

## La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle De l'Édit de Nantes (1598) à la naissance de l'absolutisme

Didier Prioul

Volume 38, Number 150, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53611ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Prioul, D. (1993). La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle : de l'Édit de Nantes (1598) à la naissance de l'absolutisme. *Vie des arts*, 38(150), 30–35.

LA PEINTURE FRANÇAISE DU

XVII<sup>e</sup>  
SIÈCLEDE L'ÉDIT DE NANTES (1598)  
À LA NAISSANCE DE L'ABSOLUTISME (1661)

Didier Prioul\*



Georges de La Tour,  
*Le Nouveau-Né*, (après 1645),  
huile sur toile,  
76 x 91 cm,  
Rennes, Musée des Beaux-Arts.

Rien ne vient distraire le regard, aucun décor ni accessoire secondaire. Toute la force de l'œuvre vient de la bougie qui éclaire fortement le front de l'enfant.

**Ce texte accompagne**

**l'exposition *Grand Siècle*.**

**La peinture française du XVII<sup>e</sup>**

**siècle dans les collections**

**publiques françaises,**

**présentée au Musée des**

**beaux-arts de Montréal**

**du 21 janvier au 28 mars 1993,**

**puis à Rennes et à Montpellier.**

**Cette exposition comprend**

**quelque 116 tableaux provenant**

**de 70 établissements français.**

La France du XVII<sup>e</sup> siècle est loin d'être l'hexagone parfait que nous montrent aujourd'hui les cartes de géographie. En 1598, la promulgation de l'Edit de Nantes met fin aux guerres de religion en reconnaissant une minorité protestante, politique et religieuse, dans une France à majorité catholique. Le mariage du roi Henri IV et de Marie de Médicis en 1600, puis la naissance du dauphin, un an plus tard, assurent la permanence de l'Etat. Mais ce retour rapide à une relative stabilité politique ne trouve pas de complément immédiat dans la reconstruction du royaume. Les années de guerres civiles ont ruiné le Trésor royal. Les premières préoccupations d'Henri IV et de son principal ministre Sully, sont à la fois de créer l'unité de l'Etat, de maintenir sa permanence et d'en restaurer les finances.

C'est dans ce contexte que débute la peinture française avant 1630. A Paris, se prolonge le maniérisme tardif, issu de l'École de Fontainebleau tandis qu'un véritable foyer de création se développe à Nancy, dans la prospérité de la cour des ducs de Lorraine. A la même période, l'Italie attire des artistes en grand nombre qui, à leur arrivée à Rome, se trouvent confrontés à la peinture du Caravage.

## **1600-1630 : LE MANIÉRISME TARDIF ET LE FOYER LORRAIN**

Les «années de paix» du règne d'Henri IV voient la reprise des travaux de construction à Fontainebleau et Paris: la Place Royale (aujourd'hui Place des Vosges) dès 1605, le Pont-Neuf et la Place Dauphine à partir de 1607. Un peintre originaire de Lorraine, Georges Lallemant, occupera vite le devant de la scène. Installé à Paris depuis 1601, sa carrière accompagne un pays qui se reconstruit. Le tableau du Musée des Beaux-Arts de Lille, *L'Adoration des mages* est considéré comme son chef-d'œuvre. Le long format rectangulaire – le tableau fait plus de trois mètres de largeur – déroule une frise de personnages équilibrée aux deux extrêmes par le groupe de la Sainte Famille et la figure de Gaspard, grandeur nature. Le sujet biblique favorise le recours à l'orientalisme par l'emploi de riches tissus brodés d'or et la somptuosité de la couleur. Élégante et raffinée, cette œuvre associe une culture maniériste d'origine nordique à un réel souci de réalisme dans le dessin minutieux des pièces d'orfèvrerie et les visages de saint Joseph et de Melchior, agenouillés aux pieds de la Vierge. Ce groupe particulier de la Vierge à l'Enfant, figé et solennel, marque déjà la percée du classicisme. Nous sommes en 1630 et le tableau est celui d'un peintre en pleine possession de ses moyens. Il dirige le plus important atelier de la capitale. Y passent des peintres tels que Laurent de La Hyre, Philippe de Champaigne et Nicolas Poussin, tous appelés à marquer l'évolution de la peinture.

Mais ce n'est pas uniquement Paris qui ponctue le passage d'un siècle à l'autre. Jean Boucher (vers 1575-1633) fait carrière à Bourges et un peintre comme Quentin Varin (vers 1570-1626) doit voyager sans cesse à la recherche de commandes avant de s'installer à Paris, en 1616, et participer au chantier du Palais du Luxembourg, durant la régence de Marie de Médicis. Le séjour qu'il fait aux Andelys, pour peindre les tableaux de la cathédrale, l'immortalisera sous le nom de «maître de Poussin».

Le duché de Lorraine joue également, à cette époque, un rôle capital. Avant la famine, la peste et les guerres qui l'ont ravagé (1630), la Lorraine est prospère et cons-

titue un véritable foyer de création. Elle fait figure de contrée heureuse aux yeux des voyageurs qui la traversent et, à Nancy, la cour ducal rivalise avec les cours d'Europe, entretenant une intense activité intellectuelle et artistique. La Lorraine est aussi une terre où le catholicisme est fervent: des ordres religieux nouveaux y prennent naissance en faveur des idées de la Contre-Réforme. Les artistes se pressent alors par centaines pour orner églises, couvents et demeures princières. Des amateurs d'art fortunés montent des collections.

Jacques Bellange (vers 1575-1616) est le premier peintre à la cour des ducs de Lorraine. Aujourd'hui, à défaut de ses tableaux qui ont presque tous disparu, c'est vers ses dessins et ses gravures qu'il faut se tourner pour découvrir quel génie de l'art maniériste il fut. Le raffinement et la sensualité de ses personnages s'expriment dans le dessin de corps allongés, surmontés de têtes fines, posées sur de longs cous de cygnes. A côté du caractère tourmenté de l'art de Bellange, le maniérisme de Claude Deruet (1588-1660) semble plus léger. Il se distingue par de multiples scènes de combats et de chasses, des jeux d'amour dans des paysages imaginaires où se côtoient une foule de personnages. Jean Le Clerc (vers 1587-1633) est l'antithèse de cet art précieux et théâtral. Revenu d'Italie en 1622, il rapporte à Nancy une manière fortement marquée par l'influence de Carlo Saraceni (1580-1620): figures groupées, serrées, jeux de mains nerveux et contrastes lumineux.

Georges de La Tour (1593-1652) demeure incontestablement la figure majeure de ce foyer lorrain. Une série de chefs-d'œuvres témoigne d'ailleurs d'une personnalité hors du commun. Ce peintre est considéré comme l'un des génies du XVII<sup>e</sup> siècle français. La première partie de sa carrière est jalonnée d'œuvres où domine un puissant réalisme qu'illustrent des figures, souvent cruelles et brutales. A cette période «diurne» succède la série des «nocturnes» reconnaissable au dépouillement des compositions, à la schématisation des figures et à la simplification de la gamme colorée. *Le Nouveau-Né* du Musée des Beaux-Arts de Rennes se situe au sommet de la série des Nuits. La tendresse des

Didier Prioul  
est Conservateur  
de l'art européen  
(1300-1800)  
au Musée des  
beaux-arts de  
Montréal

Saturne, vieillard à la barbe grise, est la proie de Vénus et de l'Espérance qui lui arrachent les ailes.

gestes, alliée au regard absorbé et tendu des deux femmes devant l'enfant naissant, simple souffle de vie, imprègne l'œuvre d'une haute spiritualité. Ce tableau, postérieur à 1645, se présente comme la forme achevée de l'art de Georges de La Tour. L'influence du Caravage (1573-1610), manifeste dans les débuts de sa carrière, a fait place à un langage unique, sans équivalent dans la peinture de l'époque.

## LES CARAVAGESQUES FRANÇAIS

L'Italie et Rome, considérée comme la capitale de la peinture européenne, exercent une véritable attraction sur les peintres français, nés entre 1590 et 1600. Le château-musée de Fontainebleau, avec ses antiquités, ses décors peints au XVI<sup>e</sup> siècle par Rosso Fiorentino (1494-1540), Francesco Primaticcio (1504-1570) et Nicolò dell'Abate (1509 ou 1512-1571?) est leur premier contact avec l'Italie. Il s'agit néanmoins d'un art renaissant: il n'annonce en rien la révolution picturale qu'avait connue l'Italie au tournant du siècle.

Dès lors, on devine l'ampleur de la révélation que ces jeunes peintres doivent ressentir à la vue des toiles du Caravage. A Rome, les églises en conservent de superbes témoignages, comme la chapelle Contarelli à Saint-Louis des Français, l'église nationale de la communauté française, ou la chapelle Cesari de Santa Maria del Popolo. Le choc est réel. Le réalisme des figures du Caravage, la violence des expressions et des attitudes, les compositions dramatiques et les éclairages contrastés entraînent les peintres français loin de l'élégance de Fontainebleau.

Valentin de Boulogne (1591-1632) est certainement le plus grand des caravagesques français. Arrivé tôt en Italie, vers 1611-1613, il restera à Rome jusqu'à sa mort. Le tableau du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg *Musiciens et soldats* illustre parfaitement son style, marqué par une certaine réserve de la composition. Les regards expressifs, parfois tourmentés de ses figures aux individualités bien soulignées, caractérisent son style. Habile coloriste, Valentin de Boulogne insuffle une certaine mélancolie au discours caravagesque.

Mais c'est surtout grâce à Bartolomeo Manfredi (1582-1622) que bien des pein-

tres français s'inspirent des œuvres du Caravage. A Rome, Manfredi traduit le langage caravagesque en un style clair et facile à imiter: scènes de tavernes ou groupes de musiciens, présentés à mi-corps sur un fond neutre et sombre. A l'inverse de Nicolas Régnier (1591-1667) qui, parti vers 1615 et devenu l'élève de Manfredi, ne retourne pas en France et fait toute sa carrière en Italie, Nicolas Tournier (1590-1639?), lui, diffuse le style caravagesque à Toulouse où il poursuit une carrière active de peintre religieux.

Certains peintres, cependant, n'utilisent le caravagisme que pour développer un style entièrement personnel. Simon Vouet (1590-1649) illustre sans doute le mieux cette tendance. La carrière de Vouet débute sous le signe de l'aventure; elle est émaillée d'expériences diverses qui favorisent le développement d'une solide culture. Arrivé à Rome en 1614, après un séjour à Constantinople et à Venise, il entre vite en contact avec le cercle des peintres français à Rome et avec le caravagisme. Il a assimilé le maniement de la figure rustique et il a peint des bohémiens et des soudards pour ne garder de la leçon caravagesque que l'essentiel: peindre des personnages issus de la nature qui conservent sur la toile leur poids corporel. A Rome, il fait une carrière plus qu'honorable, grâce notamment aux faveurs que lui octroient les Barberini. Sa nomination à la direction de l'Académie de Saint-Luc (1624) est suivie d'une commande pour Saint-Pierre: il devra orner d'une fresque les murs de l'autel où l'on vient d'installer la *Pietà* de Michel-Ange.

## LA CARRIÈRE PARISIENNE DE SIMON VOUET

Lorsque Simon Vouet rentre à Paris, le 25 novembre 1627, il n'a pas de rival important. La peinture de Georges Lallemant, aussi pleine de séductions soit-elle, ne peut se comparer à celle d'un peintre qui revient de Rome, auréolé du prestige de commandes importantes et qui a peint le portrait du pape Urbain VIII. Un nom pourtant est à retenir: Claude Vignon (1593-1670). Son Martyre de saint Matthieu (1617) au Musée des Beaux-Arts d'Arras, peint probablement au tout début du séjour romain, sait traduire le Caravage

en un style hautement personnel, mêlant réminiscences maniéristes et vénitiennes. En 1623, Vignon, installé à Paris, a ouvert un atelier. L'année suivante, il multiplie tableaux religieux et profanes pour Paris et la Province. Mais le seul vrai rival de Vouet, Jacques Blanchard (1600-1638), n'arrive d'Italie qu'en 1629, après deux années passées à Venise. Il est rapidement apprécié par des amateurs auxquels il offre des œuvres sensuelles marquées du coloris vénitien, aux tons chauds mêlés de flou.

**L'année 1627 marque le retour de Simon Vouet à Paris: cette date est reconnue comme un tournant dans la réorganisation de la vie artistique française. Paris va devenir une véritable capitale européenne de la peinture où vont se côtoyer des peintres revenus d'Italie, marqués par l'art vénitien, bolognais ou romain (Jacques Blanchard) et des artistes formés uniquement en France, ayant connu l'Italie par la gravure ou les tableaux des collections particulières (Eustache Le Sueur). Ces années mettront un terme à la préciosité maniériste et à la brutalité caravagesque.**

Dès son arrivée, Simon Vouet devient, de ce fait, le dépositaire de commandes importantes, notamment pour le palais du cardinal de Richelieu. Il doit surtout s'adapter aux exigences des mécènes qui attendent les prestations d'un «peintre-décorateur» capable de couvrir des pans entiers de décors peints. Peu d'entre eux, néanmoins, ont survécu, d'où l'importance du tableau de Bourges représentant *Saturne vaincu par l'Amour, Vénus et l'Espérance*. Cette toile faisait partie d'un décor conçu vers 1645-1646 pour l'hôtel particulier du financier parisien Claude Le Ragois de Bretonvilliers, sur l'île Notre-Dame. Il s'agit d'un dessus de cheminée où l'on voit Saturne, symbole du Temps, représenté en un vieillard édenté sur lequel s'acharnent l'Espérance avec sa robe verte et Vénus, couronnée de fleurs. Deux figures volantes surmontent ce premier groupe: la Renommée soutenue par la Fortune, les yeux fermés, qui répand son or sur un Amour ailé. En ordonnant ses





Laurent de La Hyre,  
La mort des enfants de Béthel, (1653),  
huile sur toile,  
104 x 140 cm,  
Arras, Musée des beaux-Arts.

«Il (Elisée) monta de là à Béthel, et, comme il montait par le chemin, de jeunes garçons sortirent de la ville et se moquèrent de lui (...) Il se retourna, les vit et les maudit au nom de Yahvé. Alors deux ours sortirent du bois et déchirèrent quarante-deux des enfants.»  
(Rois, II, 2, 23-24)

figures sur des diagonales, stabilisées par la verticale de la paire de colonnes à gauche et l'horizontale du socle où gît Saturne, Vouet réalise une œuvre dynamique et puissante donnant l'impression de créer un véritable bas-relief.

On ne peut parler de la carrière parisienne de Vouet sans mentionner les équipes d'artistes qui l'assistent pour répondre aux demandes de plus en plus nombreuses. L'atelier qu'il dirige est un important lieu de formation pour les peintres des années 1630-1645. On y rencontre François Perrier (1594-1649) qui, en 1631, sera son premier disciple avant de repartir pour l'Italie. Puis, les commandes se multipliant, se retrouveront à ses côtés avant 1635, Pierre Mignard (1612-1695), Michel Corneille (1603-1664), Charles Pœerson (1609?-1667). A partir de 1635, alors que la réputation de Vouet n'est plus à faire dans les milieux parisiens, les peintres qui formeront la future génération séjournent plus ou moins longtemps dans son atelier. Pour plusieurs, il s'agira de perfectionner une première initiation à la «grande manière» du décor peint. D'autres, comme Michel Dorigny (1616-1665), demeureront fidèles au style de Vouet même après sa mort, en 1649. Nombre d'entre eux apprendront leur métier de peintre chez lui avant de s'en dissocier complètement. Tel est le cas d'Eustache Le Sueur (1616-1655) qui, en 1640, familier de Vouet au point de signer comme témoin lors de son mariage, s'en démarquera dès 1645 pour devenir le créateur d'une peinture plus sévère, influencée par Nicolas Poussin et éloignée du grand lyrisme de l'artiste.

## NICOLAS POUSSIN À PARIS: 1640-1642

L'intermède parisien de Nicolas Poussin (1594-1665), appelé par Louis XIII à décorer la Grande Galerie du Louvre, n'est pas la période la plus heureuse du peintre. Anxieux face à l'ampleur des attentes qui reposent sur lui, soumis à des demandes incessantes qui ne lui laissent que peu de répit et en butte aux tracasseries de ses confrères parisiens, Poussin se lasse vite. N'ayant pas l'esprit d'entreprise d'un Vouet, il profitera d'un prétexte pour regagner Rome dès 1642. La mort de Richelieu la même année, puis celle de Louis XIII, mettront un terme à ses engagements avec la cour de France.

Poussin, en fait, aime travailler seul et méditer sur une composition. Son passage à Paris révèle une peinture différente de celle de Simon Vouet qui exigeait qu'on l'appréciât moins avec les yeux qu'avec l'esprit. Son œuvre et surtout les tableaux de formats plus réduits, conçus pour des amateurs avertis, exigeant une lecture attentive, auront une influence décisive sur le cours de la peinture française. Tel est le cas du *Eliezer et Rébecca*, peint en 1648 pour Jean Pointel, homme d'affaires, mécène et ami que Poussin rencontre lors de son séjour parisien. Ce tableau, montrant Eliezer, serviteur d'Abraham, reconnaissant Rébecca parmi des femmes, est plus que l'illustration du récit biblique. Sa composition s'organise autour d'une géométrie élémentaire: les formes rondes (sphère, ovales des amphores) répondent aux lignes droites de l'architecture. La gamme colorée joue sur les rimes des complémentaires à partir du jaune et du bleu

des vêtements d'Eliezer et de Rébecca. Mais l'élément essentiel repose sur les douze jeunes filles, traitées chacune individuellement mais liées, cependant, par le jeu complexe des attitudes, des regards et des émotions telles que la joie, l'envie, la jalousie, la curiosité. L'expression des passions de l'âme humaine, élevées du sentiment particulier à des types généraux, est la grande leçon de peinture de Poussin, contemporaine du théâtre de Pierre Corneille (1606-1684). Mais au-delà de la seule représentation, le peintre invite avant tout à la méditation. C'est cette leçon que Charles Le Brun transformera en préceptes d'apprentissage pour les peintres de l'Académie.

## L'ATTICISME DE L'ÎLE-DE-FRANCE DES ANNÉES 1645-1655

La réaction au «baroque à la romaine» de Vouet sera surtout le fait d'une génération de peintres qui n'auront pas fait le traditionnel voyage en Italie. Aux côtés de peintres tels qu'Eustache Le Sueur ou Charles Pœerson, déjà mentionnés, Laurent de La Hyre, (1606-1656) à la mort de Simon Vouet, occupera la première place dans la peinture parisienne. Les années 1630 montrent un peintre lyrique, presque «romantique», développant des histoires en séries dans de somptueux tableaux comme *le Panthée conduite devant Cyrus* au musée

**Un moment particulier, connu sous le nom d'atticisme parisien marque la décennie 1645-1655. Les compositions se clarifient et la peinture développe des notions de clarté et de grandeur empreinte de simplicité. Associé, en littérature, à un style pur et élégant (les *Satires* de Boileau, les *tragédies* de Racine ou les *Fables* de La Fontaine), le style Atticisme est une version moderne de celui des écrivains athéniens: simple, nuancé et teinté d'une pointe d'ironie. Jacques Thuillier en appliqua le terme au moment particulier de la peinture française, telle qu'elle s'exprime dans les œuvres de Le Sueur ou de La Hyre. Il suit le séjour de Nicolas Poussin à Paris entre 1640 et 1642, autre date importante dans l'évolution de la peinture française.**

de Montluçon. Le tournant vers un art plus serein sera progressif et se manifestera avant même l'arrivée de Poussin à Paris. La nature prendra alors une place importante, faisant de La Hyre l'un des grands paysagistes du siècle.

Pour saisir l'importance de ce peintre, il suffit d'observer son chef-d'œuvre : *La mort des enfants de Bétbel*. La Hyre ne conserve rien de l'horreur du massacre. Le moment où les ours déchirent les corps est ignoré ; la souffrance et le sang ne paraissent pas. Le drame est terminé : au matin, les mères viennent chercher leurs enfants morts. Le tragique qui occupe le devant de la scène est avant tout une invitation à méditer sur les conséquences de la déraison des hommes, incapables de reconnaître la puissance divine sous les dehors d'un homme en haillons. L'œuvre est d'un grand classicisme. Comme en témoignent les couleurs vives des vêtements et les attitudes des corps dans la mort, la rigueur accompagne l'élégance. Le sujet trouve d'ailleurs son complément dans la clarté de la composition où se dessine un temple en ruines, faisant écran au lointain et qui, de ce fait, nous oblige à concentrer notre regard sur le drame. La Hyre nous montre comment le paysage qui est considéré comme un genre mineur, peut rivaliser avec le tableau d'histoire.

Les genres sont multiples au XVII<sup>e</sup> siècle. A l'intérieur de chaque catégorie – peinture d'histoire, portrait, paysage, na-

ture morte – coexistent plusieurs niveaux d'expression pour le peintre, correspondant à plusieurs niveaux d'appréciation chez l'amateur. Ainsi, dans le cas du tableau religieux, des différences notables existent entre le grand retable d'église, les petites œuvres de dévotion et le sujet à méditation personnelle. Ce rapide survol invite donc à la prudence lorsqu'il s'agit de résumer un siècle en quelques pages. Ces limites expliqueront la simple mention des trois frères Le Nain (vers 1600/1610-1648/1677) ou de Philippe de Champaigne (1602-1674) qui, chacun à leur manière, développeront une réflexion sur la condition humaine. A Rome, ce sont Nicolas Poussin, Claude Lorrain (1600-1682) et Gaspard Dughet (1615-1675) qui définiront les règles de la peinture de paysage. Quant à la nature morte, elle traversera tout le siècle, allant d'une simple coupe de fruits peinte par Lubin Baugin (1612-1663) à la *Grande vanité* de Sébastien Stoskopff (1597-1657).

La mort du cardinal Mazarin, en mars 1661, apportera des bouleversements qui dépasseront le seul contexte politique. Louis XIV, âgé de vingt-trois ans, décidera d'assumer seul le pouvoir. Il éliminera du « Conseil d'en haut » un grand nombre d'aristocrates et de prélats pour ne conserver que quelques ministres. Ce système absolutiste de gouvernement reposera en grande partie, hormis la personne du roi,

sur le contrôleur général des finances, Jean-Baptiste Colbert dont Charles Le Brun (1619-1690) saura habilement s'attacher les faveurs au moment où la disgrâce de Nicolas Fouquet le laisse sans protecteur.

**L'année 1661 inaugure le début du règne personnel de Louis XIV, bientôt suivi des grandes entreprises de décoration à Versailles. Avec le recul, l'atticisme des années cinquante devient une forme de printemps du classicisme. Le Brun le portera au rang d'un langage universel, défendu par l'Académie de peinture et de sculpture.**

Alors que Vouet avait été la figure marquante de ce siècle avant 1650, Le Brun, lui, va régner sur la vie artistique française pendant une vingtaine d'années et dominer la seconde moitié du siècle. A cette époque, peu de peintres avaient sa stature pour entreprendre pareille aventure. Les années 1650 voient la disparition de Le Sueur (1655), la Hyre (1656) et Stella (1657). En 1661, Champaigne a cinquante-neuf ans et s'il a encore parfois la faveur du pouvoir royal, son art austère ne répond plus au goût de la nouvelle génération.

L'immense chantier de Versailles va donner à Le Brun les moyens de réaliser son ambition à une échelle sans précédent. Sa nomination au titre de Directeur de la Manufacture Royale des Gobelins, en 1663, et les charges officielles lui permettront de centraliser et de coordonner tous les arts. Il fournira dessins et cartons pour les tapisseries et mettra sur pied d'importants ateliers. La même année, avec l'appui de Colbert, il affirmera sa prééminence à l'Académie et deviendra l'un des pivots de sa réorganisation. □



Philippe de Champaigne,  
*Portrait du cardinal de Richelieu*,  
(vers 1642),  
huile sur toile,  
58 x 46 cm  
Strasbourg,  
Musée des Beaux-Arts.

Richelieu est l'une des figures majeures du siècle. Grand collectionneur, il exerça un mécénat qui accompagna le renouveau de la peinture française.

Sébastien Stoskopff,  
*Grande vanité*,  
huile sur toile, (1641),  
125 x 165 cm,  
Strasbourg, Musée de  
l'Œuvre Notre-Dame.

Le crâne, étant le point central de la composition, nous rappelle la vanité de l'attachement aux biens terrestres.

