

R E P R I N T F R O M

STUDIES
IN WESTERN ART

ACTS OF THE TWENTIETH INTERNATIONAL

CONGRESS OF THE HISTORY OF ART

BELLANGE ET LAGNEAU

OU LE MANIÉRISME ET LE RÉALISME EN FRANCE APRÈS 1600

FRANÇOIS-GEORGES PARISSET

LES dessins collectionnés en France après 1600 pourraient être divisés en plusieurs groupes. Le moins connu est formé par les oeuvres conservées pour des raisons esthétiques, à cause de leur beauté, et il s'agit de créations de maîtres étrangers, d'une tendance qu'on retrouve dans le reste de l'Europe, mais force est de reconnaître que nous sommes peu renseignés jusque vers 1640. D'autres sont conservés et utilisés par les artistes, études de motifs, préparations à des compositions décoratives ou religieuses. Les crayons de portraits enfin, sont gardés par des collectionneurs privés, de grands personnages, ou par les peintres qui les reproduisent et ils le sont moins pour leur beauté que pour leur valeur documentaire.

A ce classement, échappent, comme des anomalies, les inventions de Bellange et de Lagneau qui donnent au maniérisme et au réalisme une tonalité particulière appréciée par les collectionneurs du temps. Quels sont ces collectionneurs et quelles raisons justifient leur choix, qu'ont-ils pu trouver d'original, de significatif dans les créations de ces deux maîtres, voilà les questions que nous nous posons ici.

BELLANGE ET LE MANIÉRISME¹

Le personnage nous est assez bien connu grâce aux archives lorraines. Il a été de 1600 à 1616, le peintre de la Cour de Lorraine, alors à son apogée, milieu cosmopolite ouvert à toutes les influences artistiques, mais tourné surtout vers la France. Il nous a laissé quelques peintures, une cinquantaine de gravures à l'eau-forte,

¹ F.-G. Pariset, "Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite de Gonzague-Mantoue (1606). Les fêtes de le témoignage de Jacques de Bellange," dans *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, 1956, pp. 152ff avec la bibliographie. En outre, *idem*, "Jacques de Bellange, origines artistiques et évolution," *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1955, pp. 96ff; T. Kamenskaya, "Les dessins inédits de Jacques de Bellange au Musée de l'Ermitage," *Gazette des Beaux-Arts*, VI/LV, 1960, pp. 95ff.

et autant de dessins sans parler de ceux de "l'École de Bellange" dont le classement est difficile.

D'autre part, on reconstitue assez aisément les étapes de sa fortune. Il a été célèbre à la Cour de Lorraine, il s'enorgueillit du titre d'"Éques"; un sonnet de Jean de Rosières paru en 1606 chante ce portraitiste de Madame, Marguerite de Gonzague-Mantoue, épouse du futur duc Henri II. Il est copié de son vivant, par M. Merian le jeune et Crispin de Passe, puis par Bosse, imité par Saint-Igny, Vignon, Lallemant, Bendl. Tout porte à croire que les artistes ont gardé ses oeuvres, durant cette première période, sans parler des fidèles du milieu lorrain. Mais le fait intéressant, est que malgré l'apparition du classicisme, il reste en faveur. Berthod² publie en 1652 à Lyon sa *Ville de Paris en vers burlesques*, dont il a obtenu le privilège dès 1650 et il y fait parler Guérineau, "le vendeur d'images" qui recommande aux curieux des dessins de maîtres de toutes les écoles, ainsi "Les nuditez de Goltius, / Quatre crayons faits par Belange, / Et trois autres par Michel-Ange. . . ." Que Belange soit placé pour rimer avec Michel-Ange est possible, mais c'est la première fois que des dessins français sont recommandés à des collectionneurs français pour leur intérêt artistique. Plus tard, l'abbé de Marolles dans son *Livre des Peintres*, après avoir fait l'éloge de Callot et de la Belle, écrit: "Bellange est au-dessous de ces mains si parfaites" et sans doute établit-il une hiérarchie entre ces maîtres, mais il ne néglige pas Bellange. Bien plus, dans son Addition au Livre, il parle d'un recueil de dessins et "beaucoup d'autres crayons y sont sans nom de maître." "Mais bien d'autres aussi dans ce nombreux recueil / S'y trouvent de Belange et de François Verneuil. . . ." Marolles est donc le premier collectionneur dont nous savons qu'il possédait des Bellange. Plus tard, des dessins du maître sont entre les mains de Crozat et passeront entre celles de Catherine II ou appartiennent à d'autres collectionneurs connus et si Mariette blâme l'artiste, les érudits lorrains le louent. Plus tard, encore, autour de 1850, se réveille l'intérêt des curieux, soit pour des miniatures relevées d'or et maintenant perdues, soit pour des portraits, et ceux qui paraissent alors sont parfois des faux. Plus récemment enfin, M. Dvořák le considère comme un maître maniériste nourri de la spiritualité

² P. L. Jacob, *Paris ridicule et burlesque au 17ème siècle*, Paris, 1859, p. 157.

salésienne et L. Burchard admire la technique magistrale de ses gravures qui annonce Rembrandt, tandis que notre époque est frappée par son art sensuel, décadent, "fin de siècle" et nos plus grandes collections publiques ou privées se font gloire de posséder ses créations.

Des recherches persévérantes ont permis d'augmenter le lot de ses dessins depuis une génération, et de séparer les oeuvres originales de celles de "l'École de Bellange." Si nous repoussons des attributions anciennes ou récentes dues à l'ignorance ou à la spéculation, elles méritent l'attention: ces créations qui exagèrent la "manière" de Bellange, aident à repérer les éléments qui ont frappé les collectionneurs, mais elles peuvent mener à la méconnaissance de l'artiste même.

Le dossier dont notre époque dispose nous mène à voir Bellange autrement que les collectionneurs du passé qui ne disposaient que de pièces isolées. Certes, il est encore incomplet et il lui manque les miniatures relevées d'or, encore qu'un dessin comme le Cavalier du Musée Condé et des figures de mascarade en donnent une idée. Mais il nous permet d'affirmer que les dessins conservés sont des "variations" autour d'oeuvres presque toutes disparues (décorations pour des fêtes, décorations murales, peintures religieuses) et autour de gravures qui subsistent et où il rassemble ses motifs favoris. Ces dessins ont été exécutés pour des raisons pratiques (études pour les gravures ou les peintures) ou par pur plaisir esthétique (fixer une inspiration, partir d'oeuvres déjà exécutées, de gravures ou de peintures pour de nouvelles improvisations).

Notre dossier permet aussi d'établir une évolution de l'artiste en comparant les dessins et les gravures, et voici les grandes lignes de cette évolution. Au début, Bellange ne grave pas et il exécute des dessins à la plume et au lavis, avec des contours arrondis et déjà parfois des traits emportés. Il se met à graver à partir de 1612. Ses gravures du début sont ensoleillées et riches de notations décoratives. A l'atmosphère de fête de l'Adoration des Mages succède le sadisme du Martyre de Sainte-Lucie. A la fin, les formes simplifiées se perdent dans un sfumato inquiétant et s'alourdissent d'une tension grandissante. L'angoisse de la Résurrection à Lazare mène au Portement de Croix qui est une

“somme,” où Bellange rassemble ses habiletés techniques ses motifs les plus divers dans une gamme d’émotions multiples. Or, les dessins évoluent sous l’influence de la pratique de la gravure. Vers 1612, les contours sont nerveux, les hachures sont lancées par plans, le lavis est plus nuancé, des sanguines vibrantes paraissent. Vers la fin, la plume l’emporte sur le lavis et le crayon; des lignes courtes, des hachures rares et violentes, un tracé saccadé témoignent d’une in différence grandissante au “bel canto,” d’une force contraignante, d’une liberté enivrante. L’évolution de l’art suit celle du créateur. Notre curiosité se tourne vers lui et voudrait comprendre les secrets de son être intime. Le passé ne pouvait saisir les nuances de l’évolution et l’originalité de Bellange comme nous essayons de le faire. Mais il a été certainement sensible au “style” de Bellange.

Ce style est celui du maniérisme, il représente sa pointe extrême à la veille de sa disparition, et il est certain qu’il en est un fruit attardé, d’arrière-saison. Il nous vaut des figures serpentine, à l’élégance alambiquée, avec un excès dans les gestes et les émotions. Il présente les déficiences caractéristiques du maniérisme: difficulté à composer, ignorances variées (anatomie, perspective, conduite de la lumière), une certaine insouciance qui permet d’escamoter les problèmes.

Mais de ses défauts, Bellange fait des qualités. Ses répétitions créent une unité. Sa personnalité, le “feu sacré” qui l’habite, le mène à des effets inédits, à des frissons nouveaux. Cette originalité paraît dans des graphismes typiques, arabesques fines, champs de stries, entrecroisements de traits pour le travail à la plume, traits incisifs ou écrasés pour le crayon; taches superposées pour le lavis et toujours de l’audace et de la liberté.

Elle paraît aussi dans des formes qui reparaissent comme des leit-motives et qui deviennent des obsessions: doigts allongés et pointus faits pour caresser ou griffer, visages étroits avec une bouche gonflée et des yeux en amande remontés vers les tempes sous le front trop vaste, nuques dégagées sous de hautes coiffures et ces figures qui répondent à l’idéal maniériste ont une vie originale par leur expression tour à tour heureuse, cynique, calme, violente. Répétition aussi des costumes, étoffes et parures, avec des détails antiquisants, exotiques ou réalistes, des tuniques

gonflées et plaquées sur le corps qui caractérisent les oeuvres de la maturité ou de la fin, ou encore des costumes que Bellange donne à de nobles dames et qui sont des résurgences médiévales avec des jupes bouffantes à traîne, des corsages serrés au manches étroites à crevés, des béguins à mentonnière. Répétition enfin des procédés de composition et des attitudes: êtres dressés et cambrés, êtres penchés en mouvement, et aussi figures étrangement agenouillées ou accroupiés, les genoux très hauts, les bras ou les mains tendus, la tête penchée, de sorte que la Porcia de la gravure (Pl. XLII, 1) est la soeur de la femme nue de la sanguine conservée à l'École des Beaux-Arts de Paris, de femmes agenouillées exécutées à la plume du Musée Lorrain de Nancy (Pl. XLII, 2) et de l'Ermitage de Leningrad.

Ces graphies, ces formes qui habitent Bellange, donnent à ses dessins un style que les amateurs reconnaissent et apprécient et voilà sans doute une des raisons qui justifie les collectionneurs. Mais à examiner le dossier des dessins, nous constatons qu'ils peuvent être mis en relation très souvent avec des gravures. Les collectionneurs ne se soucient pas comme nous, de classer les dessins dans le temps, ou de connaître les causes qui ont poussé Bellange à les exécuter. Il leur suffit de retrouver les mêmes thèmes que pour les gravures, les mêmes figures, le même style; il leur plaît de noter des différences dans les détails ou l'esprit. S'il est exact qu'ils aiment à confronter gravure et dessin, on peut supposer qu'ils cherchent à rapprocher dans leurs collections les oeuvres de même sujet; une gravure d'un thème donné a mené à préserver de la destruction des dessins du même thème. Les dessins sont sauvés parce qu'ils sont les doubles d'une gravure.

Notre hypothèse se vérifie en examinant les sujets de Bellange. Et d'abord ceux qui sont religieux. Autour de la gravure de la Pietà, dont les sources sont la gravure de Dürer et celle de Beatrizet d'après Michel-Ange, se placent un dessin à la plume, où les figures sont prises dans une grande arabesque, un dessin à la plume et au lavis où l'effusion mystique se mêle à une allèterie mondaine, un autre dessin très pathétique d'une Descente de Croix, projet pour une peinture, et même un Saint-Sépulcre, d'une ferveur attendrie. Ces dessins pour être appréciés vraiment doivent être confrontés avec la gravure et on peut se demander

s'ils n'étaient pas conservés avec elle. On pourrait présenter la même hypothèse pour les Saintes-Familles, en particulier la Sainte-Famille avec une sainte, pour l'Adoration des Rois Mages dont la gravure et les dessins s'expliquent mutuellement, ou encore pour l'Annonciation, les deux dessins de Leningrad prêtant à des rapprochements avec la grande gravure qui dérive elle-même sans doute d'une peinture du Caravage ou avec une autre gravure signalée par Robert-Dumesnil et dont nous ne connaissons pas d'épreuve.

Mais Bellange nous intéresse aussi par ses travestis et ses gueux. Il a pour base la réalité, mais il la truque, y ajoute des artifices qui mènent à une vision nouvelle, irréaliste ou, si l'on veut, à un réalisme fantaisiste.

Certaines oeuvres de l'artiste se rattachent au théâtre. Nous connaissons par les gravures de Crispin de Passe des inventions qui devaient être l'écho de représentations lorraines, de farces proches des tabarinades et de la Commedia dell'arte, et qui étaient composées comme des épisodes de l'École de Fontainebleau, mais avec davantage d'ironie et de réalisme. Des dessins aquarellés,³ parfois rehaussés d'argent, travestis, figures de ballets, de mascarades, de carroussels, ont été conservés d'une collection à l'autre, avant de parvenir dans la Collection Rothschild maintenant au Louvre, à cause de leur valeur documentaire, de leur précision qui fait penser à des modèles de modes, mais ils ont aussi pour nous une valeur esthétique grâce au brio de l'auteur et à sa fantaisie nourrie d'indications exotiques, antiques ou populaires. Les gravures des Jardinières et peut-être celles des Rois-Mages, sont aussi des échos des fêtes de La Cour et leur réalisme rustique ou exotique, aussi artificiel que celui des romans du temps, est adapté au style maniériste. Ces gravures ont été copiées ou démarquées au dix-septième et au dix-huitième siècles. Le genre a plu et on a conservé des dessins du même goût. Le dessin d'une Jardinière (Pl. XLII, 3) est une préparation à une gravure (Pl. XLII, 4) et il devait être tentant pour un collectionneur de réunir les deux travaux. D'autres dessins dérivent des gravures et ils sont de plus en plus libres, primesautiers, l'imagination recourant

³ F.-G. Pariset et B. Dahlbaeck, "Dessins de costumes de théâtre de Jacques de Bellange et de l'école lorraine," *Revue de l'histoire du théâtre*, 1954, pp. 68ff.

toutefois à des détails pour donner l'illusion de la vérité: une femme portant un vase, une autre faisant la révérence, une autre qui fait penser à une cantinière, un prince paré d'une aigrette, autant de dessins qui s'expliquent par la confrontation avec des gravures.

Mais Bellange s'est aussi attaché à une réalité qui n'est plus celle du théâtre ou des fêtes. Si les peintures réalistes signalées au dix-septième siècle ont disparu, deux gravures montrent, l'une un Vielleur (Pl. XLIII, 5), l'autre deux Vielleurs qui s'affrontent, dans le style maniériste, mais avec des détails d'un réalisme outrancier. A la première de ces gravures, on rattache un dessin à la plume (Pl. XLIII, 6) qui en est la préparation; ce dessin nous montre Jehan de Laxou, un vielleur pris sur le vif, il nous apprend que Bellange superpose de sang froid son style maniériste à la vérité, mais ici encore on peut se demander si un collectionneur n'a pas réuni le croquis et la gravure pour expliquer l'un par l'autre. Le croquis, fait de hachures droites, s'inspire peut-être de gravures que Callot exécute à Florence, mais le travail est plus violent et synthétique et le même travail avec des traits rageurs, le même style où la réalité est transposée, caractérisent d'autres dessins tardifs qui se relient aux Vielleurs, cuisiniers tambour, gueux, femmes, qui rejoignent les inventions dérivées des Jardinières avec de l'humeur et de la méchanceté. Les collectionneurs ont aimé ces dessins qui apportent des suggestions pour des déguisements, et plaisent par leur pittoresque inattendu et saugrenu, mais ils les conservent aussi parce qu'ils les considèrent comme des "doublets" de Callot ou des gravures même de Bellange.

Ils ont du s'intéresser à d'autres dessins de l'artiste, parce qu'ils les rapprochent des sources qui l'ont inspiré et qui sont des gravures. Bellange qui est un autodidacte et un éclectique s'appuie volontiers sur autrui. Il est utile de retrouver ces sources, intéressant d'établir comment il a transposé ces influences, assimilé les éléments étrangers en y ajoutant son grain de sel et de sentir que ses emprunts stimulent finalement son énergie créatrice. En effet, il pille, mais il transforme son butin par sa propre vie et on pourrait même penser que ce qui l'occupe est moins le motif ou le décor qui lui sert de base que l'expression de son être intime. Les collectionneurs du passé n'allaient sans doute pas aussi loin

dans cette voie, mais ici encore, ils devaient se plaire à réunir la gravure qui a servi de source à Bellange et les gravures ou les dessins dont il est l'auteur.

En voici quelques exemples. Le Portement de Croix de Schongauer est une source de la grande gravure de Bellange du même thème. Une gravure de Penni qui montre Acteon portant Diane est interprétée par Bellange quand il grave Agenor portant Diane ou un courtisan qui est aussi Agenor portant une jeune fille qui est aussi Diane. Une gravure de E. Sadeler d'après Spranger est interprétée (Pl. XLIII, 7) par le maître quand il grave les Saintes femmes allant au Saint-Sépulcre (Pl. XLIII, 8) et cette gravure et celle des Saintes femmes au tombeau avec l'ange mènent à leur tour à divers dessins. Une gravure de R. Sadeler (bon) d'après Zuccaro (Pl. XLIV, 9) a servi de base à deux dessins qui montrent des saints, l'un à Francfort (Pl. XLIV, II) l'autre au Louvre, ce dernier identifié récemment par P. Pouncey.

Les collectionneurs aiment d'autres dessins à cause de leur beauté et de leurs sentiments mais ils s'y intéressent aussi à cause de leurs rapports, même indirects avec d'autres maîtres. Ainsi, Bellange a exécuté à la sanguine une suite de figures féminines en buste qui sont des allégories des Sens: le thème est à la mode et fait l'objet de suite de gravures néerlandaises. De même, les gravures des apôtres (Pl. XLIV, 10) s'apparentent à celles du Parmesan pour la technique et la mise en place et à ces gravures se rattachent des dessins de figures isolées: femmes debout avec des enfants, que font penser à la charité ou à la fécondité, figures inclinées qui marchent ou courent, et dont la légèreté évoque un bonheur insouciant, figures dressées, immobiles, cambrées, qui font le joint entre les apôtres et les créations du théâtre ou de la réalité populaire avec un excès dans les gestes, les expressions, et une sensualité qui devient équivoque.

Pour d'autres dessins, le lien avec des gravures de Bellange ou d'autres artistes semble disparaître. Ainsi pour les cavaliers. Deux dessins se rattachent au Cavalier de l'Adoration des Mages et à ceux du Portement de Croix, et les autres se relient vaguement à de multiples traditions, mais tous frappent par leur élan héroïque. Bellange a aussi dessiné des couples, et si l'homme qui porte une femme se rattache à la gravure et par elle indirectement à la

gravure de Penni, les deux dessins qui montrent l'homme et la femme côte à côte sont des inventions pures, mais tous ces couples expriment le bonheur et la passion de l'amour.

Bellange donc, est capable de créer des dessins sans rapport ou presque avec ses gravures ou avec des créations étrangères. Dépasant le maniérisme du temps, s'exprimant librement, il atteint à la pleine originalité de son style. Ardeur de vivre, beauté, élégance, fierté, sensualité, bonheur, ces dessins disent les joies d'un Paradis perdu et annoncent les "Fêtes galantes."

LAGNEAU ET LE REALISME⁴

IL nous faut maintenant comprendre pourquoi les collectionneurs—et quels collectionneurs—ont conservé les portraits de Lagneau.

La mode du portrait devient dans la France du dix-septième siècle une manie qui atteint toutes les classes sociales. Portraits peints depuis les portraits d'apparat à la manière de Pourbus, puis de Van Dyck, mais avec des accommodements, jusqu'aux effigies en buste, aux visages isolés, dont la franchise presque brutale plait à la bourgeoisie et à la province. Portraits gravés, de plus en plus appréciés, pour leurs nombreuses épreuves destinées aux parents et aux amis. D'abord le goût flamand, des pièces petites et minutieuses, exécutées par les Flamands ou les Français, rarement sur le vif, le plus souvent d'après des peintures ou des crayons. Mais à partir de 1620, la gravure de portrait se renouvelle sous des influences étrangères grâce à Callot, Lasne, Mellan, ou encore grâce à Morin et Edelinck qui interpréteront Champagne. Nanteuil sera le seul à partir de dessins au pastel pour établir ses gravures. En atteignant la maîtrise vers 1650, elle a contribué à ruiner la pratique du crayon.

Le crayon qui avait connu sa grande période au seizième siècle

⁴ Bibliographie de Lagneau dans F. Thieme et U. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1928, xxii, pp. 218-19. Retenir l'appendice que F. Reiset donne à sa *Notice des dessins . . . du Louvre*, 1863, ii, pp. 345ff, et H. Bouchot, *Les portraits aux crayons conservés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1884, p. 61. La citation de B. Dorival, *Peinture française*, Paris, 1946, i, p. 46. Hélène Notthafft, *Portraits français au crayon*, Leningrad, 1936. Agnes Mongan, *100 Master Drawings*, Cambridge, Massachusetts, 1949.

reste à la mode après 1600. Du dessin fait sur le vif, on tire des copies, on s'inspire pour des peintures et les gravures. On continue à aimer à constituer des séries qui forment des albums de même que les galeries de portraits peints ornent les châteaux. Ces crayons du dix-septième siècle représentent surtout la famille royale et les grands. Le paradoxe est que la cour de France soit restée si longtemps attaché à un genre devenu archaïque et sans même se rendre compte de sa décadence. Le succès des crayons postérieurs à 1600 s'explique d'ailleurs aisément: ressemblance garantie des visages, exactitude des coiffures et des parures, une exécution plus énergique et contrastée que par le passé et, innovation goûtée, le charme de couleurs peu nombreuses, mais franches et chantantes. Mais la vérité physique de la ressemblance n'est qu'un aspect du problème de la ressemblance. Retrouver la vie intime et l'exprimer dans la vérité des formes, ce secret du vrai portraitiste que l'Europe s'efforce alors de saisir reste étranger à nos crayons. D'autre part la monotonie de la présentation et de l'exécution trop caressée crée la lassitude.

Dans cet ensemble, cependant des réussites. Les artistes malgré tout ont leur personnalité. Daniel Dumoustier (1574-1646) qui à l'époque passait pour "le plus excellent crayonneur de l'Europe" et qui maintenant est le plus déconsidéré, connaît des réussites, à preuve le portrait de sa seconde épouse (1619), une simple femme du peuple, mais avenante, robuste, avec sur les lèvres un air de bonheur. Ou bien (1640) le portrait du comte de Papenheim, visage racé, avec de lourdes paupières, de grands yeux intelligents et ironiques. Des oeuvres de ce genre sortent de la convention et nous rapprochent de Lagneau.

La fortune de ce dernier est récente. Elle est comme pour les Le Nain une conséquence de la mode du réalisme populaire lancée par Champfleury et son groupe, mais elle se recommande aussi d'érudits, tel Reiset, réunis au sein de la Société de l'Histoire de l'Art français. Pourtant des voix discordantes s'élèvent. Au dire de Bouchot, De Laborde "témoignait d'une indifférence pour ces caricatures à l'estampe et ne cherchait point à relever des mérites que nous sommes impuissants à reconnaître." "Aussi bien," poursuit Bouchot, "Lagneau n'était-il qu'un fantaisiste, exagérant à la Daumier les défauts de chacun et n'ayant guère produit de

portraits au sens réel du mot." Et de nos jours, pour B. Dorival "un réalisme outrancier recherche dans le caractère et donne dans un expressionisme qui correspond toujours à un fléchissement du genre français." A ces réserves s'oppose le zèle des critiques d'art, tel Gonse qui avoue son faible et qui admire les excellents dessins de Rennes et de Lille, et l'engouement des collectionneurs, grands bourgeois du Second Empire de la Troisième République, amateurs éclairés des États-Unis de notre époque. Ils prêtent leurs oeuvres à des expositions, comme celle de 1879, ils les donnent aux musées. Les prix atteints dans les ventes attestent une vogue grandissante (malgré des fluctuations et par exemple le pseudo Acarie passe de 4.050 Fr en 1898 à 780 Fr en 1900) et de nos jours les Lagneau "font" de 100 à 300.000 Fr.

Peut-être dans cette mode, pourrait-on déceler des parti-pris. On a longtemps voulu voir dans l'artiste un contemporain des Guerres de Religion, ou du moins de la Sainte-Ligue alors que personne ne nie plus que les oeuvres datent de la première partie du dix-septième siècle ou à la rigueur du règne d'Henri IV. Sur-tout on a voulu reconnaître les personnages représentés comme pour donner plus de prix aux effigies. On croyait pouvoir identifier Dandelot, le Cardinal du Perron, le Cardinal de Bourbon. Fillon était fier de son Goujon daté de 1564, de son Philippe de Mornay qu'il publie dans sa galerie des Portraits de Saumur, de son Acarie, un des chefs de la Ligue. Le comte de Beurnonville possédait un portrait orné de la mention "François Rabelais" qu'il prête à l'exposition de 1876. Mme Wolff prête à l'exposition d'Angoulême en 1879 des portraits d'Henri IV et de Sully. En 1912, Frantz veut reconnaître dans le vieillard de la vente Le Moyne les traits d'un "vieil huguenot irréductible." En 1961, le Musée Condé à Chantilly continue à mettre des noms sur les crayons de Dumoustier ou de Lagneau et les portraits de ce dernier seraient ceux du Président Briçonnet en 1634, du frère du précédent en 1620, du chancelier Brulart de Sillery mort en 1624, du Président Achille de Marlay mort en 1619, de M. de Barbezières en 1609, du Chancelier d'Alyre mort en 1635, de Marie de la Chastre, dame de Loubespine en 1626, d'Estienne Pasquier.⁵

⁵ A. Darcel (*Gazette des Beaux-Arts*, II/XVI, 1877, p. 280) conteste déjà le noms des personnages de la Collection de Mme Wolff; la citation de Frantz, :

Notre époque plus raisonnable, ne met plus de noms sur les têtes. Mais comprend-elle Lagneau? Le connaît-elle? L'artiste et son oeuvre prêtent en effet à des difficultés graves.

L'artiste d'abord. Pour nous renseigner, une seule caution, l'abbé de Marolles. Il aurait pu nous renseigner davantage et il avait annoncé en 1672 un ouvrage tout prêt, mais les éditeurs n'en n'ont pas voulu et le manuscrit en est perdu. Du moins, dans son *Livre des Peintres*, suite de quatrains médiocres et de renseignements précieux, on trouve une "Autre addition concernant les crayons et les dessins à la main" et un recueil donne l'occasion d'énumérer des noms connus et inconnus dans des quatrains dont deux sont à retenir:

VII De Vitry le François Jean de Nojure en peinture
 Avait acquis du nom avec Maistre Raimond
 Lanneau n'y faisoit pas bien les choses à fond
 Mais tout de fantaisie en diverses postures.

VIII Beaucoup d'autres crayons y sont sans nom de Maistre
 Mais bien d'autres aussi dans ce nombreux recueil
 S'y trouvent de Belange et de François Verneuil . . .
 Puis il est question de Le Pautre, Chauveau, Caron,
 Vignon, Lallemand.

Notons d'abord que de Marolles intercale l'artiste après un peintre champenois et avant le lorrain Bellange et après avoir cité un inconnu de nous, il revient aux artistes parisiens. Sa pensée semble le placer parmi les provinciaux de l'Est. Notons d'autre part qu'il parle de Lanneau. Par contre quand il dresse en 1666 le catalogue de la collection qu'il vendra au Roi, il indique au n° 252 p. 129 un volume de crayons de Lagneau et il y en a 192. Mais il forme aussitôt une nouvelle collection beaucoup plus riche en dessins qu'en gravures; cette fois l'inventaire signale in fine Lanneau.

Ainsi incertitude quant au nom: Lagneau ou Lanneau. Toutefois le nom de Lagneau est bien spécifié dans une mention de l'album du Cabinet des Estampes de Paris dont nous allons parler et il

propos du dessin des "huguenots" (adjugé 2.000 Fr) dans la rubrique de la Curiosité de la *Revue de l'Art décoratif*, 1, 1912, p. 163.

paraît aussi sur un dessin du même Cabinet des Estampes : la mention à l'encre date certainement du dix-septième siècle. Le malheur est que ni Lagneau, ni Lanneau ne figurent dans les listes d'artistes de l'est ou de Paris, ni dans le fichier Laborde, précieux recueil établi d'après les actes d'état-civil de Paris et conservé au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Les noms mènent à des rapprochements dont nous savons la fragilité. Lanneau fait penser à Michel Lasne et la Collection de Rothschild du Louvre possède un petit portrait du comte de Soissons, étude préparatoire à la gravure, petit dessin, dessin très enlevé, avec des couleurs vives, du jaune, de l'orange et ce portrait expressif très différent de la manière de Dumoustier est un trait d'union entre Lagneau ou Lanneau ou le sage Nanteuil. Toutefois, impossible de donner à notre Lagneau cette étude et d'admettre que Lasne en réalité est Lanneau. D'autre part, nous ignorons si Lagneau a quelque attache avec David Lagneau, médecin ordinaire du Roi, dont le Cabinet des Estampes a le portrait, sans rapport avec notre artiste ou avec Jacques Lagniet, éditeur et graveur parisien qui vers 1660, publie des pièces de facture grossière mais d'un puissant réalisme populaire : Till Eulenspiegel, Don Quichotte et surtout le Recueil des plus illustres Proverbes et s'il démarque souvent les gueux de Callot, ou des pièces d'autres maîtres, ses figures violentes ont certes des analogies avec celles de notre Lagneau.⁶

Confessons donc, avec tous nos prédécesseurs, notre ignorance de l'artiste. Et aussi, de l'oeuvre, à cause de la quantité "inépuisable" de ses dessins. Ils sont de plus en plus nombreux, avec des répliques de date parfois récente et de qualité inégale.

Pour Guiffrey et Marcel, "le nom de cet artiste est un peu comme une rubrique sur laquelle on réunit tous les crayons de la première partie du dix-septième siècle, dont le caractère est très marqué, les traits accentués et souvent un peu caricaturaux" : ils parlent de l'album du Louvre, qui vient de l'amateur Gatteaux, le seul des recueils que ce dernier avait rassemblés, à avoir échappé à un incendie lors de la Commune.

⁶ Le dessin du comte de Soissons de Lasne, Collection de Rothschild, au Louvre, École française, portefeuille xxiii, no. 7905. J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire . . . des dessins . . . Louvre*, Paris, 1906, vii.

Dans cet album, il est aisé de distinguer les mains différentes d'artistes tous anonymes. L'oeuvre la plus intéressante, est un portrait de format plus petit que les autres, une figure d'homme âgé et grave, qui semble prise sur le vif, avec réalisme, mais sans le désir d'exagérer. Ce dessin est tracé sur une feuille de papier plus mince et au verso, on y lit la fin d'un acte avec la mention d'un notaire Saulnier, mais sans indication suffisante pour retrouver les personnages et peut-être le modèle, et aussi la date de 1625, qui suffirait à confirmer que le genre "Lagneau," correspond bien à l'époque de Louis XIII. Seulement, ce beau portrait n'est pas de notre artiste, pas plus que celui d'une centenaire conservé au Cabinet des Estampes (Pl. XLV, 12). Sur un fond clair lavé de gris jaunâtre, le portrait est exécuté au crayon ou au lavis à l'estompe de pastel repris au crayon avec de multiples traits fins qui ne coïncident pas avec l'esquisse et ces traits rouges ou gris précisent le costume, le bonnet, le visage ridé, la bouche édentée, la moue renfrognée, les petits yeux brillants, le regard fixe, méfiant, rusé. Cette étonnante évocation d'une vieillesse indomptable porte au crayon gris, en haut, à droite, les lettres F.M.A. et au-dessous "Oct. 104," des mentions anciennes à l'encre rousse ajoutent en haut à droite "n° 123," et ne bas à droite "Lagneau." Mais nous avons affaire à un autre artiste, et il en est de même pour d'autres représentations aussi vivantes, qui ont le mérite de nous faire sentir que nous avons affaire à un genre en faveur.⁷

D'autres dessins sont différents. On pourrait distinguer ceux qui sont sommairement et brutalement traités, comme des esquisses et peut-être des calques, ceux qui abusent de l'estompe. On pourrait opposer les figures calmes et celles qui sont excentriques. L'album Gatteaux à lui seul nous donne des directions différentes. Notre but n'est pas ici, de classer de séparer les éléments d'une école, mais d'isoler et de définir Lagneau.

Pour base, le recueil N a 21 b. du Cabinet des Estampes, celui de Marolles.⁸ On y trouve, page 58, une languette de papier avec

⁷ Le portrait de la centenaire, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (B 6 a Res.), où il y a d'ailleurs des Lagneau authentiques. Le portrait daté de 1625 par l'inscription au revers "... Saulnier, notairs ... ce cinq mars mil six cent vingt cinq" est le second de l'album Gatteaux, du Louvre, no. 5487.

⁸ Reiset en est persuadé, voir sa notice sur les dessins du Louvre et son étude sur les Actes de baptême ..., dans *Archives de l'Art français, Documents*, 1853-55, III,

la mention ancienne: "Portraits de Lagneau, Marolles, n° 264." Le recueil vendu au Roi portait le n° 252, mais la numérotation a pu être modifiée par la suite et il y a toutes les chances d'avoir ici l'album même de Marolles, du moins en partie car au lieu de 192 dessins de l'inventaire, nous n'avons que 73 pièces; on en a ôté une en 1881 pour la placer dans l'oeuvre de Callot, plusieurs à la fin ne sont pas de la même main, deux figures de femmes, construites à grands traits et comme décalquées, des figures de jeunes religieuses, trop estompées, des enfants ou plutôt des jeunes anges. En revanche, une bonne cinquantaine de pièces présente une évidente unité. On y rattachera quelques dessins d'un autre recueil (B 6 a Res.) qui portent des numéros à l'encre d'une graphie ancienne et aussi par exemple les dessins de l'Albertine, publiés en fac-similé par Medesqui avait d'abord attribué les premiers à Daniel Dumoustier et qui a eu le mérite de rendre le lot à Lagneau.

Ces dessins ont une unité de style frappante. Leur technique et leur conception les séparent sous plusieurs rapports des "crayons" français. Assez grands, ils montrent des figures en buste, ou à mi-corps, avec parfois des mains apparentes. Les étapes de l'exécution sont les suivantes. D'abord, l'esquisse, la silhouette et quelques lignes conductrices avec des traits minces, noirs, rougeâtres ou gris brun. Puis un travail à l'estompe au crayon noir ou rouge, à la craie de couleur ocre ou parfois bleue, qui se mêlent au noir et au rouge en donnant des bruns et des verts, pour les chairs, les barbes ou les chevelures, les fourrures ou les étoffes. Parfois, un travail estompé menu pour les veines ou les petites bouffissures de la chair, parfois, un estompage un peu mou et rapide qui dépasse les contours. L'importance des couleurs ne doit pas être exagérée. Enfin, après coup, des traits nerveux au crayon ou au fusain noir ou même à la sanguine. Traits minces, anguleux, durs pour les rides ou les poils. Traits élargis, enlevés librement pour les barbes, les détails des costumes, les plis, les franges, les boutonnières, les boutons, un zèle extrême pour les accidents de l'épi-

p. 154ff. "Quand même le recueil de la Bibliothèque Nationale n'existerait pas, recueil qui est indubitablement celui dont parle Marolles. . . ." Bouchot partage son opinion.

derme, rides, plis et moues, veines, cordes du cou, tavelures, taches, papules verrues, pour les lèvres dont le dessin sinueux est repris par un trait mince, pour les points brillants des yeux, et les paupières qui souvent cernées d'un trait rouge sont comme enflammées.

L'analyse du recueil décèle des sources, des influences, mais fait ressortir aussi une note française.

Certaines figures interprètent des modèles. De profil à gauche, coiffé d'un bonnet à la mode du seizième siècle, vêtu strictement, mince, austère, un personnage ressemble à un prédicateur (page 10). Portant un manteau bleu et une veste faite de sanguine estompée avec des traits pour les revers et les boutons, la chevelure modelée par le fusain, le cou gonflé estompé de pastel jaunâtre, la tête carrée, colorée de pastel gris jaune estompé relevé de petits traits rouges pour les rides et les verrues, le regard fixe, l'expression attentive, un autre personnage est une sorte de Saint-Jean au pied de la croix. Il s'inspire peut-être d'une peinture mais il la transforme et l'artiste exagère les angles du visage, les verrues (page 26). Une femme monstrueuse (Pl. XLV, 13), les mains croisées sur la poitrine, les seins débordant du corsage, a le visage bouffi, le menton en galoche, les lèvres boursoufflées, le nez en pied de marmite, les yeux exorbités, et tout, la perle de l'oreille, la coiffure, nous ramène à une caricature d'origine italienne (page 67).

Cet exemple prouve que le présumé Lagneau s'appuie sur autrui pour construire des figures. Mais une influence plus précise peut-être suggérée à en juger d'après d'autres exemples. Ce sont des hommes murs ou âgés, coiffés de callots noirs ou gris, clercs, notaires ou médecins. Celui de la page 7 (Pl. XLV, 14) qui se distingue par la qualité du travail est de profil, la main jaunâtre posée sur le costume gris, le visage arrondi, rosé, avec des éclats jaunes vers le menton et des veines bleuâtres, l'expression attentive et méprisante. Celui de la page 22, est de face, porte un costume sobre, animé de traits fermes et un collet blanc. Entre la barbe vaste et molle et la moustache relevée fièrement, la bouche est gourmande et spirituelle, tandis que les yeux regardent avec une calme audace. Parmi les effigies de vieilles, on retiendra celle de la page 68 (Pl. XLV, 15) qui se présente de profil, un peu voûtée, tenant une canne, vêtue d'étoffes bleuâtres, portant un bonnet,

le visage sillonné de rides, marqué de petits gonflements nés d'un savant travail à la Rembrandt. On pourrait ajouter des exemples du même recueil, d'autres, pris dans un autre recueil du Cabinet des Estampes, coté B 6 a Res., ainsi page 1, un homme au visage allongé, coiffé d'un callot, ou page 8, un homme avec une fraise et un callot, d'autres encore, comme le beau visage de vieille femme sortant d'un voile de la vente de la Collection Oppenheimer en 1936, et ici, comment de pas penser aux représentations par Rembrandt de vieilles femmes, comme les pseudo "Mères de Rembrandt."

Ces figures nous semblent présenter des analogies avec celles de l'École de Leyde autour de 1630, de Rembrandt ou de ses amis Lievens de Don, voire de ses disciples. Même façon de lancer la silhouette vue de bas, le buste s'effilant en montant, engoncé dans des étoffes ou des fourrures. Même curiosité pour des coiffures compliquées, bonnets ou turbans, même façon de camper des callots, de décrire des chevelures, des barbes abondantes, de scruter des visages labourés de rides entrecroisées comme des cicatrices, de vieilles peaux amollies gonflées de protubérances et de boutons, et pour étudier ces chairs tragiquement ravagées par les années, même travail fait de traits incisifs et d'estompages mous. Même effort pour donner à ces visages une expression, en éclairant ou en éteignant les regards, en accentuant les moues, les dessins des lèvres.

Que les crayons français aient été consultés par Rembrandt, voilà une hypothèse que nous ne proposons pas. Mais les études de Lagneau apportent à nos yeux un supplément à l'étude de l'influence du "Frühstil," de Rembrandt tel que K. Bauch l'a étudié.⁹ Bauch indique que les têtes d'expression de Leyde, dessinées, gravées, peintes, ont été célèbres, qu'elles ont été copiées et interprétées. Jacques des Rousseaux, originaire de Tourcoing, peint des têtes d'étude, des vieillards coiffés de turban ou de bonnet, Bauch note que l'émotion intérieure devient un pathos superficiel qui nous semble correspondre à l'exagération caractéristique de Lagneau. Issac de Jondreville, originaire de Metz, apprenti de Rembrandt à Leyde en 1630, exécute aussi des têtes d'expression dans la manière de Rembrandt, mais d'un modèle

⁹ K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin, 1960.

incertain. Le personnage hilare du Musée Bredius, buste allongé, tête étroite, sourcils relevés, lèvres fines, est presque un Lagneau. Une comparaison entre l'École de Leyde et Lagneau mènerait peut-être à des résultats fructueux.¹⁰

Retenons que deux artistes venus de nos régions ont été intéressés par les effigies de l'École de Leyde. Mais elles sont aussi estimées en France même. On n'ignore pas que Vignon le "pré-rambranesque" subit aussi l'influence de Rembrandt. Mais on connaît moins bien les gravures de Jérôme David éditées par Langlois, ce dernier en relation avec Van Dyck qui a fait son portrait et Vignon dont il fait graver et vendre les oeuvres. David a exécuté une suite de Rois Orientaux et de Philosophes au nombre de 36. Nous devons à R. A. Weigert les indications les plus utiles dans cette suite, comme sur David et Langlois. Et d'abord, comme l'écrit Mariette, dans ses notes manuscrites conservées au Cabinet des Estampes, T.IX, fol. 140, "Les noms . . . qu'on y trouve y ont été mis assez mal à propos, car il n'y a aucune de ces testes qui ne soit d'invention et n'ayant par conséquent nul rapport avec ce qu'on a prétendu leur faire représenter." En second lieu, il est possible que David n'a pas été le seul graveur, certaines épreuves, par exemple le n° 10, portent parfois l'indication "I. falck fet." Mais quand Florent le Comte note dans son *Cabinet de Singularités* (1700, M p. 144) que les pièces sont "dans la manière de Van Huller" il montre qu'il a senti leur style hollandais. Or, les gravures indiquent les modèles qui ont servi de source: 21 sont faites d'après Vignon, 4 d'après "Padouanus," 11 d'après Rembrandt; en fait il s'agit de 7 pièces de Rembrandt, d'autres de Van Vliet ou d'autres. Ainsi Aristote dérive d'une pièce de Van Vliet de 1634 et Scandrebec, d'une autre de 1631. L'eunuque de la Reine de Candace, le visage juvénile, penché, caché dans l'ombre sous une tignasse hirsute rappelle l'auto-portrait de Rembrandt de Cassel ou celui de la Collection Cedat à Londres. Héraclite rappelle les "pères" de Rembrandt, Démocrite, certaines de ses fig-

¹⁰ Les analogies de Lievens et Lagneau doivent être retenues et creusées, par exemple la gravure d'un homme barbu de face en buste (D. 70), dont nous devons une reproduction à J. Q. van Regteren Altena, qui a bien voulu aussi nous signaler le dessin d'un cavalier de Bellange récemment acquis par le Cabinet des Estampes du Rijksmuseum; nous lui exprimons ici notre reconnaissance.

ures âgées. En comparant les gravures Hollandaises et celles éditées par Langlois, on sent l'effort pour traduire les effets lumineux et les stigmates de la vieillesse, effort consciencieux mais maladroit qui insiste, exagère, durcit, multiplie les détails. Mais c'est ainsi qu'un artiste réussit en France à rendre les rides, et les plis d'une façon nouvelle. En comparant ensuite les gravures aux vieillards de Lagneau, on acquiert la certitude que le dessinateur reprend les mêmes effets, soit qu'il s'inspire des gravures, soit qu'il aie d'autres modèles que les interprétations de David, oeuvres hollandaises, gravures, peintures, ou dessins. En tout cas, son style est nouveau en France, en partie parce qu'il y vulgarise les têtes d'expression de l'École de Leyde.¹¹

Mais malgré cette influence, subsiste chez Lagneau un goût français. Et d'abord, par ses maladresses: les mains sont mal rendues, les bras trop courts, les bustes trop petits, les têtes trop grosses. Mais aussi par son inconstance dans le travail. A côté de détails minutieux, des parties à peine esquissées, de la rapidité, de l'insouciance, les figures donnent l'impression d'être improvisées.

Il y a plus, des déformations conscientes mènent à un style différent de Leyde. Les données extérieures sont accentuées, multipliées, déformées à la manière des caricaturistes. Il s'agit d'exagérer les traits d'un modèle réel, de maintenir la ressemblance, mais en y ajoutant une note ridicule et aussi d'inventer un être absurde, impossible, mais vraisemblable. Et parfois, pour donner à ses créations plus de vie, l'artiste invente des situations qui mènent à des jeux de scène, des événements qui justifient des attitudes. C'est par là surtout qu'il diffère des maîtres de Leyde dont les têtes d'expression ou les personnages vivent, existent en soi, sans qu'il soit besoin de pressions extérieures.

Ainsi se vérifie la définition proposée par Marolles:

Lanneau n'y faisoit pas bien les choses à *fond*
Mais tout de *fantaisie* en diverses *postures*

Mais cette définition n'est pas complète et l'auteur est resté au bord du vrai problème. Lagneau s'efforce de faire ressortir les

¹¹ R.-A. Weigert, *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, 1939, III, Notice sur J. David avec la bibliographie.

secrets de ses personnages vrais ou inventés, calmes ou affairés. Il décrit des passions, des caractères et parfois avec une subtilité et une pénétration qui donnent à ses créations une autorité fascinante. Verve gauloise? Vulgarité? Sans doute, comme pour toute l'époque. Mais aussi une introspection qui rejoint les curiosités des écrivains français du temps, celles de Mlle de Scudery lorsqu'elle décrit les nuances les plus fines des émotions de ses héros de l'Astrée, celles de Sorel, lorsque dans son Francion, partant d'êtres vrais qu'il a pu connaître, il invente des personnages qui dépassent les normes, celles de Tallemant des Réaux, qui en quelques lignes campe un contemporain avec ses travers physiques et mentaux.

Dans son désir de creuser jusqu'au fond ses personnages, de les expliquer, Lagneau en vient à en donner des versions différentes, ou bien il oppose deux figures, ou bien encore il a tendance à créer des séries. Le Recueil de Paris nous en donne des exemples. Laissons les moines, les religieuses, les notaires. Mais nous avons trois versions (pages 27, 28, 33) de personnages vêtus à l'orientale, avec des pelisses et des toques et dont les visages glabres sont exotiques. A côté de ces "Sarmates," nous avons trois versions d'ivrognes qui tiennent des cruches (pages 51, 53, 55). L'un est engourdi par une bienheureuse ivresse, le second, tenant ferme le pot, tourne la tête et est plus agressif; le troisième, l'oeil vague, hébété rit sans savoir pourquoi. Mais nous avons aussi deux buveurs (Pl. XLVI, 16, 17) qui tiennent des coupes et qui, tournés l'un vers l'autre, forment pendant (pages 45, 46). Celui de gauche est un être plein d'entrain et d'autorité, exigeant, dur, cassant, l'autre le visage plus mou, le sourire insinuant, est à la fois timide, obséquieux et sournois. Après cette scène de comédie, nous avons deux vieillards attentifs, dont les nez très longs rejoignent les mentons en galoche; ils sont à la fois très semblables et très différents (Pl. XLVI, 18, 19). Pour l'un, droit, maigre, desséché, jaunâtre, la prudence, le calcul; mais à ce petit vieux fragile et froid s'oppose un être puissant, tout en dehors pris dans un tournoiement accentué par les hachures et dont le visage coloré respire la force: on dirait on écho de Breugel. Nous avons aussi deux hommes barbus presque semblables (pages 35, 34) également vigilants; mais le profil du premier est tout en saillie et

l'expression est perplexe et triste, le profil du second est comprimé, rentré comme sous l'effet d'une pression extérieure et l'attention se mêle ici de maladie et de cruauté. De même Lagneau s'est plu à opposer deux dignes matrones coiffées du bonnet des veuves (Pl. XLVII, 20, 21), l'une placide confortable, épanouie dans sa robe gris et brun au col blanc a un visage rose pâle étalé, élargi hors de toute mesure, elle regarde par en dessous le spectateur comme si elle savait tout de lui et elle sourit ironiquement. L'autre maigre, la poitrine plate, a un visage pâle, rétréci, serré, tout ridé et les lèvres fines pincées, les petits yeux presque fermés, patiente, malveillante, elle examine et juge (pages 63, 64).

D'autres images nous aident à comprendre des intentions plus profondes. Ainsi trois bravaches (pages 17, 25, 9). Le premier (Pl. XLVII, 22), chevelure ébouriffée sous le chapeau melon, le gros visage sanguin et mou fait l'important et à l'examiner, on découvre des sentiments complexes, une amabilité souriante de façade, la gourmandise ou plutôt la concupiscence, un égoïsme froid. Puis un matamore vêtu d'une tunique orange, la poitrine barrée d'une écharpe grise, le grand chapeau bien coupé, fronce les sourcils, retrousse les moustaches et joue les croque-mitaines. Enfin, un capitaine de profil (Pl. XLVII, 23), très correct, ganté de cuir gris rose; vêtu de gris, coiffé d'un grand feutre gris et rose avec des plumes rouges, fier de sa belle chevelure brune qui tombe sur l'épaule, tourne vers nous un visage mince au nez coupant, aux moustaches effilées et le teint plus jaunâtre que rose, les lèvres trop fines, les yeux durs, il mêle la fatigue et le découragement à l'audace, à la morgue et à la méfiance.

D'autres figures sont plus inquiétantes encore. Ainsi, un vieillard (page 24) dont le costume bleu qui tire vers le lilas ou le gris et dont le vaste turban où se mêlent les gris, les roses et les bruns se détachent sur un fond verdâtre. Un visage pâle, des yeux creusés, un regard noir et éteint, de la lucidité, de la lassitude, de la tristesse de l'angoisse. Puis (page 57) une femme très droite et dont l'élan est doublé par le grand col relevé, frappe par son visage intelligent et inspiré, animé par de grands yeux, mais ici l'énergie confine à une exaltation de monomane et on pense aux folles de Géricault. Hors du recueil, on trouve d'autres exemples de mélancolie, ainsi les guerriers de l'Albertine ou à Rennes l'homme

au chapeau haut de forme, dont les yeux luisants et fixes sont d'un fou (Pl. XLVIII, 24).

Ces dessins de Lagneau, de quand les dater? Une indication nous est fournie par quelques philosophes, comme si le dessinateur avait voulu imiter David. Sauf dans un cas, Lagneau s'écarte d'ailleurs des représentations de ces philosophes telles que son temps les admet. Il campe deux fois Socrate (pages 41-42). "Socrate, le plus sale de corps et le plus net en esprit et vertu des Grecs." Détache sur un fond jaunâtre verdâtre ses vêtements gris bleu, son visage rond et coloré, aux yeux interrogateurs et aux lèvres ironiques. "Socrate, camus, mal proportionné," plus ridicule avec son buste étroit, son front bas, ses lèvres obstinées, donne l'impression d'un rustre malpropre et entêté, mais ses yeux pétillent d'intelligence. Hippocrate (page 44) de son côté n'est qu'entêtement. Aristote (page 39), "toujours bien peigné et fort propre selon Diogène Laerce" oppose au fond verdâtre, bleuâtre, son profil calme prolongé par une barbe lisse et un carieux bonnet conique côtelé. Sur un fond analogue Platon se présente de face, vêtu d'une blouse d'un gris jaunâtre et d'une mante bleue et brune. Longue barbe presque blanche un peu cotonneuse, teint pâle, grand front, des yeux qui fixent l'infini, de la noblesse, de la fatigue. Or, cette effigie n'ignore pas le Divinus Plato de la suite de David, qui toutefois est rendu avec plus d'animation, la barbe ondulée, le bonnet relevé enfermant deux vagues inégales.

David indique qu'il a exécuté sa gravure d'après "Padouanus," qui est sans doute Vignon; quel que soit l'artiste, il s'est inspiré de près d'un type de vieillard représenté parfois par Rembrandt vers 1630 par exemple le vieillard assis dans un fauteuil et coiffé d'un bonnet fourré à deux pointes, gravé en 1632 (B. 262). Archimède, enfin, strictement vêtu, sec, droit, tenant un compas, présente un profil sévère avec une barbe effilée et il dérive d'une autre gravure de David d'après Ludovic Carrache (?) datée de 1644. Le dessinateur connaît des gravures faites par David mais il ne faut pas conclure que les deux artistes sont en relation. Du moins la suite semble se placer entre 1630 et 1645 pour prendre des dates larges.

Revenons à la question initiale. Qui, au dix-septième siècle a collectionné des dessins de Lagneau et de son école? A part

Marolles, aucun répondant connu. Des particuliers ont sans doute été amateurs de portraits même chargés, de parents ou d'amis; l'époque n'y aurait pas répugné. Tel serait le cas de la centenaire ou du portrait de 1625 de la collection Gatteaux au Louvre, mais il s'agit d'oeuvres qui ne sont pas de Lagneau et de portraits plutôt que de fantaisies.

Les inventions de Lagneau ont dû plaire aux artistes qui en ont fait provision, comme des modèles qu'ils copient pour se faire la main ou qu'ils interprètent dans leurs oeuvres.

Pour justifier l'hypothèse il suffit de rappeler que les dessins de Cranach du Musée de Reims ont servi au dix-huitième siècle de modèle aux élèves de l'Académie de cette ville, et de signaler un album qui avait appartenu à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et qui, étant entré en 1919 seulement au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale est pratiquement inconnu (N A 25 Réserve). Les portraits qu'il renferme sont d'un débutant maladroit: ses essais personnels sont les plus mauvais. Certains dessins sont des calques grossiers. Mais parfois la vie ne manque pas grâce au travail brutal et aux couleurs franches. On retient un visage épuisé et livide de dormeur ou de mort (page 12) et d'étranges figures de femmes à demi cachées par des étoffes, et des mèches de cheveux, ou un masque noir (pages 22, 24 bis, 32, 38), des nattes serrées par un lien noir qui deviennent des serpents, des boucles qui caressent la bouche d'une belle endormie (pages 15, 39). Mais on retient aussi des figures expressives, par exemple celles de deux lurons cyniques (pages 8, 27) qui rappellent à la fois Lagneau et le réalisme populaire français (Pl. XLVIII, 25).

Que les artistes aient consulté "Lagneau" explique, d'autre part, les analogies entre ses dessins et le réalisme populaire. Deux gravures de vieilles femmes en sont la preuve. Dans l'une, la femme tient une boîte et lève un bras et une main, son visage est ridé, le personnage se rapproche d'une vieille de l'album Lagneau (page 65) dont la main levée l'index tendu et le visage parcheminé disent qu'elle est à la fois sentencieuse et menaçante. Dans l'autre, la femme, une bourgeoise âgée sèche, encore avante, tient un chapelet et elle ressemble à celle d'un dessin de l'autre recueil du Cabinet des Estampes.

Mais les Lagneau peuvent aussi être mis en relation avec les petits-bourgeois d'Antoine Le Nain, avec les paysans de Mathieu. L'homme au grand chapeau de Dresde ressemble au paysan assis au centre du Repas du Louvre. Nous savons déjà que Georges de La Tour a démarqué la vieille caricaturale d'une gravure exécutée vers 1620 par Gaspard Isac pour construire la diseuse de bonne aventure du célèbre tableau du Metropolitan Museum, exécuté vers 1625, que dans la Rixe du Musée de Chambéry (il s'agit d'une réplique, l'original vraisemblable se trouvant en Angleterre), une vieille aveugle épouvantée ressemble à une vieille femme de Dresde et que le violoniste réjoui a été copié par le jeune Maurice Quentin de la Tour dans un pastel conservé au Musée de Saint-Quentin, mais après tout l'artiste du dix-huitième siècle a pu utiliser un crayon de même que le peintre lorrain : ces deux figures illustrent le rôle probablement joué par les Lagneau d'un atelier à l'autre, d'une génération à l'autre ; toujours dans la même Rixe, les autres figures, construites brutalement, ridées, hirsutes sont parentes de Lagneau, ainsi que les Apôtres du Musée d'Albi ou l'apôtre signé récemment découvert. Analogies aussi pour des oeuvres de l'école de La Tour. Ainsi dans une scène de marché paraît une femme coiffée de la vaste halette lorraine et un dessin de l'école de Lagneau montre une femme coiffée de même (Pl. XLVIII, 26, 27), dont les traits ne sont pas sans rapport avec la précédente, mais avec plus de dureté. On trouve parfois dans l'école de Lagneau des vieillards dont le visage est très allongé et ridé avec des pattes d'oie autour des yeux enfoncés, brillants et parfois bienveillants. Ces vieillards paraissent dans une toile d'une collection lorraine où les participants nourrissent de bouillie un chat au maillot et dans un Concert exposé au Wawel à Cracovie. Une meilleure connaissance de Lagneau prêterait sans doute à des confrontations utiles avec le réalisme des graveurs et des peintres français.



15. Claude Lorrain, *Figures on the Banks of a Stream near La Crescenza* (drawing), 1662.
London, British Museum



17. Claude Lorrain, *Herdsman with Goats* (drawing), 1662. Haarlem, Teyler Museum



16. Claude Lorrain, *Riverside of the Tiber With Herdsmen Watering Cattle* (drawing).
Vienna, Albertina



18. Claude Lorrain, *Woodland Scene with Two Wanderers* (drawing).
Rotterdam, Boymans Museum



1. Jacques de Bellange, *Portia* (engraving).
Paris, Bibliothèque Nationale



2. Jacques de Bellange, *Woman Kneeling* (pen drawing). Nancy, Musée Historique Lorrain



3. Jacques de Bellange, *Une Jardinière* (pen and wash).
Stockholm, Nationalmuseum



4. Jacques de Bellange, *Une Jardinière* (engraving). Paris,
Bibliothèque Nationale



5. Jacques de Bellange, *Hurdy-Gurdy Player* (engraving). Paris, Bibliothèque Nationale



6. Jacques de Bellange, *Hurdy-Gurdy Player* (pen drawing). London, Private collection



7. E. Sadeler after B. Spranger, *The Holy Women* (engraving). Paris, Bibliothèque Nationale



8. M. Merian the Younger after an engraving by Bellange, *The Holy Women* (engraving). Paris, Bibliothèque Nationale



9. R. Sadeler after F. Zuccaro, *St. Lawrence* (engraving). Paris, Bibliothèque Nationale



10. Jacques de Bellange, *Apostle* (engraving). Paris, Bibliothèque Nationale



11. Jacques de Bellange, *Saints* (pen and wash). Frankfurt, Städel Institut



12. School of Lagneau, *Centenarian*. Paris, Bibliothèque Nationale



13. Lagneau, *La Monstrueuse* (caricature). Paris, Bibliothèque Nationale



14. Lagneau, *Man with Skullcap*. Paris, Bibliothèque Nationale



15. Lagneau, *Old Woman with a Cane*. Paris, Bibliothèque Nationale



16. Lagneau, *Drinker, I*. Paris,
Bibliothèque Nationale



17. Lagneau, *Drinker, II*. Paris,
Bibliothèque Nationale



18. Lagneau, *Attentive Man*. Paris,
Bibliothèque Nationale



19. Lagneau, *Attentive Man*. Paris,
Bibliothèque Nationale



20. Lagneau, *Woman with Wide Face*. Paris, Bibliothèque Nationale



21. Lagneau, *Woman with Narrow Face*. Paris, Bibliothèque Nationale



22. Lagneau, *Person of Consequence*. Paris, Bibliothèque Nationale



23. Lagneau, *The Captain*. Paris, Bibliothèque Nationale



24. Lagneau, *Man with High Hat*. Rennes, Musée des Beaux-Arts



25. School of Lagneau, *Rogue*. Paris, Bibliothèque Nationale



26. School of George de La Tour, *Woman with Headdress*, detail of *The Market*. Private collection



27. School of Lagneau, *Woman with Headdress*. Paris, Private collection