exagérant encore les formes affectionnées du maître, et si la lumière n'était pas distribuée de façon à concentrer toute l'attention sur le divin Enfant, on accorderait peu d'estime à cet artiste, qui doit sa réputation au nom qu'il porte bien plus qu'à ses ouvrages.

On a de Jacques Prévost, né à Gray, un portrait de François ler plein de caractère et d'une grande intensité de vie; la bouche édentée du monarque vicilli est rendue avec une vérité qui dut déplaire au roi, mais ceux que la sincérité du dessin et la recherche du vrai séduisent et attachent, sauront gré à l'artiste franc-comtois d'avoir sacrifié un succès de cour à l'exactitude de la physionomie, à l'énergique justesse de l'expression.

Dans cette prodigieuse quantité d'estampes inspirées par les artistes de Fontainebleau, beaucoup ont une origine incertaine, sinon tout à fait inconnue. Nous nous contenterons donc de dire qu'il y a un nombre considérable d'estampes, auxquelles on ne peut attribuer un nom particulier, et dont, pour cette cause, on désigne les auteurs sous la dénomination collective de graveurs anonymes de l'école de Fontainebleau.

La gravure n'eut toutefois qu'une part secondaire dans le mouvement général de l'art à cette époque. Elle fut associée à tous les travaux de l'école, parce qu'elle servait à les multiplier, à les répandre; mais les contemporains ne lui reconnurent pas toute l'importance qu'elle méritait, et il fallut que le temps et les mutilations successives dont le palais eut à souf-

frir, démontrassent son utilité. C'est par les estampes seulement qu'aujourd'hui, et depuis longtemps, on peut apprécier le talent déployé pendant cette période de la Renaissance.

Tandis que les décorateurs féconds et infatigables se disputaient l'espace et couvraient les murs de Fontainebleau de scènes mythologiques, dont le goût rappelle à la fois les écoles italiennes, flamandes et françaises, un art tout à fait national prit naissance à la cour et s'établit en France. Nous voulons parler de l'art du portrait. Un certain nombre d'artistes travaillent à cette époque et produisent des dessins admirables qui n'ont, dans aucun pays, leur équivalent. La physionomie y est étudiée jusque dans ses détails les plus minutieux et l'aspect du visage est rendu avec son esprit, sa vie, son caractère, sa signification propres. Peu importent à ces artistes les procédés, et de leur personnalité ils font aussi le sacrifice complet. Les crayons attribués aux Clouet, aux Quesnel et aux Dumonstier sont admirables; leur simplicité nous étonne; on est embarrassé pour dire comment ils ontété exécutés, le papier està peine couvert; les tons sont fondus avec une incomparable perfection; la facture, la pratique matérielle, échappent au regard; en un mot, il semble que c'est un souffle qui a produit ce dessin, souffle qui fixe la vie et la physionomie, et qui, après trois siècles, apparaît encore sans avoir rien perdu de sa fraîcheur ni de sa grâce.

La gravure ne put triompher de toutes les difficultés qu'offrait la reproduction de telles œuvres; le talent des artistes qui s'y exercèrent fut impuissant en présence de cette vérité d'aspect, de cette frappante image de la vie. Obligé, à l'aide de tailles, d'indiquer le contour de chaque partie du modelé, le burin savait rendre l'accent du dessin et la ressemblance de la physionomie; mais reproduire l'aspect même des originaux était chose au-dessus de ses moyens. Jean Rabel, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Pierre Darret, Claude Mellan et Michel Lasne, pour ne citer que les plus habiles, traduisirent, chacun avec son tempérament particulier, les dessins qui leur furent confiés; mais quelque soin qu'ils y mirent, ils n'obtinrent jamais du métal le charme exquis des crayons sans rivaux qu'ils entendaient multiplier.

Jean Rabel prouva, par ses estampes, qu'il était luimême peintre et dessinateur habile; il excella à exprimer la physionomie et le caractère de chacun de ses modèles. Il a dépeint au naturel Remi Belleau, Antoine Muret, le président de Thou, et le chancelier de l'Hospital; il nous les montre tels que de son côté l'histoire nous les fait connaître; à les regarder, on sent que les portraits de Rabel sont ressemblants, et que les personnages y sont représentés sous le jour le plus juste et le plus favorable.

Thomas de Leu, graveur aussi habile que Jean Rabel, eut soin d'indiquer au bas de plusieurs de ses planches le nom de ceux auxquels il empruntait ses modèles. Cette précaution utile consacre l'authenticité d'ouvrages de maîtres connus et permet de juger la valeur d'artistes dont les travaux, sans elle, fussent

demeurés dans l'oubli; Isaïe Fournier, James Blamé, Jacob Bunel, Darlay, G. Guibert, Quesnel, Daniel et Pierre Dumonstier lui sont redevables de tout ou partie de leur notoriété.

Dans la série nombreuse de portraits gravés par Thomas de Leu, le choix est difficile. L'habileté de l'artiste est presque constamment la même, l'œuvre ne trahit que de rares faiblesses, et tous les portraits de Thomas de Leu se distinguent par une grande recherche de la physionomie et une remarquable certitude de dessin. Ainsi les portraits de Pierre de Brach et de Barnabé Brisson ne sont point supérieurs à ceux de Gabrielle d'Estrées ou d'Antoine Caron; la finesse de l'expression fait estimer les uns autant que les autres, et la propreté du burin est égale partout.

Léonard Gaultier, qui grava un nombre peut-être égal de vignettes et de portraits, fut le contemporain, et, pour ainsi dire, le rival de Thomas de Leu. Vivant à côté l'un de l'autre, souvent ces deux artistes firent les portraits des mêmes personnages. Mais chacun y mit son talent propre. Léonard Gaultier eut le travail moins serré que Thomas de Leu. Ses tailles sont plus espacées et plus grosses; la physionomie des gens est également bien observée et le dessin aussi précis; seulement l'aspect de ces planches en est plus dur et moins agréable.

Briot, Jean Picard et Jaspar Isac, imitateurs de la manière de Thomas de Leu et de Léonard Gaultier, cherchèrent, mais sans succès, à reproduire les œuvres des habiles faiseurs de *crayons* du seizième siècle. Il dessinent péniblement et gravent avec une lourdeur impardonnable; la physionomie du personnage ressort à peine du métal, tant l'interprétation est maladroite et la gravure pesante et dure. Jacques de Fornazeris, qui pourrait bien être le même qu'Isaïe Fournier, d'après lequel Thomas de Leu a gravé, rappelle le maître mieux qu'aucun autre contemporain. Son burin délicat a reproduit assez exactement quelques dessins français du seizième siècle, et gravé d'assez nombreuses vignettes, heureusement conçues; enfin, Jacques Granthomme et Charles Mallery se montrent trop attentifs à imiter les œuvres flamandes et n'ont pas de titres sérieux pour être compris dans l'école française. Leurs ouvrages se rapprochent des planches des Wierix, sans jamais accuser une tentative d'indé-Leonard Gaultier, qui grava un nombre sonabne

Pour continuer cette série non interrompue de portraitistes qui fait tant d'honneur à l'école française, il faut maintenant parler de Pierre Daret, de Glaude Mellan et de Michel Lasne, qui furent pour le règne de Louis XIII ce que Thomas de Leu et Léonard Gaultier avaient été pour celui de Henri IV. Peu de personnages célèbres, occupant un rang élevé ou jouant un rôle de quelque importance, ont échappé à ces hommes expérimentés. Ils dessinaient bien, mais ils avaient un genre de gravure peu agréable. Le burin de Pierre Daret, souvent sec et monotone, reproduisit cependant assez bien un dessin de Daniel Dumonstier, représentant l'abbé de Saint-Ciran. Claude Mellan, qui fit parade de son adresse en modelant avec une

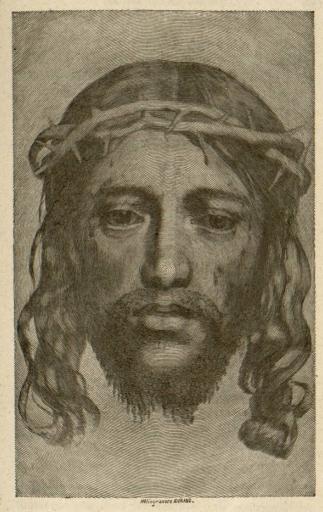


Fig. 21. - Tête de Christ. Estampe de Claude Mellan.

seule taille de burin non interrompue une tête de Christ vue de face, montra un goût plus sûr dans le portrait de Peiresc et dans quelques effigies de femmes, exécutés d'après ses propres crayons. Il est fâcheux que les tailles, espacées et d'une valeur trop souvent égale, arrêtent l'œil et l'empêchent d'apprécier toutes les qualités du dessin.

D'après ses premières planches, on voit que Michel Lasne s'inspira d'abord de gravures étrangères, aulieu de chercher simplement ses modèles autour de lui. C'est vers 1630, - sa première estampe porte la date de 1617, - qu'il adopta la manière qui lui a valu une place distinguée dans l'école française. Les portraits de cette période, ceux de Pierre Séguier et de Pierre de Marcassus, d'après D. Dumonstier, de Strozzi, d'après Simon Vouet, de Brunyer et d'Évrard Jabach, d'après van Dyck, se font remarquer par une fermeté d'outil et une entente de la physionomie que bien peu d'artistes français ont égalées. La conscience dans l'interprétation n'en a exclu ni la volonté ni le caractère. Par malheur, à la fin de sa carrière, le succès de Claude Mellan troubla Michel Lasne: il résolut d'imiter cet artiste; il s'appliqua à espacer ses tailles autant que possible, au delà du raisonnable, et, préoccupé surtout de la manœuvre, il sacrifia le dessin au futile avantage de montrer son savoir.

Les artistes qui viennent de nous occuper ne se cantonnèrent pas dans les portraits : ils abordèrent les autres genres, et ils y ont laissé des œuvres qui méritent d'ètre mentionnées. En dehors de Perissim et de Tortorel, dont nous avons parlé plus haut, on connaît un certain nombre d'estampes historiques — nous entendons ici par ce mot historique, la gravure mise au service de l'histoire, retraçant une bataille, une victoire, une action quelconque d'un peuple ou d'un souverain — signées des noms de Thomas de Leu, de Léonard Gaultier, ou de Pierre Firens. Le Sacre de Louis XIII dans la cathédrale de Reims, le Sacre de Marie de Médicis, le Roi Henri IV imposant les mains aux malheureux atteints des écrouelles, et un assez grand nombre d'autres planches du même genre non signées, témoignent chez leurs auteurs d'une habileté véritable et d'une rare exactitude.

Avec le règne de Louis XIII commence pour la gravure française une ère nouvelle. Jacques Callot, qui vit le jour en Lorraine, ne procède de personne; il occupe dans l'art une place hors ligne, que lui assignent son esprit éminemment français et sa manière originale. Sa biographie est curieuse. Né à Nancy en 1592, il partit furtivement pour Rome, âgé de douze ans, avec une troupe de bohémiens; mais, reconnu sur les chemins par un marchand de Nancy, il fut ramené à sa famille et demeura quelque temps dans sa ville natale. Il tenta une seconde fois de s'échapper, et ce fut son frère aîné qui, l'ayant rencontré dans une rue de Turin, se chargea de le reconduire au pays. Cependant une telle volonté éclaira ses parents, qui virent bien que toute résistance serait désormais superflue. Ils résolurent donc de favoriser la

vocation de leur fils et s'enquirent, pour envoyer Jacques Callot à Rome, d'une bonne occasion. Elle ne tarda pas à se présenter. En 1609, un ambassadeur, délégué auprès du pape par Henri II de Lorraine, voulut bien se charger du jeune artiste, qui déjà avant son départ avait gravé quelques planches annonçant des aptitudes particulières. Son séjour à Rome décida de sa destinée. Dans la ville éternelle, il suivit d'abord, sans doute avec ses compatriotes Israël Henrict et Claude Deruet, qui l'avaient devancé, les leçons d'Ant. Tempesta; mais s'il fréquenta cet atelier, ce fut peu de temps, car on ne trouve nulle part dans son œuvre la trace des leçons qu'il y aurait reçues, et les biographes les micux informés désignent comme son premier maître Philippe Thomassin, graveur français établi à Rome et travaillant depuis de longues années dans cette ville lorsque Callot y arriva.

C'est par l'étude du burin que Callot commença. Il exécuta dans ce genre un certain nombre de planches qui rappellent assez la manière de Thomassin pour montrer quelle fut l'influence du maître sur l'élève. Fixé pendant quelque temps à Florence, Callot fut distingué par Cosme II de Médicis, qui l'attacha à sa personne et le chargea de graver la Pompe funèbre de la reine d'Espagne. Or, s'étant acquitté de cette tâche à son honneur, ce premier travail important commença à établir sa renommée. Mais une invention qui devait prospérer acheva de l'affirmer. Désireux de quitter la gravure au burin et de s'exercer dans un genre plus conforme à son esprit ingénieux et fécond,

a son imagination vive et ardente, il s'efforça de trouver un mode d'expression plus expéditif et moins pénible. Ayant abandonné absolument le burin pour ne plus se servir que de la pointe et de l'eau-forte, il exécuta à Florence plusieurs planches de cette manière, et rentra en Lorraine en 1622, précédé d'une brillante réputation. Il grava alors deux suites de douze pièces, la Noblesse et les Gueux, où se montrent toute la distinction de son talent, tout l'esprit, l'imprévu de sa pointe. A Paris, où il vint en 1629, il retrouva son compatriote Israël Henriet, qui exerçait le commerce d'estampes; il commença dans cette ville le portrait d'un célèbre amateur d'estampes, Charles Delorme, charmant travail qu'il acheva l'année suivante, lorsqu'il fut retourné à Nancy.

En 1635, lors de l'entrée de Louis XIII dans la capitale de la Lorraine, notre graveur se signala par un noble et fier patriotisme. Le roi, instruit du talent de l'artiste, proposa à Callot de graver le siége de Nancy. Callot refusa sans hésiter, et la réponse qu'il fit au souverain nous a été transmise par Félibien, en son texte même : « Sire, je suis Lorrain, dit-il, et je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » Pour témoigner d'une façon plus formelle encore l'horreur que la guerre lui inspirait, il inventa et grava, de sa pointe la plus fine et la plus mordante, la fameuse suite connue sous le titre des Misères de la guerre. Il y représenta les maux inouïs dont ses compatriotes avaient été affligés pendant la lutte et les affreux supplices qu'on avait fait endurer



Fig. 25. -- Portrait de Claude Deruet, Eau-forte de Jacques Callot.

à quelques uns d'entre eux. Deux ans plus tard, le 24 mars 1655, après une longue maladie qui ne l'avait pourtant point empêché de mettre au jour quelques planches, Jacques Callot mourut sans laisser d'enfants de sa femme Catherine Puttinger. Dans sa ville natale on lui éleva un tombeau digne de lui, et un autre graveur à l'eau-forte, Abraham Bosse, moins prime-sautier peut-être, bien capable cependant de continuer l'œuvre du maître, nous a laissé une estampe d'après ce mausolée, au milieu duquel se lit une longue épitaphe.

Abraham Bosse est un des artistes français les plus intéressants. Son œuvre considérable fournit pour l'histoire des mœurs et des costumes sous Louis XIII des documents rigoureusement authentiques. Ses ouvrages sur la gravure et l'architecture, en accusant une érudition peu commune chez les artistes, nous font connaître l'état de la science à une époque où les traités faits par des gens du métier n'étaient certes pas communs. Ses estampes ne sont pas recherchées seulement à cause de ce qu'elles représentent : elles offrent aussi par elles-mêmes un attrait véritable. Faisons une réserve cependant, Abraham Bosse, qui témoigne dans son Traité sur la gravure, d'une juste estime pour l'invention de Callot, eut la regrettable idée de ne pas suivre l'exemple que lui fournissait le maître lorrain. En effet, au lieu de se servir de la pointe comme il se serait servi d'une plume et de dessiner sur le cuivre comme sur le papier, trop souvent il chercha à imiter les tailles du burin; dans la Noblesse française à l'église ou dans le Jardin de la noblesse française, charmantes suites de costumes gravés d'après les dessins de Jean de Saint-Igny, artiste normand qui grava lui-même quelques planches, A. Bosse prouve clairement que ce fut par parti pris, et non par impuissance, qu'il lutta quelquefois avec le burin, et les estampes de ces deux suites, exécutées librement, doivent être comptées parmi les meilleures pièces de son œuvre.

Comme la plupart des artistes tout à fait originaux, Jacques Callot n'eut point, à proprement parler, d'élèves immédiats. Sa manière tenta un grand nombre d'artistes; aucun cependant ne reçut les conseils directs du graveur lorrain. Claude Deruet seul, son compatriote, eût pu recueillir ses avis ; mais il était peintre et ne grava que trois estampes, lesquelles révèlent l'influence de Callot sans rappeler toutefois absolument la main du maître. Nicolas Cochin, l'ancien, fut quelquefois chargé par ses contemporains de graver les fonds dans les planches qu'ils mettaient au jour, et il chercha à se rapprocher de la manière de Callot, mais il ne parvint pas à égaler la finesse de sa pointe. Quoique Étienne de la Belle soit né à Florence et qu'il ait fait son apprentissage en Italie, il est certain que les estampes exécutées à Florence par J. Callot l'attirèrent bien plus que les ouvrages de ses compatriotes. Son œuvre tout entier se compose de petits sujets traités avec délicatesse et gracieusement inventés.

Sébastien Leclerc vint plus tard : il naquit à Metz le 26 septembre 1637, et mourut à Paris le 25 octobre 1714. Il conserva néanmoins les traditions de Callot, et dans les petits costumes qu'il inventa et grava, il n'est pas rare de retrouver un souvenir du maître que la France place, avec tant de raison, au nombre de ses enfants illustres.

La Lorraine nous fournit un autre de nos plus célèbres graveurs du dix-septième siècle; mais celui-ci était peintre avant tout et ne mania la pointe qu'accidentellement. Il est vrai que, lorsqu'il s'en servit, il produisit des chefs-d'œuvres. Plus connu sous le nom de Claude le Lorrain, Claude Gellée grava quelques eaux-fortes qui possèdent toutes les qualités de ses tableaux. Le Lever du Soleil et le Bouvier, les deux planches principales de son œuvre, peuvent servir d'excellents modèles aux paysagistes modernes qui essayent de graver à l'eau-forte. Personne n'a exprimé avec autant de vérité l'impression de la nature. La pointe a rendu avec la même grâce facile la transparence de l'eau, la solidité des constructions, la souplesse du feuillage agité par le vent; l'air circule partout, enveloppe tout; peu soucieux de la taille uniforme, du contour net, l'artiste a gravé comme il eût peint. Ce sont des tons qu'il superpose en les dégradant et qu'il met à leur vraie place; la nature qu'il a devant lui et qu'il voit avec ses yeux et son âme de poète fait le reste. En aucun temps le paysage ne fut traité avec cette ampleur naïve, cette majesté sereine; et, qu'on le considère comme graveur ou comme peintre, Claude le Lorrain doit être estimé le plus grand paysagiste qu'ait vu naître la France.

Claude Gellée apparaît comme une exception dans l'école française. A peine eut-il quelques imitateurs, encore ceux-ci restèrent-ils bien loin de leur modèle. C'est que les regards étaient tournés d'un autre côté, et les graveurs préféraient reproduire les œuvres d'un peintre de figures alors fort en vogue, de Simon Vouet. Pendant sa jeunesse, cet artiste avait beaucoup voyagé en Angleterre, en Turquie et en Italie, et, de retour en France, sa réputation s'était promptement établie. Les graveurs, attirés par le succès du peintre, s'empressèrent de multiplier ses ouvrages. Simon Vouet ne dédaigna pas non plus la pointe, et il grava deux planches, David vainqueur de Goliath et la Vierge et l'enfant Jésus auquel saint Joseph présente un oiseau, qui ne durent pas ajouter beaucoup à son renom. S'il exécuta peu de gravures, en revanche les maris de ses deux filles, Michel Dorigny et François Tortebat, semblent avoir consacré une partie de leur existence à célébrer la gloire de leur beau-père. De ces deux peintres-graveurs, Michel Dorigny est de beaucoup le plus habile; sa pointe libre rendit avec une remarquable exactitude la couleur limpide et le dessin quelquefois bien incorrect de Simon Vouet, et il est peu de compositions importantes du peintre que ce graveur n'ait reproduites. Plus accentuée et aussi moins docile et moins souple était la manière de Tortebat. D'ailleurs la pointe de cet artiste était à peu près dénuée de charme. Ses premières estampes signées portent la date de 1664, ses dernières celle de 1668. Un œuvre si peu nombreux semble annoncer qu'il

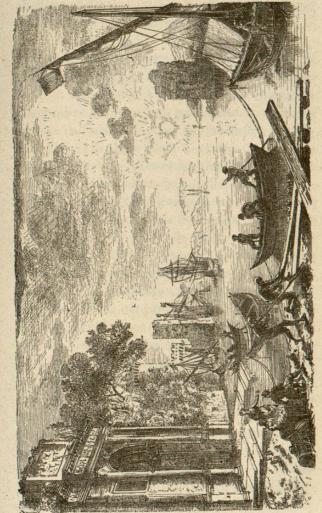


Fig. 26. - Le lever de soleil. Eau-ofrte de Claude Gellée, dit le Lorrain.

abandonna assez promptement la gravure pour se livrer sans partage à la pratique de la peinture.

François Perrier, Pierre Daret, Michel Lasne et Claude Mellan subirent eux aussi l'influence de Simon Vouet et appartinrent à son école. Mais chacun eut une manière de graver bien particulière. La meilleure estampe de François Perrier, qui fut surtout peintre, est le portrait de Simon Vouet. Les autres pièces de son œuvre considérable sont souvent exécutées d'une pointe maigre, qui ne traduit pas toujours sidèlement les peintures limpides de l'école française au commencement du dix-septième siècle. Nous avons déjà, à propos des graveurs de crayons, parlé de Daret, de Lasne et de Mellan. Nous n'y reviendrons point, les qualités ou les défauts que nous avons alors signalés se retrouvent, dans les mêmes proportions, dans les sujets gravés au burin, d'après les compositions de Simon Vouet et de ses imitateurs. Laurent de la Hyre et François Chauveau ne résistèrent pas davantage à l'influence du maître tout puissant alors. Ils s'affranchirent un peu cependant du joug qui pesait sur l'école française, et leur indépendance se manifesta dans quelques planches gravées avec une élégance exagérée, qui nous reporte à l'école de Fontainebleau; l'un et l'autre employèrent l'eauforte, et si Laurent de la Hyre disposa d'une pointe un peu sèche et quelquefois trop fine, Chauveau, au contraire, entamait le cuivre avec une vigueur trop marquée. Il gaspille, d'ailleurs, son talent au service d'éditeurs avides d'exploiter sa très réelle facilité, attentifs à le faire beaucoup produire plutôt qu'à lui demander de bons ouvrages.

Tandis que la gravure française prenait à Paris, sous le règne de Louis XIII une allure dégagée et tout à fait personnelle, un mouvement analogue se produisait sur tous les points de la France; en effet, on rencontre en province des graveurs qui, à défaut d'un dessin bien pur, d'un sentiment élevé de l'art, eurent une originalité très appréciable. A Tours, Claude Vignon grava un assez grand nombre de planches, qui se font remarquer par le charme de la pointe, sinon par le goût et le style. A Nancy, Jacques Bellange poussa l'exagération jusqu'à ses dernières limites, mais sa manière de graver était très souple et particulièrement agréable; à Mantes, Pierre Brebiette signe de nombreuses compositions spirituellement indiquées et gravées avec légèreté; à Toulouse, le peintre et poète Hilaire Pader, non content de tracer sur le cuivre quelques dessins de sa composition, publie aussi une traduction du Traité des proportions du corps humain, de Jean-Paul Lomazzo, et un livre bizarre intituléle Songe énigmatique de la peinture parlante; à Châteaudun, Nicolas Chapron confie au métal les dessins exécutés par lui à Rome, d'après les peintures de Raphaël qui ornent les loges du Vatican, et même jusqu'à présent c'est l'artiste qui semble avoir le mieux rendu ces œuvres admirables; à Arles, Nicolas Delafage grave dans un goût qui se rapproche un peu du genre italien du dix-septième siècle, quelques figures de la Vierge, qui dénotent une grande habile té d'outil. Enfin, en cherchant bien, on trouverait dans chaque province, pour ainsi dire, un ou deux artistes qui s'exercèrent avec succès dans un art acclimaté partout en France.

Mais si louable, si empressée que fût cette émulation de la province, elle n'était pourtant point suffisante. Pour prospérer, le grand art a besoin d'une éducation que ne pouvaient fournir même les plus grandes cités du royaume. De sorte que tous les artistes soucieux de leur renommée, jaloux de se perfectionner, éprouvant le besoin de progresser, allèrent à Rome étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance, témoignages encore debout d'une grandeur disparue. La plupart y séjournèrent plusieurs années; quelques-uns même s'y fixèrent tout à fait, et de ces derniers fut le plus grand artiste que la France ait vu naître, Nicolas Poussin. Le peintre échappe ici à notre appréciation, cependant les qualités qui le distinguent ont été traduites avec une telle vérité par certains graveurs qu'on pourrait, ce qui pour tout autre artiste serait impraticable, rien qu'en examinant les estampes exécutées d'après ses célèbres compositions, se former une idée juste, complète et définitive de son talent. C'est que la beauté de ses œuvres réside dans l'ordonnance et le style des figures, la grandeur des lignes et l'expression des gestes et des visages bien plus que dans la facture ou le coloris. Jean Pesne se voua à la reproduction des œuvres du Poussin; gravant sous les yeux du peintre, docile à ses conseils, instruit de toutes les ressources de son art, il