eaux. Musée de Besançon.

des canons de proportions, un médiocre que son époque a surfait et qu'on ne peut tout à fait négliger en raison de son influence. Il a laissé peu de dessins (au Cabinet des estampes, une *Allégorie de la musique*, à l'École des beaux-arts, d'exécrables académies).

Transfuges du baroque. — Beaucoup, parmi les artistes nés dans les premières années du XVII^e siècle, ne sont arrivés que lentement à une conception classique, et cette accession n'a pas toujours été heureuse. Le cas le plus singulier est celui de Laurent de La Hyre qui, de caravagiste qu'il était à ses débuts, a glissé par étapes vers le classicisme, et finalement vers l'académisme. Cette évolution est sensible dans ses dessins. Libéré du genre ténébreux sous l'empire duquel il avait peint, en 1630, son tableau célèbre, *le Pape Nicolas V visitant le tombeau de saint François d'Assise*, il a gardé longtemps le goût du clair-obscur, soit qu'il ait opposé à un arrière-plan lumineux les noirs du premier plan (au British Museum, la *Présentation de la Vierge au Temple*), soit en variant la répartition de la lumière et des ombres (au Louvre, *Ermites dans une solitude*, *Vierge et Enfant*). Son trait est souple : atténué dans la lumière, il se revigorise dans les ombres; tout cela très sagement ordonné, un peu trop sagement, peut-être. C'est à partir de 1640 que Laurent de La Hyre a incliné vers une forme classique. Il règne dans les dessins de cette époque (au Louvre, *Rébecca à la fontaine*) un délicat sentiment de poésie intime qui se nuance parfois de mélancolie; on n'y regrette qu'une certaine sécheresse dans les fonds de paysage au feuillé en forme de verge. Quant aux dessins froids et fignolés de la fin de sa vie (à l'École des beaux-arts, *Présentation de Jésus au Temple*), ils n'ont pas à nous arrêter.

Quelques années après La Hyre, Sébastien Bourdon a suivi une voie convergente. Les deux artistes étaient aux antipodes, l'un n'ayant jamais quitté la France, l'autre formé en Italie, le premier calme et sage, le second ardent, plein de feu; ils ont abouti au même point. Bourdon n'a point donné comme La Hyre dans un caravagisme ténébreux; il s'est plu, dans sa jeunesse, à dessiner d'une plume alerte des campements de bohémiens (Louvre) qui font penser à Callot; c'est toutefois dans des dessins d'imagination, où il a employé la plume et le pinceau, et parfois le

pinceau seul, qu'il a déployé pleinement sa verve. « Il réfléchissait peu, écrit Mariette, inventait, exécutait avec une étonnante rapidité. » Ce n'est pas chez Bourdon simple virtuosité; il possède, au plus rare degré, ce qu'il faut appeler l'esprit du pinceau. Voyez, au Louvre, sa *Nativité :* le pinceau dessine les formes, éclaire la scène, l'enveloppe d'une atmosphère, lui communique la vie; c'est un enchantement : il y a là du Fragonard (v. pl. XXI). Il faut voir aussi comment, dans des compositions plus élaborées (par exemple, dans une *Scène antique*, au musée Staedel à Francfort), il anime la scène, avec quel art il distribue la lumière et l'ombre. Cette flamme devait s'éteindre un jour, étouffée sous la discipline classique. N'est pas classique qui veut. Que reste-t-il de tant de qualités séduisantes quand Sébastien Bourdon, reniant lui-même sa personnalité, cherche à égaler Le Brun, par exemple, en représentant *Apollon conduisant le char du soleil* (Louvre)?

Bientôt on verra se rapprocher des éléments en apparence divergents. Au Cabinet des estampes, un charmant petit « Recueil de Bacchanales », publié par Pierre Mariette vers le milieu du siècle, reproduit, auprès de compositions de Poussin, celles de deux élèves de Simon Vouet : Nicolas Chapron et Michel Dorigny. A cette époque, Chapron, c'est un contemporain qui nous le dit, « travaille dans le goût de Poussin »; cela ressort également de plusieurs dessins du Louvre. Dorigny suit le même chemin : à quelques années de là, il deviendra professeur à l'Académie royale de peinture; l'École des beaux-arts conserve de lui un grand dessin académique, *le Temps découvrant la Vérité*. Les estampes du recueil, toutefois, rappellent le style de Vouet : impression que renforcent, au Louvre, deux dessins d'ensemble pour ces compositions; il y a bien de la grâce dans les *Enfants à la chèvre* de Chapron et une verve bien savoureuse dans un *Cortège de Silène*, que nous croyons de Dorigny; mais cette grâce et cette verve dépassent leur temps. Chapron et surtout Dorigny n'ont-ils pas subi l'attraction de Rubens? Il semblerait. En tout cas, il y a en eux comme un présage de Boucher. Nous avons déjà noté des anticipations de cette sorte dans les dessins du XVII^e^ siècle. Le style Louis XIV n'aurait-il donc été qu'une parenthèse dans une évolution continue? Il serait cependant tout à fait abusif d'inférer de là le caractère factice du mouvement

classique. C'est, à la vérité, la pensée française qui mène le jeu. Les mêmes forces, qui entraînent la littérature française vers le classicisme, conduisent l'art français, malgré des courants adverses, sur des chemins semblables. Les premiers que nous y rencontrons sont Philippe de Champaigne, Jacques Sarrazin et Eustache Le Sueur.

Les grands classiques : Philippe de Champaigne, Jacques Sarrazin, Eustache Le Sueur. — Il est singulier que l'un de nos plus grands classiques, et l'un de ceux qui s'intègrent le plus fortement dans l'école française du XVII^e siècle, soit, de par sa naissance et sa formation première, un Flamand. Philippe de Champaigne n'a pas laissé un très grand nombre de dessins; ils suffisent à montrer combien il a oublié tout souvenir de Rubens, renoncement auquel l'influence de Poussin, qu'il a connu tout jeune à Paris, est sûrement pour quelque chose. Ce qui est admirable chez Champaigne, ce ne sont pas les figures d'imagination généralement assez banales, c'est le portrait, et le portrait est partout dans son œuvre. Voici l'un de ses plus importants dessins de composition, la *Vision de saint Bruno*, au Petit Palais : on prêtera peu d'attention à l'apparition du Christ, de la Vierge et de saint Jean-Baptiste dans les nues; ce n'est pas au miracle lui-même que s'est intéressé le peintre, mais à l'effet du miracle observé sur la physionomie des moines agenouillés. C'est dans ces portraits mystiques que Philippe de Champaigne a donné à son sentiment religieux la plus forte expression. Cependant, c'est dans le portrait proprement dit que nous sommes le mieux à même de découvrir les caractéristiques de son génie classique. Nous pensons surtout à un portrait de *Cardinal* (Louvre), et à celui de l'*Abbé de Saint-Cyran* (École des beaux-arts) : ces profils d'un crayon si large, d'un modelé si sobre, avec leurs contours nets comme seraient ceux d'une médaille, et qui sont révélateurs d'âmes graves et austères, ne sauraient se concevoir qu'en France et à l'époque du jansénisme.

C'est dans l'entourage de Vouet, parmi ses élèves et ses acolytes, que les tendances classiques se sont le plus nettement manifestées. Il faut citer ici le sculpteur Jacques Sarrazin, dont les rares dessins font ressortir la forte personnalité. S'il n'est pas un très grand sculpteur, comme l'indique très justement Pierre du Colombier, Jacques Sar-

razin est un grand dessinateur qui a su, en disciplinant son art, s'élever à une forme classique. Il a le goût des compositions équilibrées et symétriques, des amples draperies aux plis majestueux (à Rennes, *la Vierge apparaissant à des malades;* à Stockholm, un *Apôtre*). De là, dans son style, une monumentalité qui lui est propre, et le place entre Vouet et Le Sueur.

Il y a en Eustache Le Sueur un élève de Vouet qui transparaît dans ses premiers dessins (à Besançon, *Scènes de la vie d'une sainte*), et un disciple de Raphaël, qui bientôt prévaudra. Dans le fait, il n'a eu de leçon que de Vouet, et n'a connu Raphaël que par ses estampes. Car il n'est pas allé en Italie. C'est donc en France, dans une France alors profondément impressionnée par la jeune gloire de Poussin, que s'est formé et développé son génie classique. Toutefois, le charme des dessins de Le Sueur leur vient surtout de ce qu'il y a d'ingénuité sincère sous leur forme pure. Ses dessins, pour la *Vie de saint Bruno* (Louvre) sont pleins de jolis épisodes présentés avec une simplicité naïve et de scènes austères de la vie monacale traitées dans un sentiment de piété profonde. Une œuvre magistrale s'y affirme, le *Saint Bruno en prière*, figure d'une haute spiritualité et géniale trouvaille de peintre, avec ses puissants contrastes d'ombre et de lumière où revit le souvenir du Caravage; ici, comme dans tous les dessins où il a fait usage du lavis, la manière de Le Sueur est essentiellement différente de celle de Poussin; la forme est donnée par un trait de pierre noire ou de plume; le contour, soigneusement établi, commande au pinceau (v. pl. XXII). C'est que les dessins de Le Sueur ne sont pas ce que sont le plus souvent ceux de Poussin, des croquis jetés au hasard, suivant la fantaisie de l'imagination, mais des pensées de tableaux, soigneusement étudiées en vue de l'exécution. Le même soin scrupuleux se retrouve dans les dessins — esquisses d'ensemble ou études de figures — où Le Sueur, à l'exemple de Vouet, a employé la pierre noire et la craie sur des papiers gris ou brunâtres. Le puissant dessinateur du saint Bruno ne s'y retrouvera pas, mais on y admirera, en dépit d'indéniables faiblesses (indécision du trait, lourdeur des mains) des formes pures, des draperies de grand style, aux larges plis et, en toutes choses, comme l'a très bien vu Gabriel Rouchès, une délicatesse qui est de la nature même de Le Sueur.

Nombreux sont les dessins de Le Sueur dans les collections publiques : il faudrait citer tout ou presque tout. Voici, du moins, quelque exemples pris çà et là : au Louvre, *Etudes de Religieux*, la *Résurrection de Tabithe ;* à Chantilly, *Etude de femme assise ;* au musée de Dijon, *Feuille d'études pour un ensevelissement du Christ ;* à l'École des beaux-arts, *la Muse Erato*. L'écueil, c'était de se trop complaire dans la noblesse des formes et, à force d'imiter Raphaël, d'aboutir à des poncifs, écueil que Le Sueur n'a pas toujours complètement évité dans ses derniers ouvrages (par exemple au Louvre, *la Monarchie française*, à l'École des beaux-arts, une étude pour le même sujet, deux dessins pour *la France enlevée au Ciel par le Temps*, et une *Etude de jeune homme pour saint Gervais conduit au supplice*). Cette évolution s'explique en raison de l'atmosphère dans laquelle il a vécu et travaillé vers la fin de sa carrière et de la part active qu'il a prise, en 1648, à la fondation de l'Académie royale de peinture, ayant été depuis cette époque et jusqu'à sa mort, en 1655, le collaborateur de Le Brun. En dernière analyse, Eustache Le Sueur, très représentatif de son époque, nous apparaît comme le précurseur le plus authentique de l'académisme.

Le Brun et l'Académie royale de peinture. — Quels furent les principes et quelle fut l'action de l'Académie ? Établie sur le modèle de l'académie italienne de Saint-Luc, le dessin seul y fut professé, et le dessin « académique » ; les élèves s'exerçaient à dessiner le nu d'après le modèle vivant, mais il leur était prescrit de corriger les défauts de la nature en se référant à des canons de proportions établis d'après les plus fameuses statues de Rome ; le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, etc. Principes et méthodes en tout conformes à la pédagogie des Carrache autant qu'à l'idéologie de Poussin, mais qui, en terre française, allait s'imprégner d'esprit cartésien : d'où le dédain de la couleur et la suprématie donnée au dessin (Descartes, la « Conscience de son siècle » suivant l'expression de Gustave Lanson, n'avait-il pas écrit : « La raison nous dit que la figure est dans les objets ; un sentiment vague nous dit seulement qu'ils sont colorés ») ; d'où encore le goût de la forme « claire et distincte », qui, pour paraître telle, requière un éclairage modéré et égal, et exclut, en conséquence, toute

lumière et toute ombre désordonnées; d'où, enfin, l'application des théories cartésiennes sur l'expression des passions.

Ce que le dessin académique comporte de restrictif dans son conformisme impératif, à quel point il est dépourvu de ces mille impondérables qui font vivre et palpiter des œuvres plus spontanées, on en est plus frappé encore lorsqu'on vient de parcourir l'œuvre de Poussin. Mais avec quelle force il s'impose chez un homme de l'envergure de Le Brun, c'est ce qu'on ne peut méconnaître.

Le Brun dessinateur peut être caractérisé d'un mot : il est affirmatif; insensible, sans flamme intérieure, sans inquiétude, sûr de lui-même, il affirme. Conformées aux canons antiques, cernées d'un gros trait de pierre noire ou de sanguine, ses figures nues valent par leur solide structure, un peu à la façon des « ignudi » d'Annibal Carrache; drapées, elles perdent leur mérite sous les lourds plis qui les ensevelissent. C'est ce dont on peut se rendre compte au Louvre, en rapprochant deux études d'ensemble pour un *Evanouissement d'Esther*, qui nous montrent les mêmes figures tour à tour nues et drapées.

De toute la nature dont Poussin et Claude s'étaient émerveillés, Le Brun n'a connu que l'homme et surtout le modèle d'atelier. Trop rarement, il a regardé au-dehors. C'est cependant le spectacle de la vie quotidienne qui lui a inspiré quelques-uns de ses meilleurs dessins : au Louvre, le *Liseur*, le *Dessinateur*, les *Joueurs de cornemuse ;* à l'École des beaux-arts, un *Profil de femme ;* au Louvre enfin, l'incomparable *Portrait de la marquise de Brinvilliers allant au supplice* est un croquis de tête un peu sommaire, un peu rigide, mais d'une impression saisissante : celui qui a jeté sur le papier une pareille image de la terreur et de l'angoisse fut un grand artiste et un grand déchiffreur de visage (v. pl. XXIII).

Malheureusement, ce grand artiste a prétendu réduire en formules ses observations sur la physionomie humaine. C'est au *Traité des passions* de Descartes, publié en 1649, qu'il a emprunté sa classification, son texte et le titre même d'une conférence qui fut publiée avec des figures à l'appui, dont les originaux sont au Louvre. Elle nous apprend que « dans l'amour, le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause l'amour, les yeux médiocrement ouverts... »; que la frayeur « fait que celui qui la reçeüe a le sourcil fort

élevé par le milieu, et les muscles qui servent au mouvement de ces parties fort marqués et enflés... et la prunelle... comme égarée, située plus au bas de l'œil que du côté d'en haut »; que, dans la colère, la prunelle est « égarée et étincelante... le front ridé fortement... les narines ouvertes et élargies... la lèvre de dessous surmontant celle de dessus ». Le Brun passe ainsi en revue toutes les passions humaines, et décrit sur les visages la gymnastique des traits. Une autre conférence suivit sur la physionomie de l'homme comparée à celle des animaux; là encore, les dessins sont au Louvre; ils sont aussi dénués d'intérêt que les précédents. Qu'on nous pardonne d'insister sur ces grimaces, mais tout cela entrait dans le corps de doctrines que l'Académie s'occupait de composer et que le secrétaire Henri Testelin était chargé de résumer dans des tableaux synoptiques qui nous sont parvenus, et tout cela, autant que le culte des proportions d'un beau idéal, est à la base d'un enseignement officiel qui survivra à maintes esthétiques fécondes, et se survivra encore à lui-même, de plus en plus figé et pauvre, après trois siècles. Les plus belles manifestations de l'instinct et de la sensibilité se succèdent et meurent; les formules demeurent.

Les dessins de professeurs. — Une autre précieuse source de renseignements sur la pédagogie académique se trouve dans le fonds de dessins de professeurs que l'École des beaux-arts a hérité de l'Académie royale. Ces dessins, dont la collection remonte à 1664, et se continue jusqu'à la Révolution, ont été exécutés en présence des élèves et pour leur instruction. Ceux des quinze premières années, sur lesquels on relève notamment les noms de Charles Errard, Louis de Boullongne le père, Samuel Bernard, Michel Dorigny, Pierre de Scève, Noël Coypel, représentent une période où Le Brun règne, sans conteste et seul, sur l'enseignement académique. Les premiers Anciens de l'Académie n'étaient pas tous de grands artistes : il y a dans leurs œuvres beaucoup de pièces médiocres, gâtées par cette emphase qui est proprement le vice académique, mais aussi quelques bons spécimens du style Louis XIV où la forme s'affirme avec une rigidité sculpturale sous un éclairage égal et diffus; souvent le dessin prend alors l'aspect un peu froid d'un feint bas-relief et rappelle, d'assez près, les

compositions que Poussin destinait à la grande galerie du Louvre. C'est à ce dessin que, mieux que tout autre, Noël Coypel a su donner un sens en en tirant un heureux parti décoratif. Qu'il ait puisé son inspiration dans les peintures de la galerie Farnèse, cela est indéniable, mais il a marqué ses figures d'un style décoratif, et — nous pensons surtout à un bel *Atlante* soutenant une lourde guirlande de feuillage — d'un sentiment d'élégance qui n'existe pas chez Annibal Carrache et qui est bien français (v. pl. XXIV).

Quelques indépendants. A Paris. — Le Brun eut peu d'antagonistes, sinon au sein même de l'Académie, cela dès 1668. Au-dehors, il eut un ennemi implacable, Pierre Mignard. Mais peut-on parler ici d'antagonisme artistique? Pierre Mignard n'a fait autre chose qu'emprunter aux Bolonais des formules; ses dessins, dont le Louvre possède une nombreuse collection, ont le même caractère académique que ceux de Le Brun : ils n'en possèdent pas la forte structure, et ne leur opposent que des formes mièvres et une facture inconsistante; ils donnent, en un mot, la mesure de la faiblesse d'un artiste que ses contemporains ont incroyablement surfait.

Mignard a dissimulé son conformisme sous une apparence d'opposition. Mais il y eut dans le même temps en France des indépendants autrement authentiques : maîtres et petits maîtres n'ayant souvent de commun que leur indépendance, et auxquels il convient de faire une large place, car il y a dans leur non conformisme les signes précurseurs d'une évolution. Robert Nanteuil est de ceux qui, à Paris, se sont soustraits à l'influence de Le Brun. Sur sa conception du portrait, il s'est expliqué lui-même : loin de s'attacher, comme a fait Champaigne, au caractère permanent d'une personnalité, il cherche avant tout à découvrir ce qu'il appelle le « brio » d'une physionomie, autrement dit, à en saisir l'expression momentanée (v. pl. XVIII[B]). Nanteuil n'a peut-être pas la profondeur ni la magistrale sobriété d'un Mellan ou d'un Champaigne, mais ses portraits dessinés (au Louvre, au British Museum, à l'Albertina, au musée de Rennes, etc.) retiennent par leur expression de vie intense autant que par la robuste maîtrise de leur exécution. Ils comptent parmi les chefs-d'œuvre du portrait français.

Plus inattendu est le cas de Van der Meulen qui, venu

de Flandre, peintre officiel des « conquêtes du Roi » collaborateur de Le Brun, s'est francisé sans rien perdre de ses qualités originelles, ni recevoir une impression quelconque de l'art académique. Son dessin n'est pas, à proprement parler, rubéniste; il ne comporte pas la grande ligne enveloppante de Rubens, mais il est aigu, instantané, lumineux. Non content de représenter une bataille avec les régiments rangés en bon ordre dans un site exactement reproduit, Van der Meulen s'intéresse davantage aux aspects pittoresques des à-côtés de la guerre : de là, dans ses dessins, tant d'alertes figures destinées à animer ses premiers plans. Il est en même temps un paysagiste sensible. Quand il dessine le profil d'une ville assiégée, il n'a d'autre souci que d'exactitude, mais il est de ceux qui savent découvrir l'âme du sol et des pierres, et ses paysages de villes avec leurs fraîches couleurs d'aquarelle sont de charmantes et précieuses choses.

En province. — C'est parmi les peintres provinciaux que l'on rencontre le plus grand nombre d'indépendants. Beaucoup se sont formés en Italie, sans toutefois se soucier plus que leurs aînés de l'antique et de Raphaël. C'est au baroque qu'ils se sont attachés. Jacques Courtois, dit le Bourguignon, a trouvé chez Salvator Rosa de quoi satisfaire sa passion du mouvement. Il n'a toutefois rien d'un «fa presto ». Quand il représente un groupe de cavaliers en arrière du front de bataille, et se contente d'évoquer seulement au loin la mêlée dans un horizon de poussière et de fumée (au Louvre, à l'École des beaux-arts, au musée de Besançon), on est tenté de lui trouver quelque parenté avec Callot (v. pl. XXV). Les *Batailles* du Bourguignon ont été parfois confondues avec celles de Joseph Parrocel, son élève; c'est méconnaître le trait large, le lavis coloré, le sens de l'atmosphère du premier, autant que la plume emportée du second, qui toujours revient sur elle-même en courbes enchevêtrées. Demeuré longtemps le peintre de tumultueux combats de cavalerie (dessins au Louvre et à l'École des beaux-arts), Joseph Parrocel, dans ses dernières années, a tempéré sa verve sous l'influence de Van der Meulen, et donné quelques dessins de plus calme inspiration, qui ne sont pas parmi ses plus mauvais ouvrages (au Louvre).

C'est également en Italie que Raymond de La Fage, le

« fier dessinateur » tant admiré de Mariette, si injustement décrié aujourd'hui, a parachevé sa formation. On ne s'explique pas que, parmi ses nombreux dessins (au Louvre, à l'École des beaux-arts, à Toulouse), il y ait, auprès d'excellentes pièces, de si médiocres choses; par exemple, ses éventails du Louvre; mais ce ne sont pas là des œuvres originales; les figures en sont empruntées à des gravures de l'école de Fontainebleau. Rien de plus remarquable, en revanche, sous une apparence sommaire, que l'autorité et le nerf de ses indications ténues. Il y a des pièces charmantes (au Louvre, un *Dessinateur dans les ruines* [v. pl. XXVI], à l'École des beaux-arts, une *Sainte Famille*). Mais rien ne vaut la fougue libertine de ses *Bacchanales*. « Il lui fallait, comme le dit Mariette, du mouvement, du fracas et de la joie. »

Éloignée de tout académisme, et même de toute conception classique, une grande figure, celle du sculpteur Pierre Puget. Ce n'est pas assez de dire que Puget a ressenti en Italie des influences baroques, qu'il a été impressionné par le Bernin. A la vérité, ce Provençal est de soi un baroque, et le seul baroque intégral que compte l'école française. On a de lui d'assez nombreux dessins qui sont au Louvre, à Marseille, à Montpellier, à l'École des beaux-arts : projets de galeries, vues de ponts, études de nu, croquis de figures variées saisies au vif, etc. Tout cela, plein de vie et de mouvement, ne nous apporte cependant pas sur Puget dessinateur de document convaincant. Nous le connaîtrions mal si nous n'avions le *Milon de Crotone* du musée de Rennes, cette étonnante figure qui résume si bien à nos yeux sa puissante personnalité (v. pl. XXVII). La fougue du pinceau, les nuages de bistre répandus à profusion désigneraient, plutôt qu'un sculpteur, un peintre épris de lumière et de couleur, mais assez peu soucieux de la forme. On a fait, à propos des dessins de Poussin, où les mêmes procédés techniques sont mis en œuvre en vue de semblables recherches d'éclairage, des remarques analogues. Mais ces affinités ne font que souligner une antinomie foncière : chez Poussin, la forme, même en l'absence de tout contour, est toujours présente : il en est le maître et le serviteur; chez Puget, elle échappe, s'évanouit, inquiétée, torturée, elle se laisse absorber par l'ombre. Antinomie de forme, antinomie de pensée : le romantisme dompté de Poussin et le romantisme indompté de Puget marquent, au XVII^e siècle, les deux pôles de l'art français.

CHAPITRE VI

Les précurseurs du XVIII[e] siècle.

Le XVIII[e] siècle, en tant que période de notre histoire artistique, commence avec Watteau. Mais il faut remonter jusqu'au cœur même du règne de Louis XIV pour découvrir l'origine du mouvement qui lui a frayé la voie. Les précurseurs se sont trouvés les uns dans le sein même de l'Académie royale, les autres parmi les graveurs et petits maîtres qui, tout d'abord, n'y eurent pas accès, et par la suite gardèrent vis-à-vis d'elle une certaine indépendance.

Peintres de l'Académie royale.

La querelle du dessin et de la couleur. — Un des principes auxquels l'esprit cartésien de l'Académie royale se montrait le plus fermement attaché était celui de la prééminence du dessin — c'est-à-dire de la forme — sur la couleur. Dans l'Académie romaine, la doctrine sur ce point était plus souple. On le vit bien quand le Bernin, au cours de sa visite de 1665, déclara tout net aux membres de la compagnie qu'il fallait suivre « le Giorgion, le Pordenon, le Titien, Paul Véronèse, plutôt que Raphaël ». Cette première manifestation en faveur de la couleur contenait en germe la querelle qui, pendant plus de quinze ans, allait diviser l'Académie contre elle-même. Il y en eut bien d'autres : les nombreux écrits de Roger de Piles, les discours réitérés de Gabriel Blanchard, auxquels ripostèrent Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne et Le Brun lui-même. On batailla pour ou contre Rubens auquel les défenseurs de dessin académique opposaient, bien mal à propos, l'autorité de Poussin. En 1672, la lutte battait son plein; en 1685, elle n'était pas apaisée.

De ces pompeuses disputes, seule nous importe aujourd'hui la pensée artistique qui les a suggérées, et que nous sentons bouillonner à travers tant de vaines paroles. L'évo-

lution du dessin, pendant le dernier quart du XVII^e siècle, fut le fait des amoureux de la couleur. Les implacables discoureurs de l'Académie n'y furent toutefois pour rien. Les novateurs, généralement élèves ou collaborateurs de Le Brun, n'avaient pris aucune part à la querelle; devenus professeurs, et de son vivant même, ils développèrent dans leur enseignement des tendances entièrement opposées à son esthétique. Ici encore, la collection d'académies de l'École des beaux-arts, jointe aux trésors du Louvre, va nous fournir une précieuse documentation. L'influence de Rubens y domine généralement, parfois aussi celle de Titien ou celle du Corrège, tous modèles rejetés naguère par le dogmatisme académique. Il s'ensuit un dessin où le sculptural s'efface devant le pittoresque, un dessin singulièrement plus riche, plus ressenti, qui, d'un seul trait, d'une seule courbe, d'une seule touche, exprime la forme, la lumière, la couleur; et où la forme elle-même, loin de s'abandonner, gagne en intensité et en vitalité : nous sommes au seuil du XVIII^e siècle.

Le premier artisan de ce mouvement fut Charles de La Fosse, dont un dessin de professeur, un *Hercule au repos*, daté de 1680, représente la phase initiale de cette évolution : les formes en sont classiques encore, mais un trait rond et ressenti a su y incorporer la lumière. Les anciens biographes de La Fosse parlent de son admiration fervente pour l'art vénitien; ils ne disent mot de Rubens; et cependant, on retrouve le souvenir de Rubens sous son crayon. Ses modes d'expression — sanguine, trois crayons, pastels — sont d'ailleurs significatifs. Et devant un *Moïse sauvé* (Besançon) où les femmes, si joliment, se groupent sous un parasol, comment ne pas évoquer les liens par lesquels Watteau se rattache à celui qui le découvrit, le soutint, lui ouvrit l'Académie (v. pl. XXVIII)?

Autour de La Fosse et au sein même de l'Académie, bien peu résistent au mouvement qu'il a suscité. Parmi les professeurs, on ne compte guère que deux irréductibles : Mosnier et Colombel. D'autres, comme Antoine Paillet, François Verdier, évoluent tardivement. Il en est de même de Michel Corneille le fils, dont on connaît, tant au Louvre qu'à l'École des beaux-arts, des études de tête d'inspiration toute corrégienne. Quant à Gabriel Blanchard, fougueux réformateur en ses discours, routinier dans son enseigne-

ment, il finira, lui aussi, par emboîter le pas à La Fosse qu'il imitera, d'ailleurs, assez gauchement.

D'un tout autre intérêt est l'évolution de Jean Jouvenet : influencé d'abord par les Carrache, qu'il n'a connu que par les estampes, puis converti à l'art de Rubens, il a trouvé là une matière d'enrichissement pour sa personnalité; son dessin, devenu plus large, plus humain, reste bien à lui, il ne caresse ni n'ondule, il est simple et grave. On aura une idée de l'évolution de Jouvenet en rapprochant son *Martyre de saint André* (Louvre) d'une étude pour une *Descente de Croix* (Stockholm).

L'influence flamande a pénétré également le portrait, sans toutefois se généraliser. Si Louis Ferdinand Elle, Flamand d'origine et d'éducation, se rattache directement à Rubens dans un *Profil d'homme coiffé d'une calotte* (Rennes), si François de Troy, dans un *Portrait d'échevin agenouillé* (Louvre) se ressent de l'influence de Van Dyck, Hyacinthe Rigaud, précis et un peu sec, reste, pour ce qui est de la figure humaine, dans la vieille tradition française : une fois dépouillé le « brillant fracas » de ses draperies flamandes, nous trouvons dans le dessinateur un portraitiste classique du XVII^e siècle, attentif dans la nature à l'homme seul et, dans l'homme, à l'expression psychologique. Tel il nous apparaît à l'École des beaux-arts dans les portraits du *Graveur Edelinck* et du *Procureur Gillet*, tel encore dans un dessin académique — *Lutte de deux guerriers nus* — où les têtes sont traitées avec le soin d'un observateur minutieux, tandis que les corps relèvent d'un académisme conventionnel.

Élevé à l'école de Pierre Lely dans le culte de Rubens, Nicolas de Largillierre est l'antipode d'Hyacinthe Rigaud. On ne connaît de lui aucune étude de portrait d'incontestable authenticité. En revanche, sept dessins de nu, que l'École des beaux-arts tient de l'Académie royale, et qui sont peut-être les seuls qu'il ait laissés, nous font connaître l'artiste sous un aspect inattendu. Par leur sincérité brutale, par leur réalisme sans ménagement, ils sont faits pour surprendre et chez le portraitiste et chez le professeur. Dans ses dessins exécutés à la pierre noire et à la craie sur un fond légèrement bistré, le sentiment des valeurs et de l'enveloppe lumineuse domine au détriment de la ligne. Tout au contraire du dessin de Rubens — et dans des figures où l'ample courbe de Rubens se devine néanmoins — les contours s'estompent

et disparaissent. De telles œuvres, exécutées dans un but pédagogique, sont révélatrices. Elles nous permettent de saisir le sens et la portée de l'ascendant que Largillierre exerça sur ses élèves et sur son temps.

En face de ce naturalisme un peu brutal, apparaît la conception d'un type humain plus fin, plus délicat, dans un dessin aux lignes plus souples, aux nuances plus raffinées. Un style nouveau se forme, où la vitalité de Rubens se pare des grâces du Corrège : on l'entrevoit dans certains dessins de La Fosse, il s'épanouira toutefois entre les mains d'une plus jeune génération.

C'est un médiocre artiste et un froid dessinateur que Louis de Boullongne le Jeune. Cependant, ses dessins du Louvre constituent un vaste répertoire iconographique où beaucoup de figures sont de seconde main, mais d'où toute la mythologie galante du XVIII^e^ siècle est plus ou moins directement sortie. Antoine Dieu est une plus curieuse personnalité : il semble incarner la phase un peu désorientée d'une période d'art qui cherche sa voie dans le baroque; rien de plus singulier que sa *Vierge de consolation* (Rennes), où, dans le thème médiéval étrangement renouvelé, la Vierge prend la figure d'une petite ballerine mélancolique : contournement, dislocation des formes et de la composition même, en tout contraire à l'esprit français, et que l'art français ne pouvait retenir (v. pl. XXIX). Mais quelle étonnante surprise de découvrir en un peintre de Montpellier, Jean de Troy, contemporain de Jouvenet, et presque inconnu, un rare artiste, qui dessine comme le ferait un disciple de Watteau ! Jean de Troy n'a pas vu ce XVIII^e^ siècle que préfigurent si bien, à l'École des beaux-arts et au musée Atger à Montpellier, ses sanguines à la ligne fluide et serpentine; il est mort jeune encore et l'oubli est venu sur lui.

Le maître le plus représentatif de cette période qui précède et suit 1700 est Antoine Coypel; il en résume les tendances et l'évolution en un œuvre très inégal, et dont il faut oublier les grandes machines théâtrales et fastidieuses pour en retenir surtout les dessins conservés en grand nombre, principalement au Louvre. Il doit beaucoup au Titien, au Corrège; beaucoup aussi au Bernin, qui a été à Rome son premier maître, et, tout autant, à Rubens, dont il copie un *Triton* et une *Néréide* (Louvre). Ses figures de femmes sont surtout corrégiennes, sa forme est rubénienne :

une puissante figure de *Dieu fleuve* (École des beaux-arts) est une réminiscence du Bernin, traduite par un fervent de Rubens. Quant à sa technique des trois crayons, qu'il manie avec une aisance et un éclat extraordinaires, elle lui vient sûrement de l'enseignement de La Fosse. Dès 1700, son style et sa manière sont fixés. Voyez à l'École des beaux-arts sa *Vénus sur les eaux*, au Louvre sa *Psyché abandonnée* et son groupe de *Vertumne et Pomone*. La plupart des autres dessins conservés sont un peu postérieurs et se rapportent à la décoration du Palais-Royal. Partout des nus charmants, des têtes pleines de vie, des mains parlantes et fortement articulées : un groupe de *Pan et Silène* (École des beaux-arts) dont l'arabesque mouvementée annonce le style de la rocaille, de gracieuses divinités olympiques, *Junon*, *Cérès* (Louvre), et puis, parmi des rencontres inattendues, un *Momus* narquois (Louvre), dont on croirait le masque pétri par Jordaëns ou par Daumier. Cet art là ne contient pas tout le siècle de Watteau et de Fragonard; au moins lui prépare-t-il la voie (v. pl. XXX).

Ce qu'Antoine Coypel avait négligé, le spectacle de la vie quotidienne, d'autres ont su l'observer. Une scène d'intérieur, le *Thé* de Joseph Christophe (Louvre), ne sort pas du médiocre, mais c'est une note nouvelle, une note familière qui pénètre dans l'art français.

Vers le même temps un sentiment plus intime de la campagne se fait jour, notamment chez François Desportes et Nicolas Bertin. Desportes ne s'intéresse pas seulement à l'homme, mais aux bêtes et aux plantes. Dans un *Chasseur entouré de ses chiens* (Louvre), il nous apparaît sous son triple aspect de portraitiste, d'animalier et de paysagiste. Influencé, dès sa formation, par la peinture flamande, il se montre, en son dessin, très proche des artistes du XVIII^e siècle. Nicolas Bertin, dont une petite *Bacchanale*, perdue dans les anonymes du Louvre, semble indiquer une parenté avec l'école de Vouet, est l'auteur d'un charmant dessin conservé au musée de Rennes, *Faucheurs au repos*, de l'observation la plus juste, précieuse évocation de la vie rustique française dans le cadre d'une prairie de juin (v. pl. XXXI).

Ainsi, des professeurs de l'Académie, comme Christophe et Bertin, ne dédaignaient pas les sujets familiers, fût-ce les sujets « bas », les « bambochades ». Ainsi se poursuivait, au sein de l'Académie, une évolution dont on a pu voir chez

Charles de La Fosse les manifestations initiales. Loin de s'accomplir malgré elle, cette évolution a donc été en grande partie l'œuvre de l'Académie.

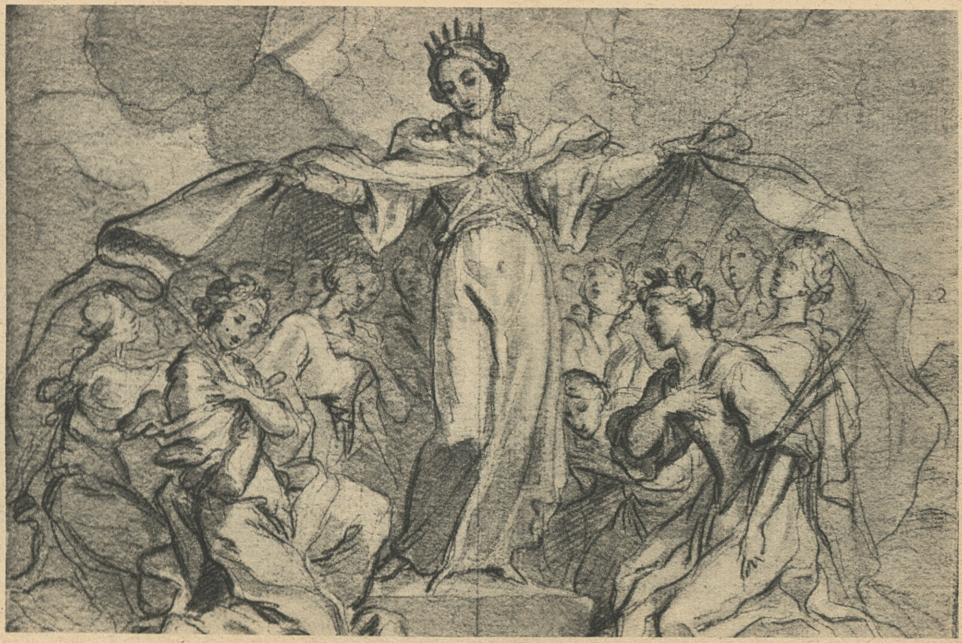
Graveurs et petits maîtres.

Il y a dans l'art du XVIII^e^ siècle, et tout d'abord chez Watteau, un caractère d'élégante désinvolture, une allure dégagée et leste, pleine de grâce et d'abandon, que Rubens, ni La Fosse, ni Coypel ne peuvent expliquer ni n'ont rendue possible. Cet art n'aurait pas été ce qu'il fut sans la lignée de graveurs qui ont maintenu une tradition dont l'origine remonte à Callot et, par-delà Callot, à Bellange, et dont on peut suivre l'enchaînement à travers tout le XVII^e^ siècle.

Nous avons parlé, dans un chapitre antérieur, des petits maîtres qui ont imité Callot, ou gravité dans son orbe. Leur descendance est représentée, dans la seconde moitié du règne de Louis XIV, par Sébastien Le Clerc, excellent graveur et très remarquable dessinateur. Le Clerc, qui avait débuté à Metz par des paysages à l'imitation d'Israël Silvestre, et par des figures de mode dans la manière de Saint-Igny, travailla longtemps pour Le Brun, sans toutefois se confiner dans le genre académique historique. Il subit l'influence du premier peintre qui combattit celle de Callot, visible dans ses premiers essais : d'où un souci de l'équilibre qui chez lui a primé toute recherche de mouvement et aboli toute fantaisie. Le meilleur de son œuvre est dans la vignette d'illustration et particulièrement dans les sujets de la vie contemporaine : certaines petites compositions, comme les *Jeux de hasard* et le *Jeu du lansquenet* (École des beaux-arts), sont toutes proches de l'art du XVIII^e^ siècle.

Par leurs figures de mode et leurs conversations galantes, Claude Simpol et Bernard Picart en sont plus proches encore. Du premier nous n'avons pas à parler, ne le connaissant que par des gravures. Mais le second, qui, dans le passé évoque Saint-Igny, et dans l'avenir présage Watteau, est le dessinateur délicat et élégant des *Figures de mode* (Louvre) et des *Pèlerins de Cythère* (musée Victoria et Albert à Londres).

Rattaché à Callot — mais lui, si directement qu'il semble faire abstraction de l'évolution du XVII^e^ siècle — Claude



XXIX — Antoine Dieu. Vierge de consolation. Musée de Rennes.

(Cl. Arch. phot.)

XXX — Antoine Coypel. Étude de Vierge. Stockholm.

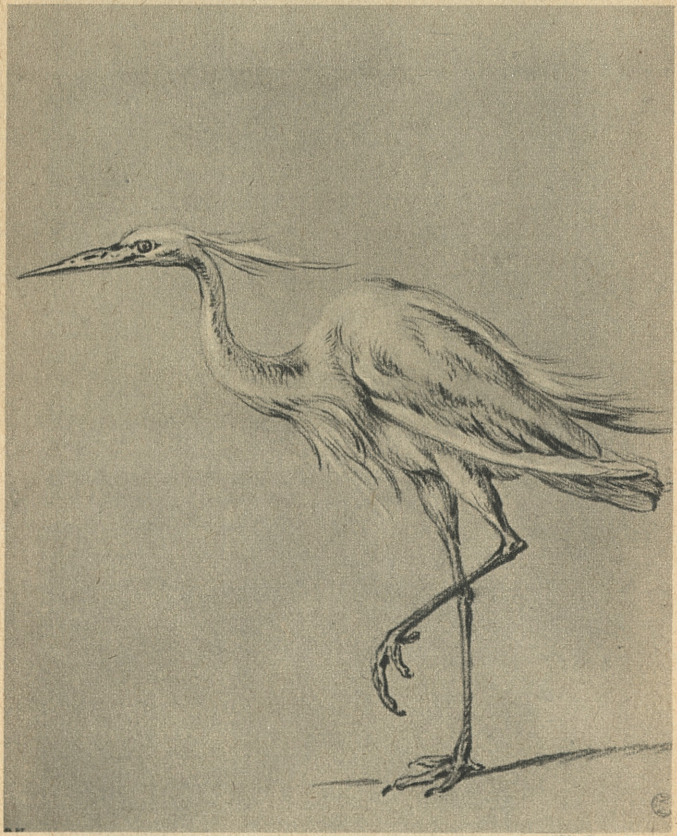
XXXI — Nicolas Bertin. Faucheurs au repos. Musée de Rennes.

(Cl. Arch. phot.)

XXXII — Claude Gillot. Arlequin, Scaramouche et Pierrot. Musée du Louvre.

(Cl. Giraudon)

XXXIII — Antoine Watteau. Feuille d'études. École des Beaux-Arts.



(Cl. Giraudon.)

XXXIV — Jean-Baptiste Oudry. Héron. Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

XXXV — Jérome Chantereau. Halte d'armée. Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

XXXVI — Chardin. Joueur de boules. Musée du Louvre.

Gillot, sans atteindre en aucune façon à l'ampleur du graveur lorrain, participe toutefois de sa verve et de sa fantaisie. Les estampes de Callot sont, sans nul doute, à la base de son art; ses formes mêmes en dérivent. Cependant, Gillot a ses limites, celles d'un improvisateur. Négligeons ses études d'après le modèle nu ou habillé, qui sont autant de défaillances. Une certaine instantanéité de vision et d'exécution lui est nécessaire : il la trouvera dans l'ambiance du théâtre de la Foire; et là, dans le monde d'Arlequin, il rejoindra Callot. Tandis que la comédie se déroule à ses yeux en un rythme entraînant, il enlève rapidement des scènes où s'anime d'une allure éternellement dansante un peuple cocasse, preste et spirituel, campé sur des jambes effilées (dessins au Louvre [v. pl. XXXII]); Gillot est là dans son naturel. Ce qui est étonnant, c'est qu'à la fin de sa vie, il ait su se renouveler pour dessiner, peut-être sous une influence inavouée de son ancien élève Watteau, les ravissantes illustrations des *Fables* de Lamothe (dessins au Louvre et à Chantilly).

De la survivance d'un esprit Callot au XVIII^e siècle, nous avons d'autres preuves encore nettes, mais mystérieuses, dans un certain nombre de feuillets lignés arrachés à un livre de comptes et répartis aujourd'hui entre diverses collections. On y rencontre des scènes de la Comédie italienne ou du théâtre de la Foire, médiocrement dessinées à la plume; mais au verso de l'un d'eux, on a la surprise d'apercevoir deux têtes à la sanguine, deux charges enlevées d'un trait mordant et spirituel dans le goût de Callot. Les scènes du recto seraient de Gilles Allou. Mais de qui les têtes du verso?

CHAPITRE VII

Le XVIII^e siècle.

Watteau et son rayonnement.

Il était donné au génie de Watteau de fondre en une matière nouvelle tant d'éléments divers, d'assimiler la leçon de Rubens, et d'élever à la valeur humaine les pantins de la Foire en découvrant en eux, comme en toutes choses, des sources de poésie.

Évolution des dessins de Watteau. — De Watteau adolescent et déjà passionné de dessin, rien ne s'est conservé. Ses débuts ne remontent pas pour nous au-delà de son apprentissage chez Gillot. Après quoi, son séjour chez Audran au palais du Luxembourg, devant les plus beaux jardins du monde, éveilla en lui un sentiment nouveau de la nature, tandis que la galerie de Médicis le mettait en présence de Rubens; puis ce fut le voyage à Valenciennes, les visions de guerre et les croquis militaires; et enfin, chez Crozat, la révélation des maîtres, des Vénitiens surtout et des Flamands, et la joie de copier non seulement Titien (citons, au Louvre, le charmant *Paysage avec deux figures à genoux*, d'après le dessin de Titien maintenant à Vienne), Campagnola et Rubens, mais tout ce qui pouvait concourir à l'enrichissement de sa personnalité, fût-ce des dessins de Pietro Testa et de Federigo Zuccaro (Watteau copia un chien couché dans une estampe du premier, et transposa délicieusement une assez plate figure de genre du second). C'est alors que commence la grande époque de Watteau. Sa carrière n'aura pas duré en tout quinze ans, autant d'années d'un labeur constant, marquant une évolution indissolublement liée à celle de l'art français, et dont la rapidité confond; mieux que ses biographes, Jean de Julienne, Gersaint, le comte de Caylus, imprécis et qui parfois se contredisent, les dessins de Watteau nous en feront suivre les étapes. La première phase est celle des

figures un peu grêles, un peu raides, proches parentes de celles de Gillot (au Louvre, *la Boutique du drapier*). Puis, vient la conquête progressive des formes : certains traits de caractère gillotesques persistent dans les plus anciens dessins de cette période, par exemple dans les *Figures dans un jardin* (musée de Rennes), et même dans une admirable *Parade foraine* (musée de Besançon), mystérieux dessins que l'on hésite parfois à donner à Watteau; ils ont disparu des croquis militaires exécutés pendant le voyage à Valenciennes (Louvre, Chantilly, École des beaux-arts, etc.) et des études de types populaires (au Louvre, le *Gagne-Petit*), ainsi que des *Figures de mode* (musée de Stockholm). Il est plus difficile d'assigner une date aux paysages que l'on rencontre dans divers musées (Bayonne, Montpellier, Leningrad). A Montpellier, il en est un exquis avec son ciel voilé et ses arbres grêles qui ondulent, comme balancés par le vent. En considérant la qualité du trait généralement mince, délicat, nous pensons qu'ils sont pour la plupart de la jeunesse de Watteau.

A peine Watteau a-t-il pénétré dans l'hôtel Crozat, que sa manière se transforme, et, avec sa manière, sa technique. Il n'avait eu, jusque-là, souci que de l'effet plastique du dessin et ne s'était servi que de sanguine en se contentant parfois de renforcer les ombres par des accents de pierre noire. C'est la couleur qu'il recherche à présent — et aussi la lumière — dans des dessins où il use des deux et des trois crayons avec un charme inégalable; ce qui a déterminé cette transformation, c'est d'abord la découverte des dessins de Rubens, nombreux chez Crozat, mais peut-être aussi le resserrement de ses relations avec Charles de La Fosse qui l'avait introduit chez le financier, et lui avait obtenu la commande de quatre panneaux pour la salle à manger de son hôtel. Ce sont justement deux dessins pour ces peintures, *Flore* ou *le Printemps*, *Bacchus* ou *l'Automne* (Louvre) qui ouvrent la série des trois crayons; ces études de nu si injustement dénigrées par Caylus, l'ami de jeunesse de Watteau, orienté plus tard vers le goût antiquisant, n'ont d'égales dans le siècle que d'autres études de nu de Watteau (au Louvre, un *Satyre* et un *Buste de faune*, au British Museum, une *Femme nue sur une chaise longue*, etc.). En revanche, les portraits et les études de figures ont été appréciés des contemporains, qui leur ont trouvé des

« grâces inestimables ». On sait ce que sont ces études, jetées négligemment, semble-t-il, mais, à la vérité, avec un art admirable, sur de grandes feuilles de papier chamois, et l'on se rend compte de ce qu'il y avait de neuf, de jamais vu, dans de pareils dessins où un peu de poussière rouge, noire et blanche suffit à évoquer, non pas seulement la couleur des choses, mais leurs substance même, et à rendre sensible le grain d'un épiderme ou le velouté d'une étoffe. Pendant les dernières années de sa courte vie, Watteau a consacré au dessin le meilleur de son temps, le matin. On sait par Caylus comment il procédait, faisant poser ses amis et ses belles visiteuses sous des habits italiens, dans les attitudes les plus simples qu'il se pouvait, et formant de ces études un recueil de « pensées », un répertoire d'images qu'il consultait à sa guise suivant les besoins de la composition, et dont il utilisait les figures telles quelles, sans y rien changer; « le plus souvent, ajoute Caylus, en conséquence d'un fond de paysage qu'il avait conçu ou préparé » (v. pl. XXXIII). Watteau n'a jamais connu d'autre méthode, et l'on peut dire que le plus imaginatif des peintres français n'a jamais dessiné d'imagination, si ce n'est, dans sa jeunesse, un très petit nombre d'esquisses (au musée Jacquemart-André, le *Mercure galant*, à l'École des beaux-arts, *Moïse sauvé des eaux*, au Louvre, une *Scène galante dans un jardin*, à Dresde, les *Amusements champêtres*).

Charmantes compositions, mais qui comptent peu dans l'œuvre de Watteau. Arrêtons-nous plutôt aux études d'après nature : celles-ci représentent, dans leur magistrale simplicité, un art très grand. Il faudrait tout citer des trois crayons que possèdent le British Museum et le Louvre. Mais ce qui paraît dès l'origine chez Watteau, et ce qui est de l'essence même de son dessin, c'est sa touche inimitable jusque dans ses moindres indications. Quand, plus tard, s'ajoutera au charme de sa ligne le prestige de la lumière et de la couleur, ce caractère demeurera immuable. Qui dira le tact infaillible avec lequel Watteau manie les trois crayons, en isolant, puis en mêlant subtilement le noir, le rouge et le blanc? le raffinement d'une ligne unique avec ses sinuosités, ses brisures, ses accents, ses impalpables finesses? et quel charme indéfinissable s'en exhale, comme un demi-sourire un peu mélancolique, comme une résonance anticipée de quelque thème mozartien?

Rayonnement de Watteau.

L'influence de Watteau, souveraine pendant la première moitié du XVIII^e siècle, et qui durera jusqu'au triomphe du néo-classicisme, a marqué de son empreinte le dessin encore plus fortement que la peinture. Non qu'aucun artiste de ce temps ait su pénétrer la poésie de Watteau, part intransmissible de son génie, mais tous doivent à Watteau de ne s'être pas détournés du spectacle de la vie, et tous lui ont emprunté, non pas seulement son sentiment de la grâce et de l'élégance et son goût du costume, mais sa forme même et ses moyens d'expression : délaissant comme lui la plume et le lavis, n'usant guère, à son exemple, que du crayon noir, de la sanguine et de la craie, ils ont parfois côtoyé le baroque, mais en ont évité les écueils; tant de pondération et de mesure ne se rencontrent alors que dans l'école française.

Imitateurs et satellites de Watteau. — Ils sont légion ceux qui ont cherché à suivre Watteau en exploitant la veine féconde qu'il leur découvrait. Beaucoup méritent à peine d'être cités. Il n'y a que grâce banale dans les dessins de Philippe Mercier (British Museum) et de Pierre Angelli (British Museum et musée de Rennes). Nicolas Lancret lui-même est un petit maître sans originalité et un dessinateur souvent maladroit. Il a cependant, çà et là, d'heureuses trouvailles, et on ne peut lui refuser certains dons d'observation (dessins au Louvre, au musée Jacquemart-André, au musée de Dijon). Quant à Antoine Pater, si mauvais peintre qu'il soit, ce sont des qualités de peintre qui nous font aimer ses sanguines, avec leurs jeux de lumière et d'ombre et le miroitement de leurs soies chiffonnées (dessins au Louvre, au musée Jacquemart-André, à l'École des beaux-arts, etc.). Quillard ne le vaut pas : sans finesse, sans distinction, il montre, en dépit de sa vulgarité, un certain sens du mouvement et quelque ingéniosité dans la distribution des groupes (dessins au Louvre). Mais tout cela n'est rien que pastiche. Combien nous touchent davantage ceux qui se sont rapprochés de Watteau presque inconsciemment, sans chercher tout au moins à se modeler exactement sur lui. Tel est celui que de son temps on appelait

le bonhomme Portail, un simple, un sincère qui, dans ses études de figures en rouge et noir, en arrive, avec son trait tremblotant et sensible, à évoquer, comme l'indique Goncourt, l'image d'un Watteau vieilli (au Louvre, un *Portrait de l'artiste* et une *Etude de dame en grands paniers;* à Chantilly, un *Paysan debout* traditionnellement attribué à Watteau et rendu à Portail par M. Mathey). Les figures aux deux crayons de Michel-Barthélemy Ollivier n'éveillent également que de la sympathie, mais ce sont de petits, très petits dessins. On s'étonne d'avoir à inscrire ici le nom d'un peintre d'histoire qui n'a jamais voulu être autre chose que peintre d'histoire, Jean Dumont le Romain; il faut, toutefois, se rappeler que Dumont le Romain a collaboré avec Pater à une illustration du *Roman comique*, et que, d'autre part, ses études à la sanguine conservées au musée de Rennes, ne sont que de lointains reflets des sanguines de Watteau.

Peintres de genre. — C'est parmi les peintres de genre, parmi ceux qui se sont intéressés à la vie quotidienne, fut-ce aux sujets « bas » et aux animaux, que l'on rencontre les plus charmants et même quelques-uns des plus beaux dessinateurs de la première moitié du XVIII^e^ siècle. Pour la plupart, mais non cependant pour tous, c'est le dessin de Watteau qui donne le ton; nul pastiche toutefois, nulle imitation servile; nous sommes en présence de manifestations spontanées d'un art sain et robuste.

Rapproché de Watteau par son goût du théâtre de la Foire, Jean-Baptiste Oudry commence par dessiner de petites silhouettes de comédiens dans le goût de Gillot; il s'amusera quelque temps à ce jeu, même lorsqu'il aura à satisfaire de nombreuses commandes de portraits (album de la collection Sommier, daté de 1713), et lorsqu'il aura abordé l'étude du paysage dans de petits ouvrages, d'ailleurs bien médiocres (album du Louvre, daté de 1714). Mais, ces premiers essais doivent être comptés pour rien. Oudry a reçu de Largillierre un enseignement tout flamand et intégralement réaliste. Cependant, pour peu que nous comparions leurs dessins, nous observerons combien le franc naturalisme de l'un diffère de la grâce élégante de l'autre. C'est qu'entre le maître et l'élève, la leçon de Watteau est intervenue. Cette influence est très remarquable

dans les études de figures d'après nature (au Louvre, *Personnage de comédie*, à l'École des beaux-arts, *Valets de limiers*). Elle est visible également dans un projet d'illustration pour le *Roman comique* (Louvre). Mais ici, Oudry ne paraît pas à son avantage; ces dessins d'imagination ne lui conviennent guère : il ne se sent à l'aise qu'en présence de la nature. Pour les dessins d'animaux, il s'en passe à la rigueur, car il sait l'animal par cœur, tant il l'a étudié à la chasse, à la ménagerie royale, à la basse-cour. Rien ne vaut, toutefois, ce qu'il a pu saisir au vif (dessins au Louvre et à la Bibliothèque d'art et d'archéologie). Avec quelle virtuosité il manie alors la craie pour éclairer les surfaces et semer sur le poil et la plume de petites lumières qui chatoient sur le fond bleu du papier (v. pl. XXXIV). Dans le paysage, il n'emploie pas une autre méthode; là, il est tributaire de Berghem, et fait figure en France de précurseur : ses *Vues du parc d'Arcueil* (Louvre, École des beaux-arts, Albertina) révèlent sa connaissance de l'arbre et son entente du glissement des rayons du soleil à travers le feuillage.

C'est sous l'influence de Gillot que Charles-Antoine Coypel a produit le meilleur de son œuvre. Il avait mal débuté avec les emphatiques vignettes des *Fables* de Lamothe, qui font si fâcheuse figure auprès de celles de Gillot. Il changea de méthode et donna des illustrations de l'*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni (1726) et celles des comédies de Molière (1728); nous n'en connaissons malheureusement pas les dessins, non plus que ceux de quelques pièces isolées, comme le *Petit-maître faisant semblant de penser*. Les compositions en sont pleines d'esprit. Il y a moins de légèreté dans l'*Education rebutante donnée par une prude* (Louvre). Mais là encore, Charles-Antoine Coypel montre sa vraie physionomie qui est celle d'un humoriste. Cependant, les circonstances et l'intrigue eurent vite fait d'abolir ses qualités charmantes, en le portant au poste de directeur de l'Académie et de premier peintre du roi.

Faut-il, comme l'indiquent les Goncourt, rattacher à l'influence de Watteau Jean-François de Troy? Cela est douteux : les premières « Assemblées galantes » de ce charmant artiste formé en Italie, sont antérieures à celles de Watteau. Et puis, les rares dessins qu'on lui attribue (notam-

ment une *Etude de jeune homme assis*, au British Museum, publiée par M. Parker) sont d'une légèreté, d'un brio tout italiens.

Les dessins de Charles Parrocel, fils de Joseph Parrocel, sont d'un caractère autrement complexe. Edmond de Goncourt y reconnaît « quelque chose des crayonnages de Watteau », mais ce quelque chose s'y allie à la « furia » traditionnelle de l'école du Bourguignon. Dans ses croquis militaires et dans ses scènes de genre, qui évoquent si bien à nos yeux l'époque de la régence et du règne de Louis XV, Charles Parrocel fait preuve d'une autorité et d'une verve qui ne sont qu'à lui. Le Louvre conserve de nombreux dessins de sa main; à l'École des beaux-arts, une *Scène de guinguette* est de sa touche la plus spirituelle. Cochin, qui a écrit sa vie, donne du dessinateur l'idée la plus juste et la plus suggestive. Il parle avec admiration de ses dessins, « généralement peu finis », réduits parfois à de « simples traits, dessinés carrément et même un peu outrés à cet égard »... « s'il s'y trouve des incorrections, ajoute-t-il, ce sont des incorrections savantes, et bien différentes de celles qui proviennent de l'ignorance et du défaut de sentiment ».

Il ne s'est trouvé personne pour écrire la vie de Jérôme Chantereau, un méconnu, celui-là, et dont Robert Rey a été le premier à parler. Chantereau est un dessinateur délicieux, dont l'art, tourné vers la vie quotidienne, tient au passé par des liens mystérieux, et anticipe sur l'avenir; de là, le charme singulier des dessins que l'on peut voir au Louvre et au musée de Stockholm. Parti de Watteau, ses estampes en témoignent, il doit à celui-ci la technique des trois crayons, mais il a maintes affinités avec l'époque de Louis XIII : ses dessins de foule font penser à Callot (v. pl. XXXV), tandis que ses paysans ont le sérieux et la dignité des paysans de Le Nain. D'autre part, touché d'influences hollandaises, il a le sentiment de l'enveloppement des figures dans l'atmosphère. Son préromantisme, enfin, est extrêmement frappant : sa *Halte de cavaliers* (Louvre) est une fête galante, sans doute, mais la plénitude de la composition, les attitudes mouvementées des personnages, la recherche du costume et le décor même frôlent le style troubadour, semblent annoncer les Devéria et les Johannot.

Chardin. — Il est dans l'art français une note grave et familière tout à la fois, qui, d'un siècle à l'autre, a vibré, que l'on a pu entendre, au XV^e siècle, dans l'œuvre de Jean Fouquet, et qui s'est tu à l'époque de la Renaissance pour retentir de nouveau au XVII^e siècle avec Georges de La Tour et Louis Le Nain. Cette note si émouvante, et que la France seule a fait entendre, retentira encore au XIX^e siècle dans l'œuvre de Jean-François Millet. Au XVIII^e siècle, on la reconnaît dans la peinture et dans les dessins de Chardin. Celui-ci, qui doit être considéré comme un des grands dessinateurs de son siècle, a toutefois peu dessiné. On a naguère mis à son actif toutes les scènes de la vie bourgeoise, toutes les figures de femmes portant bonnet; il lui demeure, en définitive, une demi-douzaine de pièces authentiques, les unes au Louvre, les autres, provenant du comte Tessin, au musée de Stockholm. Le *Joueur de boule* (Louvre [v. pl. XXXVI]), donne la clef de l'œuvre. Le dessin de Chardin, magistrale synthèse, n'évoque, par sa monumentalité, d'autre précurseur que Jean Fouquet : quelques traits dépouillés, à peine estompés, construisent solidement de robustes volumes; une vie calme et sereine en habite les figures, à laquelle participent également les objets inanimés (à Stockholm, une *Vinaigrette*, une *Hure de Sanglier*).

Précurseurs de Boucher. — Sommairement, et sans tenir compte d'une chronologie rigoureuse, les maîtres que nous avons groupés autour de Watteau représentent l'époque de la Régence, dont l'arabesque garde quelque chose de la sobriété et de l'équilibre du style Louis XIV. La période suivante, que caractérise le style de la rocaille, s'incarne, au cœur du XVIII^e siècle, en François Boucher.

Mais François Boucher, peintre et dessinateur de nu, a eu dans l'Académie même des précurseurs, notamment Noël-Nicolas Coypel et surtout François Lemoyne, dont il fut élève.

Le souvenir de Rubens demeure vivace dans les formes sensuellement caressées de Noël-Nicolas Coypel (*Etude de femme nue debout*, à l'École des beaux-arts). Nourri d'italianisme, influencé principalement par le Parmesan et Pietre de Cortone, François Lemoyne est de tendances bien différentes : avec son dessin aux lignes agitées, avec

ses formes qui jamais ne reposent, il est à l'antipode de ce que le XVIII^e^ siècle nous a montré jusque-là, par conséquent à l'antipode de Watteau. Il est certain cependant qu'il a subi, au moins temporairement, l'influence de celui-ci. Cela est prouvé par une *Etude de femme nue* aux trois crayons, conservée de tout temps au British Museum sous le nom de Watteau, et dans laquelle M. Parker a reconnu une étude pour l'*Omphale* du Louvre. Un voyage en Italie changea l'orientation de Lemoyne, désormais livré trop souvent à son incroyable facilité. Ses dessins sont d'une inégalité déconcertante, tantôt d'une déplorable mollesse, aux formes vides et inconsistantes, tantôt exquis et ressuscitant, dans leur maniérisme délicat, les grâces du Parmesan. Il y a même, parmi les nombreux dessins du Louvre, des études d'après nature toutes débordantes de vie (*Jeunes filles en prière*, *Religieux debout*, etc.), et qui feraient de Lemoyne un des meilleurs dessinateurs du siècle, si d'autres dessins ne le classaient parmi les plus médiocres.

Boucher. — Il y a chez Boucher de tout : du Corrège et du Tiepolo, du Flamand et du Hollandais. Mais ce fut principalement l'influence de Watteau qui détermina la formation du dessinateur appelé, très jeune encore, par M. de Julienne à participer à la gravure des *Figures de différents caractères :* plus de cent dessins de Watteau passèrent ainsi entre ses mains. On sait quel est le mérite de l'interprétation de Boucher, et combien ses eaux-fortes ont de grâce et d'esprit; certains dessins de jeunesse ont si bien assimilé le style de Watteau qu'ils ont pu prêter à confusion, tel le *Violoniste* du musée Staedel. Ce qui, par la suite, différenciera très profondément Boucher de son modèle, et ce qui est l'effet d'une influence directe de Rubens, c'est une tendance à accentuer la rondeur des formes : sous le crayon de Watteau, les lignes ondulent; sous celui de Boucher, elles s'incurvent et se contournent en un style de la plus extraordinaire souplesse, et qui est proprement le style de la rocaille appliqué à la figure humaine et à toutes choses.

Boucher a beaucoup dessiné, et dans tous les genres : sujets religieux, mythologies, histoire, costumes, pastorales, paysages, etc. Mais il est avant tout un des plus grands dessinateurs de nu de tous les temps, et c'est là surtout que se manifeste l'influence de Rubens, et, bien plus qu'une

influence, une parenté de nature avec le maître anversois. On peut voir au Louvre, à l'École des beaux-arts, au musée de Stockholm, à Besançon, à Montpellier, etc., de ces nudités aux chairs rosées, nacrées, tendres, faites d'un nuage de sanguine qu'effleurent à peine les touches lumineuses de la craie, corps de femmes palpitants de vie, amours potelés, robustes, inimitables (v. pl. XXXVII). Même dans ses dessins académiques, Boucher montre une fougue et une originalité extraordinaires.

Boucher a trop vécu et trop œuvré. Dans les quelques dix mille dessins qu'il a laissés, il y a beaucoup de déchet, des choses médiocres, des fadaises surtout. Il n'en reste pas moins l'un des artistes les plus considérables du XVIII^e siècle, et, à coup sûr, le plus représentatif.

Influence de Boucher et italianisme. — Les imitateurs de Boucher et les propagateurs de son style furent nombreux. Citons, parmi ses contemporains, Trémolières et Jean-Baptiste Pierre, qui tous deux lui ont emboîté le pas : l'un a renchéri sur lui pour imposer aux formes les plus capricieux contournements, et alourdi le potelé de ses enfants nus (à l'École des beaux-arts, une étrange copie d'un tableau de Poussin; l'ancienne collection Goncourt contenait d'autres exemples); l'autre s'est efforcé d'imiter l'arabesque du maître, mais la ligne est restée molle et les formes vides (au Louvre plusieurs dessins de nu). Pierre-Antoine Baudoin a, dans quelques aquarelles assez indécentes (Louvre et ancienne collection Goncourt), montré autrement de verve et de talent. Nous retrouverons plus tard, et jusqu'à une date avancée du siècle, l'influence de Boucher. Cependant, parmi ses contemporains, la part des influences italiennes est grande : notamment chez Charles Natoire, autre élève de Lemoyne, et qui a fait de nombreux séjours à Rome. Négligeons dans son œuvre dessiné toute une part de production purement commerciale : en fait, une série de têtes de femmes le plus souvent froides et conventionnelles, images poupines aux yeux trop grands, aux bouches trop petites, que l'on rencontre un peu partout. Combien valent mieux ses dessins de nu, les uns assez proches de ceux de Boucher, sans qu'ils en aient jamais l'ampleur ni l'exubérance (au Louvre, à l'Albertina), les autres, plus italiens, marquant une ascendance vénitienne jusque dans leur coiffure à la

Véronèse (au musée de Stockholm, *Diane surprise*). Rien ne vaut toutefois, dans l'œuvre de Natoire, certaines figures de genre prises sur le vif (au Louvre un *Enfant au bol de lait*, dans l'ancienne collection Masson une *Petite Fille*). Ajoutez à cela quelques paysages romains plaisamment pittoresques (au Louvre), mais, ici comme partout, on pense aux dessins de Boucher, on compare, et le rapprochement n'est jamais à l'avantage de Natoire.

Un caractère d'italianisme plus accentué marque les dessins de Dandré-Bardon et de Carle Vanloo, dessins aux traits capricieux, aux contours dégingandés, issus de l'influence de Benedetto Luti, dans l'atelier duquel s'était perpétué à Rome l'enseignement de Pietre de Cortone et de Ciro Ferri. On conserve au Louvre et à l'École des beaux-arts des compositions allégoriques de Dandré-Bardon, d'un « fa presto » plein de fantaisie pittoresque. Quant à Carle Vanloo, à mi-chemin entre le dessin italien et le dessin français, il a laissé d'assez bons portraits sincères et lourds (notamment à Besançon) et des académies pleines d'accents de nature, et qui furent copiées par plusieurs générations d'élèves (au Louvre, à l'École des beaux-arts, à Dijon, etc.). De formation italienne, lui aussi, Joseph-François Parrocel, qui fut souvent en but aux quolibets de Diderot, se rapprocherait davantage de Lemoyne; il a laissé des études de figures décoratives d'un élégant maniérisme, crayonnées à la pierre noire et à la craie sur un papier jaunâtre dont il est presque seul à avoir usé (dessins au Louvre et dans l'ancienne collection Masson). On reconnaît sa main, à l'École des beaux-arts, dans un charmant croquis de *Villageois au marché*, et, au Louvre, dans une *Scène militaire* influencée par Watteau.

Vignettistes. — Trois vignettistes, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, se disputent la faveur du public : Charles-Nicolas Cochin, Gravelot, Eisen. Cochin, dessinateur des Menus-plaisirs, évocateur des fêtes de Versailles, représente bien, de sa plume alerte et sous ses fraîches couleurs d'aquarelle, le style de Boucher, le style rocaille dans toute sa verdeur (au Louvre, dessins pour les gravures des fêtes du mariage du Dauphin). Mais le grand vignettiste de cette époque, c'est Gravelot. Les dessins de ce charmant artiste (au Louvre, la *Lecture*, au British Museum, très nombreuses

feuilles) nous livrent, mieux encore que ses vignettes, la clé de sa personnalité. Chaque sujet a donné lieu à de grandes études d'après nature mises ensuite au carreau et réduites au format voulu. Le dessin de Gravelot garde dans sa ligne le souvenir de Watteau joint à une sensibilité très vive et à une impression de poésie intime et familière, qui sont de sa nature même. Eisen n'a ni le talent, ni le goût exquis de Gravelot, ni surtout sa forte personnalité. Il demeure toute sa vie tributaire de Boucher. Ses dessins, un peu mous, un peu gris, un peu ternes (au musée Jacquemart-André, le *Concert*), ont néanmoins le charme d'une époque qu'ils évoquent non sans grâce.

Portraitistes. — Dans l'évolution qui marque si fortement l'art français du XVIII^e siècle, le portrait a suivi son chemin propre. Laissons de côté les dessins que l'on a attribués, tout à fait arbitrairement, à Jean-Marc Nattier. On sait quelle fantaisie, quelle irréalité celui-ci a apportée dans l'image qu'il a donnée de la femme de son temps. Cependant, la réaction est venue assez vite avec Louis Tocqué. Si celui-ci s'est généralement peu soucié du visage dans ses esquisses de portrait hardiment bâtonnées (au Louvre et à l'École des beaux-arts), du moins s'y est-il révélé comme un solide constructeur de figures et un dessinateur de race; Tocqué s'est inspiré de Van Dyck. Aved, formé en Hollande, a témoigné, dans le petit nombre de dessins que nous connaissons, d'une sincérité et d'une ampleur rubénienne.

La Tour. — Avec Quentin de La Tour, nous revenons à une tradition purement française. Ses admirables préparations, d'une technique prestigieuse du pastel, excluent tout élément accessoire, ne considérant que le visage, le regard, l'expression physionomique, ce que Nanteuil — dont il faut bien le rapprocher — appelle « brio ». Mais, La Tour est sans doute le seul à atteindre, à la fois, cette intensité de vie pensante et agissante, et cette ressemblance morale; il est remarquable que, chez lui, l'expression éphémère même — car ses regards sont souvent éloquents et ses bouches disertes — n'ait en rien diminué le caractère permanent et humain de ses modèles (v. pl. XXXVIII).

Carmontelle. — On hésite à citer auprès d'un si grand maître le simple amateur que fut Carmontelle, l'homme des profils. Il a laissé, auprès d'assez médiocres aquarelles (à Chantilly), des portraits à la pierre noire et aux crayons de couleurs qui sont, en dépit de maladresses et d'incorrections, des merveilles de sincérité et de sensibilité (dans les anciennes collections Goncourt et Heseltine, à l'École des beaux-arts, etc. [v. pl. XXXIX]), Ils sont bien dans la ligne du portrait français, ces profils de Carmontelle, où, suivant l'expression d'un biographe du temps, « tout est visage ». N'en faut-il pas dire autant des petits portraits médaillons où Cochin a répandu avec sa technique savante du crayon, ses rares dons d'observation (au Louvre, à l'École des beaux-arts, etc.)?

CHAPITRE VIII

La fin du XVIII^e siècle.

Fragonard et son temps.

Le XVIII^e siècle a vu, entre 1750 et 1785, se développer, s'épanouir et tout ensemble se détruire la forme d'art à laquelle il avait donné naissance, et enfin, par une oscillation semblable à celle qui s'était produite cent ans auparavant, triompher une nouvelle forme de l'académisme. Évolution non sans détours ni retours, où s'entremêlent parfois des tendances divergentes qui ont laissé leurs empreintes dans le dessin.

Au cours de cette période, le dessin a connu, sous des influences fécondes, un élan irrésistible. L'école de Watteau avait été celle de la forme, du mouvement et de la couleur; comme moyens d'expression, elle avait usé généralement de sanguine, de crayon noir et de craie; la génération nouvelle, éprise du paysage, aura davantage souci de l'atmosphère et introduira dans le dessin le goût du clair-obscur : de là, son affection croissante pour le lavis dont la technique lui deviendra bientôt aussi familière que celle de la sanguine.

Le paysage : Manglard et Joseph Vernet. — On a pu voir, dans les paysages d'Oudry, des signes précurseurs de cette évolution inspirée par Berghem et Largillierre. C'est toutefois de Rome que partit le mouvement. Dans le même temps, Adrien Manglard y avait découvert Claude Lorrain, sa mer, ses rochers, sa lumière. On a nié cette influence. Il n'est pas moins vrai que Manglard, dans ses paysages de la Bibliothèque de Lyon et de l'École des beaux-arts, a repris et continué la tradition du paysage français du XVII^e siècle et, qu'avec ses atmosphères voilées et la transparente luminosité de son lavis, il est plus près de Claude que la plupart des imitateurs directs qui l'ont généralement mal compris.

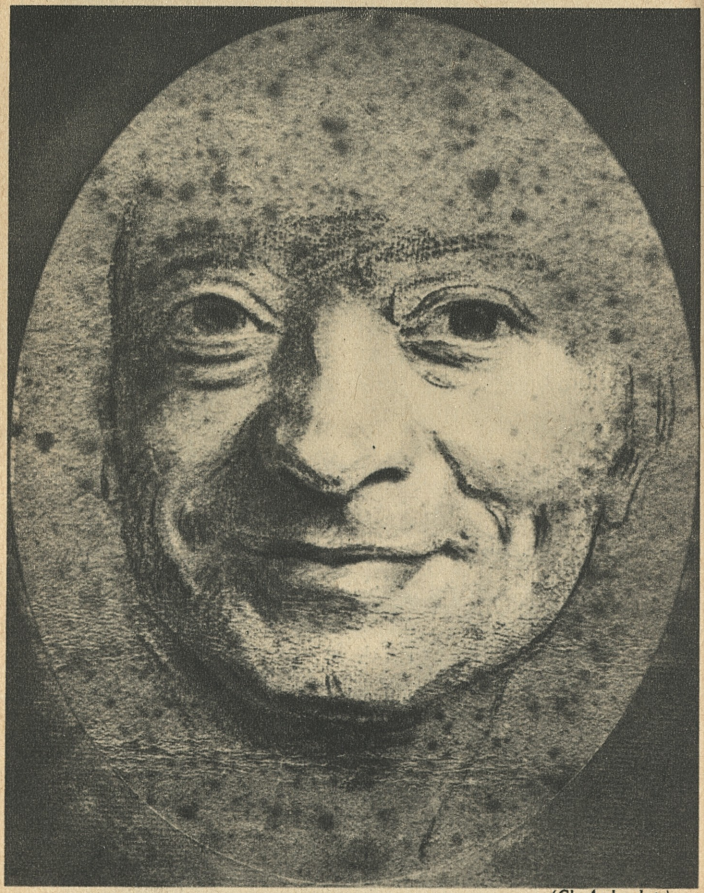
Établi comme Manglard à Rome et formé par lui, Joseph Vernet a suivi la même voie; il a aimé les effets larges, aux grandes lumières tranquilles, le soleil, la mer, ou simplement la brume. Voyez au Louvre ses *Marines*, à l'École des beaux-arts, sa *Vue du temple de Vestale à Tivoli*. C'est à la leçon du Lorrain, transmise par Manglard, que Vernet a dû le meilleur de lui-même, cette entente de l'atmosphère et, tout à la fois, cette simplicité, ce calme dans la conception du paysage, qui le mettent aux antipodes de Boucher.

J.-B. Greuze. — Chez Greuze, on discerne, dès l'origine, une volonté de réaction contre le style de Boucher, réaction suscitée, semble-t-il, par l'influence de Chardin, et qui se traduit par une recherche de réalisme dans l'interprétation des scènes de la vie familière. Sa forme toutefois demeurera marquée pour toujours du souvenir de Boucher, et rien n'y rappellera la noble simplicité de Chardin. Nous n'avons pas ici à tenir compte de sa peinture trop chère à Diderot; le dessin rachète par sa robustesse et son éclat tout ce que celle-ci a de mièvre et de niais. En présence de la nature surtout, Greuze, tel que nous pouvons le connaître d'après la riche collection du Louvre, est un beau dessinateur : ses figures sont mouvementées, modelées par de larges méplats, contournées d'un trait de sanguine énergique, un peu carré; il semble qu'elles participent de la solidité de son natal terroir bourguignon. Ses lavis aussi sont excellents, plus recherchés peut-être, avec le jet entrecoupé de la plume et la brillante transparence de l'encre de Chine (à l'École des beaux-arts, la *Jeune Fille aux colombes* [v. pl. XL]). Ce n'est pas que certaines scènes de la tragédie paysanne ne soient quelque peu gâtées par la grandiloquence et l'exagération théâtrales de la mimique (à l'École des beaux-arts, *le Mauvais Fils puni*). Mais le dessin garde toujours sa force et son dynamisme. Enfin, il est curieux de voir, en pleine période révolutionnaire, le vieux maître alors bien oublié retrouver, sous une influence anglaise semble-t-il, les accents les plus brillants de sa jeunesse dans un *Départ pour la chasse* (Louvre).

Fragonard. — Il est des natures assez originales et assez fortes pour s'imposer à leur époque en conciliant les contraires. Fragonard, sans renier Boucher qui fut son

XXXVII — François Boucher. Nu. École des Beaux-Arts.

(Cl. Arch. phot.)



(Cl. Arch. phot.)

XXXVIII — Maurice Quentin de La Tour. Portrait du maitre.
Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

XXXIX — Louis Carmontelle. Jacques Dumesnil en jardinier.
Ecole des Beaux-Arts.

(Cl. Arch. phot.)

XL — Jean-Baptiste Greuze. Jeune fille aux colombes. École des Beaux-Arts.

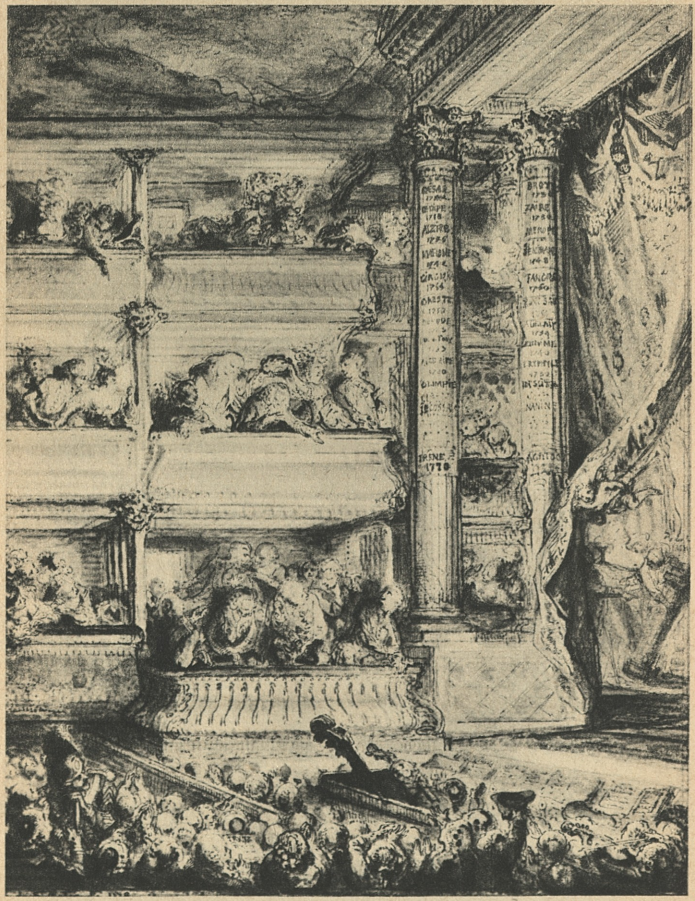
XLI — Honoré Fragonard. Tête d'Oriental. Musée du Louvre.

(Cl. Bulloz.)

XLII — Ch.-F.-P. de La Traverse. Fontaine dans les ruines.
Musée de Besançon.

(Cl. Arch. phot.)

XLIII — Louis Du Rameau. Partie de cartes aux bougies. Musée du Louvre.



(Cl. Arch. phot.)

XLIV — Gabriel de Saint-Aubin. Couronnement de Voltaire.
Musée du Louvre.

maître, sans s'éloigner même de lui, a rencontré Tiepolo et rejoint Rembrandt. La leçon de Boucher l'avait conduit à Rubens; il en devait garder toute sa vie l'impression : le souvenir de Rubens, joint à celui de Boucher, se retrouve constamment dans son œuvre dessiné, par exemple dans une *Etude d'amour* conservée au Louvre et dans le *Satyre aux amours* de la collection Koenigs. C'est, toutefois, dans les jardins de Rome et de Tivoli que Fragonard paracheva sa formation. Il faut voir au musée de Besançon ses admirables paysages où la sanguine exprime ce qu'elle ne semblait pouvoir, à elle seule, exprimer : les jeux de la lumière enveloppant murs et buissons, s'infiltrant à travers les arbres, se glissant sous la feuille et posant sur les cimes maints reflets. Extraordinaire maîtrise du crayon, dont toute la carrière de Fragonard offre des témoignages, et non pas seulement dans les paysages, mais dans de ravissantes études de figures (à Besançon, Orléans, etc.). Par la suite, sous la double influence de Tiepolo et de Rembrandt, il substituera généralement à cette technique celle du lavis de bistre ou d'encre de Chine, accompagnant à l'ordinaire un trait de plume ou de pierre noire. C'est alors qu'apparaît le grand coloriste en blanc et noir, le maître du clair-obscur, auquel on doit quelques-uns des plus beaux dessins du XVIII^e siècle : l'*Allée ombreuse*, du Petit Palais et la plupart des paysages du second voyage d'Italie (en 1773, 1774), la *Lecture* du Louvre, la *Confidence* de la collection Koenigs, les *Beignets* de la collection Kastler, la *Cour de ferme* de la collection Maurice Ephrussi : blondes silhouettes de femmes dans la pénombre, grands feux d'âtre égayant une cuisine obscure, ébats d'enfants, rires de jeunes filles et vol de pigeons blancs dans une cour inondée de soleil; cet œuvre, qui n'est qu'hymne à la joie, impulsion printanière vers toutes les formes jeunes de la vie, laisse apercevoir plus encore que l'inspiration de Tiepolo, l'ascendant de Rembrandt; c'est que, malgré d'indéniables antinomies, la leçon de Rembrandt répond aux aspirations profondes de Fragonard, à son désir d'une expression toujours plus intense de la primauté de la lumière. Cependant, son rembranisme s'est manifesté d'autre façon dans des dessins qui ont banni la plume et la pierre pour se confier au seul pinceau. Au Louvre, une magnifique *Etude de pacha*, enlevée de verve, ne comporte que des lignes constructives

et quelques ombres essentielles, en bref, une figure de Rembrandt transposée dans le style de la rocaille. Mais les variations du pinceau de Fragonard sont infinies. Nous retrouvons ailleurs — dans *le Rêve du mendiant* de l'ancienne collection Doucet, dans le *Taureau à l'étable*, de l'Albertina, dans *la Belle et les deux galants*, du musée de Montpellier — sa touche merveilleusement souple et qui prend ici l'aspect qu'on lui voit dans les esquisses peintes; c'est une flamme que le vent inclinerait; admirable virtuosité de Fragonard, qui laisse sentir, sous les blondeurs du lavis de bistre, le dessin le plus solide, l'entente la plus magistrale de la ligne et des volumes (v. pl. XLI).

Autour de Fragonard, les paysagistes. — Fragonard domine de haut son temps, et c'est ce que son temps n'a pas su voir. Auprès de lui son inséparable, Hubert Robert, ne fait cependant pas mauvaise figure. Comparez leurs paysages de Tivoli : il ne manque à Robert que ce prolongement indéfinissable qui fait de Fragonard un poète et un maître. Robert, à considérer les dessins de Besançon et du Louvre, est un beau dessinateur de ruines; à Montpellier il nous apparaît comme un ingénieux ordonnateur d'irréelles et fastueuses architectures, habile à y faire circuler la lumière et l'ombre; c'est, en définitive, un décorateur plein de goût, et que nous retrouverons ailleurs — au musée de Valence, au musée d'Orléans, à Carnavalet —, sous un autre aspect; celui d'un attachant chroniqueur du Paris de Louis XVI et de la Révolution.

Parmi les paysagistes contemporains de Fragonard et de Robert, un très petit nombre — Pillement, Huet — suit le sillage de Boucher; la plupart, sous l'influence de Joseph Vernet ou des Hollandais, ont le goût de la lumière et de l'atmosphère. Tel est Aignan-Thomas Desfriches, le dessinateur de la campagne orléanaise, qui a imaginé d'enduire le papier d'une mince couche de plâtre teinté, à travers laquelle il retrouve les lumières au moyen d'un grattoir (musée d'Orléans). Tel est Pérignon, qui a rapporté de ses voyages à travers l'Europe un grand nombre d'aquarelles (École des beaux-arts), tel est Le Mettay, paysagiste méconnu, qui tient de Boucher et de Fragonard (Louvre); tel est Le Prince qui, parti de l'imitation de Boucher, est devenu l'observateur sensible et spirituel des scènes de la

vie russe (Louvre); tel est Lantara, aux éclairages vaporeux un peu artificiels (Louvre); tel est aussi Houel, charmant paysagiste de la Normandie, Hollandais de tempérament et de goût. Hollandais, nul des paysagistes de cette époque ne l'est plus que Jean-Jacques de Boissieu, dont les vrais maîtres furent les Ruysdaël, Karel du Jardin, Berghem, Terburg. Boissieu a laissé des collines lyonnaises et bourguignonnes des images ensoleillées, à la fois précises et d'une atmosphère intimement vraie.

La Traverse, Deshays, Du Rameau, Pajou. — Autour de Fragonard se laissent, en outre, grouper, en raison d'affinités naturelles plutôt que d'influence reçue, quelques peintres d'histoire et de genre, un sculpteur et quantité de petits maîtres.

Les peintres se nomment La Traverse, Deshays, Du Rameau. Tous trois ont été des fervents du clair-obscur. La Traverse, dont la carrière s'est déroulée presque toute entière en Espagne, nous est mal connu. Cependant, neuf dessins conservés au musée de Besançon nous font apercevoir en lui un artiste audacieux et primesautier des plus intéressants, soucieux des grands contrastes d'ombre et de lumière plutôt que de la correction de la forme, et se plaisant surtout au jeu véhément des lignes et des taches. Le *Guerrier au repos*, la *Chasteté de Joseph* et la *Fontaine dans les ruines* (Besançon [v. pl. XLII]) sont parmi ses ouvrages les plus significatifs. De Deshays nous n'avons qu'un très petit nombre de dessins, mais qui suffisent à nous faire regretter la brièveté d'une carrière trop tôt interrompue. Nourri d'art caravagesque plus que d'art bolonais, il a recherché, lui aussi, les violents contrastes, et a déversé dans des dessins vigoureux et mouvementés les flots de son exubérance. Voyez, au Louvre, ses deux *Danaé*, et surtout, son *Jésus devant Caïphe* où il est si proche de Fragonard. Cependant, la révélation de Rembrandt éveille en lui une bien autre résonance en exaltant son goût pour l'ombre et le mystère. Une *Résurrection de Lazare*, également conservée au Louvre, nous met au fait de la qualité de son rembranisme étrangement déformateur : la scène y est traitée suivant l'optique grossissante du théâtre, avec des gestes forcenés et des expressions outrées. Il semble que Deshays ait poursuivi dans sa courte existence une forme d'art tout à la fois

réaliste et lyrique, dans un sentiment assez proche de celui des romantiques. Si Deshays, malgré l'intérêt que suscite son œuvre, n'est plus qu'un jalon dans l'histoire de l'art français, Louis Du Rameau est bien autre chose : c'est un maître, et qui a appliqué à des multiples recherches un sens très aigu de l'observation. C'est par quelques dessins, conservés au musée de Besançon, au Louvre et à l'École des beaux-arts, que nous pouvons connaître les divers aspects de sa personnalité. Voici d'abord, au musée de Besançon, dans une *Marche d'armée* et dans une minuscule aquarelle, *le Carrosse du roi sortant des Tuileries*, le fougueux interprète du mouvement; au Louvre on découvrira ensuite, dans une ravissante *Partie de cartes aux bougies* (v. pl. XLIII) un admirable luministe dont les affinités sont moins encore avec Rembrandt qu'avec les caravagistes du début du XVII^e siècle; rappelons-nous le *Souper dans une taverne* de Jean Le Clerc; bien plus, le Louvre nous réserve la surprise d'une note tout à fait exceptionnelle, une recherche de contrastes coloriques du plus fantastique effet; nous voulons parler de cette étonnante *Salpêtrière* que Diderot, chose inattendue, admirait au salon de 1767, et qui est, cent ans avant l'impressionnisme, un phénomène inexplicable. Les collections de l'École des beaux-arts nous révèlent un troisième aspect de Du Rameau dessinateur : ses nus qui ressortent lumineux de l'enveloppement du clair-obscur ont un caractère de morbidesse rarement observé dans les productions académiques de cette époque. Il y a là, et jusque dans la technique du crayon noir, de l'estompe et des rehauts de craie sur le fond gris bleuâtre du papier, comme une promesse de Prud'hon. Et cela est à retenir, car Prud'hon fut un peu l'élève de Du Rameau à l'Académie royale.

Il faut rapprocher de ces artistes un maître que l'on ne s'attendait pas à rencontrer dans leur voisinage, le sculpteur Pajou, dont Philippe de Chennevières et Edmond de Goncourt avaient l'un et l'autre décrit des dessins pleins de brio. L'École des beaux-arts a reçu avec la donation Masson un dessin qui lui est attribué, avec raison semble-t-il, et où l'artiste a montré, avec un rare don de l'instantanéité et un goût très vif des grands contrastes lumineux, toute une foule se pressant au tirage d'une loterie.

Portraitistes. — Jusqu'à la fin du siècle, le portrait dessiné conservera une belle tenue avec Ducreux (ancienne collection Masson), dont les figures fortement construites rappellent Greuze; avec Danloux, aux blondes et moelleuses images de femmes; avec Hoin, dont le musée de Dijon possède de charmants portraits; enfin, avec M^me^ Vigée-Le Brun, dont les rares dessins, au Louvre, ont un aspect vaporeux et fondu.

Les Saint-Aubin, Moreau le Jeune et les petits maîtres de la fin du siècle. — Quant aux petits maîtres, vignettistes, graveurs, à cette époque ils foisonnent, adroits dessinateurs presque tous, et rompus à toutes les finesses du métier. Il faut, toutefois, ne pas se méprendre sur la hiérarchie des valeurs et poser en fait qu'il y a déjà quelque distance de Gabriel de Saint-Aubin à Moreau le Jeune, et bien plus loin de Moreau le Jeune à Marillier. Il y a beaucoup à élaguer dans cette abondante production. Aussi ne sera-t-il fait mention, ici, que d'un petit nombre d'artistes et de quelques dessins caractéristiques.

Gabriel de Saint-Aubin, « le maître de la vie qui passe » — ainsi pourrait-il être appelé à l'exemple de certains japonais —, a été l'inégalable dessinateur des mœurs de son temps. Méconnu de son vivant, bientôt totalement oublié, il a été découvert par les Goncourt et a trouvé enfin son historien en Émile Dacier, qui a écrit sur lui des pages définitives. Gabriel de Saint-Aubin a peint peu de tableaux, gravé peu d'estampes : il n'a guère fait autre chose que dessiner, considérant le dessin comme une fin en soi et le pratiquant sans répit : de là, peut-être, son extraordinaire virtuosité technique. En saisissant les figures sous leur aspect fugitif, en fixant les scènes qui se déroulaient sous ses yeux, ce grand dessinateur nous a laissé la plus suggestive image de son temps. Curieux de toutes choses, promenant à travers Paris son insatiable badauderie, il s'est intéressé aux humbles comme aux grands, aux fêtes de la cour comme aux divertissements populaires, aux découvertes de la science autant qu'à l'Opéra et à la Comédie; toujours et partout le crayon à la main, couvrant de dessins les marges des catalogues de vente et d'exposition, il a apporté en tout une ampleur et une précision admirables. C'est au Louvre, à Chantilly et à l'École des beaux-arts, qu'on peut le connaître :

au Louvre, qui possède cette pièce capitale, le *Couronnement de Voltaire* (v. pl. XLIV), et vient d'acquérir un de ses plus précieux carnets ; à Chantilly, où se trouve un exquis paysage du *Jardin du Palais-Royal ;* à l'École des beaux-arts, où une *Réunion sous des orangers* s'éclaire de la trouble et vacillante clarté qui tombe des lustres et des bras de lumière. Cependant, la plupart des dessins de Gabriel de Saint-Aubin appartiennent à des collections particulières ; on se rappelle quelques admirables pièces exposées à la galerie Charpentier, en 1925 : la *Vénus de Mignot*, de la collection Dormeuil, le *Cours du chimiste Sage*, de la collection de Ganay. A la grâce vivante des formes s'ajoute un sentiment très subtil de leur enveloppement, sentiment auquel l'influence de Rembrandt n'est peut-être pas étrangère, et qui a trouvé dans les techniques diverses autant de moyens d'expression. A Gabriel tout est bon : plume, pierre noire, sanguine, craie, pinceau, bistre, encre de Chine, aquarelle. Mais bien souvent il emploie la pierre noire seule ; quelques traits, un léger frottis d'estompe, et l'atmosphère est créée, l'air vibre, la clarté ruisselle. Dans le moindre de ses croquis circulent une vie, une lumière qui enchantent. Les dessins de Gabriel de Saint-Aubin sont, dans toute la force du terme, des dessins de peintre.

Rien, dans les œuvres des autres petits maîtres de l'époque, n'approche de cet art incomparable : ni les crayonnages vaporeux, et d'ailleurs charmants, d'Augustin de Saint-Aubin, frère puîné de Gabriel (Louvre), et qui fut l'interprète suave et un peu monotone de la femme de son temps, ni même les ouvrages du plus célèbre et du plus choyé des illustrateurs, Moreau le Jeune. Nous sommes, toutefois, ici en présence d'un œuvre magistral. Chroniqueur pittoresque des vingt-cinq dernières années de la monarchie, Moreau le Jeune a laissé des dessins qui comportent, outre des qualités d'élégance et de mouvement, une large répartition de l'air et de la lumière. La *Revue du roi dans la plaine des Sablons* (Louvre), avec ses innombrables figures et son grand coup de vent qui balaye la scène, est un dessin prestigieux, et qui fait penser un peu au Callot de l'*Impruneta ; le Souper de Louveciennes* (également au Louvre) est une ravissante composition où chaque figure a été étudiée avec un soin extrême. Qu'a-t-il donc manqué à Moreau pour s'égaler aux plus grands ? Simplement d'avoir dessiné

davantage en peintre; un dessin parfois « trop fait, trop écrit », c'est ce que lui reprochent les Goncourt, et non sans raison. Il suffit de comparer *le Souper de Louveciennes* avec la *Réunion sous des orangers* de Gabriel de Saint-Aubin : on verra combien les deux artistes diffèrent par leur conception et leur exécution, et de combien l'emporte le génie spontané et coloriste de Gabriel.

Moreau n'en garde pas moins une ampleur de style qui reste dans la grande tradition du siècle, tandis que son contemporain Marillier, sans cesse en quête du joli, apporte dans son dessin un goût fade et mesquin. Il y a pire encore : les illustrations de Queverdo, les mythologies de Caresme, etc. En revanche, on ne peut négliger certains artistes mineurs dont les œuvres jusqu'au bout du siècle et au-delà manifestent des mérites divers : François Casanova, digne continuateur de Parrocel, et qui a mis tant de verve dans ses belles études de soldats; Watteau de Lille, autre peintre militaire, aux croquis pleins de verdeur pittoresque, Norblin de la Gourdaine, dont les compositions et les paysages, tout baignés de clair-obscur, s'inspirent tout à la fois de Fragonard et de Rembrandt (tous trois au Louvre); Loutherbourg autant italien que flamand dans des dessins naguère en possession des Goncourt; Nicolas-Bernard Lépicié, un dessinateur au crayon un peu menu, mais sensible, et qui, dans ses dessins du Louvre et du musée d'Orléans, unit l'influence de Chardin à celle de Greuze; Pierre-Alexandre Wille, dans lequel une étude de l'École des beaux-arts nous montre un disciple un peu alourdi de Greuze, toutefois sincère dans son observation réaliste; Paul Grégoire, pittoresque évocateur des pêcheurs de la plage de Toulon dans des dessins de la même collection; Louis Trinquesse, dessinateur d'élégantes silhouettes féminines, et dont on peut voir, également à l'École des beaux-arts, un recueil de charmantes contre-épreuves où n'est à reprendre qu'une certaine sécheresse qui, toutefois, ne parvient pas à en effacer la grâce.

Tous ces artistes sont restés fidèles à l'esthétique de leur jeunesse; plusieurs ont même prolongé la tradition assez avant dans le XIX^e siècle; mais, tandis que le dessin du XVIII^e siècle jetait ses dernières étincelles, un mouvement irrésistible entraînait le plus grand nombre vers un idéal plus sévère en lui imposant le culte exclusif de l'antique.

Le mouvement néo-classique.

A l'origine du néo-classicisme, il y a les écrits des théoriciens, encouragés par les représentants de l'autorité royale, qui se sont mis en tête de restaurer la grande peinture d'histoire. Dès le milieu du siècle, La Font de Saint-Yenne et le comte de Caylus s'élevaient contre le goût des bambochades et prônaient le retour à l'antique, ce seul « correctif » aux « manières ». La Font opposait à ses contemporains « l'immortel Le Brun », Caylus s'en prenait à Watteau « insuffisant, disait-il, dans la pratique du dessin. » Cochin, généralement plus nuancé et plus juste dans ses appréciations, va prendre cependant parti lui aussi : à son retour d'Italie, où il a accompagné le marquis de Marigny, il devient le porte-parole officiel des antiquisants. Quant à Diderot, il s'attaque à Rubens, à Watteau, mais il en veut surtout à Boucher auquel il reproche son « afféterie », ses « petites mines », et jusqu'au style de ses figures, impropres, dit-il, au bas-relief et à la statue : critiques à retenir et qui laissent voir ce que sera le dessin néo-classique. Quelques-uns toutefois appréhendent les effets d'une imitation trop étroite de l'antique; Watelet recommande un usage modéré de la bosse si l'on ne veut pas tomber dans « un goût sec et froid ». Diderot même paraît avoir prévu et redouté à l'avance la rigidité du style davidien quand il recommande dans ses *Pensées détachées*, d'éviter « les lignes parallèles, les triangles, les carrés et tout ce qui approche des figures géométriques ». N'oppose-t-il pas « la ligne ondoyante..., symbole du mouvement et de la vie » à « la ligne droite..., symbole de l'inertie et de l'immobilité... C'est, ajoute-t-il, le serpent qui vit ou le serpent glacé ». C'est cependant à l'inertie, à l'immobilité du « serpent glacé » qu'aboutira un jour le mouvement encouragé par Diderot.

Au milieu du XVIII^e^ siècle, le sculpteur Edme Bouchardon incarne, dans son dessin, la phase première du mouvement antiquisant : un dessin probe et impeccable, mais froid et contraint dans sa perfection technique, en raison de l'excessive égalité de son linéament et du caractère presque mécanique de ses longues hachures diagonales. Au British

Museum, la curieuse série des *Cris de Paris*, au Louvre, des études de toute sorte font connaître le dessinateur qui suscita l'admiration du comte de Caylus et de Mariette, et eut en son temps une importance considérable : on sait, en effet, que ses académies, copiées et recopiées, tirées en contre-épreuve, gravées en manière de crayon par Demarteau, servirent de modèle à plusieurs générations d'élèves.

Bouchardon a été le précurseur du mouvement néo-classique; Cochin en est l'animateur. En 1760, il prêche d'exemple, en apportant à l'Académie royale, comme morceau de réception, une grande composition à la sanguine où il a représenté, sur le seuil d'un palais aux colonnes doriques, *Lycurgue blessé dans une sédition ;* cet ouvrage, qu'on peut voir aujourd'hui au Louvre, est emphatique et médiocre, mais il est une date. Cochin, d'ailleurs, malgré les louanges qu'on lui a prodiguées, ne s'en tient pas là. Dès l'année suivante, il retrouve son ancien style dans un très beau dessin, également au Louvre, le *Concours de la tête d'expression.*

Quant à Marie-Joseph Vien, nourri pendant son séjour à Rome des idées de Winckelmann et de Raphaël Mengs, puis, à son retour à Paris, des théories du comte de Caylus, on ne saurait s'arrêter longtemps à ses dessins généralement insignifiants; notons seulement à l'École des beaux-arts une *Etude de figure* où Vien a cherché à se rapprocher du drapé antique. L'importance de Vien est moins dans son œuvre que dans son enseignement et dans l'influence qu'il a exercée sur un très grand nombre d'artistes de son temps.

On peut s'étonner de la portée du rôle joué par un homme somme toute assez médiocre. Bien peu nombreux cependant sont ceux qui, en quête du « grand goût », ont évolué loin de sa sphère, cherchant, comme Doyen, dans sa *Mort de Virginie* (Louvre), l'antiquité à travers Poussin, ou, comme Gamelin, tel qu'on peut le voir dans ses dessins de Montpellier, joignant à l'étude de l'antique celle des maîtres de la Renaissance italienne, et tirant de leur enseignement la conception d'un art énergique et vivant.

L'influence de Vien, nous la découvrons chez François Lagrenée, dont les dessins, comme le remarque Goncourt, laissent paraître le goût de l'antique dans les profils à la grecque; nous l'apercevons aussi chez Brenet, qui, dans ses études académiques (École des beaux-arts), cherche à

retrouver l'équilibre et les proportions de l'antique; chez Le Barbier (École des beaux-arts), elle aboutit au style le plus fade et le plus niais; chez Berthélemy (musée de Besançon), elle conserve quelques grâces mièvres, mais cède parfois aux pompeux souvenirs de Le Brun.

Mais c'est dans les dessins de François Devosge, le peintre dijonnais, qu'il est le plus curieux d'observer le cheminement progressif de la pensée néo-classique. Ses dessins, très nombreux au musée de Dijon, et presque inconnus jusqu'à l'étude très complète qu'en a donné M. Pierre Quarré, nous font assister, étape par étape, à l'évolution d'un artiste dont les dessins revêtent successivement les caractères des styles Louis XV, Louis XVI et Empire : d'abord des amours bouffis, d'une sanguine moelleuse, dans la manière de Boucher; puis, une *Fontaine d'amour* où la tunique grecque apparaît parmi des détails d'architecture baroque; ensuite, une *Peste*, où Devosge, sans sacrifier son goût pour le clair-obscur, apparaît comme un précurseur de David; enfin, une autre composition de même sujet où il n'est plus que l'imitateur du peintre des *Horaces*.

On note chez quelques-uns une hésitation à s'engager dans une voie contraire à leur tempérament et à leurs aspirations sincères. Ménageot reste quelque temps à mi-chemin entre Fragonard et Vien; son *Amour et Psyché* (Louvre) ne laisse en rien deviner le futur précurseur de David, celui qui peindra, en 1777, pour l'Académie royale *l'Etude arrête le Temps*. Le cas de Vincent est plus singulier et donne davantage de regrets. Que l'ennuyeux peintre du *Président Molé insulté dans les rues de Paris* ait été un très beau dessinateur, c'est ce dont témoignent ses dessins du musée de Besançon — de souples études de nu dans la pure tradition du XVIII^e^ siècle, et une rembranesque et admirable *Ouverture de sépulcre dans les catacombes* (v. pl. XLV) —; pour finir, une *Assemblée de femmes antiques autour d'un autel* marque le total renoncement du peintre aux qualités de sa jeunesse.

L'étape définitive de l'art néo-classique fut franchie par un élève de Vien, Peyron, dont la personnalité, bientôt effacée par les premiers succès de David, s'était d'abord imposée avec éclat. Le dessin de Peyron, que nous font connaître à la Bibliothèque de Besançon ses *Funérailles de Miltiade*, est un dessin froid et morne, ne retenant de la

tradition du XVIII^e siècle que la pratique d'un lavis sans chaleur.

Peyron, que M. Locquin a heureusement remis en valeur dans sa *Peinture d'histoire au XVIII^e siècle*, est entre Vien et David un chaînon nécessaire. David a reconnu son influence : « Peyron, dit-il, m'a ouvert les yeux. »

CHAPITRE IX

Le XIX^e siècle.

De David au réalisme.

David. — Il est des personnalités trop fortes pour demeurer toujours dans les bornes de leurs propres doctrines; leurs dessins surtout en révèlent les aspects complexes. Sans nous attarder aux premiers essais de David, hésitant entre l'académisme et une assez fade sentimentalité, arrêtons-nous devant une œuvre qui est déjà un dessin de maître : une étonnante *Tête de pestiféré*, datée de 1780 (École des beaux-arts), issue certainement de Poussin, et marquée du souvenir de la théorie des passions de Le Brun, mais imprégnée d'une étrange et mélancolique inquiétude : Gros et le romantisme sont déjà tout proches. C'est avec les sujets romains et grecs de la Révolution et du Directoire que s'affirme le sectaire antiquisant, obsédé par les formes statuaires; dans ce domaine, les études très poussées de David sont parmi ses plus mornes productions (*les Horaces*, musée de Lille); mais les premières et toutes linéaires esquisses, pauvres, figées, rébarbatives, seules parmi les productions néo-classiques, affirment cependant leur force (première pensée des *Horaces*, École des beaux-arts). Et, de même que Le Brun, auteur en même temps des illustrations du traité des passions et du *Portrait de la Brinvilliers*, David, cet autre théoricien, possédait le plus beau sens de l'humain; cet aboutissement du néo-classicisme est aussi et surtout le père spirituel du réaliste XIX^e siècle. Il a laissé de tous ses modèles une impressionnante et définitive image; telle est *Marie-Antoinette sur la charrette* (collection Rothschild), esquissée d'un crayon synthétique. Telles sont les études individuelles pour *le Sacre* (Louvre, musée de Besançon), un peu brutales, un peu laborieuses, un peu naïves, dirait-on, si l'on n'y percevait parfois un certain sens humoristique; parmi elles, l'admirable figure de Pie VII, qui n'est, dans une feuille du Louvre, qu'une figure de second plan,

se classe dans la lignée des grands portraits français (v. pl. XLVI). Enfin, David donna la mesure significative de sa puissance visuelle dans des scènes comme l'*Arrivée de l'empereur et de l'impératrice à l'Hôtel-de-Ville* et la *Distribution des aigles* (au Louvre), où de grands mouvements de foule surent lui inspirer un élan épique des plus surprenants.

Survivance du XVIII^e siècle. — Le développement de la pensée artistique ne se fait jamais en une ligne constante et sans brisure; il nous faut, au temps de David, ouvrir une sorte de parenthèse. Trois hommes, évoluant avec leur époque, conservaient cependant, alors, un lien avec le passé. Jean-Baptiste Regnault est tour à tour le dessinateur de portraits où semblent revivre les beaux jours du XVIII^e siècle, et de compositions antiquisantes, mais plus proches du classicisme du XVII^e siècle que du style contemporain. Guillou le Thière a conservé de son maître Doyen comme un parfum du vieil art français. L'attachante énigme de Prud'hon a de quoi nous retenir davantage.

Prud'hon. — Prud'hon a livré plus de lui-même en ses dessins qu'en ses tableaux; Delacroix fut le premier à l'observer : ils sont révélateurs de plus de richesse, mais aussi de plus de mystère. Son art est d'une essence précieuse, un peu nostalgique, qui échappe à la définition; est-il un attardé du XVIII^e siècle? un précoce romantique? est-ce seulement un hasard qui, lui faisant vivre le néo-classicisme, lui donna des formes Empire, et se serait-il épanoui en une autre ambiance? Interrogeons les étapes de sa carrière; mais ne cherchons pas un précurseur de sa manière en son maître, François Devosge, car les dessins que Delacroix croyait être de celui-ci reviennent en réalité à Anatole Devosge le Fils, qui fut, avec Constance Mayer et Boisfremont, un des rares imitateurs de Prud'hon. Il connut à Paris le temps de Greuze et de Fragonard; avec le premier surtout il ne manque pas de traits communs; mais n'en eut-il pas eu avec tout ce qui pouvait représenter pour lui une source de poésie? Il conserva toujours, en une époque qui s'en était détournée, le souci essentiel de la lumière, mais son modelé lumineux n'est pas celui du XVIII^e siècle, à moins qu'il n'y ait ici une influence obscure,

mais directe de Du Rameau. La technique de Prud'hon est unique, et lui demeure absolument personnelle : jeux subtils de fins pointillés et de hachures verticales sur papier blanc (au Louvre, *Etude de jeune homme*, des débuts de Prud'hon); mais surtout, sur papier bleu, larges modulations de hachures entrecroisées, blanches et noires, nerveuses et moelleuses, énergiques et tendres, créatrices d'une plastique délicate, mystérieusement sensuelle (au Louvre, *Psyché et l'Amour;* à l'École des beaux-arts, *Pâris et Hélène réconciliés par Vénus ;* au musée de Dijon, *Tête de vierge ;* ou encore au Louvre, une étude pour le *Portrait du roi de Rome*, au modelé plus estompé, merveilleuse image du sommeil enfantin); là, Prud'hon atteint un sens corrégien toujours incomplètement retrouvé avant lui; et là, peut-être, est son secret — celui d'un Corrège qui eut connu l'inquiétude (v. pl. XLVII).

Après David. — Mais Prud'hon fut un isolé, et c'est dans la descendance de David qu'il nous faut suivre l'évolution du dessin. Ses premiers disciples s'en tinrent à une imitation aveugle. Moreau le Jeune lui-même, à la fin de sa carrière, chercha à le contrefaire de ce même lavis de bistre, dont il jouait jadis à la suite de Fragonard; rien n'est plus ridicule que sa *Mort de Caton* ou son *Marius à Minturnes*, à l'École des beaux-arts. La jeune génération s'éprit d'une « pureté » qui fut surtout sécheresse; dans leurs mornes dessins, Jean-Germain Drouais et Hennequin demeurent étroitement dépendants de leur maître, tandis que Jean-Baptiste Isabey s'en éloigne dans ses portraits et ses scènes anecdotiques d'une délicatesse un peu menue (Louvre). La graphie davidienne est plus intéressante à suivre chez les sculpteurs : Chaudet, sec mais incisif, y joint un goût de déformation qui lui est propre, évoquant parfois curieusement l'école du Rosso. Cortot suit David avant d'imiter Ingres. Rude, d'une plume inexorable contournant des formes davidiennes, étouffe souvent une fougue prête à jaillir; et, comme l'a remarqué Paul Vitry, allie parfois — notamment dans une *Victoire ailée* (musée de Dijon) — le souvenir de la Renaissance française à un parfum prud'honien. Plus que par ses médiocres projets de bas-reliefs, David d'Angers vaut par ses petits portraits de profil qui rappellent ceux de David. Antagoniste de David,

Guérin, dont le dessin est à la fois théâtral et mort, n'apporte aucun élément de renouveau, et c'est dans l'école même du maître que l'on saisit le premier effort d'émancipation et l'annonce du romantisme.

Il y a chez Girodet-Trioson une jolie veine de poésie antique, celle de la suite de *Héro et Léandre* (Louvre). Ailleurs, il garde l'intérêt d'un chercheur et d'un précurseur, mais c'est le plus souvent un pauvre dessinateur doué de trop hautes ambitions. Fait important, il retrouva le culte de Michel-Ange et le sens de la composition baroque. Mais des études pour *le Déluge* et pour la *Révolte du Caire*, figures tourmentées, convulsées, présentent une discordance désagréable entre la violence du sujet et la froideur du crayon. Gérard, lui, ne chercha pas à enfler son style; l'amenuisant au contraire, il en arriva, dans ses croquis de genre, à un faire charmant et précieux (*Grisette à la fenêtre*, Louvre); c'est le maniériste des formes davidiennes.

Gros et le dessin romantique. — Il est bien rare qu'un fait historique ait une action déterminante sur la vie des formes et des lignes; les guerres révolutionnaires et impériales, en faisant vivre à Gros une épopée fiévreuse, donnèrent toute leur portée à des aspirations encore confuses. Élève de David, doué d'un sens large et personnel des formes antiques, mais très vite invinciblement attiré par le mouvement de Rubens, c'est sur le champ de bataille qu'il trouva des sujets à sa mesure, capables de lui dicter en quelque sorte ce jet cinglant de traits emportés, hachés, brisés, cet infini de mouvement (croquis de la *Bataille des Pyramides*, collection Jean Hollande, et *Déroute des cavaliers turcs*, au Louvre [v. pl. XLVIII]). Passionné pour le cheval, dont nul n'avait su rendre ainsi que lui le nerf, il fit en quelque sorte du pur sang emporté par la course un magnifique symbole de l'emportement romantique. Retourné vers la fin de sa carrière à la discipline davidienne, il s'appliqua, alors, à un dessin dont la froideur nous déconcerte et ne saurait nous retenir. Le vrai Gros est un dessinateur aux fiers élans, un maître dont on ne peut surestimer le rôle d'initiateur, et dont la fougue impatiente semble avoir bousculé le cours du temps pour précipiter l'évolution de l'art; il a élargi la vision, magnifié le mouvement; après lui toutes les audaces sont possibles. Les remarquables dessins

de la collection Delestre, parmi lesquels nous citerons le *Bucéphale dompté par Alexandre*, attestent son rôle de précurseur.

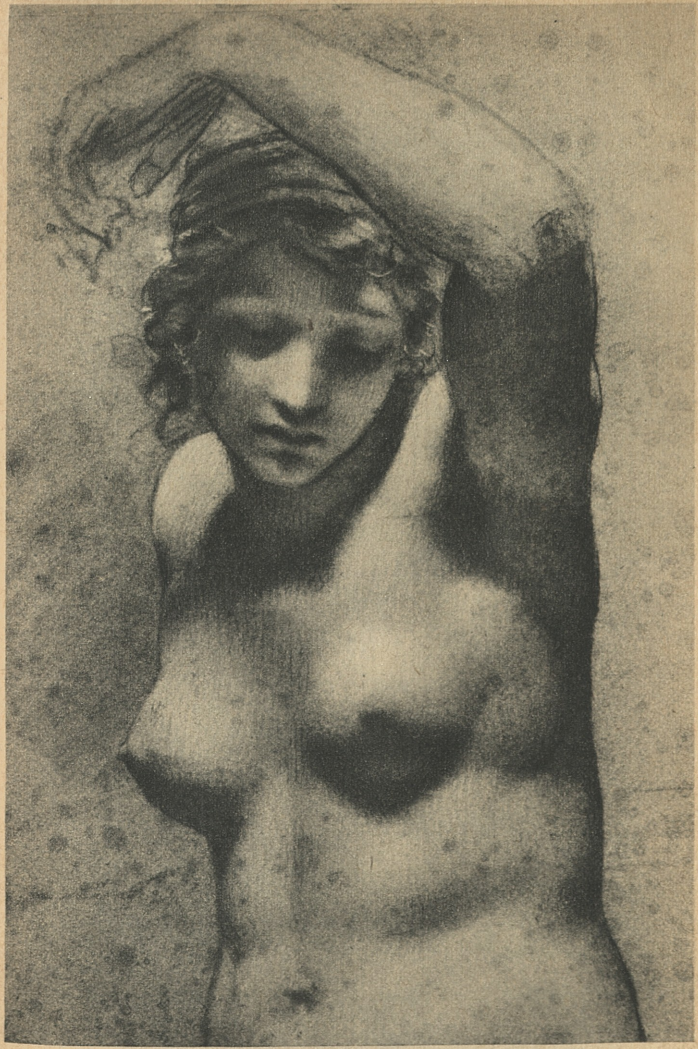
Géricault. — Si l'on veut conserver à Géricault l'épithète de romantique, il en faut retrancher tout ce qu'elle peut comporter de rêverie et d'imprécision; c'est avant tout le constructeur d'un classicisme épique. L'ordre que David n'avait su demander qu'à des formules arrêtées avant lui, Géricault y sut insuffler l'inquiétude et la vie dont il débordait. Ses dessins pour les *Barberi* (ancienne collection du duc de Trévise et musée de Besançon) et pour *le Radeau de la Méduse* (Louvre, musée de Rouen, collection Marcille-Chévrier) révèlent, avec tout son besoin de clarté, comment, dès la mêlée des traits jaillis de l'inspiration première, s'affirment l'équilibre et la beauté des masses, et comment la nouvelle étape que représente chaque esquisse le conduit davantage vers l'ordre plus parfait auquel il aspire : ordre dans l'action, et exprimé par la correspondance de grandes diagonales se répondant l'une à l'autre. Delacroix confiait à Gigoux qu'il tenait de Géricault la compréhension du volume « pris par le milieu », Géricault l'ayant pris de « M. Gros », puis « repris des Grecs et des Etrusques » : c'est une compréhension grandiose des volumes que Géricault devait à l'antique; et sa plastique conserve dans l'action même une monumentalité statuaire. Aussi loin de l'abstraction que du naturalisme, Géricault sut infuser à ses moindres croquis une vie fougueuse en même temps qu'un style très pur dans sa ligne mouvementée. Dans son œuvre incomplètement réalisé, le dessin prend une importance primordiale; il faudrait tout citer des créations spontanées où il s'exprime avec une autorité unique : figures nues ou vêtues dont un trait elliptique, et souvent rehaussé de puissantes taches de bistre, gonfle le muscle dans un élan héroïque; chevaux magnifiques, cheval d'armes des armées impériales et majestueux cheval barbe du Corso, deux créatures d'épopée; et puis, en Angleterre, lourd cheval de charroi, nerveux cheval de course. La période anglaise nous révèle un Géricault plus terre à terre, détendu après la tension épique, et s'amusant à des croquis menus de pipers et de life guards. Cet aspect là est secondaire, Géricault demeure devant l'histoire le dessinateur de la *Chasse au cerf* (Louvre

(Cl. Bulloz.)

XLV — F.-A. Vincent. Ouverture d'un sépulcre dans les Catacombes. Musée de Besançon.

(Cl. Arch. phot.)

XLVI — Jacques-Louis David. Napoléon se couronnant lui-même. Musée du Louvre.



XLVII — Pierre-Paul Prud'hon. Buste de femme.

(Cl. Arch. phot.)

XLVIII — Antoine Gros. Combat de Turcs a la bataille de Nazareth. Musée du Louvre.

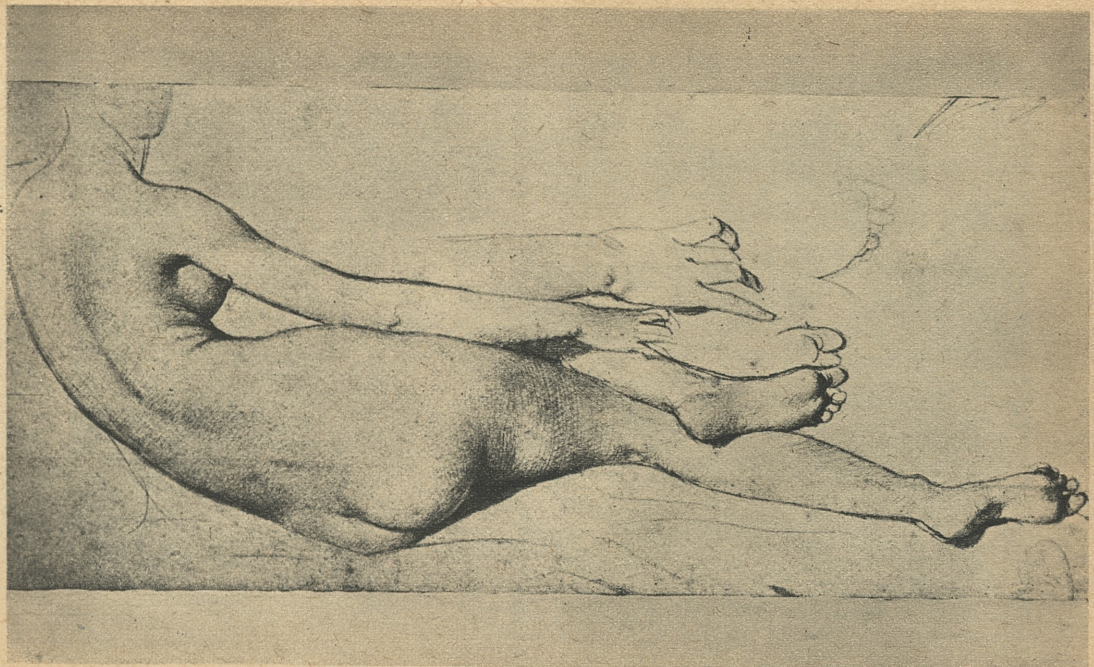
(Cl. Arch. phot.)

XLIX — Théodore Géricault. Chasse au cerf. Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

L — Eugène Delacroix. Méphistophélès et Marguerite. Musée du Louvre.

LI — Honoré Daumier. La Soupe. Musée du Louvre. (Cl. Giraudon.)



LII — J.-D. INGRES. ODALISQUE. Musée du Louvre.

(Cl. Giraudon.)

[v. pl. XLIX]), de la *Léda* (Louvre) et de la *Marche de Silène* (Orléans) — un maître insurpassé.

Delacroix. — Delacroix fut influencé par Géricault; il y a entre eux une proche parenté d'esprit, un amour commun du beau trait sinueux; et Delacroix a beaucoup d'un Géricault qui serait plus nerveux, plus instable, moins plastique. Il a continuellement, journellement dessiné; le dessin pour lui était, tour à tour, enrichissement et expansion, discipline et libération. Dans ses études d'après nature, beaux nus, larges études de fauves, il n'est inégal à lui-même que dans certains exercices, sans grand accent, de figures ou d'antiques. Mais Delacroix ne s'affirme pleinement que lorsque, se livrant tout entier à l'irrésistible besoin de créer, il rejette les entraves d'une réalité trop littérale; ses précédentes études n'ont de valeur pour lui que dans la mesure où elles ont entretenu sa connaissance des formes. A l'instar de Guerchin, il jette alors sur le papier une tempête de lignes enchevêtrant leurs oves et leurs arabesques en une mêlée d'où surgissent les plus magnifiques suggestions de mouvement : ce sont, dans les esquisses pour le *Sardanapale* (Louvre, musée de Bayonne), la torsion d'un corps de femme, l'élan d'un cheval fantastique. De telles créations vivent d'une vie palpitante et pathétique; dans les dessins pour *Faust* (Louvre), elles atteignent à une intense expression psychologique qui s'exprime dans les attitudes plus que dans les visages (v. pl. L). Jamais cependant, la recherche du mouvement et du caractère n'exclue en Delacroix celle de l'équilibre de la composition; ce dernier trait s'accentue dans les œuvres de la maturité, à mesure que s'apaise un peu, non l'imagination créatrice, mais la fièvre passionnée de la première manière. La superbe *Médée* (Bayonne), les dessins pour le *Jacob* et l'*Héliodore*, pour *la Justice de Trajan*, pour *Apollon et le serpent Python*, jalonnent cette évolution vers un classicisme qui serait celui d'un Tintoret ou d'un Rubens (très nombreux dessins au Louvre). Et dans les tout derniers dessins, comme ces deux admirables *Bergers* (Louvre), la griffe du maître demeure inaltérée, mais dans l'ultime épanouissement d'une sérénité nouvelle, virgilienne et titianesque. La personnalité de Delacroix est, cependant, trop riche pour n'être pas multiple; l'évolution du créateur dont nous avons suivi

la courbe ne nous en révélerait pas tous les aspects; il y a aussi en lui une vision très moderne, directe, impressionniste : celle des croquis marocains, ces notations printanières; celle aussi des paysages rehaussés d'aquarelle qui révèlent un merveilleux tachiste, sensible à l'atmosphère mouillée d'un Constable ou d'un Bonington.

Un dynamisme unique, une imagination romantique, l'amour de l'ordre et de la clarté, des affinités avec un passé proche ou lointain, un modernisme qui aura son prolongement dans l'avenir, telles s'affirment donc les tendances complexes d'un œuvre dessiné qui nous apparaît comme une clef de voûte aux confins de l'art ancien et de l'art moderne.

Daumier. — « Nous ne connaissons, écirt Baudelaire, que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. L'un est M. Daumier..., l'autre est M. Ingres. » Ce qui eut semblé un paradoxe aux lecteurs du *Charivari* demeure éternellement vrai; Daumier le polémiste serait bien oublié, l'égal de Delacroix demeure. Et les deux maîtres s'apparentent par l'essence de leur spontanéité, l'arabesque du jet de plume générateur d'amples formes mouvementées. Tourbillonnant comme celui de Delacroix, le trait de Daumier, cependant, est souvent plus sinueux, zigzagant; trait admirable et toujours bien diminué par l'interprétation du bois gravé et même de la lithographie originale. Art admirable et qui est d'un visionnaire, car, au-delà des types sociaux, avocats, danseuses, pitres forains, hommes et femmes du peuple, il évoque les forces et les instincts primitifs; mais la particularité de Daumier, c'est que le visionnaire en lui se double d'un réaliste, non toutefois qu'il s'engage dans l'impasse d'un réalisme intégral. Doué d'une extraordinaire mémoire visuelle, lui qui transpose, généralise ses types, dote cependant chacun d'eux, et jusqu'aux moindres objets d'une suggestive valeur tactile : ce sont ces étonnants vêtements suivant la vie des corps qui les ont moulés et peinant avec eux; ce sont certaines mains, un peu crispée sur un portefeuille gonflé (*le Juge*, collection M. de Magneval) ou posée sur des papiers épars et se faisant lourde sous le poids d'un corps penché (*le Défenseur*, collection H. Rouart); c'est jusqu'à l'humble nature morte, au pichet fumant, de *la Soupe* (Louvre [v. pl. LI]). De là,

découle une émouvante sympathie humaine. Tous caractères qui demeurent inchangés lorsque Daumier, s'écartant à la fin de tout prétexte d'actualité, trace ses plus fascinantes créations, les *Masques italiens*, le sublime *Don Quichotte*.

Barye. — Tout près des grands romantiques se classe Barye, dont les simples notations de mesures et de proportions animales sont aussi, et surtout, de beaux dessins vivants. Et dans ses aquarelles, quel mouvement, quelle souplesse, quelle belle entente décorative du pelage félin! Rapprochement inattendu, une certaine *Panthère* (Louvre) rappelle en même temps une peinture japonaise et le lion de Léonard.

Dessinateurs de l'époque romantique. — Chaque esthétique a ses petits maîtres. Il est un romantisme mineur qui n'a souvent de romantique que le sujet. Parmi les dessinateurs militaires, seul Raffet sut transporter dans le domaine de la vignette quelque chose du souffle de Gros et de Géricault; fougue et enthousiasme animent les scènes de l'épopée impériale et certains croquis largement traités (*l'Assaut*, Louvre). Très inférieurs lui sont Charlet, savant mais toujours sans grand accent, et tombant à la fin dans la plus plate imagerie; et surtout Horace Vernet, fécond, facile, toujours médiocre.

D'autres, du romantisme ne connurent que le goût de la couleur locale : tels sont Paul Delaroche dans sa froide correction; et Ary Scheffer, plus intéressant, mais en qui la recherche d'expressionnisme a gâté le dessinateur de portraits. Dans le Cénacle, à côté de Boulanger, plat sous l'influence de Delacroix, plat lorsqu'il passa du côté des ingristes, et de Devéria, veule davidien, c'est en Victor Hugo seulement que nous trouvons un romantique authentique, si ce n'est très profond peut-être, frappant de ténèbres rembranesques ses fantastiques évocations de villes médiévales.

Les illustrateurs du livre romantique ont laissé de charmants dessins : ceux d'Alfred et de Tony Johannot sont aigus, souples, doués d'un joli sentiment des blancs et des noirs; ceux d'Achille Devéria ont fixé, avec une grâce séduisante, l'image de la femme du temps de Louis-Philippe, emprisonnée dans son impitoyable corset, dominée par

l'échafaudage de ses cheveux en coques. Mais, profond ou superficiel, rien ne demeure ensuite de l'esprit romantique chez Decamps, excellent dessinateur de genre, surtout proche des Hollandais (très bons dessins au musée de Besançon) : chez Gavarni, spirituel observateur, au crayon léger, de la vie parisienne; ni chez Célestin Nanteuil, dessinateur sage et sans grande acuité.

Ingres. — Nous en tenant à une première impression, nous classerions peut-être Ingres dans le prolongement plus immédiat de David; Géricault, Delacroix nous ont semblé pourtant moins éloignés que lui de l'effort généralisateur de celui-ci. « Chaque talent est comme un œil qui ne serait sensible qu'à une couleur »; chez les médiocres seulement, ceci pourrait être pris en une acception restrictive; une faculté unique développée chez un maître atteindra à la perfection, et nul n'illustre mieux qu'Ingres la pensée de Taine. Il n'est en Ingres qu'un seul sens du dessin; tracés dans l'abstrait, ses projets de compositions sont d'une insigne pauvreté : il lui faut devant le modèle, nu ou portrait, chercher ses déformations les plus subtiles, ses arabesques les plus stylisées. Ses portraits dessinés, individuels ou collectifs, le plus souvent exécutés comme gagne-pain lors de ses débuts à Rome, nous valent peut-être ses plus purs chefs-d'œuvre; *Mme Destouches*, la *Famille Stamaty*, la *Famille Forestier* (au Louvre) et tant d'autres, sont les frères des crayons d'Holbein, dont Ingres copia magistralement le *Portrait de Henry VIII*. Quant aux *nus* (Louvre, musée de Montauban), ce sont des prodiges de pureté, de forme et de ligne (v. pl. LII). Ingres est un pur linéiste et tout ce que d'autres demandent à des techniques moins dépouillées, suggestion des volumes, modelé, accents, passages, il le tire de la seule mine de plomb employée de la manière la plus constante. Suivant avec une délicatesse aiguë, une sensibilité impassible, chaque courbe enveloppante, chaque saillie osseuse, chaque pli d'étoffe, et ne négligeant aucun trait d'individualité, il en arrive cependant à une synthèse subtile. Il faut suivre, dans les petites salles du musée de Montauban, vraies chapelles du culte ingriste, le labeur infatigable de ce travailleur acharné, avec ses reprises sans hésitations ni faiblesses (étude de *Femme accroupie*). Ingres ne connut pas de défaillances; toutefois,

ses premiers fruits sont les plus exquis; transformé sur le tard en champion du classicisme, la maîtrise opulente des études de l'*Iliade* (musée de Montauban et École des beaux-arts) laissent alors un peu regretter le raffinement quintessencié des études pour *Roger délivrant Angélique*. Mais tout l'ensemble de l'œuvre dessiné d'Ingres offre bien une sereine et musicale perfection. Essentiellement statique, bien plutôt cependant qu'à la discipline davidienne il se rattache aux formes les plus précieuses que le rythme des lignes ait données à l'art antique, italien et oriental.

Élèves d'Ingres. — L'exemple d'Ingres, religieusement suivi par ses disciples directs, n'eut pas d'abord de réel prolongement : des hommes comme Hippolyte Flandrin, Amaury Duval et Victor Mottez n'avaient rien en eux pour être plus que des dessinateurs estimables. Pradier se rattache aussi à ce premier ingrisme. Et le seul maître original, et bientôt dissident, de cette école, Chassériau, est loin de se révéler entièrement dans ses portraits dessinés selon la manière d'Ingres.

Le paysage.

Ascendance de Corot. — Il nous faut revenir bien en arrière pour retrouver dans le paysage, avec les tendances néo-classiques, l'évolution même que nous avons suivie, ailleurs, de Bouchardon au romantisme. Dans ce domaine, le caractère archéologique des sèches petites vues d'Italie de Clérisseau et de Cassas constitue la première manifestation du goût antique. Et, dès 1780, s'affirme la plus sévère conception du paysage; conception sculpturale d'une nature dont on ne retient que les assises permanentes, sol, pierre et arbre seulement considérés sous un caractère général, en bannissant les contingences que représenteraient les effets fugitifs du soleil et de l'ombre, ainsi que l'exubérance de la végétation. Mais, en vérité, le paysage se prête trop à une réaction spontanée de la sensibilité pour se plier aisément à des lois abstraites; et ce sont ses dessins intimes qui révèlent un homme, plutôt que ses théories. Victor Nicolle, un sec aquarelliste, et des premiers antiquisants, dessinait au lavis des paysages romains d'un large faire de coloriste.

David, dans une vue du *Château Saint-Ange* (Louvre) demeure, quoique plus lourd, dans la veine pittoresque architectonique du XVIIIe siècle. Et Valenciennes surtout, le théoricien et le peintre historique le plus représentatif, oublie en plein air tout son dogmatisme. Les carnets de route de sa jeunesse nous conservent le meilleur de lui-même : un trait discontinu, sensible en sa légèreté comme en ses accents, une vision de clair-obscuriste assignent à Valenciennes sa véritable place, René Huyghe l'a très justement observé, entre Fragonard et Corot (voir au Louvre les carnets légués par la princesse de Croÿ).

Georges Michel est en son époque un isolé. Avant lui Demarne s'était intéressé aux routes des environs de Paris, mais sous leurs aspects animés. La poésie grave de la banlieue plate et sans accidents, les noirs et les gris du crayon monotone de Georges Michel demeurent alors sans écho.

Et c'est à l'école de Valenciennes que se rattachent la plupart des paysagistes. Constantin d'Aix, charmant paysagiste provençal, participe encore au style du XVIIIe siècle (musée d'Aix). Bidault est surtout le dessinateur consciencieux de l'arbre. Granet apporte dans ses sombres intérieurs d'églises un sentiment rembranesque, et dans ses paysages une très moderne sensibilité; un certain sens de la lumière baignant une atmosphère humide décèle en lui une influence anglaise. Le milieu classique où se forma Corot est surtout représenté par trois de ses contemporains : Michalon est le dessinateur du *Chêne et le roseau* (Louvre), une tempête figée et un peu dûrement cernée; mais aussi celui de notations en plus intime contact avec la nature. Édouard Bertin, indifférent à tout ce qui n'est pas forme, a laissé des études d'après nature, probes, mais absolument sans vie (École des beaux-arts). Et Caruelle d'Aligny représente le type le plus accompli du paysagiste exclusivement formaliste et linéaire, un néo-classique intransigeant, du reste extrêmement fort, volontaire, conscient; ses dessins? des squelettes de paysages, sans soleil et sans air (au Louvre, paysages de Grèce, d'Italie et de Royat).

Corot. — Les conseils de Michalon, d'Édouard Bertin et de Caruelle d'Aligny, et surtout les leçons de Rome, tels sont les éléments extérieurs de la formation de Corot. En son œuvre de paysagiste deux périodes nettement diffé-

renciées. La première nous est peut-être la plus chère où Corot accomplit ce miracle de concilier le dessin de paysage linéaire et la sensibilité la plus émue; c'est qu'il porte au plus profond de son être un amour inaltérable et sans trouble de la nature. Dans le *Bois de Civita Castellana* (Louvre), sa précise mine de plomb (parfois reprise à la plume) suit d'un jeu de lignes très pures les arabesques et les inflexions des arbres dénudés; il est l'Ingres des branches et des rameaux (v. pl. LIII). A travers l'Italie et les provinces françaises, il promène le même crayon ingénûment raffiné. Nous nous souvenons des dessins de voyage que l'on put voir à la Bibliothèque nationale, et chez M. M. Gobin, rue Laffitte. Le dessinateur de nus et de portraits nous fait penser à un Ingres qui ne serait pas autant un virtuose, mais qui, au-delà d'une vie intime et fraîche, atteint au plus beau style (Louvre). Cependant, vers 1848, Corot renouvelant sa vision comme sa technique, porte son intérêt sur les plans et les masses d'un paysage enveloppé; d'un large fusain, il plaque des noirs profonds, gradue les lointains, et d'un seul trait indique la ligne souple d'un arbre; quelques silhouettes humaines n'ont dans cette ambiance d'autres fonctions que de communier avec la nature (la *Lecture sous les arbres*, Louvre). Là, Corot unit naturellement un sentiment classique né de son âme harmonieuse et non de théories, avec une effusion romantique tout intime, sans éclat, lamartinienne.

Paul Huet. — Avec Paul Huet, c'est, au contraire, le romantisme tourmenté issu des ateliers de Guérin et de Gros qui pénètre le paysage. Passionnément observés, les lignes mouvementées, les ciels orageux, et les arbres surtout, qu'il voit grands et magnifiques, lui inspirent une sincère et fougueuse transposition (au Louvre, *Torrent en Auvergne*).

CHAPITRE X

Le XIX^e siècle.

Du réalisme au primitivisme.

Il est toujours arbitraire de choisir un moment précis dans l'évolution de l'art pour tenter de faire le point. Les courants esthétiques, qui ne se succèdent qu'en s'interpénétrant, ne devraient pas permettre de temps d'arrêt. Les maîtres qui précèdent marquent toutefois assez bien une frontière entre l'art ancien et le moderne. Dans un avenir où le mouvement de la pensée se fera de plus en plus rapide, les écoles s'opposeront aux écoles en un heurt d'ailleurs fécond; nous n'aurons pas à nous attarder aux doctrines qui s'affrontèrent et se succédèrent; cette question fut mieux traitée ailleurs, et demeure souvent étrangère aux œuvres, avant tout spontanées, que nous étudions. Disons enfin, et pour n'y plus revenir, que si, dans les conditions de la vie moderne, la presse et la publicité entraînèrent une production de dessins intense, ceux-ci sont généralement d'une facilité assez mécanique et ne sauraient nous retenir qu'à de rares exceptions près. Un aussi bref aperçu ne peut du reste être complet, et doit se borner à un triple objectif : citer les œuvres vraiment caractéristiques d'une époque ou d'un style; discerner les manières neuves; et surtout souligner l'exceptionnelle valeur de très grands maîtres, car, même à l'époque où le sentiment du dessin semblerait devoir se désagréger avec l'impressionnisme, s'affirmeront quelques-uns des plus beaux dessinateurs de tous les temps, la plupart renouant avec de grandes traditions très librement interprétées : en somme, une forme très haute de classicisme.

Époque du réalisme.

Après Delacroix et Ingres, après Corot et Paul Huet, domine l'un des traits essentiels du XIX^e siècle, la préoccupation du réalisme.

Paysagistes. — Ce fut elle qui dicta l'attitude d'une lignée de paysagistes, tout à l'amour de la terre et des bois. Il faudrait s'arrêter à chacun de ces petits maîtres, probes et modestes comme des Hollandais du XVII^e siècle. Les dessins de Théodore Rousseau ne valent cependant pas ses toiles; documentaires et un peu secs, ce sont les témoins d'une enquête approfondie sur la structure des arbres, des plantes et des terrains; en dépit de son clair-obscur, l'étude pour l'*Allée de châtaigniers* (Louvre), n'a pas les qualités de ses sous-bois peints. Le faire de Troyon est plus large, avec ses grands plans sobres et ses accents noirs (*Paccage*, Louvre). Charles Jacque rejoint la sensibilité délicate du XVIII^e siècle (*Troupeau de porcs*, Louvre). Daubigny trouve un accent piranésien dans les visions fugitives de son *Voyage en bateau* (dessins au Louvre). Boudin, dans ses innombrables dessins de plage (Louvre), témoigne du sentiment le plus fin des valeurs et de l'atmosphère.

Courbet. — Quant à la figure la plus représentative de l'époque, Courbet, le maître de *l'Atelier*, le peintre de tant de beaux morceaux, c'est, il faut le reconnaître, un piètre dessinateur. Ses études très poussées (pour les *Demoiselles de la Seine*, par exemple, ou son *Portrait de Proudhon*, Louvre) sont les fruits pesants d'un effort laborieux; et la première pensée de l'*Enterrement à Ornans* (Besançon) est d'une pauvreté surprenante. C'est à un autre maître qu'il était réservé de dominer la conception réaliste et de la dépasser.

Millet. — Millet trouva dans le dessin la plus haute expression de son génie solitaire. Ici, sa ligne dépouillée évoque la grandeur d'un Chardin; là, elle s'enrichit de belles masses colorées, dont des touches de pierre noire, sans régularité ni parallélisme, se chevauchant un peu ou plus espacées, graduent l'intensité et varient la matière. Le sentiment qu'il a de toutes choses est fait d'émotion grave et contenue; il n'est si humble élément qui ne soit pour lui source de poésie : la tache noire d'un champ d'hiver, une meule, un buisson, ou ailleurs, se profilant sur le ciel, l'armature verticale et légère de peupliers défeuillés. Mais, essentiellement et spontanément classique, c'est l'homme qui est pour lui le centre de la nature; et nul autant que lui

n'exprima jamais le lien des êtres et de l'espace où ils se meuvent. Dressée dans l'atmosphère et pesant sur le sol d'un poids authentique, chacune de ses figures synthétise un geste éternel : c'est le retour alourdi du champ ou du bois; le ploiement d'un corps vers la terre ou sous un fardeau; le puisage de l'eau (v. pl. LIV); la contemplation inlassable du berger; le refuge sous un arbre contre la menace d'un ciel hostile (nombreux dessins au Louvre). Toutes formes qui, simplifiées, frustes et pures, atteignent un caractère de monumentalité.

Conformisme et modernité.

Entre autres enseignements féconds, l'étude du dessin nous apprend à ne pas tenir un compte trop exact des valeurs établies; tel artiste, peintre insuffisant ou fourvoyé par la mode ou l'esthétique, porte souvent en lui l'étoffe d'un dessinateur, alors que de plus beaux peintres nous déçoivent parfois.

Dans la scission, profonde au XIX^e^ siècle, entre l'art officiel et l'art vivant, nous ne saurions négliger le côté des « prix de Rome ».

Prix de Rome et dessinateurs à la mode. — En effet, si nous trouvons chez Cabanel et chez Bouguereau, dans leurs veules interprétations du message d'Ingres, ce que le dessin peut donner de plus insipide, si Paul Baudry, plus estimable, tire de sa culture les éléments d'un éclectisme assez froid (études pour la décoration de l'Opéra), si Meissonier, consacré par la vogue autant que par un prix, est d'une petitesse froide et habile, type du dessin photographique, perpétué ensuite par Detaille, Gustave Doré, dans sa facilité, a un joli sentiment des formes. Henri Regnault, plus jeune, mais précocement maître de son art, incarne de la façon la plus brillante l'apogée un peu factice du second empire; ennuyeux dans certaines études académiques, son crayon savant, trop savant peut-être, est ailleurs nerveux, fringant et racé comme ses chevaux mêmes (*Char de Darius*, Louvre); on ne peut que se laisser entraîner par sa virtuosité rapide (*Mauresque à cheval*, Louvre). Si les peintures mondaines de Jules Machard sont bien

oubliées aujourd'hui, son beau tempérament de dessinateur ne le devrait pas être (suite de *Vénus et l'Amour*, Louvre, et collections particulières).

Henner. — Et les dessins d'Henner sont une révélation. Il fait figure de véritable indépendant. Ses nus juvéniles, aux formes pleines et simples, sont tracés d'une large pierre noire soutenue de quelques hachures et de quelques taches de craie (dessins au Louvre) : une belle facture de peintre, un art sain, robuste et délicat tout à la fois, et qui lui mérite une place à côté des maîtres (v. pl. LV^A).

Carpeaux. — A la même génération appartient aussi Carpeaux, en rupture, lui, avec la majorité de l'opinion contemporaine. A côté d'une sensibilité renouvelée du XVIII^e siècle, et qui est celle même du sculpteur, ses dessins laissent cependant sentir le nerf à fleur de peau d'un contemporain de Henri Regnault, mais au talent beaucoup plus haut. Études d'après d'autres maîtres, dessins de figures et de genre, animaux dont il a une compréhension très belle, tout chez lui est d'un trait de peintre vif et large (importante série, au Louvre). Ses *Danseuses* (Louvre), désarticulées et fugitives, constituent l'exemple le plus typique de son art.

Gustave Moreau. — Exactement contemporain de Carpeaux et d'Henner, le rôle de Gustave Moreau est d'une autre importance que celui de ce dernier dans l'histoire de la peinture moderne. Importance d'intellectuel et de guide, car il n'est pas un dessinateur. Le style, le curieux maniérisme de ses formes n'est pas soutenu par une écriture originale et forte; sa facture assez mesquine est en somme académique (*Salomé*, *Plaintes du poète*, Louvre).

Constantin Guys. — C'est chez d'autres que nous verrons poindre ce que Baudelaire a nommé la *modernité*. Après Baudelaire, il reste peu à dire sur l'essence de l'art de Constantin Guys, sur son sens de l'actuel, sur le travail mnémonique qui secondait sa vision, et sur les phases successives de son exécution, indication du crayon, enveloppement du lavis et affirmation de la plume. Ce petit maître, qui partage avec Gabriel de Saint-Aubin, le pri-

vilège de s'être totalement consacré audessin, ne vaut que dans l'instantané; son faire est toujours alourdi et gâché par une exécution poussée. Dans la spontanéité d'un premier jet, au contraire, naissent ces charmantes figures : cavaliers, gandins, militaires, femmes, surtout, dont il a stylisé la silhouette déformée par les modes du second Empire, étrangement campée et cambrée dans le corset dont déborde la poitrine. Guys nous a laissé l'image d'une société; bien plus, il l'a marquée de son style (v. pl. LVI). Mais la modernité devait pénétrer aussi un art plus grand que le sien. (Importante série de dessins à Carnavalet.)

Manet. — Les dessins de Manet sont excellents; ils valent par des qualités très diverses et par la lumière qu'ils jettent sur la figure du peintre. Nul ne l'a mieux senti que Robert Rey, et nous ne pouvons que suivre ses remarques : il y avait en Manet un homme du second Empire, partageant la culture et l'éclectisme un peu superficiel de son temps, mais qui fut assez lucide pour accomplir un salutaire effort de dépouillement. Pasticheur habile à s'assimiler les styles, il ne demeure, dans ses œuvres abouties, nulle réminiscence des croquis exécutés aussi bien d'après Andrea del Sarto (collection Le Garrec) que d'après des motifs rocaille (collection Moreau-Nélaton). Il saura, de même, discipliner dans sa peinture certaine tendance vers le faire un peu truculent d'un très beau *Profil de femme* (collection Moreau-Nélaton). Ses nus son très purs et très beaux (*Femme se peignant*, collection Moreau-Nélaton). Et il est aussi des dessins où se révèle parfaitement Manet, le moderniste sobre et concis : croquis rapides au trait nerveux, précis, élégant comme un trait japonais (*Etude de femme* de la collection Marcel Guérin pour un tableau de *Plage*, étonnantes études de *Chiens* à Hambourg [v. pl. LV^{B}]), et dessins soulignés par des aplats noirs d'une sûreté peu commune (les *Chats*, collection Le Garrec).

Second ingrisme et maîtres de la ligne.

Nous avons vu l'influence d'Ingres s'étioler d'abord dans une imitation docile, s'adultérer ensuite dans la plus plate

médiocrité; elle ne devait porter son fruit qu'en la seconde partie du siècle : alors, tandis que, dans le domaine de la facilité, fleurira la ligne joyeuse de Chéret, ou plus tard, le dessin aimable de Willette, l'homme des *Pierrots*, s'affirmera la volonté de pousser, vers de nouvelles conquêtes, les possibilités du dessin.

Puvis de Chavannes. — Le premier, Puvis de Chavannes donna un accent ingresque à un langage original, en des œuvres qui ne sont pas sans attester d'autres parentés spirituelles, avec un Millet par exemple, et la densité de ses formes. Puvis est un admirable dessinateur, chez lequel se retrouvent les qualités du peintre, noble grandeur, harmonieux équilibre et d'autres qualités encore, que le dépouillement plus froid et la tonalité sans éclat des toiles ne laissent point percevoir. Deux dessins du Louvre pour *Sainte Geneviève en prière* (Panthéon) nous font suivre les étapes de sa pensée et son renoncement volontaire; le premier, indication de l'ensemble, d'inspiration spontanée, est une vibrante sanguine de peintre de la touche la plus sensible; le second, étude de la figure, atteste un souci linéaire qui ne dément pas cependant un faire encore pictural, tandis que la composition peinte est d'un effet plus sec, une fois l'effort de stylisation abouti. Les nus de Puvis sont d'un disciple d'Ingres, avec une compréhension plus plastique et plus classique des volumes. Ses draperies révèlent en son art un côté inactuel (*Figures agenouillées*, Louvre); les draperies du XIX^e siècle ne sont généralement qu'accessoires d'école, les siennes sont dignes de la haute renaissance italienne. Enfin, la ligne large et pure d'une étude pour *la Toilette* (Louvre), laisse pressentir Degas, mais avec une sérénité étrangère à Degas, et sans son insistance inquisitrice (v. pl. LVII). C'est que l'ingrisme devait s'enrichir après Puvis d'un sens du moderne, que nous avons vu naître ailleurs, et qui lui demeure étranger.

Degas. — Degas fut à ses débuts un pur ingriste; dans le *Portrait d'Hélène Hertel* (Louvre), dessiné en 1865, le faire subtil du visage, l'indication de la main révèlent un sens ingriste aussi rare, peut-être, qu'on en pourrait rencontrer chez Ingres lui-même. Et, en vérité, lors même qu'il paraîtra s'écarter le plus de son esthétique première, c'est ce même

ingrisme qui, demeurant à la base de ses recherches nouvelles, poussera Degas vers le singulier, vers les formes, entre autres, de la danseuse de nos ballets classiques, cet être recréé par une étrange et conventionnelle discipline. De telles études, en élargissant sa vision et sa manière, devaient doter Degas d'une facture plus brutale, dans un égal raffinement. On peut, nous semble-t-il, dater approximativement des environs de 1883 le début d'un apogée ensuite sans décadence. On sait son labeur acharné jusqu'à la presque cécité, les calques chez lui succédant aux calques, la tension de tout son être vers un objectif restreint, mais immense, le geste dans sa permanence, plutôt que le mouvement dans sa fugacité; car les formes de Degas ne sont pas des « formes qui volent »; robustes ou plus grêles, elles conservent une pesanteur, une densité qui leur confèrent un caractère de généralité. Dans son besoin de synthèse, le fusain devient pour lui l'élément principal, s'affirmant dans le contour rigoureux parfois autant qu'un plomb de vitrail, et soulignant le modelé plastique soit de gris poussiéreux écrasé sous le doigt, soit de hachures franches, dérivées du métier du pastelliste. Le propre de Degas, c'est d'avoir senti toute la valeur du point d'optique, comme facteur du développement des formes en des allongements surprenants, en de beaux raccourcis; une acuité d'observation inégalée sut alors, dans le monde des formes, découvrir les aspects nouveaux de domaines inexplorés; de ces révélations, on pourrait citer mille exemples, l'art sévère de Degas étant là tout entier : ce sont l'écartèlement de l'exercice à la barre, la flexion d'un dos, l'amplitude d'un torse plongeant en avant, la perspective de pieds campés sur un parquet fuyant, la magnifique torsion de certains bras pliés : autant de hardiesses (v. pl. LVIII).

Dans la *Femme debout dans sa baignoire* (collection Marcel Bing), avec le balancement des angles et des obliques parallèles, centrés autour du genou saillant en avant, et dans *Deux danseuses* (collection Durand Ruel), celui de tout le groupe avec l'alternance de rondeurs massives, de rectitudes et d'étranglements, Degas atteint une beauté rythmique et puissante de bas-relief.

Avec Degas, le sens linéaire s'était déjà émancipé du statisme ingresque. Nous le verrons maintenant s'adapter à une vision instantanée et mouvementée.

Forain. — Forain mérite une place parmi les maîtres de la ligne; sans lui donner l'importance de ses plus grands contemporains, on ne saurait suivre une certaine et actuelle tendance à le sous-estimer. C'est que, doué d'une sensibilité très délicate des formes, Forain est indifférent à cette sensibilité de touche, qui constitue souvent une part précieuse de ce qui nous est chez d'autres le plus cher. Lui se retranche dans une sécheresse hautaine, une volontaire concision aboutissant à un maximum de suggestion dans la veulerie d'un dos, la maigreur d'une épaule ou le tracé un peu schématique d'une chevelure. D'un délié coupant, s'écrasant plus loin en noirs anguleux, il inscrit des volumes qui semblent, non pas s'épanouir, mais se concentrer sur eux-mêmes (les *Femmes artistes*), surprenant parfois lorsqu'ils atteignent à la pureté dépouillée de certains visages de femmes (*Chez le notaire*).

Toulouse-Lautrec. — L'apparition de Toulouse-Lautrec dans la pléiade des grands dessinateurs de la fin du siècle constitue un fait capital, et par l'importance du maître, et par l'essence exceptionnelle de son art. N'accablons pas Bonnat condamnant le « dessin exécrable » d'un élève chez lequel il eût alors fallu discerner les prémices d'un très rare novateur. Il n'est pas cependant de complet autodidacte; si saine et forte soit-elle, une expression ainsi quintessenciée ne peut fleurir que sur un terrain ensemencé de longue date. On sait l'impression initiale causée en lui par le trait de Forain, en un portrait du comte de Toulouse-Lautrec. Peu à peu la passion du « beau dessin » l'absorba de plus en plus pour s'affirmer peut-être encore davantage vers 1894 et dans ses dernières années.

Un portraitiste, a-t-on dit? Doué évidemment d'un sens aigu de certains traits de physionomie (*Yvette Guilbert*), c'est avant tout un poète de la ligne et du mouvement. Comme chez Degas, la mise en page est basée sur une perspective fuyante et le déplacement du centre d'attraction optique (les *Coulisses des Folies-Bergère*); et la ligne, ignorant le statisme et enserrant des formes toujours mouvantes, se lance en droites impérieuses, souligne les angles et les saillies, ou ailleurs ondoie, comme saisie d'une tendre hésitation devant une partie dont elle n'est pas moins maîtresse (*Skating professionnel*), tandis que le japonisme de quelques

noirs, savamment posés, ajoute au plaisir aigu du graphisme. Dans *la Goulue et le Désossé*, les bas noirs et les mains gantées soulignent la prestigieuse et savante arabesque, que contrebalance à gauche le motif des lampes : c'est là « nouvelle définition de la forme », soulignée par Henri Focillon. Et cependant, Lautrec n'est pas moins grand lorsqu'il semble moins s'écarter de toute voie traditionnelle en de magnifiques créations comme le torse aux deux bras levés amples et souples de la *Chanteuse dans la « Belle Hélène »* (v. pl. LIX), ou comme dans la *Femme au tub*, à la sanguine, dont, sous le flottement du peignoir, se révèle la magistrale et concise grandeur des volumes ramassés sur eux-mêmes.

Une hardiesse dégagée de toute contingence, d'un modelé, par exemple, qui serait matérialité. Une sensibilité suraiguë, dénuée de sensualité. Une nervosité précise qui n'est pas sécheresse. Un raffinement extrême, mais qui exclut toute morbidesse et toute préciosité. Un art ressenti, conscient, voulu, telles nous semblent les qualités d'un dessin dont le recul du temps souligne toujours davantage la hauteur et la pureté.

Valadon. — A l'ombre de Degas et de Toulouse-Lautrec, dont l'exemple stimula son talent sans altérer son originalité, Valadon apparaît singulièrement dénuée de féminité dans son analyse implacable. Noir, insistant, cruel, son trait souligne chaque particularité du modèle, chaque saillie et chaque déformation de la chair, jusqu'à se créer, à force de volonté, un style bien à elle.

Autour de l'impressionnisme.

Le renouvellement de la vision, au temps de l'impressionnisme, n'apporte pas dans l'histoire du dessin de révolution comparable à celle du divisionnisme en peinture. Si Monet retrouve parfois, avec de sombres masses moelleuses sur le papier, quelque chose de sa touche impressionniste (*Belle-Ile*), Sisley et Pissarro n'ont laissé que d'assez jolis croquis sans originalité. Manet, nous l'avons vu, vaut par l'affirmation d'un trait pur; Berthe Morisot, après lui, n'est que son reflet sensible et un peu hésitant (*Jeune femme devant une glace*, Louvre). Besnard, ce beau peintre trop oublié, dont

(Cl. Arch. phot.)

LIII — Camille Corot. Sous-bois a Civita Castellana. Musée du Louvre.

(Cl. Arch. phot.)

LIV — Jean-François Millet. Femmes puisant de l'eau.
Musée du Louvre.

(Cl. Leonar.)

LV — Jean-Jacques Henner. Nu. Musée du Louvre.

(Cl. Braun.)

Edouard Manet. Chien de profil. Hambourg.

(Cl. Giraudon.)

LVI — Constantin Guys. La Victoria. Musée Carnavalet.

LVII — Pierre Puvis de Chavannes. La Toilette. Musée du Louvre.

LVIII — Edgar Degas. Femme s'essuyant. Musée du Louvre.

(Cl. Vizzavona.)

LIX — Henri de Toulouse-Lautrec. Chanteuse dans la « Belle-Hélène ».

LX — Auguste Rodin. Homme et cheval. Collection Laporte.

un moderne chromatisme avait vivifié le traditionalisme, a un dessin large et franc dans une vivante veine du XVIII^e siècle (*Nus*, au musée d'Art moderne).

Rodin. — Quant à un plus grand maître, que son modelé plastique rattache d'une part à l'impressionnisme, c'est, en dessin, d'abord un solitaire romantique, tandis que sa seconde manière appartient, dans le temps et par l'esthétique, au XX^e siècle.

Ce serait étrangement sous-estimer Rodin que de méconnaître son œuvre dessiné, contenant en puissance (Francis de Miomandre l'a justement remarqué) un monde plus vaste encore que sa réalisation plastique, que de méconnaître la portée des rêves accumulés en cette âme tourmentée. Dans la jeunesse et la maturité de Rodin, tout est vision, jet de l'esprit; mais sur quelle science s'appuie cependant ce lyrisme! Telle est la période dantesque, cycle héroïque né du bouillonnement d'inspiration soulevé par le commerce fréquent de l'*Inferno*, dont la *Porte de l'Enfer* n'est qu'un épisode, et dont les dessins exécutés sur du papier vulgaire, à la plume rehaussée d'ombres intenses, se suivent au moins de 1876 à 1887 — voir Georges Grappe —. Formes pensées par l'intérieur, et dont les traits enchevêtrés rayonnent autour du noyau central de puissants volumes (v. pl. LX). Les détails, les extrémités disparaissent devant l'élément essentiel de ces créatures titaniques, le torse aux épaules puissantes, à la nuque oblique, tendu dans l'action comme un arc bandé dont la flèche va jaillir. Inoubliables sont le désespoir de certaines figures de *Damnés* (musée Rodin), la force d'un *Centaure enlevant un jeune homme* (Carlsberg) et, surtout, le balancement souverain des figures de *Deux amants* (Carlsberg), émergeant du tourbillon de la plume. Si à de telles créations il nous fallait chercher quelque équivalence, peut-être serait-ce au crépuscule de la Renaissance, à Venise, que leur répondrait un écho lointain.

Mais Rodin n'est pas tout entier dans cette phase de son génie. Les dernières années de sa vie connurent la floraison d'une vision renouvelée, allégée; celle des dessins aquarellés, où la fine mine de plomb promène une négligence apparente qui est, en réalité, le comble de la force — un exemple périlleux aussi pour qui le suivra sans être Rodin. Les mouvements du nu féminin (musée Rodin), les attitudes

des danseurs cambodgiens (musée Rodin) lui dictent alors des rythmes audacieux et très neufs, tandis que, sur le satin du beau papier, les taches d'aquarelle, semblant humides encore dans leur fraîcheur, ajoutent la séduction de leurs terres roses et vertes, de leurs gris ou de leurs citrons.

Renoir. — Renoir dessinateur est bien l'homme de sa peinture, le maître un peu XVIII^e^ siècle de l'école impressionniste. Il a le dessin de peintre le plus sensible qui soit. C'est un peu du meilleur de lui-même que nous révèlent certains de ses dessins, ses *Baigneuses* les moins élaborées, dont une touche caressante a légèrement suggéré les contours mouvants (Louvre). Indication aussi, dans le balancement des figures, d'un besoin de rythmes nobles et parfois d'un sens du volume qui laisse pressentir Maillol. Des dessins plus poussés, dont un trait plus égal délimite les formes, se dégagent une certaine timidité non toujours sans charme, mais aussi un certain manque de nerf qui amènera Renoir, se répétant alors lui-même, à l'enflure et au vide de ses dernières œuvres, telles qu'une *Danseuse au tambourin*.

Seurat. — C'est dans le néo-impressionnisme que se trouva un dessinateur soucieux de formules neuves.

Après maintes recherches, Seurat trouvait à s'exprimer en un langage absolument original par la seule graduation des blancs, des gris et des noirs. Aucun contour : les valeurs seules suggèrent les volumes et la densité de l'atmosphère. A un semblable procédé l'estompe eût conféré un caractère vulgaire, et c'est en repassant sans parallélisme son crayon gras sur le grain du papier que Seurat intensifie peu à peu ses valeurs jusqu'au noir le plus profond. Bien que Seurat ne s'y soit pas toujours départi de ses tendances un peu systématiques, ce n'en sont pas moins là ses meilleures œuvres, certaines atteignant à une réelle beauté, telle que la *Petite fille au « chapeau niniche »* (collection Rodrigues-Henriquez) ou la *Femme à la fenêtre* (musée d'Art moderne), dont la tête et le buste se profilent à contre-jour sur le halo lumineux du fond (v. pl. LXI). Il y a là une compréhension de la grandeur intime et poétique d'un intérieur, à laquelle Fantin-Latour, dessinateur peu original, n'était pas parvenu avant lui.

Le dessin chez quelques pionniers de l'art moderne.

On ne saurait parler d'école ni de communes aspirations chez des hommes plus différents encore en leurs dessins qu'en leurs tableaux.

Van Gogh. — L'expérience de Van Gogh a son importance dans la formation d'une certaine vision contemporaine. Son faire, si cerné soit-il, tend à consommer la brisure du contour, non en lui substituant comme Seurat la valeur, mais en donnant la primauté à l'expression de la matière et du grain de chaque chose. Un système de points et de bâtonnets noirs, posés d'un roseau précis, différencie les éléments de ses *Paysages*, sol, murs ou chaumes. A la fin de la carrière de Van Gogh, le même graphisme, exacerbé et tourbillonnant, sera le facteur de formes de plus en plus convulsives.

Cézanne. — Les dessins de Cézanne attestent son tempérament baroque plus que ses aspirations classiques. Singulier mélange de culture, de gaucherie et d'une volonté de grandeur, ils ne sont pas du reste d'un autodidacte. C'est à Michel-Ange et à Puget qu'en ses feuilles d'études Cézanne demande la leçon du passé, et il demeure ensuite leur débiteur. Dessins d'élève, pourrait-on dire en employant ce terme sans étroitesse, dont les plans frustes, les lignes sommaires conservent une certaine rondeur plastique. D'autre part, en son *Ermite*, austère et assez belle composition, on percevrait une ascendance plus rembranesque que poussinesque.

Gauguin. — Pour comprendre le dessin de Gauguin et pour l'aimer, il nous faut dépouiller ce qui demeure au fond du cœur de tout amateur de dessin, une semence jetée par un Mariette, un peu de l'amour du XVIIIe siècle pour la beauté propre de la ligne; et alors son commerce est un enrichissement. Le Gauguin monochrome est sans doute moins accessible que le coloriste somptueux. Il ne trouve d'ascendance qu'en un passé lointain. Ses admirables gravures sur bois constituent sa plus belle expression —

qu'on nous pardonne d'empiéter un instant sur un autre domaine —; le *Calvaire* de Gauguin, nous ne croyons pas qu'on l'ait déjà remarqué, est directement inspiré des *Trois Maries* de Braspars, mais le point essentiel est l'identité entre le faire du xylographe et le primitivisme breton. Ce n'est pas que Gauguin ne se soit jamais tourné vers les formes plus vivantes : voyez au musée d'Art moderne ses menus croquis d'animaux. Mais le vrai dessin de Gauguin, c'est en des formes plus austères qu'il nous faut l'apprécier, dans *Pour l'idole* (v. pl. LXII) ou dans une *Tahitienne assise à terre*, du manuscrit de *Noa-Noa* (Louvre) : le trait égal est sec et dur, les hachures paraissent monotones, les formes brutales et sommaires, mais il exerce sur nous un mystérieux empire. Il nous souvient surtout d'une *Tête de jeune Tahitien* passée un jour dans une galerie parisienne, et dont nous ignorons le sort actuel, dessin grandiose dans sa simplicité, où, à travers l'impassibilité primitive, on percevait un profond sens humain.

Odilon Redon. — Le cas d'Odilon Redon, ce travailleur acharné en blanc et en noir, ce savant lithographe, atteste le caractère irremplaçable du sens inné du dessin, sens qui se cultive et se développe, mais ne s'acquière ni ne se remplace. Venu lentement, « douloureusement » disait-il, à la pratique du dessin, il demeure, quelle que soit son indépendance d'esprit, assez pauvrement académique.

Le Douanier Rousseau. — Auprès de lui, l'ignorance du douanier Rousseau charme par sa naïveté sincère. A l'application enfantine qui lui fait détailler une à une chaque feuille d'une plante, il joint un très joli goût de composition (*Jeune fille au chapeau de paille*).

CHAPITRE XI

Le XX^e siècle.

Dessins de sculpteurs.

Avec l'indépendance, le sérieux et les solides techniques qui font leur prix, nos écoles de sculpture et de gravure comptent de grands dessinateurs.

Bourdelle. — A la charnière des XIX^e et XX^e siècles, Bourdelle incarne très exactement une phase de l'évolution esthétique. Ses dessins ont leur beauté propre, et leur intérêt est très grand; en un sens, ils sont accomplis, réalisant la parfaite expression des plus nobles aspirations d'une époque, synthèse d'un style et d'un lyrisme un peu littéraires. Ils témoignent avant tout d'un grand sens décoratif (dessins inspirés par Isadora Duncan), soutenu par une belle et personnelle entente des masses sombres (*l'Esprit des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Reims*) et par un moderne romantisme (*Beethoven*) avec, parfois, un sentiment plus intime, mais non sans grandeur (*Profil de sa mère*). Et cependant, chez lui, les formes demeurent assez peu ressenties; le trait, le système de hachures ne témoignent pas d'une originalité foncière; la plume, sans grande vitalité, ne soutient pas les grands mouvements des figures par un dynamisme authentique qui eût justifié tous les élans.

Maillol. — Maillol accomplit, au contraire, cet exploit presque paradoxal, le fait d'un très grand maître, d'affirmer en ses dessins son langage personnel immédiatement reconnaissable, tout en leur conférant un caractère d'éternité qui se joue des esthétiques passagères. L'œuvre de Maillol, sculpté, gravé, dessiné, est du reste comme un bloc sans fissures, ensemble dont on ne peut séparer les parties, les dessins participant de la grandeur plastique comme de la pureté des xylographies. Sa belle ligne grasse, aussi ignorante des

angles et des aspérités, qu'indifférente aux détails et aux extrémités, modèle sobrement de très puissants volumes. Et ses *Nus* à la sanguine, belles créations de l'équilibre latin évoquent, dans leur quiétude sensuelle et giorgionesque, quelque épi bien plein, ou quelque beau fruit mûri sous un soleil d'été (v. pl. LXIII).

Despiau. — Si Maillol conserve en ses dessins son statisme sculptural, Despiau, le maître des visages à la vie immobile, semble avoir concentré dans les siens toute son ardeur du mouvement. Ses *Nus* sont superbes en leurs raccourcis fougueux, en leurs étirements. Mais suivez des yeux cependant sa ligne légère et sensible, voyez-la s'infléchir et frémir à l'indication d'un plan, et vous reconnaîtrez l'équivalence dessinée de son modelé plastique, tout de subtilité et de mesure.

Wlérick. — Wlérick est, lui aussi, un beau dessinateur de nu, chez qui la hardiesse des raccourcis crée des rythmes neufs et puissants, tandis que la facture de la sanguine la plus délicate se fait vibrante et caressante comme un reflet moiré sur l'eau.

Poupelet. — Jane Poupelet, dans ses animaux à la plume et au lavis, joint à son sens plastique une saine note rustique.

Les qualités de ces maîtres ne semblent pas devoir disparaître après eux. A un récent Salon de dessin, une section de dessins de sculpteurs laissait une impression de robustesse et de vitalité.

Dessins de graveurs.

Naudin. — Bernard Naudin est, au XX^e^ siècle, un isolé que mille fibres rattachent à de grandes traditions, sans qu'on le puisse tenir comme issu plus particulièrement de telle ou telle école. Sans doute le côté Callot est-il chez lui le plus accessible; qui ne connaît, pour le *Ballet italien*, ses dessins larges et incisifs? et ses silhouettes de gueux et de bohémiens? Mais il donne à toutes choses une âme, enveloppant de compréhension et de sympathie ses compagnons de guerre, soldats français, anglais, highlanders, dont

il a tracé d'admirables croquis; et atteignant à un mystérieux romantisme dans le clair-obscur de ses *Histoires extraordinaires* d'Edgard Poe et de ses *Symphonies de Beethoven*. Les noms de Rembrandt et de Goya viennent à l'esprit. Enfin, écartant le pittoresque, Naudin s'imposa une règle qui a secondé son lyrisme loin d'en tarir l'effusion. Ses sujets furent alors longuement médités et élaborés dans l'imagination avant qu'une exécution rapide et prestigieuse leur eût donné une forme matérielle, dessins de l'intelligence, où la main est entièrement serve de l'esprit. Telles sont dans leur grandeur dépouillée, ses illustrations du *Fléau* de Verhaeren (*la Mort*, *Femmes implorant*). Telle est sa *Passion du Christ :* la *Pietà*, dont un trait nu ou à peine accompagné d'ombres légères enserre les figures dans un contour fortement écrit, est faite d'harmonieux équilibre, de vérité, et d'une profondeur religieuse dont l'histoire du dessin français ne nous a laissé que peu d'exemples en dehors de la *Piscine de Bethsaïda* et du *Saint-Bruno* de Le Sueur (v. pl. LXIV).

Linaret. — Une carrière brisée à vingt-cinq ans; un nom oublié : et un œuvre dessiné d'un style mûr, complet, abouti. Tel nous apparaît Linaret, un maître à placer dans les valeurs du début de ce siècle. Ses figures à la plume (*Femme au piano*, collection particulière) ont toute l'acuité d'un dessin de graveur, tandis que, dans ses *Paysages* (collections particulières) aux belles masses de lavis avec, çà et là, l'arabesque délicate d'une branche, et d'un classicisme sincère sous une émotion contenue, il retrouve un sentiment claudien, et s'engage dans des recherches constructives, qui auront leur influence sur l'école de gravure contemporaine.

Dunoyer de Segonzac. — Parmi les modernes, d'autres seraient à citer, dont le burin, la pointe ou le crayon lithographique ont aiguisé la sensibilité et discipliné le trait. Qu'un nom nous serve d'exemple! Plus qu'à son métier de peintre, les dessins de Dunoyer de Segonzac s'apparentent à ses eaux-fortes, ces merveilleux dessins sur cuivre. C'est l'un des plus beaux dessinateurs modernes, souvent sous une négligence apparente; ses paysages, ses nus, surtout à la plume et au lavis, sont d'une liberté personnelle et grandiose.

Dessins de peintres et tendances actuelles.

Nabis. — L'influence de Gauguin, dont naquit le nabisme, ne se laisse point percevoir à l'aube du XX^e^ siècle dans les dessins des adeptes de ce mouvement. Maurice Denis recherche un style néo-classique. D'autres s'abandonnent à une expression instinctive et spontanée; avec leur indifférence à la virtuosité et leurs formes souvent imprécises et bâclées, Bonnard, Vuillard et Roussel ont des accents dont la fraîcheur nous enchante : l'un dans la sensualité ingénue de ses *Baigneuses*, l'autre dans son intimisme (*Etude* pour le *Portrait de Mme de Noailles*) et le troisième dans ses rapides évocations mythologiques (*Faunes entre deux peupliers*).

Rouault. — C'est Rouault qui, parmi les fauves, a le langage graphique le plus personnel, enchevêtrement de noires arabesques d'où surgissent, brutales et émouvantes, des figures évoquant celles de la statuaire romane.

La Fresnaye. — Dans son époque inquiète, mais acharnée à l'élaboration d'un mode constructif, Roger de La Fresnaye joue un peu le rôle d'un Géricault au siècle précédent. C'est un dessinateur infiniment intéressant — non quelquefois sans maniérisme dans certaines recherches de grâce, où la ligne demeure très pure tant qu'elle n'est pas gâchée par un excès de gouache. Certains croquis de guerre décèlent une tendance ironique; certaines variations, sur le thème d'un *Jeune malade*, évoquent de façon émouvante la destinée du maître. Mais c'est en ses mâles sanguines que La Fresnaye donne toute la mesure de son classicisme et de sa santé morale : *Nus* sobres et musclés, dont certain *Homme de dos*, tendu dans l'action, s'apparente étroitement — Waldemar George l'a observé — à l'*Homme terrassant un taureau* de Géricault; et admirable *Autoportrait*, au regard inoubliable dans l'ombre du visage.

Tendances actuelles. — Les dessins des chefs de l'école moderne relèvent surtout de deux méthodes : continuité d'un trait filiforme et un peu froid, une sorte d'ingrisme, qui est la part de constructeurs très volontaires,

tels que Derain; et indications elliptiques soulignant un peu sommairement les angles et les déformations.

De nombreux dessinateurs se rattachent aux diverses manières des maîtres qui précèdent. Il est pourtant d'autres tendances. Mentionnons, en passant, la persistance d'un enseignement d'école tout à fait stérile, aboutissement débile du vieil académisme. Nous ne croyons pas non plus à l'avenir du dessin non figuratif; il y eut cependant quelques tentatives d'un cubisme linéaire abstrait : de simples tracés d'épure. Plus intéressante à établir serait la part d'influence cubiste dans certaines lignes figuratives — cotoyant parfois une formule de recherches un peu décadentes et que nous croyons périmées. Et plus vivante serait sans doute la fantaisie un peu superficielle de certaines plumes ou de certains stylos aux indications fragmentées.

De laquelle de ces tendances, ou de quelle autre encore insoupçonnée surgiront les maîtres de demain? — chaque genre ou chaque style ne valant que par les hommes qui les illustrent. Au terme de ce petit manuel, ne risquons pas de pronostic; ne craignons pas, en tout cas, que le sens du dessin puisse mourir en France; des exemples trop beaux et trop récents sont là pour nous rassurer. Et un regard en arrière sur le chemin parcouru suffit à attester une continuité dont nul autre pays n'offrirait un semblable exemple.

GLOSSAIRE
des procédés et termes techniques

BISTRE. Le bistre, obtenu avec de la suie de cheminée, est d'un usage courant du XIV^e^ au XIX^e^ siècle. Ses tonalités chaudes offrent des nuances diverses.

CONTRE-ÉPREUVE. Opération qui fixait un dessin à la sanguine et en tirait un second exemplaire par l'application sur le dessin d'un papier blanc; le verso des deux feuilles étant préalablement humecté.

CRAIE. Pierre blanche dont l'emploi comme rehaut sur papier teinté s'est généralisé au XVII^e^ siècle.

ENCRES. L'encre la plus fréquemment employée est celle de noix de galle, décoction de noix de galle additionnée de vitriol, de gomme arabique ou d'essence de térébenthine, et qui brunit en vieillissant. L'encre de Chine, faite de noir de fumée, est d'un noir qui ne s'altère pas.

FUSAIN. Fusain ou charbon de bois.

GOUACHE. Blanc de céruse broyé avec de la gomme arabique, employé au pinceau et comme rehaut sur du papier teinté.

GRAPHITE. Improprement appelé mine de plomb. Minerai connu bien antérieurement, mais dont l'usage se généralisa surtout lorsque Conté, sous la première République, l'eut employé comme base d'un crayon artificiel.

LAVIS. Procédé qui consiste à rehausser un dessin, généralement à la plume, par l'emploi d'encre, de bistre, de sépia ou d'autres couleurs additionnées d'eau et étendues au pinceau.

MINE DE PLOMB. Voir **Graphite.**

PARCHEMIN. Peau de chèvre ou de mouton préparée pour servir de support à l'écriture ou au dessin.

PASTEL. Crayon fait de couleurs broyées avec une pâte à base de terre blanche, et dont l'emploi se rencontre en France dans des ouvrages graphiques, depuis Fouquet jusqu'à la période moderne.

PIERRE NOIRE OU PIERRE D'ITALIE. Schiste dont le ton va du noir au noir grisâtre, et auquel on substitua, au cours du XVII^e^ siècle, une pierre noire artificielle.

PINCEAU. Le pinceau fait de poils d'écureuil, de blaireau, de putois, de chien ou de chevreuil, fut employé soit seul, soit auprès d'autres procédés, particulièrement auprès de la plume dans le lavis.

PLUME. A l'origine on rencontre la plume de roseau au trait rigide, employée ensuite de loin en loin jusqu'à la période moderne. Dès le VI^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle, la plume d'oie, très souple, est généralement employée. La plume métallique apparaît au XIX^e^ siècle. Certains dessinateurs modernes se servent de stylos.

POINTES DE MÉTAL. On dessina jusqu'à la Renaissance, avec des pointes de métal; seuls l'argent et le plomb furent d'un usage courant. Les pointes d'argent et de plomb, styles ou stylets, s'employaient sur parchemin, tablettes ou papier préparé avec de la poudre d'os.

SANGUINE. Argile ferrugineuse de ton rouge, plus ou moins foncé, particulièrement employée au XVIII^e^ siècle.

SÉPIA. La sépia, extraite de la vessie de la seiche, et employée depuis le début du XIX^e^ siècle est de couleur plus froide que le bistre.

STYLE OU STYLET. Voir **Pointes de métal.**

TABLETTES. Soit de buis ou de figuier poli et préparé à la pâte d'os, soit revêtues de parchemin, les tablettes, parfois réunies par des lanières de cuir, formaient alors des carnets à dessiner.

TROIS CRAYONS. Dessins obtenus avec l'emploi combiné de pierre noire, de sanguine et de craie.

INDEX DES ARTISTES

ALLOU (Gilles), Paris, 1670-1751. Portraitiste.

AMAURY - DUVAL (Eugène-Emmanuel-Amaury PINEU-DUVAL, dit), Montrouge (Seine), 1808-Paris, 1885. Élève d'Ingres, dont il resta le familier et dont il évoqua la physionomie dans ses écrits (*l'Atelier d'Ingres* et *Souvenirs*). En désaccord avec son maître par son goût pour les primitifs florentins et son indifférence vis-à-vis de Raphaël. A dessiné les cartons pour les figures à fresques qui décorent l'église de Saint-Germain-en-Laye. Recherche la beauté de la ligne et l'équilibre de la composition. Portraitiste appréciable.

ANGELLI, ANGELLÈS ou **ANGILLIS** (Pierre), Dunkerque, 5 novembre 1685. Rennes, probablement, 1734. Peintre. Etudes à Anvers. Travailla longtemps à Londres à partir de 1719. Séjourna à Düsseldorf. Alla, en 1728, en Italie. Pasticha tantôt Watteau, tantôt les Flamands. Scènes de campagne, scènes de marché.

AUBERT (Louis). Peintre. A travaillé entre 1740 et 1780. Peintre de genre et paysagiste, a travaillé pour les maisons royales.

AUBRY (Étienne), Versailles, 10 janvier 1745-24 juillet 1781. Élève de Sylvestre. Portraits et scènes de genre.

AVED (Jacques-André-Joseph), Douai, 2 janvier 1702-Paris, 4 mars 1766. Peintre de portraits.

BARYE (Antoine-Louis), Paris, 1796-1875. Sculpteur animalier. Dut, à ses débuts, exécuter pour vivre des travaux de ciseleur. D'inlassables études au Jardin des plantes fécondèrent son génie. Sa vie fut celle d'un isolé qui ne connut que tard le succès.

BAUDOIN (Pierre-Antoine), Paris, 17 octobre 1723-15 décembre 1769. Élève et gendre de Boucher. Principalement auteur du *Coucher de la Mariée*.

BAUDRY (Paul), La Roche-sur-Yon, 1828-Paris, 1886. Peintre. Décorateur d'hôtels parisiens, et surtout de l'Opéra.

BEAUNEVEU (André). Peintre et sculpteur. A travaillé en France et en Angleterre, de 1360 à 1403. En 1413 il n'était certainement plus en vie.

BELLANGE (Jacques). Peintre et graveur; travaillait entre 1602 et 1617. On ne sait que peu de choses de Bellange, peut-être élève de Claude Henriet auquel il succéda comme peintre du duc Charles III de Lorraine. Ses décorations du palais de Nancy ont été détruites: il demeure quelques peintures de lui en Lorraine; le graveur, longtemps méconnu, est surtout remarquable.

BERTHÉLEMY (Jean-Simon), Laon, 5 mars 1743-Paris, 1er mars 1811. Élève de N. Hallé. Peintre d'histoire.

BERTIN (François-Édouard), Paris, 7 octobre 1797-14 septembre 1871. Peintre. Élève de Girodet, de Bidault et d'Ingres. Après avoir pratiqué le paysage classique, s'inspire directement de la nature.

BERTIN (Nicolas), Paris, vers 1668-1736. Membre de l'Académie royale de peinture. Morceau de réception du 28 avril 1705.

BESNARD (Albert), Paris, 1849-1935. Peintre et aquafortiste. Élève de Cabanel. Décorateur du plafond de la Comédie-Française et de la mairie de Saint-Germain-l'Auxerrois, et portraitiste.

BIDAULD (Jean-Joseph-Xavier), Carpentras, 11 avril 1758-Montmorency, 20 octobre 1846. Spécialisé dans les vues d'Italie.

BINET (Louis), Paris, 1744-vers 1800. Dessinateur et graveur. Gravures d'après Greuze, Van Loo, C.-J. Vernet, Monnet, Parrocel. Vers 1779, commence à travailler pour Restif de La Bretonne, dont il illustra les œuvres.

BLANCHARD (Gabriel), Paris, 1630-1704. Fils de Jacques Blanchard; professeur à l'Académie.

BLANCHARD (Jacques), Paris, 1600-1638. Élève de Bollery à Paris et de Le Blanc à Lyon; sa formation s'acheva à Rome et à Venise. Fixé ensuite à Paris. C'est l'un des plus beaux peintres du XVIIe siècle. Mort prématurément.

BOISFREMONT (Charles **Le Boulanger de**), Rouen, 22 juin 1793-Paris, 5 mars 1838. Peintre d'histoire. Ami de Prud'hon, qui passa chez lui les derniers mois de sa vie et y mourut.

BOISSIEU (Jean-Jacques **de**), Lyon, 1736-1er mars 1810. De santé délicate, il renonça de bonne heure à la peinture; il a surtout dessiné et gravé à l'eau-forte.

BOIVIN (René), Angers, vers 1525-Rome, à une date indéterminée, certains ont parlé de 1630, ce qui paraît absurde, d'autres soit de 1580, soit de 1598. Graveur. A dessiné des scènes mythologiques ou historiques, ou bien des projets d'orfèvrerie.

BOLLERY (Nicolas), Paris, vers 1565-1630. Peintre d'histoire, de paysages et d'animaux.

BONNARD (Pierre), Fontenay-aux-Roses, 1867-Le Cannet, janvier 1947. Peintre.

BOSSE (Abraham), Tours, 1602-1676. Graveur. Nombreuses gravures de genre de l'époque Louis XIII. Académicien.

BOUCHARDON (Edme), Chaumont, 1698-1782. Sculpteur. Élève de Coustou. Étudia à Rome. Représentant de la grâce antiquisante de l'époque Louis XVI. Auteur de *la Fontaine des saisons* de la rue de Grenelle, de *l'Amour taillant son arc* (Louvre), de la statue équestre de la place Louis XV, aujourd'hui détruite.

BOUCHER (François), Paris, 1704-1770. Peintre et graveur. Élève de Lemoyne. Collabora au recueil de Julienne, les *Figures de différents caractères*, d'après Watteau. Acheva sa formation en Italie. Peintre et décorateur d'une facilité et d'une fécondité inépuisables, Boucher fut surtout soutenu par Mme de Pompadour et le marquis de Marigny.

BOUCHER (Jean), Bourges, 1568-1633. Peintre et graveur. A part plusieurs séjours à Rome, sa vie s'écoula dans sa ville natale. Peintures au musée et dans les églises de Bourges. Maître de Pierre Mignard.

BOUDIN (Eugène), Honfleur, 1824-1898. Peintre de marine.

BOUGUEREAU (William), La Rochelle, 1825-1905. Peintre.

BOULANGER (Louis), Verceil (Piémont), 11 mai 1806-Dijon, 7 mars 1867. Peintre. Élève de Delacroix, ami de Victor Hugo, dont il a peint le portrait en 1832. Romantique fervent qui, par la suite, s'apaisa. A peint des tableaux d'histoire, des scènes de genre et des portraits.

BOULLONGNE LE JEUNE (Louis **de**), Paris, 1654-vers 1733.

BOURDELLE (Antoine), Montauban, 1861-1929. Sculpteur. Caractérise le passage des endances romantiques du XIXe siècle à celles, stylisatrices, du XXe. Auteur de l'*Héraclès*, de la *Vierge d'Alsace* et du *Monument du général Alvear* (Buenos-Aires).

BOURDON (Sébastien), Montpellier, 1616-Paris, 1671. Peintre et graveur. Il eut une vie mouvementée qui le conduisit notamment en Italie où il exécuta de nombreux pastiches, et en Suède où il fut le peintre de la reine Christine. Intelligent et réceptif, il sut s'assimiler les manières les plus diverses.

BOURGUIGNON (Jacques COURTOIS, dit **le**), Saint-Hippolyte (Franche-Comté), 1621-Rome, 1676. Peintre de bataille. Toute sa carrière s'écoula en Italie. Influencé par le Bamboche, Cerquazzi et Salvator Rosa. Exécuta sur nature, à la suite des troupes espagnoles, de nombreux croquis de combats.

BREBIETTE, Mantes, 1598-vers 1650. Peintre, graveur, illustrateur.

BRENET (Nicolas-Guy), Paris, 1728-1792. Professeur à l'Académie; un des premiers maîtres de François Gérard. Peintre d'histoire.

CABANEL (Alexandre), Montpellier, 1823-Paris, 1889. Peintre.

CALLOT (Jacques), Nancy, 1592-1635. Graveur. A Rome de 1608 à 1611; puis, jusqu'en 1621, au service de Côme II de Médicis à Florence. Vécut ensuite à Nancy, à part un séjour à Paris, où il fut appelé par Louis XIII.

CARMONTELLE (Louis CARROGIS, dit), Paris, 15 août 1717-26 décembre 1806. Peintre, graveur, homme de lettres. Portraits aux crayons de couleur et à l'aquarelle.

CARON (Étienne), Beauvais, 1521-Paris (?), 1599. Peintre et peintre-verrier. Dès 1540, auxiliaire du Primatice à Fontainebleau; plus tard, au service de Catherine de Médicis. Célébré par Louis d'Orléans, et par Gabriel Marcel dans les *Briefs éloges des hommes illustres*. Ses tableaux et vitraux ont disparu des églises de Beauvais, et on ne possède sur son œuvre que des données incertaines.

CARPEAUX (Jean-Baptiste), Valenciennes, 1827-1875. Sculpteur. Élève de Rude. Prix de Rome. Généralement incompris et violemment attaqué, et cependant toujours soutenu par Napoléon III, auquel il demeura fidèle jusque dans l'exil, Carpeaux eut une carrière passionnée, féconde, et rendue dramatique par les souffrances morales et physiques. Œuvres essentielles : *Ugolin*, la *Fontaine de l'Observatoire*, la *Danse* de l'Opéra.

CARUELLE D'ALIGNY (Claude-François-Théodore), Chaumes (Nièvre), 6 février 1798-Lyon, 24 février 1871. Peintre. Élève de Regnault et de Watelet. Paysagiste principalement des sites d'Italie et de la forêt de Fontainebleau.

CASSAS (Louis-François), Azay-le-Ferron (Indre), 3 juin 1756-Versailles, 1er novembre 1827. Peintre et architecte. Élève de Lagrenée le Jeune et de Leprince. Vues de Turquie et du Levant. Auteur et illustrateur de livres sur la Grèce, l'Italie, les pays du Levant et de l'Égypte.

CÉZANNE (Paul), Aix-en-Provence, 1839-1906. Le peintre qui eut la plus grande influence sur l'école moderne, dans sa recherche constructive, dans son désir de faire du « Poussin sur nature ». Au Louvre, *la Maison du pendu*.

CHAMPAIGNE (Jean-Baptiste **de**), Bruxelles, 1631-Paris, 1681. Portraitiste. Neveu de Philippe, et tout à fait francisé, perpétua la manière de son oncle.

CHAMPAIGNE (Philippe **de**), Bruxelles, 1602-Paris, 1674. Peintre religieux et portraitiste. De première formation flamande il fut ensuite élève de Georges Lallemand. Collaborateur de Duchesne au Luxembourg, puis successeur de celui-ci comme premier peintre de Marie de Médicis. Allia son réalisme flamand à une gravité française. Ses plus belles œuvres sont ses portraits de la cour de Louis XIII et du milieu de Port-Royal.

CHANTEREAU (François-Jérôme), début du XVIIIe siècle-Paris, 7 décembre 1757. Peintre. Scènes de chasses, épisodes de la vie militaire et rustique.

CHAPRON (Nicolas), Châteaudun, 19 octobre 1612-Rome, vraisemblablement 1656. Peintre graveur. Surtout connu comme graveur.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon), Paris, 2 novembre 1699-6 décembre 1779. Élève de Cazes, aide de Noël-Nicolas Coypel et de Van Loo. Remarqué par Largillierre pour sa *Raie* exposée à la place Dauphine, fut reçu à l'Académie. Peintre de natures mortes et de portraits, des êtres et des choses, d'un milieu de petite bourgeoisie, apprécié d'une élite, célébré par Diderot, mena toute sa vie une existence calme et unie.

CHARLET (Nicolas-Toussaint), Paris, 20 décembre 1792-29 décembre 1845. Peintre, dessinateur et lithographe. Élève de Gros; s'est consacré à la représentation de sujets militaires qui lui ont inspiré de nombreuses lithographies.

CHASSÉRIAU (Théodore), Le Limon, à Sainte-Barbe-de-Samana (Saint-Domingue), 20 septembre 1819-Paris, 8 octobre 1856. Élève d'Ingres, dont il se détacha, conquis par Delacroix qu'il n'imita pas, gardant toute sa personnalité. Au cours d'une carrière trop brève, il affirma des qualités exceptionnelles soit dans les grandes compositions décoratives, soit dans les tableaux où le charme des figures de femmes s'accompagne d'une langueur exotique.

CHAUDET (Antoine-Denis), Paris, 3 mars 1763-19 avril 1810. Sculpteur et peintre. Connu comme sculpteur principalement par la statue de Napoléon Ier en César, sur la colonne Vendôme jusqu'en 1814, et celle de la *Paix* (en argent) aux Tuileries. Tableaux d'histoire; a fourni des dessins pour le *Racine* édité par Didot.

CHAUVEAU (François), Paris, 1613-1676. Dessinateur et graveur. Élève de Laurent de La Hyre; auteur de très nombreux frontispices et illustrations.

CHÉRET (Jules), Paris, 1836-1932. Lithographe et peintre d'affiches. Extrêmement fécond, il connut à Paris, à Londres, puis de nouveau à Paris un immense succès qui contribua au style décoratif de son époque.

CHRISTOPHE (Joseph), Verdun, 1662-Paris, 29 mars 1748. Peintre. Élève de Bon Boullongne; a franchi tous les grades à l'Académie jusqu'à celui de recteur, en 1744. Tableaux d'histoire et de genre. A peint le *Baptême du dauphin*, fils de Louis XIV.

CLÉRISSEAU (Charles-Louis), Paris, 1722-Auteuil, 19 janvier 1820. Peintre, architecte et décorateur. Passa vingt ans en Italie. Fournit des plans à la tzarine Catherine II, qui le nomma son premier architecte et lui acheta dix-huit portefeuilles de dessins aquarellés d'après des monuments antiques. Auteur de l'ouvrage : les *Antiquités de la France, monuments de Nîmes* (1778), illustré par lui.

CLOUET (François) [dit **Jehannet** ou **Janet**], Tours, avant 1520-Paris, 22 septembre 1572. Peintre et dessinateur de portraits. Fils de Jean. Formé par son père auquel il succéda comme peintre du roi en 1541. Connut une très grande célébrité qui lui valut les louanges de Ronsard et de Du Bellay. Naturalisé en 1541.

CLOUET (Jean), sans doute Bruxelles, vers 1470-entre 1540 et novembre 1541. Peintre et dessinateur de portraits. Valet de chambre et peintre ordinaire de François Ier à partir de 1516 (?).

COCHIN (Charles-Nicolas), **le fils,** Paris, 1715-1790. Dessinateur et graveur. Fils et élève de Charles-Nicolas le Père; sa mère, Magdeleine Horthemels, gravait aussi. Sa carrière peut être divisée en deux périodes : celle de l'infatigable vignettiste et du graveur des fêtes de Louis XV; et, après le voyage d'Italie, celle du promoteur du « grand goût » antiquisant, auprès du marquis de Marigny et à l'Académie.

COCHIN (Nicolas), **l'ancien,** Troyes, 1610-1686. Graveur. Travailla à Troyes et à Paris.

COLOMBEL (Nicolas), Sotteville, près Rouen, 1646-Paris, 1717. Professeur à l'Académie; a séjourné longtemps à Rome. Imitateur de Raphaël et de Poussin.

CONSTANTIN D'AIX (Jean-Antoine), Bonneveine, près de Marseille, 21 janvier 1756-Aix-en-Provence, 9 janvier 1844. Peintre et graveur. A peint des vues de Provence; comme graveur a pratiqué l'eau-forte et la lithographie.

CORNEILLE (Michel II), Paris, 1642-1708. Élève de Le Brun. Grava beaucoup.

COROT (Jean-Baptiste), Paris, 17 juillet 1796-22 février 1875. Peintre. Ses paysages de France et d'Italie ont fait avant tout sa célébrité. Ils nous enchantent par leur finesse et leur poésie. mais on retrouve les mêmes qualités dans ses portraits et ses natures mortes.

CORTOT (Jean-Pierre), Paris, 20 août 1787-12 août 1843. Sculpteur. Sujets classiques. Statues et bustes de personnages royaux et d'hommes illustres.

COURBET (Gustave), Ornans (Doubs), 1819-1873. Peintre. Principal artisan du mouvement réaliste. Prit part à la Commune; exilé ensuite, il mourut en Suisse. Œuvres essentielles : *l'Enterrement d'Ornans* et *l'Atelier* (Louvre).

COUSIN (Jean), **le père,** Sens, vers 1490-Paris, 1560 ou 1561. Peintre, graveur et dessinateur. Auteur de l'*Eva prima Pandora* (Louvre).

COUSIN (Jean), **le fils,** vers 1522-vers 1592. Fils du peintre de l'*Eva prima Pandora*, il fut formé par son père. En 1571, publia un *Livre de portraiture*. Son célèbre *Jugement dernier* (Louvre) est de 1585 environ.

COYPEL (Antoine), Paris, 1661-1722. Peignit des cartons de tapisseries pour la suite de l'*Ancien Testament* commandée en 1710 pour les Gobelins.

COYPEL (Charles-Antoine), Paris, 11 juillet 1694-14 juin 1752.

COYPEL (Noël), Paris, 1628-1707. Décora le plafond de la salle des gardes de la reine à Versailles.

COYPEL (Noël-Nicolas), Paris, 17 novembre 1690-14 décembre 1734.

DANDRÉ - BARDON (Michel - François), Aix - en - Provence, 28 mai 1700-Paris, 13 avril 1783. Peintre, graveur, écrivain et musicien. Professeur, puis recteur à l'Académie. Tableaux d'histoire et de piété. Auteur de nombreux ouvrages didactiques dont une *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peinture...* (1769) et les *Costumes des anciens peuples* (1772).

DANLOUX (Henri-Pierre), Paris, 24 février 1753-4 janvier 1809. Portraitiste.

DAUBIGNY (Charles), Paris, 1817-1878. Paysagiste.

DAUMIER (Honoré), Marseille, 26 février 1808-Valmondois, 11 février 1879. Peintre et graveur. Célèbre surtout comme un satiriste génial et fécond, dont les caricatures ont été reproduites par la lithographie; mais il est non moins admirable comme peintre et comme dessinateur, atteignant une grandeur épique dans d'humbles sujets.

DAVID (Jacques-Louis), Paris, 31 août 1748-Bruxelles, 29 décembre 1825. Élève de Vien, prix de Rome en 1774. Resta en Italie jusqu'en 1780, et y revint de 1783 à 1786. Tint le premier rôle parmi les partisans du retour à l'antique et d'un art académique (*Léonidas; les Horaces*), tout en conservant des qualités de réalisme et même de charme qu'accusent ses portraits.

Prit part au mouvement de la Révolution et siégea à la Convention. Fut, par la suite, apprécié de Bonaparte qui, une fois empereur, le nomma son premier peintre. C'est en cette qualité qu'il peignit *le Sacre* et la *Distribution des aigles*. Banni en 1816, il alla se fixer à Bruxelles

DAVID D'ANGERS (Pierre-Jean), Angers, 1788-Paris, 1856. Sculpteur qui vaut à nos yeux par ses cinq cents médaillons où revit toute la génération romantique.

DECAMPS (Alexandre-Gabriel), Paris, 3 mars 1803-Fontainebleau, 22 août 1860. Se place en tête des orientalistes romantiques. Il avait le sentiment de la grandeur épique. Malheureusement, il s'est trop souvent borné à des œuvres faciles comme ses petites scènes de genre.

DEGAS (Edgar), Paris, 1834-1917. Peintre, graveur, sculpteur. Débuta par des scènes historiques et des portraits. Traita ensuite des sujets modernes, courses, femmes à leur toilette, et surtout, danseuses. Parmi ses tableaux du Louvre, *l'Absinthe, les Blanchisseuses*.

DELACROIX (Eugène), Saint-Maurice (Seine) 1798-Paris, 1863. Peintre et lithographe. Élève de Guérin. De fortune et de santé médiocres, consacra toute sa vie et toutes ses forces à la réalisation d'un œuvre immense et indépendant. Ses envois au Salon de 1822 (*Dante et Virgile*), 1824 (*Massacres de Scio*), 1828 (*Sardanapale*), en le classant dans le jeune mouvement romantique, déchaînèrent la critique académique. Un voyage au Maroc, en 1832, enrichit sa conception par la révélation de l'Orient. De sa maturité datent les ensembles décoratifs pour la Chambre des députés, le Sénat et Saint-Sulpice. D'une intelligence et d'une culture très grandes, a laissé de remarquables pages de critique, plus encore dans son *Journal* que dans ses articles.

DELAROCHE (Hippolyte DE LA ROCHE, dit Paul), Paris, 17 juillet 1797-4 novembre 1856. Peintre d'histoire. Élève de Gros. Circonspect et habile, il hésita entre le classicisme et le romantisme. C'est le Casimir Delavigne de la peinture. Il eut une réputation mondiale et exerça une influence considérable, formant des centaines d'élèves tant français qu'étrangers.

DELAUNE (Étienne), Orléans, vers 1519-Paris (?), 1583. Ciseleur, médailleur, dessinateur et graveur. Huguenot, il dut quitter la France en 1572.

DEMARNE (Jean-Louis DE MARNETTE), Bruxelles, 1754 (baptisé le 22 janvier)- Batignolles (Paris), 24 mars 1829. Peintre-graveur. Après avoir tenté le genre historique, se spécialisa dans le paysage simple et les scènes d'actualité comportant des animaux, qui lui procurèrent une grande réputation.

DENIS (Maurice), Grandville, 1870-Paris, 1943. Peintre et écrivain. Nabiste d'abord; évolua vers le néo-traditionnalisme de ses grandes décorations. (Théâtre des Champs-Élysées, églises Saint-Paul de Genève et du Saint-Esprit de Paris.) Auteur des *Théories* et des *Nouvelles Théories*.

DENISOT (Nicolas), Le Mans ou Nogent-le-Rotrou, 1511-Paris, 1559 (?). Peintre de portraits, graveur et poète. De famille noble, il portait le titre de comte d'Alsinois; il tint une place en vue à la cour de Henri II.

DERAIN (André), Chatou, 1880. Peintre.

DERUET (Claude), Nancy, 1588-1660. Élève de Henriet, puis de Tempesta en Italie. Peintre du duc Henri II de Lorraine; vint aussi à Paris et fut apprécié de Louis XIII et de Richelieu.

DESFRICHES (Aignan-Thomas), Orléans, 7 mars 1715-24 décembre 1800. Fondateur de l'école de peinture, de sculpture et d'architecture de sa ville natale. A surtout laissé de jolis dessins, vues des environs d'Orléans et des bords du Loiret.

DESHAYS (Jean-Baptiste-Henri), Colleville, près Rouen, décembre 1729-Paris, 10 décembre 1765. Gendre de Boucher. Peintre d'histoire.

DESPIAU (Charles), Mont-de-Marsan, 1874-Paris, 1946. Sculpteur. Fut le praticien de Rodin.

DESPORTES (François), Champignolles, 24 février 1661-Paris, 20 avril 1743. Portraitiste et animalier.

DETAILLE (Édouard), Paris 1848-1912. Peintre militaire.

DEVÉRIA (Eugène-François-Marie-Joseph), Paris, 22 avril 1805-Pau, 8 février 1865. Peintre d'histoire, élève de Girodet. Pour son début, au Salon de 1827, remporta un succès éclatant avec sa *Naissance de Henri IV*, mais, par la suite, ne retrouva pas l'inspiration qui l'avait guidé en peignant cette œuvre romantique à la façon d'un drame de Victor Hugo ou même de Dumas père.

DEVÉRIA (Jean-Marie-Achille), Paris, 6 février 1800-23 décembre 1857. Peintre et graveur. Élève de Girodet. Scènes de genre; connu surtout par ses lithographies charmantes qui retracent la vie de son temps.

DEVOSGE (Anatole), 1770-1850. Peintre. Fils de François Devosge et condisciple de Prud'hon.

DEVOSGE (François), Gray, 1732-Dijon, 1811. Peintre, sculpteur. Maître de Prud'hon qui lui conserva une grande affection. Fondateur de l'école de dessin de Dijon.

DIEU (Antoine), Paris, 1662-18 avril 1727. Peintre d'histoire; élève de Le Brun.

DORÉ (Gustave), Strasbourg, 1832-1883. Illustrateur, graveur et peintre. Très fécond, connut un grand succès.

DORIGNY (Michel), Saint-Quentin, 1617-1665. Peintre et graveur. Élève, gendre et graveur de Simon Vouet.

DOYEN (Gabriel-François), Paris, 1726-Saint-Pétersbourg, 5 juin 1806. Peintre d'histoire. Élève de Van Loo. Premier peintre des comtes de Provence et d'Artois, émigra en 1791 en Russie où il fut au service de Catherine II.

DROUAIS (Jean-Germain), Paris, 25 novembre 1763-Rome, 13 février 1788. Peintre d'histoire, élève chéri de David, remporta le prix de Rome en 1784, mourut prématurément à l'Académie de France.

DUBOIS (Ambroise), Anvers, 1543-Fontainebleau, 1614. Peintre. Arrivé en France, en 1568; peintre et valet de chambre de Catherine de Médicis et de Henri IV, travailla à la décoration de Fontainebleau. Naturalisé en 1601.

DUBREUIL (Toussaint), Paris, vers 1558-1602. Peintre. Élève de Fréminet le Père, peintre de Charles IX, Henri III et Henri IV. Ses décorations du Louvre (où se trouvait son plafond célèbre, la *Gigantomachie*), de Fontainebleau et de Saint-Germain ont disparu. Fournit des cartons de tapisseries pour la manufacture de Paris.

DUCREUX (Joseph), Nancy, 26 juin 1737-mort sur la route de Saint-Denis à Paris, 24 juillet 1802.

DUGHET (Gaspard), [dit le **Guaspre-Poussin**], Rome, 1613-1675. Paysagiste. Beau-frère et élève de Poussin.

DUGOURC (Jean-Démosthène), Versailles, 23 août 1749-Paris, 1825. Peintre, architecte, décorateur et graveur. A son passage à Paris, le prince héritier de Russie l'engagea à venir dans son pays. Dugourc refusa, mais il fournit à Catherine II les dessins d'une grande galerie pour le palais de Kammony-Ostrov et d'un palais pour le général Lanskoï, favori de la tzarine. Dessina et grava une composition allégorique où Minerve (Catherine II) et Télémaque (le tzarévitch) sont accompagnés par les emblèmes des arts. A dessiné aussi des sujets moins prétentieux, scènes d'intérieur, le coucher, le lever.

DU MONSTIER (Geoffroy). Peintre verrier, miniaturiste, graveur; travaillait entre 1537 et 1547. Aide du Rosso à Fontainebleau; et chef de la dynastie des Du Monstier.

DU MONSTIER (Daniel), Paris, 1574-1646. Dessinateur de portraits. Fils de Cosme Du Monstier et petit-fils de Geoffroy. Le plus célèbre, à son époque, des artistes de ce nom, peut-être surtout pour ses goûts de curieux et de bibliophile et pour son esprit de diseur de mots salés.

DU MONSTIER (Étienne), Paris, 1540-1603. Portraitiste. Fils de Geoffroy. Peintre et valet de chambre de Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV; et surtout en faveur auprès de Catherine de Médicis, qui le chargea de missions diplomatiques, notamment à Vienne, en 1570.

DU MONSTIER (Pierre I^er^) **l'oncle,** Paris, après 1540-?. Peintre et valet de chambre de Catherine de Médicis comme son frère Étienne, il semble avoir été le collaborateur de celui-ci, et le suivit à Vienne.

DU MONSTIER (Pierre II) **le neveu,** Paris, 1580-1656. Portraitiste. Fils d'Étienne. Voyagea en Flandre, et vécut longtemps à Rome.

DUMONT (Jacques), [dit le **Romain**], Paris, 10 mai 1701-17 février 1781. Auteur du tableau *M^me^ Mercier nourrice du duc d'Anjou* (depuis, Louis XV) *entourée de sa famille* (Louvre).

DUNOYER DE SEGONZAC (André), Boussy-Saint-Antoine, 1884. Peintre et aquafortiste.

(Cl. Vizzavona.)

LXI — Georges Seurat. Femme a la fenêtre. Musée d'Art moderne.

(Cl. Vizzavona.)

LXII — Paul Gauguin. Pour l'idole.

LXIII — Aristide Maillol. Nu.

(Cl. Louis Carré.)

(Cl. Larousse.)

LXIV — Bernard Naudin. Pieta. Musée d'Art moderne.

DU RAMEAU (Louis-Jacques), Paris, 1733-Versailles, 4 septembre 1796. Peintre de la chambre et du cabinet du roi. Garde des tableaux de la surintendance de Versailles. Peintre d'histoire.

DUVET (Jean), Dijon (?), 1485-vers 1570. Orfèvre et graveur. Séjourna à Dijon, à Langres, à Genève, puis de nouveau en France.

EISEN (Charles), Valenciennes, 1720-Bruxelles, 1778. Peintre, dessinateur et graveur. Élève de Le Bas. Triompha dans la vignette et dans l'ornement de goût rocaille. Illustra notamment les *Contes* de La Fontaine et les *Baisers* de Dorat.

ELLE (Ferdinand), Malines, 1585-Paris, 1640. Portraitiste de l'époque Louis XIII.

ERRARD (Charles), Nantes, 1601-Rome, 1689. Peintre et architecte. Fut directeur de l'Académie de France à Rome.

FANTIN-LATOUR (Henri), Grenoble, 1836-1904. Peintre et lithographe. Intimiste et auteur de portraits collectifs.

FLANDRIN (Jean-Hippolyte), Lyon, 24 mars 1809-Rome, 21 mars 1864. Peintre. Élève d'Ingres. Peintures murales à Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Vincent-de-Paul. Portraits, dont celui de Napoléon III.

FORAIN (Jean-Louis). Reims, 1852-1931. Dessinateur, peintre, graveur. Avant tout prestigieux dessinateur du journalisme, auquel il consacra pendant quarante ans le trait le plus mordant et l'esprit le plus cruel.

FOULON (Benjamin). Petit-fils de Jean Clouet dont son père, Abel Foulon avait épousé la fille. Habita Tours, puis Paris. Peintre et valet de chambre de Henri III et de Henri IV. Très en faveur à la cour, fit des portraits de grands seigneurs et des enfants de Henri IV. Dates extrêmes de son activité : 1575-1610.

FOUQUET ou **FOUCQUET** (Jean), Tours, vers 1415-vers 1480. Peintre et enlumineur. Entre 1443 et 1447 voyage à Rome. Attaché ensuite à Tours au service de Charles VII et de Louis XI. Miniatures à Paris, Chantilly et Munich. Trois portraits, une Vierge et deux émaux au Louvre, à Anvers et à Berlin.

FRAGONARD (Honoré), Grasse, 1732-Paris, 1806. Peintre et graveur. Élève de Chardin et de Boucher. Passa en Italie des années de travail très fécond où comptent particulièrement, sous l'égide de l'abbé de Saint-Non, le séjour à la villa d'Este et la préparation de l'ouvrage de l'abbé sur les peintures d'Italie. Second voyage en Italie avec le financier Bergeret. A Paris, connut ensuite une carrière brillante et féconde, s'épanouissant aussi bien dans un milieu mondain, théâtral ou familial; travailla entre autre pour la Guimard et pour Mme Du Barry. Agé, ce fut pour lui la désaffection, l'oubli et la ruine.

FRÉMINET (Martin), Paris, 1567-1619. Peintre. Élève de son père, Médéric Fréminet; mais surtout formé à Rome, où il vécut sept ou huit ans, à l'étude de Michel-Ange, et sous l'influence du Caravage. Rentré en France, il recueillit la succession de Toussaint Dubreuil, et travailla à Fontainebleau sous Henri IV et Louis XIII.

FROMENT (Nicolas). Peintre et verrier. Né à Uzès, travaillait à Avignon et à Aix, entre 1460 et 1475. Auteur du *Buisson ardent*, commandé par le roi René (cathédrale d'Aix).

GAMELIN (Jacques), Carcassonne, 3 octobre 1738-12 octobre 1803. Peintre. Élève de l'académie de Toulouse. Acheva ses études à Paris et séjourna en Italie. Comme peintre et dessinateur, a traité principalement des sujets antiques.

GAUGUIN (Paul), Paris, 1848-île de la Dominique, 1903. Peintre, graveur et sculpteur sur bois, céramiste. Fondateur de la peinture synthétique; trouva en Bretagne, puis en Océanie l'ambiance favorable à l'épanouissement de son art.

GAVARNI (Hippolyte-Guillaume-Sulpice CHEVALIER, dit), Paris, 13 janvier 1804-Auteuil, 23 novembre 1866. Dessinateur. Auteur de quantité de dessins au lavis retraçant les mœurs de son époque et qui, pour la plupart, ont été reproduits dans des journaux illustrés tels que *le Charivari*. A illustré les œuvres d'Eugène Sue et de Balzac.

GÉRARD (François, baron), Rome, 4 mai 1770-Paris, 11 janvier 1837. Élève de Pajou, de Brenet et surtout de David. Il débuta brillamment avec son *Bélisaire*, en 1795, et poursuivit ensuite une carrière brillante. L'amitié de Talleyrand le servit grandement; il reçut des commandes de Napoléon, des Bourbons et de Louis-Philippe. Sa production fut considérable : mythologie, tableaux d'histoire et portraits. L'académisme davidien est tempéré chez lui par une douceur italienne (sa mère était romaine).

GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore), Rouen, 26 septembre 1791-Paris, 18 janvier 1824. Élève de Carle Vernet, puis de Guérin qu'effrayèrent ses dispositions anti-académiques et son goût pour Rubens. Géricault est un des premiers et des plus grands parmi nos romantiques. Après un séjour de deux ans en Italie, il exposa, en 1819, son *Naufrage de la Méduse*, qui fut surtout apprécié en Angleterre, où il fut transporté et où il passa quelque temps. En dehors de ses tableaux, cet artiste a laissé de nombreux dessins et une centaine de lithographies. Le cheval a été pour lui un objet d'étude favori.

GILLOT (Claude), Langres, 1673-Paris, 1722. Peintre graveur et illustrateur. Élève de J.-B. Corneille et maître de Watteau.

GIRODET DE ROUCY TRIOSON (Anne-Louis), Montargis, 5 janvier 1767-Paris, 9 décembre 1824. Élève de David. Prix de Rome en 1789. A son retour d'Italie, cinq ans plus tard, il connut une grande vogue. A peint peu de tableaux, mais a beaucoup dessiné. De formation académique, il est à l'avant-garde du romantisme naissant. Illustrateur de livres. Il a beaucoup écrit : un poème sur la peinture, des traductions de poètes grecs, des essais didactiques.

GOURMONT (Jean de), Corquebut (Normandie), vers 1483-Lyon, après 1551. Peintre, graveur, imprimeur. Donna pour cadre à ses sujets d'histoire sacrée des intérieurs de palais romains.

GRANET (François-Marius). Aix-en-Provence, 17 décembre 1775-21 novembre 1849. Élève de David. A fait plusieurs séjours en Italie où il a pris les sujets de nombreux tableaux et dessins, qui ont souvent pour decor une crypte ou un souterrain dans un demi-jour.

GRAVELOT (Hubert-François), Paris, 26 mars 1699-19 avril 1773. Dessinateur et graveur. A séjourné à Londres, de 1732 environ à 1745, y compta Gainsborough parmi ses élèves. Illustra des romans, *Paméla* et *Tom Jones*. De retour à Paris, l'état de sa vue ne lui permettait plus de graver, mais il dessinait toujours avec netteté et précision. Ses scènes de genre sont des merveilles de finesse. A illustré Voltaire, Rousseau et Marmontel. Son *Boccace* est une des merveilles dans ce genre.

GRÉGOIRE (Paul), mort à Paris, en 1819. Peintre et tisseur. Inventa la peinture sur velours; également auteur de paysages. A exposé aux Salons entre 1793 et 1819.

GREUZE (Jean-Baptiste), Tournus, 1725-Paris, 1805. Elève à Lyon du peintre Grandon; eut à Paris des débuts difficiles et obscurs; fit le voyage d'Italie. Son *Accordée de village* marque, au Salon de 1761, le début d'un succès sans borne et d'une orientation vers l'art moralisant prôné par Diderot. D'une vanité susceptible et coléreuse dans le succès, eut, à partir de la Révolution qui le ruina, une vieillesse douloureuse et misérable.

GROS (Jean-Antoine, baron), Paris, 1771-1835. Elève de David. Attaché à Bonaparte dès la campagne d'Italie, fut, depuis Arcole, le peintre de l'épopée napoléonienne, et le portraitiste des grandes figures de l'Empire. La Restauration lui inspira encore de belles œuvres d'histoire. A la fin de son existence, ce novateur, assiégé de doutes sur son art et sur la route qu'il avait suivie, sombra dans la neurasthénie et finit par se noyer.

GUÉRIN (Pierre-Narcisse), Paris, 13 mars 1774-Rome, 16 juillet 1833. Peintre d'histoire antiquisant. Elève de Jean-Baptiste Regnault. Prix de Rome en 1796. Sous la Restauration reçut le titre de baron, et fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome, fonction qu'il abandonna en 1828 pour rentrer à Paris. Mais il ne tarda pas à revenir à Rome, en compagnie d'Horace Vernet, son successeur à la villa Médicis, et mourut quelques mois après.

GUYS (Constantin), Flessingue (Hollande), 1815-Paris, 1892. Dessinateur. Commença à dessiner assez tard. Correspondant de l'*Illustred London News*, voyagea en Europe et en Orient, et assista à la guerre de Crimée. A Paris ensuite, devint l'inimitable chroniqueur de toute la société, mondaine et populaire, du second Empire.

HEMMEL D'ANDLAU (Pierre). Peintre verrier mort en 1501. Travailla à Strasbourg, de 1463 à 1501. Auteur de la verrière de la cathédrale de Nancy, aujourd'hui détruite.

HENNEQUIN (Philippe-Auguste), Lyon, 1763-Leuze, près de Tournay en Belgique, 12 mai 1833. Peintre graveur. Élève de Taraval, Gois Brenet et David. Pensionnaire de l'Académie de France à Rome à l'époque de la Révolution. Républicain enthousiaste, dut s'exiler aux Pays-Bas sous la Restauration. A peint des tableaux d'histoire et des allégories.

HENNER (Jean-Jacques), Bernwiller (Haut-Rhin), 1825-Paris, 1905. Peintre.

HENRIET (Claude), Châlons, vers 1540-Nancy, à la fin de 1603 ou au début de 1604. Peintre. Depuis 1586 environ, travailla pour Charles III de Lorraine.

HILAIR ou **HILAIRE** (Jean-Baptiste), Audin-le-Tiche, près de Metz, dans le pays de Briey, vers 1753-après 1822. Élève du Messin Le Prince. Accompagna, en 1776, le comte de Choiseul-Gouffier dans son voyage en Grèce d'où il rapporta des dessins qui constituent la plus grande partie de son œuvre. Cet orientaliste avant la lettre est un des précurseurs de Marilhat et de Decamps. Auteur de deux charmants tableaux : *la Lecture* (Louvre) et son pendant, *la Musique* (palais de Fontainebleau).

HOIN (Claude-Jean-Baptiste), Dijon, 5 juin 1750-juin 1817. Peintre graveur. Élève de Devosge et de Greuze. A surtout dessiné, principalement des portraits de femme et des études de têtes de femme.

HOUEL (Jean-Pierre-Louis-Laurent), Rouen, 1735-Paris, 14 novembre 1813. Peintre graveur. Peintre de paysages et aussi de sites et de scènes d'Italie.

HUET (Paul), Paris, 1803-1869. Paysages.

HUGO (Victor), Besançon, 26 février 1802-Paris, 22 mai 1885. Le grand poète est l'auteur de dessins nombreux où s'affirme aussi son génie, et traités avec une technique bien à lui, par opposition violente de clair-obscur, opposition romantique qui n'exclue pas un sens profond de la réalité.

HURET (Grégoire), Lyon, 1606-1670. Graveur. Élève de Charles Audran. Laissa surtout des vignettes et des portraits.

INGRES (Jean-Auguste-Dominique), Montauban, 29 août 1780-Paris, 14 janvier 1867. Élève de David. Prix de Rome en 1801. Séjourna à Rome de 1806 à 1820 et à Florence de 1820 à 1824. Revient plus tard à Rome comme directeur de l'Académie de France de 1834 à 1841. Eut une situation considérable. Fut regardé comme le chef du classicisme dont il s'écarta sensiblement, ne serait-ce que par le sentiment voluptueux dont sont empreints des tableaux comme la *Baigneuse* et le *Bain turc*, et aussi par le réalisme implacable dont témoignent ses portraits. Admirable dessinateur. A laissé quantité de dessins — études et portraits — principalement à la mine de plomb, d'une finesse sans égale.

ISABEY (Jean-Baptiste), Nancy, 11 avril 1767-Paris, 18 avril 1855. Peintre de portraits en miniature, en émail et sur porcelaine, dessinateur, lithographe. Ses miniatures et ses aquarelles, d'une touche très fine, restent de précieux documents sur les personnages de l'époque napoléonienne et de la Restauration, en particulier, sa grande page du Congrès de Vienne, en 1815.

JACQUE (Charles), Paris, 1813-1894. Peintre et graveur. Paysagiste et animalier de l'école de Barbizon.

JAQUEMART DE HESDIN, mort vers 1409. Peintre et enlumineur. Travailla pour le duc de Berry, à Bourges et au château de Poitiers. Auteur des *Grandes Heures du duc de Berry* (Bibliothèque nationale) et des *Très belles Heures du duc de Berry* (Bibliothèque royale de Belgique).

JEAURAT (Étienne), Paris, 8 février 1699-Versailles, 14 décembre 1789. Élève de Wleugels qui l'amena à Rome. Recteur puis chancelier de l'Académie, garde des tableaux de la couronne à Versailles. Auteur de compositions historiques et surtout de tableaux de genre, reproduits par la gravure.

JOHANNOT (Charles - Henri - Alfred), Offenbach (Hesse), 21 mars 1800 - Paris, 7 décembre 1837. Peintre graveur. Tableaux à sujets principalement empruntés à l'histoire de France. A illustré les œuvres de Walter Scott.

JOHANNOT (Tony), Offenbach, 9 novembre 1803-4 août 1852. Peintre graveur. Tableaux à sujets principalement empruntés à l'histoire de France et à celle d'Angleterre. Scènes de genre. A illustré Walter Scott, La Fontaine, Molière, Gœthe, Nodier, Lamartine, Sterne, l'abbé Prévost et d'autres auteurs encore.

JOUVENET (Jean), Rouen, 1644-Paris, 1717. Élève de Le Brun. Unit la composition académique à un sens réaliste très prononcé. *La Pêche miraculeuse* (Louvre) est un exemple caractéristique de sa manière.

LA FAGE (Raymond de), l'Isle-en-Albigeois, 1656-1690. Dessinateur et graveur. Élève de Rivalz à Toulouse; mais surtout formé à Rome où il vécut longtemps.

LALLEMAND, Nancy (?)-Paris, vers 1640 (?). Peintre. Peintre de « Mais » pour Notre-Dame, et d'un portrait collectif des échevins de Paris. Auteur également de cartons de tapisseries.

LA FOSSE (Charles **de**) ou **DELAFOSSE**, Paris, 1636-1716 Élève de Le Brun. Passa deux ans à Rome et trois à Venise. Sans prendre de part directe aux controverses académiques, il se classe dans le clan des rubénistes, et fut secrètement l'inspirateur de Roger de Piles.

LA FRESNAYE (Roger **de**), Le Mans, 1885-Grasse, 1925. Peintre. Élève de Sérusier et de Maurice Denis. Rattaché un temps au cubisme. Engagé volontaire en 1914; gazé sur le front; revint de la guerre incurable; contraint ensuite par la maladie à un isolement de plus en plus total.

LAGNEAU. Dessinateur de portraits. Il n'est aucune mention d'archives concernant Lagneau; seuls les costumes de ses modèles, qui appartiennent à une classe provinciale et populaire, nous le font dater des débuts du XVII^e^ siècle.

LAGRENÉE (Louis-Jean-François) dit **l'Aîné,** Paris, 30 décembre 1724-19 juin 1805. Élève de Carle Van Loo; passa trois ans en Russie, de 1760 à 1763, appelé par la tzarine Élisabeth Petrovna. Directeur de l'Académie de France à Rome. A peint de nombreuses compositions et décorations pour les maisons royales et les hôtels de la noblesse. Après la Révolution, mourut professeur-recteur de l'Ecole des beaux-arts.

LA HYRE (Laurent **de**), Paris, 1606-1656. Peintre et graveur. Élève de Georges Lallemand. Attiré d'abord par le courant réaliste contemporain, il le maria ensuite à des tendances classiques.

LANCRET (Nicolas), Paris, 22 janvier 1690-14 septembre 1743. Disciple de Watteau, aborde des sujets semblables, mais avec un esprit moins élevé, et les transforme en scènes de genre, au besoin teintées de libertinage. Il reste un conteur amusant et un artiste délicat.

LANTARA (Simon-Mathurin), Oncy (Seine-et-Oise), 24 mars 1729-Paris, 22 décembre 1778. Mena une vie misérable. A laissé des tableaux et des dessins de paysages, dont on attribue les figures de personnages à d'autres artistes, tels que Joseph Vernet ou Casanova.

LARGILLIERRE (Nicolas **de**), Paris, 9 ou 10 octobre 1656-20 mars 1746. Portraitiste. Il fit son éducation à Anvers et à Londres à l'école de Van Dyck et de Lely. On retrouve chez lui de fortes traces de Rubens.

LA TRAVERSE (Charles-François-Pierre **de**), Rouen, 1751-Paris, vers 1780. Peintre. Élève de Boucher. Séjourne en Italie. Va ensuite en Espagne. Portraits et compositions historiques; surtout des paysages et des tableaux de fleurs.

LE BARBIER (Jean-Jacques-François), dit **l'Aîné,** Rouen, 1738-7 juin 1826. Peintre, écrivain. Élève de l'académie de Rouen, et, ensuite à Paris, de Pierre, premier peintre du roi. Reçu à l'Académie en 1785. Peignit de grandes compositions historiques. Joua un rôle à côté de Vien et de David pour le retour à l'antiquité; surtout en exécutant pour les écoles une série considérable de dessins dans ce sens. A illustré des éditions d'Ovide, de Racine, de Rousseau, de Delille.

LE BRUN (Charles), Paris, 1619-1690. Élève de Perrier et de Vouet. A Rome de 1642 à 1646. Premier peintre du roi, animateur des décorations de Versailles et de la manufacture des Gobelins, directeur de l'Académie; Le Brun, de par le choix de Colbert et du roi, fut l'artisan de l'art officiel Louis XIV.

LE CLERC (Jean), Nancy, vers 1588-1633. Graveur.

LE CLERC (Sébastien), Metz, 1637-1714. Dessinateur, graveur et vignettiste. Remarqué par Le Brun. Nommé graveur et dessinateur du roi. Grava le catafalque du chancelier Séguier, des scènes de l'histoire de la manufacture des Gobelins.

LE GUAY (Étienne-Charles), Sèvres (ou Paris), 25 avril 1762-Paris, 1^er^ septembre 1846. Peintre de la manufacture de Sèvres et lithographe. A peint sur porcelaine. A exécuté des portraits et retracé à la gouache des événements contemporains, comme les préparatifs de la fête de la Fédération.

LE MAIRE (Pierre), dit **Lemaire-Poussin,** Dammartin, 1597-Gaillon (Eure), 1659. Passa une partie de sa vie à Rome, où il connut Poussin. Spécialiste de vues de monuments romains.

LE METTAY (Pierre-Charles), Fécamp, 1726-Paris, 1760. Peintre, élève de Boucher. Ayant obtenu le prix de peinture, il peignit, sur les bords de l'Adriatique, des marines qui eurent un grand succès.

LEMOYNE (François), Paris, 1688-4 juin 1737 (par suicide). A peint le plafond du salon d'Hercule à Versailles, de 1733 à 1736.

LE NAIN (Antoine), Laon, 1585 (?)-Paris, 1648. L'aîné des trois frères Le Nain. Rattaché à une tradition flamande par sa formation première due à un peintre étranger de passage à Laon. Auteur de petits tableaux de genre d'une conception un peu archaïsante.

LE NAIN (Louis), Laon, 1593-Paris, 1645. Élève de son frère Antoine; peut-être alla-t-il en Italie. Il échappa, en tout cas, à toute influence flamande, et élève les sujets qu'il aborde, scènes paysannes, religieuses, mythologiques, à une grandeur inconnue à ses frères.

LE NAIN (Mathieu), Laon, 1607 (?)-Paris, 1677. Élève de son frère Louis. Peintures de genre et de mythologie. Le plus moderne et le plus élégant, mais souvent le plus superficiel des trois Le Nain.

LÉPICIÉ (Nicolas-Bernard), Paris, 16 juin 1735-14 septembre 1784. Élève de Carle Van Loo. A peint des scènes rustiques et des portraits.

LE PRINCE (Jean-Baptiste), Metz, 1733-Saint-Denis-du-Port, près de Lagny, 30 septembre 1781. Peintre graveur. Élève de Boucher, passa cinq ans en Russie où il dessina nombre de vues et des scènes de la vie de ce pays. Auteur des cartons des *Jeux russes*, série tissée à Beauvais. Inventeur d'un procédé de gravure au pinceau et à l'aquatinte.

LE SUEUR (Eustache), Paris, 1617-1655. Élève de Vouet. Profondément imprégné de l'art de Raphaël qu'il ne connut que par les gravures. Ses œuvres les plus importantes sont la décoration de l'hôtel Lambert et la *Vie de saint Bruno* (Louvre).

LETHIÈRE (Guillaume-Guillon), Sainte-Anne (Guadeloupe), 10 janvier 1760-Paris, 21 avril 1832. Peintre d'histoire. Élève de Doyen, fut envoyé à Rome sans avoir eu de prix. Il resta imprégné toute sa vie de l'esprit davidien, ce dont témoignent ses *Fils de Brutus* et sa *Mort de Virginie*. Directeur de l'Académie de France à Rome.

LIMBOURG (Pol **de**). Enlumineur. Ainsi que ses frères Hermann et Jehannequin, au service de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, dès 1402, et à celui de Jean, duc de Berry, de 1411 à 1416. Les trois frères laissèrent inachevées les *Très riches Heures du duc de Berry* (Chantilly).

LINARET, 1880-1905. Dessinateur, peintre, graveur. Élève de Gustave Moreau. Cardiaque, il mourut au Louvre où il copiait Cimabué. Après sa mort, ses amis réunirent ses œuvres dans un atelier, et les « Peintres-graveurs indépendants » lui consacrèrent une rétrospective; mais aucune collection publique ne possède de ses dessins.

LORRAIN (Claude **GELLÉE**, dit Claude), Champagne-sur-la-Moselle, diocèse de Toul, 1600-Rome, 1682. Peintre et graveur. Élève d'Agostino Tassi. Fixé tout jeune à Rome qu'il ne quitta que pour des absences momentanées. De conception classique, mais avant tout profondément sensible à la nature, c'est le plus grand paysagiste français.

MACHARD (Jules), Sampans (Jura), 22 septembre 1839-Bellevue, octobre 1900. Peintre. Élève de Signol et d'Hébert.

MAILLOL (Aristide), Banyuls, 1866-1944. Sculpteur. Le plus important et le plus suivi des maîtres de la période moderne. Créateur de sereines figures féminines, comme la *Pomone*, la *Vénus au collier*.

MAITRE AU MONOGRAMME I-D-C. Dessinateur de portraits; travaillait dans le dernier quart du XVI^e^ siècle.

MAITRE DE CHARLES VIII. Auteur non identifié des portraits de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (vers 1491-1495). (Bibliothèque nationale.)

MAITRE DES GRANDES HEURES DE ROHAN. Enlumineur. Travaillait vers 1420-1440 pour les cours d'Anjou et de Bretagne. Auteur des *Heures* d'Isabelle Stuart, des *Heures* du duc d'Anjou et des *Grandes Heures de Rohan*.

MANET (Édouard), Paris, 1832-1883. Peintre et graveur. Élève de Couture. Son modernisme rencontra généralement l'incompréhension. Sa première manière l'apparente aux Espagnols; et la seconde tend à l'impressionnisme. Parmi ses œuvres : *Olympia* (Louvre), *le Bar des Folies-Bergère*, Tate Gallery (Londres).

MANGLARD (Adrien), Lyon, 12 mars 1695-Rome, 31 août 1760. Peintre de marines et graveur. Maître de Joseph Vernet.

MARMION (Simon), Amiens, vers 1425-Valenciennes, 1489. Peintre. Des documents anciens attestent la notoriété de Simon Marmion, mais aucun lien solide ne le rattache à son œuvre présumé. On lui attribue les volets du *Retable de saint Bertin* (Berlin et National Gallery).

MAUPERCHÉ (Henri), Paris, vers 1602-26 décembre 1686. Peintre. Élève de L. de Boullongne l'aîné, de Patel et de Swanevelt. Histoire, paysages, architecture. A peint à fresque, au palais de Fontainebleau, douze paysages avec des scènes de l'Ancien Testament.

MAYER (Constance), Paris, 1775-1821. Peintre. Élève de Suvée et de Greuze. Amie et imitatrice de Prud'hon.

MEISSONIER (Ernest), Lyon, 1815-1891. Peintre de genre.

MELLAN (Claude), Abbeville, 1598-1688. Graveur. A Rome de 1624 à 1637, à l'école de Vouet et de Villamena. A Paris ensuite. Remarquable surtout par ses portraits, et par sa technique de la « taille unique ».

MÉNAGEOT (François-Guillaume), Londres, 9 juillet 1744-Paris, 4 octobre 1816. Peintre d'histoire. Directeur de l'Académie de France à Rome, en 1787. Dans ces fonctions, fit preuve de courage et de présence d'esprit pendant la période révolutionnaire, alors que ses pensionnaires étaient menacés par la fureur des Italiens.

MERCIER (Philippe), né à Berlin, de parents français, en 1689, mort à Londres, en 1760.

MICHALLON (Achille-Etna), Paris, 22 octobre 1796-24 septembre 1822. Paysagiste; élève de David, puis, ayant renoncé à l'histoire, disciple de Valenciennes. Prix de Rome de paysage, alla en Italie, et peignit des sites de ce pays, avec une pointe de romantisme, mais en se conformant aux principes techniques de son maître.

MICHEL (Georges), Paris, 12 janvier 1763-7 juin 1843. Il est le précurseur de nos paysagistes du XIX^e^ siècle. Type d'artiste qui ne doit rien qu'à lui-même, il a surtout retracé, en de menus tableaux, des sites de la banlieue parisienne, avec un sentiment profondément original et poétique.

MIGNARD (Nicolas), Troyes, 1606-Paris, 1668. Peintre. Frère de Pierre.

MIGNARD (Pierre), Troyes, 1612-Paris, 1695. Séjourna longtemps en Italie. Puis devint en France le rival et le successeur de Le Brun.

MILLET (Jean-François), Gruchy, près Gréville (Manche), 4 octobre 1814-Barbizon, 21 janvier 1875. Peintre graveur. Dans ses tableaux et dans ses innombrables dessins, a su évoquer, à la fois avec réalisme et avec un sentiment poétique inégalable, la vie des paysans.

MONET (Claude), Paris, 1840-1926. Peintre. Paysagiste et chef de l'impressionnisme.

MOREAU (Gustave), Paris, 6 mai 1826-18 mai 1898. Peintre. Élève de Picot et de Chassériau. Dans ses tableaux et ses aquarelles, a traité des sujets antiques dans un esprit symbolique et avec une technique minutieuse. Professeur à l'École des beaux-arts, il fut un maître incomparable et a exercé une influence profonde sur des élèves aux tendances les plus diverses.

MOREAU (Jean-Michel), **le Jeune,** Paris, 1741-1814. Dessinateur et graveur. Élève de Le Bas, dessinateur des Menus-Plaisirs. Illustrateur de son siècle dans son intimité (*Code des modes et des manières de la France au XVIII^e^ siècle*), comme dans ses fastes (*Sacre de Louis XVI, Couronnement de Voltaire*). Vécut assez pour se voir rendre sa charge par Louis XVIII, après avoir été dépassé et ruiné, comme d'autres, par la Révolution.

MORISOT (Berthe), Bourges, 1841-1895. Peintre. Influencée par Manet et par les impressionnistes.

MOSNIER ou **MONNIER** (Pierre), Blois, 1639-1703. Fils de Jean Mosnier. Professeur à l'Académie.

MOTTEZ (Victor-Louis), Lille, 13 février 1809-Vauboyer, près Bièvres, 7 juin 1897. Peintre écrivain. Élève d'Ingres. Pendant son séjour en Italie, de 1835 à 1842, s'initia à la technique de la fresque. Décora le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois de fresques qui n'ont pu résister au climat parisien, mais les peintures de deux chapelles à Saint-Germain-l'Auxerrois et à Saint-Sulpice montrent sa personnalité, et surtout le fragment, portrait de Mme Mottez, qui est au Louvre.

NANTEUIL (Robert), Reims, vers 1623-1678. Graveur. Élève à Reims de N. Regnesson, puis établi à Paris. Graveur et surtout portraitiste, au burin d'une technique éblouissante.

NANTEUIL (François-Célestin), Rome, 11 juillet 1813-Marlotte, 4 septembre 1873. Peintre de genre, graveur, lithographe et graveur sur bois. Élève de Charles Langlois et d'Ingres. A illustré des œuvres de Victor Hugo, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas. Représente la quintessence du romantisme.

NATOIRE (Charles-Joseph), Nîmes, 3 mars 1700-Castelgandolfo, 29 août 1777. Peintre.

NAUDIN (Bernard), Châteauroux, 1876-Paris, 1946. Dessinateur et graveur. Initié à la gravure sur cuivre par Courboin, exposa son œuvre gravé au Pavillon de Marsan, en 1912. Fit la guerre sur le front de l'Aisne. Après 1918 se consacra presqu'entièrement au dessin. Parmi ses eaux-fortes : la *Vierge aux galvaudeux*, les *Guitaristes à la roulotte*.

NICOLLE (Victor), Paris, 18 octobre 1754-27 janvier 1826. Peintre d'architecture et graveur. Élève de Petit-Radel. A fait de longs séjours en Italie, surtout à Rome de 1787 à 1799 et de 1806 à 1811.

NORBLIN DE LA GOURDAINE (Jean-Pierre), Misy-Fault-Yonne (Seine-et-Marne), 1er juillet 1745-Paris, 23 février 1830. Peintre graveur. Grand prix de peinture en 1771, alla de 1774 à 1804 en Pologne où il fonda une école de peinture et où le roi Stanislas-Auguste l'anoblit.

OUDRY (Jean-Baptiste), Paris, 17 mars 1686-Beauvais, 30 avril 1755. A été un animalier et un paysagiste incomparable.

PAILLET, Paris, 1626-30 juin 1701. Peintre. Élève de Sébastien Bourdon, auteur de tableaux religieux et de quelques portraits.

PAJOU (Augustin), Paris, 1730-1809. Sculpteur. Élève de Lemoyne. Décorateur de l'Opéra de Versailles. Auteur de la *Psyché abandonnée* (Louvre), et de bustes tels que celui de *Mlle de Laborde* (château de Mouchy).

PARROCEL (Charles), Paris, 6 mai 1688-24 mai 1752. Auteur du tableau *Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi*, commandé en 1737 pour la grande salle à manger du château de Fontainebleau (aujourd'hui au Louvre).

PARROCEL (Joseph), Brignoles (Provence), 1646-Paris, 1704. Peintre de batailles. Élève de son frère Louis, puis, à Rome, du Bourguignon qui l'influença profondément.

PARROCEL (Joseph-Ignace-François), Avignon, 1704 (baptisé le 3 décembre)-Paris, 14 décembre 1781. Compositions religieuses. Auteur de la coupole de la cathédrale d'Orléans. Ami de Diderot.

PATEL (Pierre), **le père**, vers 1605-Paris, 1676. Peintre de paysages, disciple de Claude Lorrain. Sa vie est peu connue; il a travaillé à Paris, a décoré le cabinet de l'Amour à l'hôtel Lambert (tableaux aujourd'hui au Louvre) et, au Louvre, le cabinet d'Anne d'Autriche qui l'appréciait beaucoup. Son fils, Pierre-Antoine (vers 1646-1648-Paris, 1707), a collaboré avec lui.

PATER (Jean-Baptiste-Joseph), Valenciennes, 29 décembre 1695-Paris, 25 juillet 1736. Il reçut quelques leçons de Watteau qui approchait de sa fin. Ses ouvrages reflètent la technique, mais point l'esprit du maître.

PÉRIGNON (Nicolas), Nancy, 1727-Paris, 4 janvier 1782. Peintre et graveur. Spécialiste de gouaches représentant des paysages de France, de Hollande, de Suisse et d'Italie.

PERRIER (François), Saint-Jean-de-Losne, 1590-Paris, 1656. Après des débuts à Lyon où il peignit des tableaux pour les Chartreux, il alla en Italie où il suivit les conseils de Lanfranc. Revenu vers 1630 il s'arrêta à Lyon, puis à Mâcon et à Paris, et retourna en Italie. On le retrouve, vers 1645, à Paris où, entre de nombreux travaux, il s'illustra surtout à la galerie de l'hôtel de La Vrillière et à l'hôtel Lambert.

PESNE (Antoine), Paris, 1683-Berlin, 1757. Une partie de sa vie s'est écoulée à Berlin où le roi de Prusse, Frédéric II, le prit à son service.

PEYRON (Jean-François-Pierre), Aix-en-Provence, 15 décembre 1744-Paris, 20 janvier 1814. Peintre d'histoire et graveur. A côté de Vien, le premier classiciste. A influencé David.

PICART (Bernard), Paris, 11 juin 1673-Amsterdam, 8 mai 1733. Graveur. Élève de son père, Étienne Picard, de Benoît Audran et de Sébastien Le Clerc. A partir de 1711, se fixe en Hollande où il fait connaître les principes de la gravure française.

PIERRE (Jean-Baptiste-Marie), Paris, 1713-15 mai 1789. Élève de Natoire, directeur de l'Académie. Premier peintre du roi et surintendant des Gobelins. A peint la coupole de la chapelle de la Vierge à Saint-Roch.

PILLEMENT (Jean), Lyon, 1727-26 avril 1808. Peintre du roi de Pologne et de Marie-Antoinette. A voyagé en Angleterre, en Allemagne et au Portugal. A laissé d'agréables dessins de paysages.

PISSARRO (Camille), Saint-Thomas (Antilles danoises), 1830-Paris, 1903. Paysagiste impressionniste.

PORTAIL (André), Brest, 4 septembre 1695-Versailles, 5 novembre 1759. Dessinateur de portraits et d'architecture, peintre de fleurs, graveur.

POUPELET (Jane), Saint-Paul de Lizenne (Dordogne), 1878-1932. Sculpteur.

POUSSIN (Nicolas), Les-Andelys, 1594-Rome, 1665. Reçut les conseils du peintre Quentin Varin. Après ses débuts difficiles à Paris, et un voyage en Poitou, il se fixa définitivement à Rome, en 1624. Appelé à Paris par Richelieu, il n'y demeura que quelques mois (1641-1642). C'est à Rome que sont nés les purs chefs-d'œuvre du plus grand classique français : les *Bergers d'Arcadie*, les *Bacchanales*, *les Sacrements*, *les Saisons*.

PRADIER (Jean-Jacques, dit **James**), Genève, 1790-1852. Sculpteur. Élève de Lemot, très apprécié à l'époque Louis-Philippe. Au Louvre, *les Trois Grâces* et *Atalante*.

PRIMATICE (Francesco PRIMATICCIO, dit **le**), Bologne, 1504-Paris, 1570. Appelé par François Ier, en 1632, et chargé par le roi, en 1640, d'aller en Italie acquérir ou faire mouler des sculptures antiques, il devint à la mort du Rosso, en 1641, le seul maître des travaux de Fontainebleau, où il accomplit ses deux œuvres capitales : les décorations de la *Galerie d'Ulysse* et de la *Salle de bal de Henri II*.

PRUD'HON (Pierre-Paul), Cluny, 1758-Paris, 1823. Peintre et graveur. Élève, à Dijon, de François Devosge; acheva sa formation à Paris et à Rome. Sa carrière s'écoula à Paris, excepté deux années passées à Rigny (Franche-Comté) à la fin de la Révolution. Bien qu'ayant connu le succès, les soucis et les chagrins causés par un mariage malheureux le suivirent toute une vie, assombrie encore à la fin par le suicide de son amie Constance Mayer.

PUCELLE (Jean). Enlumineur; travaillait à Paris entre 1319 et 1327. La *Bible de Robert Billing* et le *Bréviaire de Belleville* sont sortis de son atelier.

PUGET (Pierre), Marseille, 1620-1694. Sculpteur. Élève de Pierre de Cortone. Travailla à Gênes et à Toulon. Sculpteur des ateliers de la marine. Principal maître de son temps, mais en marge de l'art officiel. Œuvres essentielles: *Milon de Crotone* et *Alexandre et Diogène* (Louvre).

PUVIS DE CHAVANNES (Pierre), Lyon, 1824-1898. Peintre. L'un des plus grands décorateurs français (l'*Age d'or* à la Sorbonne, suite de *Sainte Geneviève* au Panthéon).

QUENTIN DE LA TOUR (Maurice), Saint-Quentin, 1704-1788. L'histoire de La Tour, qui exposa depuis le Salon de 1737 jusqu'à celui de 1773, est celle d'un succès constant. Tous les hommes, toutes les femmes, alors en vue, posèrent devant lui, de Louis XV à Voltaire et à Rousseau, de Marie Leczinska à Mme de Pompadour ou à la Camargo. Devant tous il conservait un esprit indépendant et caustique. A la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale.

QUESNEL (François), Edimbourg, 1545-Paris, 1619. Peintre et dessinateur de portraits. En grande faveur à la cour de Henri III.

QUESNEL (Nicolas), mort le 7 août 1682, à Paris. Peintre et dessinateur de portraits. Son œuvre se confond un peu avec celui de son frère François, dont il n'eut pas, du reste, toute la notoriété.

QUILLARD ou **QUILLIARD** (Pierre-Antoine), Paris, 1701-Lisbonne, 25 novembre 1733. Peintre graveur. En 1726, accompagne au Portugal un médecin suisse, Merveilleux, qui avait besoin d'un dessinateur pour illustrer une histoire naturelle du Portugal. Présente un tableau au roi qui le nomme peintre de la cour. A peint des décorations au palais royal de Lisbonne, et des tableaux. Pastiche Largillierre dans ses portraits, et Watteau dans ses fêtes galantes. A dessiné et gravé des représentations de cérémonies et de pompes funèbres.

RAFFET (Denis-Auguste-Marie), Paris, 2 mars 1804-Gênes, 16 février 1860. En dehors d'un petit nombre de tableaux, il a laissé quantité de dessins et de lithographies. Il a surtout évoqué les guerres de la Révolution et de l'Empire.

REDON (Odilon), Bordeaux, 1840-1916. Peintre et lithographe.

REGNAULT (Henri), Paris, 1843-1871. Peintre. Le romantique du second Empire; précoce et brillant. Fut tué au combat de Buzenval,.

REGNAULT (Jean-Baptiste), Paris, 19 octobre 1754-12 novembre 1829. Peintre d'histoire. Prix de Rome en 1776. Participa au mouvement antiquisant, à la tête d'un groupe d'artistes qui rivalisa avec l'école de David, dont l'influence finit par prédominer.

RENOIR (Auguste), Limoges, 1841-Cagnes, 1919. Peintre, sculpteur et graveur. L'une des plus belles natures de peintre du XIXe siècle. Côtoya l'impressionnisme, tout en conservant son indépendance. Auteur de plusieurs tableaux de *Baigneuses*, du *Moulin de la Galette* (Louvre), et de portraits (*Mme Charpentier*, Louvre).

RIGAUD (Hyacinthe), Perpignan, 1659-1743. Peintre. Portraitiste de la cour à la fin du règne de Louis XIV; peignit entre autres le roi, Philippe V, Bossuet (Louvre).

ROBERT (Hubert), Paris, 1733-1808. Élève de Natoire et formé à Rome. Accompagna l'abbé de Saint-Non et Fragonard dans leur voyage en Italie. Lié avec Joseph Vernet. Emprisonné à Sainte-Pélagie dans le même temps que Chénier, et délivré par le 9-Thermidor. Garde des tableaux du roi, puis membre du conservatoire du Museum et du Conseil d'administration du Musée central des arts.

RODIN (Auguste), Paris, 1840-1917. Sculpteur. Élève de Carrier-Belleuse. Novateur le plus hardi et le plus puissant du siècle qu'il domine tout entier. Son inspiration ni sa force ne connurent aucun fléchissement, de l'*Age d'airain* à la *Porte de l'enfer*, aux *Bourgeois de Calais* ou au *Balzac*, durant tout le cours d'un long et magnifique labeur.

ROSSO (Giovambattista), Florence, 1496-Paris, 1541. Sur sa formation, nous savons seulement, d'après Vasari, qu'il « dessina d'après le carton de Michel-Ange ». Mena en Italie une vie errante avant d'être appelé en France par François Ier, en 1531. Ses principales décorations pour la grande galerie et pour les pavillons des poêles et de Pomone à Fontainebleau furent détruites ou défigurées.

ROUAULT (Georges), Paris, 1871. Peintre. Élève de Gustave Moreau.

ROUSSEAU (Henri, dit **le douanier**), Laval, 1844-1910. Employé de l'Octroi et peintre amateur, dont l'art fut remarqué par certains peintres et intellectuels.

ROUSSEAU (Théodore), Paris, 1812-1867. Paysagiste. Le chef du mouvement de Barbizon.

ROUSSEL (K.-X.), Lorry-les-Metz 1867-L'Etang-la-Ville, 1944. Peintre.

RUDE (François), Dijon, 1784-Paris, 1855. Sculpteur. Élève de François Devosge, gendre de Frémiet. Bonapartiste, séjourna en Belgique pendant la Restauration et y exécuta les bas-reliefs du château de Terwueren. Les principales étapes de sa carrière furent ensuite, en France, *la Marseillaise* de l'Arc de triomphe, le *Réveil de Napoléon* (Fixin, Côte-d'Or) et le *Tombeau de Godefroy Cavaignac*.

SAINT-AUBIN (Augustin **de**), Paris, 1736-1807. Dessinateur et graveur. Élève de son frère Gabriel, puis de Laurent Cars. L'un des graveurs les plus féconds, et les plus prisés de son siècle, pour ses planches de petit format, et surtout ses portraits.

SAINT-AUBIN (Gabriel **de**), Paris, 1724-1780. Peintre, dessinateur et graveur. Après plusieurs échecs au concours de Rome, se donne tout entier à partir de 1754 à sa passion pour le dessin. Bien qu'ayant merveilleusement servi son génie, cet abandon de toute carrière régulière le fit considérer comme un raté, resté, selon son frère Charles-Germain, « en chemin de son talent ».

SAINT-IGNY (Jean **de**), Rouen, fin du XVIe siècle-1647. Peintre, sculpteur, graveur. Sans doute élève de Lallemand à Paris.

SARRAZIN (Jacques), Noyon, 1588-1660. Sculpteur. Élève de Nicolas Guillain. Vécut dix-huit ans à Rome. Fut ensuite à Paris le premier sculpteur de l'époque Louis XIII. Auteur des tombeaux du cardinal de Bérulle (Louvre) et de Henri de Bourbon (Chantilly).

SCHEFFER (Ary), Dordrecht (Hollande, 10 février 1795-Argenteuil (Seine-et-Oise), 15 juin 1858. Élève de Guérin. Ses tableaux de genre, traités avec pathétique, lui valurent d'abord une grande réputation parmi les peintres romantiques. Il aborda des sujets historiques et religieux. Peu à peu, il tomba dans la froideur, les intentions philosophiques et se rapprocha des Nazaréens allemands, prédisposé par son origine germanique.

SERGENT-MARCEAU (Antoine FRANÇOIS, dit), Chartres, 9 octobre 1751-Nice, 15 juillet 1847. Peintre d'aquarelle. Élève d'Augustin de Saint-Aubin. Banni, en 1803, pour ses opinions politiques, vécut à l'étranger. Auteur de livres qu'il a illustrés, recueils de portraits ou concernant les mœurs des différents peuples.

SEURAT (Georges), Paris, 1859-1891. Peintre. Élève de Lehmann. Volontaire et méthodique, entreprit en se basant sur les principes de Chevreul, d'asseoir le divisionisme des impressionistes sur une rigueur scientifique : c'est le néo-impressionnisme.

SILVESTRE (Israël), Nancy, 1621-1691. Graveur. Neveu d'Israël Henriet, l'éditeur de Callot. Voyagea en Italie; membre de l'Académie. Grava de nombreux paysages de France et d'Italie.

SIMPOL ou **SAINT-PAUL** (Claude), Clamecy, vers 1666-Paris, 31 octobre 1716. Peintre. Élève de L. de Boullongne. Fut aux gages de Mariette. A peint, en 1704, un mai pour Notre-Dame et, plus tard, trois panneaux pour la ménagerie de Versailles.

SISLEY (Alfred), Paris, 1839-1899. Paysagiste impressionniste.

SUVÉE (Joseph-Benoît), Bruges, 1743-Rome, 9 février 1807. Académicien. Nommé directeur de l'Académie de France en 1792, il ne put prendre possession de ses fonctions qu'en 1801. Il réorganisa l'Académie à la villa Médicis et mourut en fonctions. Peintre d'allégories et de tableaux d'histoire, dont un des plus connus a été la *Mort de Coligny*.

TOCQUÉ (Louis), Paris, 19 novembre 1696-10 février 1772. Peintre de portraits. A peint ceux de Marie Leczinska et du dauphin. Sa réputation dans ce genre lui valut d'être appelé en Russie, en Suède et en Danemark.

TOULOUSE-LAUTREC (Henri, **comte de**), Albi, 1864-1901. Peintre et lithographe. Issu d'une grande famille aristocratique, sa mauvaise santé et sa difformité favorisèrent une vocation à laquelle il ne se serait peut-être pas consacré sans elles. Élève de Princeteau et de Bonnat; fixé à Montmartre, se consacra à la peinture du monde et des types montmartrois. Ses affiches (*Jane Avril, Bruant, Yvette Guilbert*) comptent parmi ses plus étonnantes créations.

TRINQUESSE (Louis-Roland), vers 1746-vers 1800. Peintre. Remarquable portraitiste. Dans ses scènes de genre, s'inspire de Fragonard.

TROY (François **de**), Toulouse, 1645-1730. Portraitiste.

TROY (Jean **de**), Toulouse, 1645 ou 1646-Montpellier, 25 avril 1691. Peintre et graveur. Élève de Nicolas de Troy son père. Fonda à Montpellier une école de peinture. Peintre des États du Languedoc. Tableaux religieux, plafonds.

TROY (Jean-François **de**), Paris, janvier 1679-Rome, 26 janvier 1752. Décorateur, a subi l'ascendant de Véronèse et de Rubens. A créé d'admirables cartons de tapisseries, notamment pour la suite de l'*Histoire d'Esther*, exécutée de 1738 à 1745.

TROYON (Constant), Sèvres, 1810-1865. Peintre, paysagiste et animalier.

VALADON (Suzanne), 1867-1938. Peintre. D'abord modèle; venue, dans le milieu de Montmartre, au dessin et à la peinture; encouragée par Toulouse-Lautrec, Bartholomé et Degas. Mère d'Utrillo.

VALENCIENNES (Pierre-Henri), Toulouse, 1750-Paris, 16 janvier 1819. Élève de Doyen. A pratiqué le genre du paysage historique, c'est-à-dire inventé avec des constructions et des ruines antiques, genre renouvelé de Claude Lorrain et de Poussin, dont Valenciennes avait étudié les œuvres à Rome. Connut un grand succès et forma de nombreux élèves.

VALENTIN (Jean **de Boullongne**, dit **le**), Coulommiers, 1591-Rome, 1634. Toute sa carrière s'écoula en Italie. Sous l'influence de Manfredi, il s'assimila le genre et la manière caravagesques au point de s'italianiser complètement.

VAN GOGH (Vincent), Groot Zundert (Brabant, Hollande), 30 mars 1853-Auvers-sur-Oise, 29 juillet 1890 (par suicide). Peintre. Il étudia et travailla dans son pays et en Belgique jusqu'en 1886 où il se rendit à Paris. Il découvre Delacroix, Monticelli, Seurat et les impressionnistes. Pendant quatre années marquées par des accès de démence, ses dons extraordinaires de couleur se révèlent, et il produit une série d'œuvres qui lui assurent le premier rang parmi nos artistes modernes.

VAN LOO (Charles-André, dit **Carle**), Nice, 15 février 1705-Paris, 15 juillet 1765. Peintre graveur. Frère cadet de Jean-Baptiste Van Loo qui l'éleva et qu'il suivit à Turin. Plus tard, fit un séjour de dix ans à Rome. Revenu à Paris, fut directeur de l'Académie et premier peintre du roi.

VAN LOO (Jean-Baptiste), Aix-en-Provence, 11 janvier 1684-19 septembre 1745. A fait un séjour de cinq années en Italie, à Turin où il travailla pour le duc de Savoie, puis à Rome, et, sur la fin de sa vie, à Londres.

VERDIER (François), Paris, 1650 ou 1651-1730. Élève et collaborateur de Le Brun.

VERNET (Claude-Joseph), Avignon, 14 août 1714-Paris, 3 décembre 1789. Peintre et graveur. Spécialiste de paysages et de marines. A passé une grande partie de sa vie en Italie, particulièrement à Rome, où il eut pour maître Bernardino Forgioni. Il se forma en étudiant les œuvres de Salvator Rosa, qu'il imita au début, et par son contact avec des artistes comme Panini et Solimène. Il revint en France en 1753, et fut reçu à l'Académie. Le roi lui commanda la suite des *Ports de France*.

VERNET (Émile-Jean-**Horace**), Paris, 30 juin 1789-17 janvier 1863. Peintre d'histoire, élève de son père, Carle Vernet, et de Vincent. Directeur de l'Académie de France à Rome en 1827. Ses tableaux à grande échelle, sur des sujets empruntés à l'histoire contemporaine, lui valurent une situation considérable. Le roi Louis-Philippe eut recours à lui pour la galerie des batailles, à Versailles (*Prise de la smalah d'Abd el-Kader*).

VIEN (Joseph-Marie), Montpellier, 18 juin 1716-Paris, 27 mars 1809. Peintre graveur. Directeur de l'Académie de France à Rome, fondateur de l'école moderne classique.

VIGÉE LE BRUN (Élisabeth-Louise VIGÉE, épouse de J. B. P. LE BRUN, 11 janvier 1776, divorcée en 1794), Paris, 16 avril 1755-30 mars 1842. Peintre de portraits; reçut les conseils de Doyen, Greuze et Joseph Vernet. Émigra dès le début de la Révolution, et vécut successivement en Italie, en Autriche, en Allemagne et en Russie, remportant partout le plus vif succès; de même, après son retour, en Angleterre.

VIGNON (Claude), Tours, 1593-Paris, 1670. Peintre, décorateur et graveur. Élève de Lallemand à Paris; connut ensuite, à Rome, l'entourage de Vouet et des ténébrosistes. Revenu en France, il produisit énormément. Curieux de toute recherche et expert avisé, c'est un des représentants français les plus intéressants du courant réaliste et romantique en France au XVII[e] siècle.

VILLARD DE HONNECOURT. Architecte. Originaire de Honnecourt, en Cambrésis; n'est connu que par son album, qui le montre à l'œuvre entre 1241 et 1250 à Cambrai, Vaucelles, Meaux, Laon, Reims et Chartres; entre 1244 et 1247, est appelé en Hongrie, où il se rend en passant par la Suisse. On lui attribue la construction de Notre-Dame de Cambrai et les plans de Sainte-Élisabeth de Cassovie (Hongrie).

VINCENT (François-André), Paris, 30 décembre 1746-3 août 1816. Peintre d'histoire d'origine gènevoise. Le dernier professeur nommé à l'Académie, en 1792. Plus tard, membre de l'Institut et professeur à l'École polytechnique.

VOUET (Aubin), Paris, 13 juin 1595-1[er] mai 1641. Peintre. Frère de Simon Vouet, avec qui il se trouva en Italie. Peintre d'histoire. Compositions religieuses dont des « mais » pour Notre-Dame.

VOUET (Simon), Paris, 1590-1649. Élève de son père Laurent Vouet. Vécut en Italie de 1612 à 1627, et y connut un grand succès dans une manière caravagesque d'abord, puis surtout décorative. En France ensuite, il connut une renommée et une autorité indiscutées.

VUILLARD (Édouard), Cuiseaux (Saône-et-Loire), 1868-Paris, 1940. Peintre.

WATTEAU (Antoine), Valenciennes, 1684-Paris, 1721. Peintre et graveur. Venu à Paris sans ressources, exécuta d'abord des copies et des images de saints pour un marchand du pont Notre-Dame. Élève ensuite de Gillot. Puis accueilli par Audran, concierge du Luxembourg, qu'il quitta pour un voyage à Valenciennes. Agréé par l'Académie, il ne fournit qu'au bout de cinq ans son morceau de réception, *l'Embarquement pour Cythère* (Louvre). D'une importance essentielle dans son évolution est son séjour chez le collectionneur Crozat. Tuberculeux, et déjà malade lorsqu'il partit pour un séjour en Angleterre, il ne peignit entre son retour et sa mort que sa dernière œuvre, *l'Enseigne de Gersaint* (Berlin).

WATTEAU DE LILLE (François-Louis-Joseph WATTEAU, dit), Valenciennes, 18 ou 19 août 1758-Lille, 1[er] décembre 1823. Peintre. Fils de Louis Watteau, petit-neveu d'Antoine Watteau. Tableaux d'histoire et scènes de genre. Scènes de batailles avec de nombreux personnages.

WILLE (Pierre-Alexandre), Paris, 19 juillet 1748-après le 9 janvier 1821. Peintre. Fils du graveur allemand, Jean-Georges Wille. Élève de Greuze, qu'il a pastiché habilement.

WILLETTE (Adolphe), Châlons-sur-Marne, 1857-1926. Peintre, dessinateur et lithographe.

WLÉRICK (Robert). Sculpteur.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations employées dans les références des revues : *A. A. : Amour de l'Art ; B. M. : Burlington Magazine ; B. S. H. A. F. : Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français ; G. B. A. : Gazette des beaux arts ; O. M .D . : Old master drawings ; R. A. M. : Revue de l'Art ancien et moderne ; T. B. F. : Trésor des Bibliothèques de France.*

GÉNÉRALITÉS. — BOTH DE TAUZIA, *Musée du Louvre. Dessins exposés depuis* 1869 (Paris, s. d., musée du Louvre) ; *Dessins, pastels et miniatures exposés depuis* 1879 (Paris, s. d.) ; *Notices des dessins de la collection His de la Salle.* — CHENNEVIÈRES (H. DE), *les Dessins du Louvre* (Paris, s. d.). — CHENNEVIÈRES (Ph. DE), *Une collection de dessins d'artistes français (l'Artiste,* 1894) *; les Dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des beaux-arts (G. B. A.,* 1879*).* — DEMONTS (Louis), *Dessins français des cabinets d'Allemagne (B. S. H. A. F.,* 1909) ; *les Dessins de la collection Bonnat à Bayonne.* — DREYFUS (G.), et EPHRUSSI (Ch.), *Catalogue des dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des beaux-arts* (Paris, 1879). — FLESCHIG (E.), *Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig* (Francfort, 1923). — GUIFFREY (J.) et MARCEL (P.), *Inventaire général des dessins du Louvre et de Versailles* (Paris, 1906 et suiv.). — LAVALLÉE (P.), *Collection de dessins de l'Ecole des beaux-arts* (Paris, 1930) ; *la Donation Masson à l'Ecole des beaux-arts ; Quatorze dessins du musée de Rennes* (Paris, 1939) ; *les Dessins français de la collection Robien* (Paris, 1938) ; *Techniques du dessin* (Paris, 1943). — LEPORINI (H.), *Die Stilentwiklung der Handzeichnung* (Vienne, s. d.). — LEPPIEU (P.), *De quelques dessins français au Louvre* (Paris, 1910). — LUGT (F.), *les Marques de collections* (Amsterdam, 1921). — MARIETTE, *Abecedario* (Paris, 1851-1860). — MEDER (J.), *Die Handzeichnung* (Vienne, 1923). — REISET (F.), *Notices des dessins exposés au Louvre* (Paris, 1883). — RICCI (C.) et PIETRO (F. di), *I disegni della R. Galleria degli Uffizi* (Florence, s. d.). — ROUCHÈS (G.) et HUYGHE (R.), *Inventaire général des dessins du Louvre* (Paris, 1938). — SCHONNBRUNNER et MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* (Vienne, s. d.). — WOERMANN, *Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden.*

CHAPITRES I ET II. — BLUM (A.), *Un manuscrit inédit de la Bible des pauvres* (Paris, 1925-1926). — BOUCHOT (H.), *les Clouet et Corneille de Lyon* (Paris, 1892) ; *les Portraits au crayon des XVI^e^ et XVII^e^ siècles de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1884). — COURBOIN (F.), *Catalogue des portraits du XVI^e^ siècle de la Bibliothèque nationale.* — DELISLE (L.), *les Heures dites de Jean Pucelle* (Paris, 1910). — DIMIER (L.), *Toussaint Du Breuil à Saint-Germain* (Paris, 1909) ; *Histoire de la peinture de portraits en France au*

*XVI*e *siècle* (Paris et Bruxelles, 1924-1926); *Douze crayons de François Quesnel ; Le Primatice* (Paris, 1900); *D'un album de dessins supposés du XIV*e *siècle* (Société nationale des antiquaires. Paris, 1932). — DUPONT (J.), *French school* (*O. M. D.*, 1934). — DURRIEU (comte P.), *Un dessin du Louvre attribué à Beauneveu* (Fondation Piot, 1894). — FOCILLON (H.), *Fouquet* (*G. B. A.*, 1936). — FOURREAU (A.), *les Clouet* (Paris, 1929). — FRIEDLAENDER (M.), *Eine Bildnisstudie Jean Fouquets* (*Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, 1910). — FRY (R. E.), *On a fourteenth century sketchbook* (*B. M.*, 1906); *A drawing by André Beauneveu* (*B. M.*, 1910). — GERLES (C. DE), *les Crayons français du XVI*e *siècle du cabinet Fontette* (*G. B. A.*, 1927). — GUIFFREY (J.), *la Guerre de Troie* (*R. A. M.*)., 1899); *Un portrait français du XV*e *siècle à l'Ermitage* (*les Arts*, 1906); *les Dessins de l'histoire des rois de France par Nicolas Houel* (Paris, 1920); *les Du Monstier* (*R. A. M.*, 1905-1906). — LARAN (J.), *Un dessin de Pierre II Du Monstier* (*B. S. H. A. F.*, 1909). — LASSUS (J. B.), *Album de Villard de Honnecourt* (Paris, 1858). — LASTEYRIE (R. DE), *les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (Fondation Piot, 1896). — LAVALLÉE (P.), *Un dessin français du XV*e *siècle* (*B. S. H. A. F.*, 1936); *Quatre dessins de l'École de Fontainebleau* (*T. B. F.*, 1942). — MARCEL (P.) et GUIFFREY (J.), *Une illustration du Pas d'arme de Sandricourt* (*G. B. A.*). — MARTIN (H.), *les Esquisses de miniatures* (*Revue archéologique*, 1904). — MEISS (M.), *le Maître des Grandes Heures de Rohan* (*G. B. A.*, 1935). — MÉRIMÉE (P.), *Album de Villard de Honnecourt* (Paris, 1875). — MOREAU-NÉLATON, *le Portrait à la cour des Valois* (Paris, s. d.); *les Clouet et leurs émules* (Paris, 1926); *les Frères Du Monstier* (Paris, 1908); *O. M. D.* (Londres, 1926). — PARISET (F. G.), *Notes sur Pierre d'Andlau* (*Revue historique de Lorraine*, Nancy, 1938). — STERLING (Ch.), *les Primitifs français* (Paris, 1938). — *Société de reproduction de dessins de maîtres* (Paris, 1910). — *The Vasari Society* (Londres, 1913-1914).

CHAPITRES III ET IV. — BRITISH MUSEUM, *Catalogue of the drawings of Claude Lorrain* (Londres, 1926). — BOUCHOT-SAUPIQUE (J.), *Quatorze dessins de Callot* (Paris, s. d.). — CHAMBERLAIN, *Claude Lorrain, Originale designs* (Londres, 1912); *Nicolas Poussin originale designs* (Londres, 1912). — COLOMBIER (P. DU), *Poussin* (Paris, 1931). — DACIER (E.), *De Callot à Gillot par Sébastien Le Clerc* (exposition Le Clerc à Metz) [Nancy, 1937]. — DEMONTS (L.), *les Dessins de Claude Gellée* (musée du Louvre) [Paris, 1923]. — FRIEDLAENDER (W.), *Drawings of Nicolas Poussin*, catalogue raisonné (Londres, 1939); *Claude Lorrain* (1921). — GRAUTOFF (O.), *Nicolas Poussin* (Munich, 1914). — JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc* (Paris, 1774). — LAVALLÉE (P.), *Un dessin de Jacques Blanchard* (*B. S. H. A. F.*, 1933). — MALOT (H.), Chantilly, musée Condé, *Cent deux dessins de Nicolas Poussin* (Paris, 1933). — MAGNE, *Nicolas Poussin* (Paris,

1914). — MARTINE (Ch.), *Cinquante-deux dessins de Claude Lorrain* (Paris, 1922); *Cinquante dessins de Poussin* (Paris, 1922). — NASSE (H.), *Jacques Callot* (Leipzig, s. d.). — NOLHAC (P. DE), *Claude Lorrain et le paysage romain* (Paris, 1919). — PATTISON (Mme Mark), *Claude Gellée, dit le Lorrain* (Paris, 1884). — ROUCHÉS (G.), *Eustache Le Sueur* (Paris, 1923); *Quatorze dessins de Poussin* (Paris, 1938). — ZAHN, *Die Handzeichnungen des Jacques Callot* (Munich, 1923).

CHAPITRES V, VI, VII. — DACIER (E.), *Dessins de maîtres, Antoine Watteau* (Paris, 1930); *Gabriel de Saint-Aubin* (Paris, 1929-1931); *Livre de croquis de Gabriel de Saint-Aubin* (Paris, 1943); *Dessins de Fragonard à l'Albertina de Vienne.* — DORIA (comte A.), *Louis Tocqué* (Paris, 1929). — ENGWALL (G.), *les Dessins de Watteau au musée de Stockholm* (*G. B. A.*, 1935). — FEUILLET (M.), *Dessins de Fragonard et Hubert Robert des bibliothèque et musée de Besançon, collection Pâris* (Paris, 1926). — GAUFFIN (A.) et HOPPE (R.), *Collection de dessins du musée de Stockholm* (*S. L. N. D.*). — GONCOURT (E. DE), *l'Art au XVIIIe siècle* (Paris, 1881-1882). — GUIFFREY (J.), *Catalogue de l'œuvre peint et dessiné de Chardin* (Paris, 1928). — LAVALLÉE (P.), *Dessins français du XVIIIe siècle à la bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts* (Paris, 1928); *Dessins d'Hyacinthe Rigaud* (*B. H. A. F.*, 1923); *Dessins de Largillierre* (*B. S. H. A. F.*, 1921); *Quatorze dessins de Fragonard* (Paris, 1939); *Quatorze dessins d'Oudry* (Paris, 1939); *Quatorze dessins de Watteau* (Paris, 1939); *Quatorze dessins de Boucher* (Paris, s. d.). — MANTZ (P.), *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher* (Paris, 1892); *François Boucher, Lemoyne et Natoire* (Paris, 1880). — MATHEY (J.), *Aspects divers de Watteau dessinateur dans la collection Graunt* (*A. A.*, 1938); *Quelques confusions entre les dessins de Watteau et ceux de son école* (*R. A. M.*, 1936). — MONOD (F.) et HAUTECŒUR (L.), *Dessins de Greuze à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg* (Paris, s. d.). — PORTALIS (baron R.), *Honoré Fragonard* (Paris, 1869). — QUARRÉ (P.), *Remarques sur les dessins de François Devosge* (Dijon, 1941). — ROCHEBLAVE (S.), *Ch. N. Cochin graveur et dessinateur* (Paris, 1929). — WILHELM (J.), *Quatorze dessins de Lemoyne* (Paris, s. d.).

CHAPITRES VIII, IX, X. — ALAZARD (J.), *Quatorze dessins d'Ingres* (Paris, 1942). — BASLER (A.), *le Dessin dans le dessin et la gravure modernes* (Paris, s. d.). — BAUDELAIRE (Ch.), *Variétés esthétiques* (Paris, 1924). — BÉNÉDITE (L.), *Dessins de Millet* (Paris, 1906). — BOUCHOT-SAUPIQUE (J.), *Dessins de David pour le Sacre* (*B. S. H. A. S.*, 1929). — DAVID (J.-L.-J.), *le Peintre Louis David* (Paris, 1880). — DESHAIRS (L.), *Despiau* (Paris, s. d.). — DORIVAL (B.), *les Etapes de la peinture française contemporaine* (Paris, 1944). — GEOFFROY (G.), *Constantin Guys* (Paris, 1920). — GEORGE (W.), *le Dessin français de David à Cézanne* (Paris, 1929);

Géricault et La Fresnaye (*A. A.*, 1935). — GRAPPE (G.) *Dessins de Rodin pour la Porte de l'enfer* (Formes, 1932). — GUIFFREY (J.), *l'Œuvre de Prud'hon* (*Archives de l'Art français*, 1924). — HUYGHE (R.), *Dessins de Van Gogh* (Paris, 1936). — JOUBIN (A.), *Delacroix, voyage au Maroc en 1832* (Paris, s. d.). — LADOUÉ (P.), *Raffet* (Paris, 1947). — LAPAUZE (H.), *les Portraits dessinés de J.-A.-D. Ingres de Montauban* (Paris, s. d.). — LAVALLÉE (P.), *le Dessin romantique* (*R. A. M.*, 1930); *Quatorze dessins de Delacroix* (Paris, 1939). — LEMOISNE (P.-A.), *Degas* (Paris, s. d.); *Gavarni* (Paris, 1924). — LONGA (R.), *Ingres inconnu* (Paris, 1942). — MARTINE (Ch.), *Cinquante-sept aquarelles, dessins, croquis de Géricault* (Paris, 1928); *Soixante-dix aquarelles, dessins, croquis de Delacroix* (Paris, 1928); *Soixante-douze dessins de Prud'hon* (Paris, 1923); *Cinquante dessins de Daumier* (Paris, 1924); *Soixante-cinq dessins d'Ingres* (Paris, 1926). — MATHEY (J.), *Ingres* (*Comment ils dessinent*, Paris, 1945). — MEYER-GRAEFE (J.), *Renoir* (Leipzig, 1929). — MIOMANDRE (F. DE), *les Dessins de Rodin* (*l'Art et les artistes*, 1914). — MOREAU-NÉLATON, *l'Œuvre de Corot* (Paris, 1905); *Millet* (Paris, 1921); *Œuvres d'Antoine Bourdelle* (Paris, s. d.). — REY (R.), *Choix de dessins de Manet* (Paris, 1932). — RIVIÈRE (H.), *Dessins de Degas* (Paris, 1922-1925). — REWALD (J.), *Maillol* (Paris, 1939). — ROBAUT (A.), *Delacroix, l'œuvre complet* (Paris, 1885). — ROSTRUP (H.), *Dessins de Rodin* (Copenhague, 1938). — ROUJON (H.) et LAPAUZE (H.), *Dessins d'Ingres de Montauban* (Paris, s. d.). — ROGER-MARX (C.), *Choix de dessins de Delacroix* (Paris, 1935). — SÉRULLAZ (M.), *Quatorze dessins de David* (Paris, 1939); *Quatorze dessins de Corot* (Paris, 1939). — JULIEN (E.), *Dessins de Toulouse-Lautrec* (Monaco, 1942).

TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I. — VILLARD DE HONNECOURT. *Page d'album.* Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

PLANCHE II. — ÉCOLE FRANÇAISE. DÉBUT DU XVe SIÈCLE. *Jeune femme et enfant sous une treille.* British Museum.

PLANCHE III. — ÉCOLE FRANÇAISE. DÉBUT DU XVe SIÈCLE. *La Planète Vénus.* Dresde.

PLANCHE IV. — MAITRE DES GRANDES HEURES DE ROHAN. *La Piscine de Bethsaïde.* Brunswick.

PLANCHE V. — JEAN FOUQUET. *Guillaume Juvénal des Ursins.* Berlin.

PLANCHE VI. — ÉCOLE FRANÇAISE. XVe SIÈCLE. *Madeleine.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE VII. — JEAN CLOUET. *Madame de Lautrec.* Chantilly. FRANÇOIS CLOUET. *Jeanne d'Albret.* Chantilly.

PLANCHE VIII. — PIERRE DU MONSTIER LE JEUNE. *Henri de Lavardin-Beaumanoir.* Bibliothèque nationale.
LAGNEAU. *Profil de vieillard.* Rennes.

PLANCHE IX. — GEOFFROY DU MONSTIER. *Vierge.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE X. — ÉTIENNE DELAUNE. *La Musique.* Louvre.

PLANCHE XI. — TOUSSAINT DU BREUIL. *Femme coupant des herbes.* Louvre.

PLANCHE XII. — JACQUES BELLANGÉ. *Femme à sa toilette.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XIII. — JACQUES CALLOT. *Balli.* Ancienne collection Grosjean-Maupin.

PLANCHE XIV. — JEAN LE CLERC. *Souper galant dans une taverne.* Rennes.

PLANCHE XV. — CLAUDE VIGNON. *Judith.* Louvre.

PLANCHE XVI. — JACQUES BLANCHARD. *Olympe abandonnée.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XVII. — SIMON VOUET. *Bacchanale.* Besançon.

PLANCHE XVIII. — CLAUDE MELLAN. *Richelieu.* Stockholm. ROBERT NANTEUIL. *Portrait d'homme.* Rennes.

PLANCHE XIX. — CLAUDE LORRAIN. *Paysage.* British Museum.

PLANCHE XX. — NICOLAS POUSSIN. *Sujet bucolique.* Chantilly.

PLANCHE XXI. — SÉBASTIEN BOURDON. *Nativité.* Louvre.

PLANCHE XXII. — EUSTACHE LE SUEUR. *Saint Bruno en prière.* Louvre.

PLANCHE XXIII. — CHARLES LE BRUN. *La Marquise de Brinvilliers.* Louvre.

PLANCHE XXIV. — NOËL COYPEL. *Académie d'homme.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XXV. — JACQUES COURTOIS, dit le Bourguignon. *Scène militaire.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XXVI. — RAYMOND DE LA FAGE. *Dessinateurs dans les ruines.* Louvre.

PLANCHE XXVII. — PIERRE PUGET. *Milon de Crotone.* Rennes.

PLANCHE XXVIII. — CHARLES DE LA FOSSE. *Moïse sauvé des eaux.* Besançon.

PLANCHE XXIX. — ANTOINE DIEU. *Vierge de Consolation.* Rennes.

PLANCHE XXX. — ANTOINE COYPEL. *Étude de Vierge.* Stockholm.

PLANCHE XXXI. — NICOLAS BERTIN. *Faucheurs au repos.* Rennes.

PLANCHE XXXII. — CLAUDE GILLOT. *Arlequin, Scaramouche et Pierrot.* Louvre.

PLANCHE XXXIII. — ANTOINE WATTEAU. *Feuille d'études.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XXXIV. — JEAN-BAPTISTE OUDRY. *Héron.* Louvre.

PLANCHE XXXV. — JÉROME CHANTEREAU. *Halte d'armée.* Louvre.

PLANCHE XXXVI. — J.-B.-S. CHARDIN. *Joueur de boules.* Louvre.

PLANCHE XXXVII. — FRANÇOIS BOUCHER. *Nu.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XXXVIII. — MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. *Portrait du Maître.* Louvre.

PLANCHE XXXIX. — LOUIS CARMONTELLE. *Jacques Dumesnil en jardinier.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XL. — JEAN-BAPTISTE GREUZE. *Jeune Fille aux colombes.* École des Beaux-Arts.

PLANCHE XLI. — HONORÉ FRAGONARD. *Tête d'Oriental.* Louvre.

PLANCHE XLII. — CH.-F.-P. DE LA TRAVERSE. *Fontaine dans les ruines.* Besançon

PLANCHE XLIII. — LOUIS DU RAMEAU. *Partie de cartes aux bougies.* Louvre.

PLANCHE XLIV. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. *Couronnement de Voltaire.* Louvre.

PLANCHE XLV. — F.-A. VINCENT. *Ouverture d'un sépulcre dans les Catacombes.* Besançon.

PLANCHE XLVI. — JACQUES-LOUIS DAVID. *Napoléon se couronnant lui-même.* Louvre.

PLANCHE XLVII. — PIERRE-PAUL PRUD'HON. *Buste de femme.*

PLANCHE XLVIII. — ANTOINE GROS. *Combat de Turcs à la bataille de Nazareth.* Louvre.

PLANCHE XLIX. — THÉODORE GÉRICAULT. *Chasse au cerf.* Louvre.

PLANCHE L. — EUGÈNE DELACROIX. *Méphistophélès et Marguerite.* Louvre.

PLANCHE LI. — HONORÉ DAUMIER. *La Soupe.* Louvre.

PLANCHE LII. — J.-D. INGRES. *Odalisque.* Louvre.

PLANCHE LIII. — CAMILLE COROT. *Sous-bois à Cività Castellana.* Louvre.

PLANCHE LIV. — JEAN-FRANÇOIS MILLET. *Femmes puisant de l'eau.* Louvre.

PLANCHE LV. — JEAN-JACQUES HENNER. *Nu.* Louvre.
EDOUARD MANET. *Chien de profil.* Hambourg.

PLANCHE LVI. — CONSTANTIN GUYS. *La Victoria.* Carnavalet.

PLANCHE LVII. — PIERRE PUVIS DE CHAVANNES. *La Toilette.* Louvre.

PLANCHE LVIII. — EDGAR DEGAS. *Femme s'essuyant.* Louvre.

PLANCHE LIX. — HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. *Chanteuse dans « la Belle Hélène ».*

PLANCHE LX. — AUGUSTE RODIN. *Homme et cheval.* Collection Laporte.

PLANCHE LXI. — GEORGES SEURAT. *Femme à la fenêtre.* Musée d'Art moderne.

PLANCHE LXII. — PAUL GAUGUIN. *Pour l'idole.*

PLANCHE LXIII. — ARISTIDE MAILLOL. *Nu.*

PLANCHE LXIV. — BERNARD NAUDIN. *Pietà.* Musée d'Art moderne.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	5
CHAPITRE PREMIER. — Les techniques	8
CHAPITRE II. — Le moyen âge	10
CHAPITRE III. — Le XVI^e siècle; le portrait dessiné	18
CHAPITRE IV. — Le XVII^e siècle. Du baroque au classique	28
CHAPITRE V. — Le XVII^e siècle. Evolution du classicisme	47
CHAPITRE VI. — Les précurseurs du XVIII^e siècle	59
CHAPITRE VII. — Le XVIII^e siècle. Watteau et son rayonnement	66
CHAPITRE VIII. — La fin du XVIII^e siècle. Fragonard et son temps	79
CHAPITRE IX. — Le XIX^e siècle. De David au réalisme	92
CHAPITRE X. — Le XIX^e siècle. Du réalisme au primitivisme	104
CHAPITRE XI. — Le XX^e siècle. Dessins de sculpteurs	117
GLOSSAIRE DES PROCÉDÉS ET TERMES TECHNIQUES	122
INDEX DES ARTISTES	123
BIBLIOGRAPHIE	140
TABLE DES PLANCHES	144

Imp. LAROUSSE, 1 à 9, rue d'Arcueil, Montrouge (Seine).
Juin 1948. — Dépôt légal 1948-2e. — N° 951. — N° de série Editeur 655.
IMPRIMÉ EN FRANCE (*Printed in France*). — 140-6-48.

JE SÈME À TOUT VENT