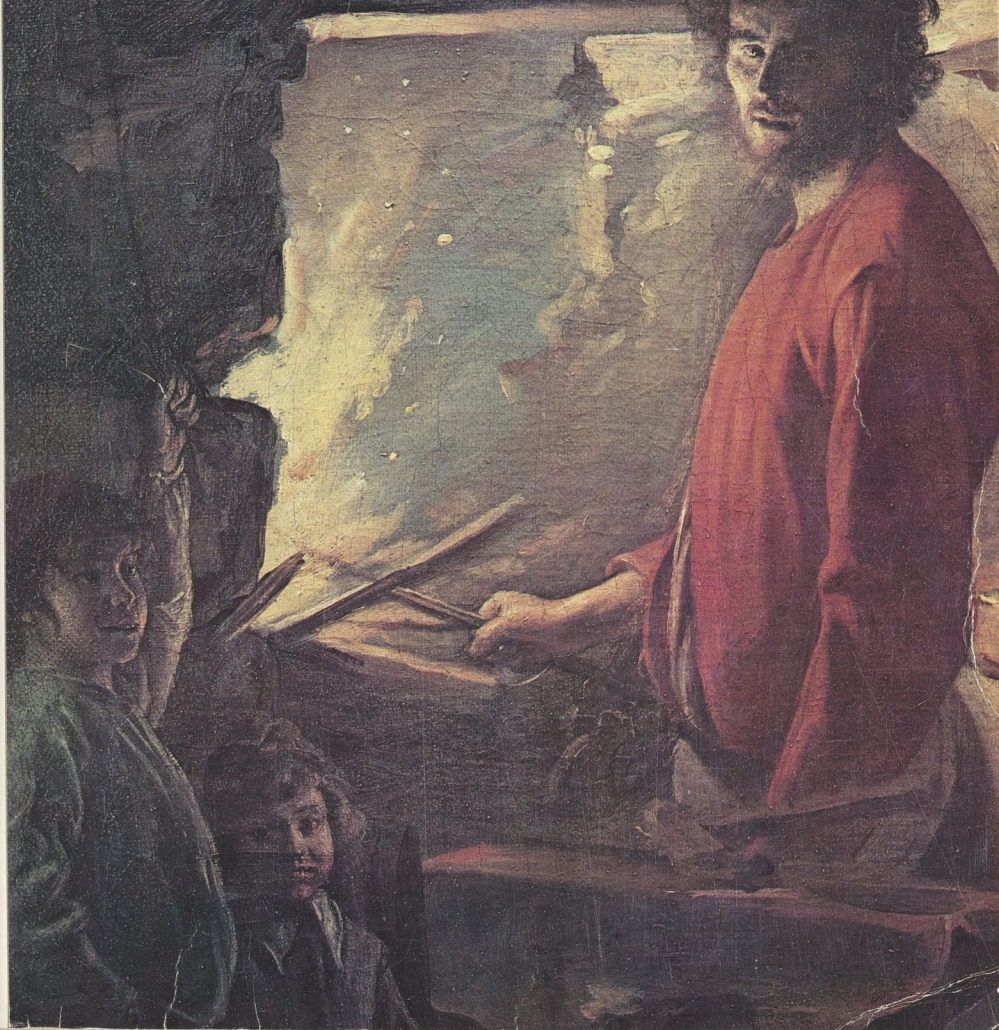


Les frères Le Nain



Les frères Le Nain

80 V
80454



Les frères Le Nain

Grand Palais
3 octobre 1978 - 8 janvier 1979



Ministère de la Culture et de la Communication

Éditions de la
Réunion des musées nationaux

En couverture :
La forge (détail)
Cat. 30

DL-17-10-1978-27956

En frontispice :
Bacchus et Ariane (détail)
Cat. 1



Cette exposition a été organisée par la Réunion des musées nationaux
avec le concours des services techniques
du musée du Louvre et des galeries nationales d'exposition du Grand Palais

ISBN 2.7118.0094.6

© Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1978
10 rue de l'Abbaye, 75006 Paris

Commissaires généraux :

Jacques Thuillier
professeur au Collège de France

et

Michel Laclotte
conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre
avec le concours d'Henri Loyrette, conservateur des musées



Conservateur en chef des Galeries nationales d'exposition du Grand Palais :
Reynold Arnould

Que toutes les personnalités qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude et tout particulièrement :

S.M. La Reine Élisabeth

ainsi que la Farkas Foundation de New York;
M. Pierre Landry et tous les prêteurs qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements vont également aux responsables des collections publiques étrangères et françaises :

MM. et Mmes les Trustees, directeurs et conservateurs des collections étrangères :

Grande-Bretagne
The Barber Institute of Fine Art, Birmingham
Hunterian Art Gallery, Glasgow
Buckingham Palace, Londres
The National Gallery, Londres
Victoria and Albert Museum, Londres
H.M. Treasury and the National Trust, Egremont
Collection, Petworth

Italie
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome

Pays-Bas
Rijksmuseum, Amsterdam

R.F.A.
Wallraf - Richartz Museum, Cologne
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Suède
Nationalmuseum, Stockholm

Suisse
Collection Thyssen-Bornemisza, Castagnola

U.R.S.S.
Musée de l'Ermitage, Leningrad
Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

U.S.A.
Museum of Fine Arts, Boston
The Art Institute of Chicago, Chicago
The Cleveland Museum of Art, Cleveland
The Detroit Institute of Arts, Detroit
Wadsworth Atheneum, Hartford
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
The Metropolitan Museum of Art, New York
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie
North Carolina Museum of Art, Raleigh
The Fine Arts Museums of San Francisco, California
Palace of the Legion of Honor, San Francisco
The Toledo Museum of Art, Toledo
The National Gallery of Art, Washington

M. l'Archiprêtre de la cathédrale Notre-Dame de Paris
M. le Directeur des Affaires culturelles de la ville de Paris
M. le Directeur de l'Architecture

MM. les Maires des villes d'Abbeville,
Aix-en-Provence, Avignon, Laon, Lille, Nevers,
Orléans, Le Puy, Reims, Rennes, Saint-Denis-de-Pile,
Tarbes

MM. les Inspecteurs généraux des Monuments historiques
M. le Conservateur des Églises de la ville de Paris

MM. les Curés des paroisses Saint-Pierre à Nevers ;
Saint-Jacques du Haut Pas à Paris ;
Saint-Denis-de-Pile

MM. et Mmes les Directeurs et Conservateurs des Collections publiques françaises :

Musée Boucher de Perthes, Abbeville
Musée Granet, Aix-en-Provence
Musée Calvet, Avignon
Musée municipal, Laon
Musée des Beaux-Arts, Lille
Musée des Beaux-Arts, Orléans
Musée Crozatier, Le Puy
Musée des Beaux-Arts, Reims
Musée des Beaux-Arts, Rennes
Musée Massey, Tarbes



Le catalogue a été rédigé par Jacques Thuillier

à l'exception de la section « Études de laboratoire »
(textes dus à Madeleine Hours, Lola Faillant-Dumas,
Suzy Delbourgo et Joyce Plesters)

Sommaire

- 11 Préface
- 37 Biographie et fortune critique
- 73 Note sur la distinction des trois frères Le Nain
- 89 Catalogue
- 91 Les frères Le Nain, peintres d'« histoires »
- 134 Les frères Le Nain, peintres de genre
- 212 Les frères Le Nain, portraitistes
- 275 Section d'étude
- 277 Problèmes Le Nain
- 302 Études de laboratoire
 - Autour des Le Nain
 - 318 Le Maître aux béguins
 - 330 Le Maître des cortèges
 - 339 Jean Michelin
 - 349 Montallier
- 353 Bibliographie





Préface

A BENEDICT NICOLSON

† 1978

en souhaitant que cette exposition soit dédiée à sa mémoire
comme un témoignage de la reconnaissance que lui doit l'art français
et de la fidélité que lui conserveront ses amis.

D'emblée, il faut aller au chef-d'œuvre : la « Famille de paysans » du Louvre. Tout conduit là, s'ordonne autour de là, se justifie par là.

C'est un tableau célèbre. On a quelque mal à se représenter qu'il apparut discrètement, le 14 mars 1914, à l'Hôtel Drouot, et que personne jusqu'à ce jour n'avait eu vent de son existence ; peint il y a plus de trois siècles, ce tableau a soixante-quatre ans d'âge pour l'histoire de l'art. On imagine difficilement le Louvre sans ce morceau capital : or il ne put être acheté à cette vente, faute de crédits, et n'entra dans les collections nationales que de raccroc, un an plus tard, grâce à des fonds procurés par un legs d'Arthur Pernolet, lequel ne s'était pas douté que sa générosité allait associer son nom à pareil chef-d'œuvre. Il en coûta cinquante mille francs, alors que les enchères n'étaient montées qu'à treize mille cinq cents. En pleine guerre, pareil achat dut paraître insensé. Il fut sans doute le plus beau geste de confiance dans le destin du pays.

C'est un tableau reproduit mainte et mainte fois : si connu, qu'il est malaisé de le voir d'un œil neuf. Si simple, qu'on croit l'avoir bientôt épuisé.

Un homme, deux femmes et six enfants sont réunis dans la pièce commune de la maison. Intérieur pauvre, mais non pas misérable ; tout fait penser à des paysans, mais nul détail ne le précise. Point d'instrument de travail, aucune indication, à première vue, sur le lieu ni la région. Il ne s'agit pas de portraits : et pourtant on sent l'étude directe devant le modèle. Les principaux personnages sont rangés sur une mince bande d'espace parallèle au plan du tableau, leur tête à la même hauteur, à la même distance, comme pour former une sorte de bas-relief que les plis des vêtements creusent de rythmes sévères. Toutefois l'enfant assis à terre, le chien, le chat attentif derrière la marmite, viennent distraire le regard et rompre la monotonie ; la flamme du foyer et trois silhouettes esquissées au second plan suggèrent la profondeur ; une tache froide de bleu, et sur le verre de vin une note de rubis, animent la trame des gris et des bruns couleur de vieille bure. Un tableau s'organise. Mais si sobre de moyens qu'en regard un Chardin lui-même apparaît léger et prodigue.

Le trait le plus singulier est l'absence de tout sujet. On a baptisé le tableau « Famille de paysans » faute de lui trouver un autre titre. La femme tient un cruchon de vin et l'homme entaille une miche : mais il ne s'agit pas vraiment d'une famille attablée. L'enfant joue du flageolet : mais ce n'est pas un concert. Toute anecdote est supprimée ; et non seulement l'anecdote, mais le récit, et le simple prétexte.

Il reste quelques présences très simples : le pain, le vin et le sel ; le foyer ; la musique. Quelques êtres, et cette confrontation de la vieillesse, de l'âge adulte et de l'enfance, qui toujours fait surgir l'angoisse du temps qui passe. Il reste ce qui ne peut se raconter : les certitudes de la vie paysanne. Car le calme des champs rend leur pleine évidence à ce que font oublier la ville et ses tracasseries : les êtres familiers, les gestes quotidiens, les années qui s'écoulent, et l'inéluctable isolement de toute destinée. D'où naît ici, comme le chant de la flûte rustique, cette sorte de beauté qui n'est pas faite du prestigieux enchaînement des métamorphoses, mais du retour à l'accord élémentaire.



Allégorie de la victoire
Cat. 2



Femme avec cinq enfants
Cat. 18

Les fines paysannes des Limbourg, les compères de Bourdichon, les danses de bergers de la Renaissance, n'offraient de cette poésie que de timides prémices. Et par la suite Millet seul, le grand Millet, en recueillera l'écho. Mais le peintre des « Glaneuses » ne veut pas s'attacher à la vie intérieure de ses personnages ; il ne cherche pas à éveiller au fond des regards l'incommunicable expérience de chaque être : il lui suffit d'illustrer de quelques figures anonymes sa méditation sur la nature et la condition paysanne. La « Famille » du Louvre réunit des personnages qui, avant d'être des paysans, sont tout simplement des hommes et des femmes, avec leur corps différent et leur âme singulière, avec leur histoire. Dans notre peinture, et dans la peinture étrangère, rien ne surpasse une figure comme la vieille au verre de vin. Une vie d'épreuves, de labeurs et de joies, de fiertés et de deuils, toute une vie humaine se lit dans ce regard grand ouvert et pourtant refermé sur un passé. Le profil charmant et insignifiant de la fillette éclairée par le foyer, la jeune femme assise en pendant, avec son visage rond, ses lèvres lourdes, son corsage un peu trop entrouvert, soulignent par un contraste discret les traits durcis, les rides soucieuses, et cette dignité faite d'expérience et de distance que donne l'âge et l'habitude de la douleur. Un savoir, qui est peut-être une sagesse, habite cette Parque rustique : savoir qui n'est pas fait des tourments métaphysiques de la Parque du poète, savoir accumulé par le lent déroulement des travaux et des jours.

Or tout ce qui est français pousse des racines si profondes dans la paysannerie, reste (même de nos jours) si étroitement lié aux longues générations terriennes, que ce tableau prend pour nous valeur de vérité. Une vérité que nous pouvons encore entendre. Celle qui n'a pas cessé de nous toucher dans les vers du vieil Hésiode, lorsque, enchaînant ses brèves sentences, il évoque les mauvaises gelées, le bien-être du foyer clos, et le solide laboureur de quarante ans qui a diné d'une miche à quatre entailles,

« ἄγον δειπνήσας τετρατύπον » :

ou celle qui nous atteint soudain chez Virgile, lorsqu'il parle de la vengeance qui finit de mûrir sur le coteau,

« ... et alte

Mitis in apricis coquitur vindemia saxis... »,

lorsqu'il décrit le labeur quotidien et le repos mesuré par les saisons. Sens et contenu sont différents : mais le ton égal en simplicité, égal en noblesse. Cette toile, qui n'est pas bien grande, et qui ne sollicite guère le regard, apparaît, au même titre que la « Pietà d'Avignon » ou la « Mort de Sardanapale », l'une des quelques œuvres majeures de l'art français. Toutes choses égales, c'est un peu nos « Ménines ». Mais dans la toile fameuse du Prado, un Velazquez parle de rois, de palais, d'enfants, de monstres, de lui-même, et en fin de compte du peintre et de son art. Le Nain, par-delà toutes les exceptions et tous les prestiges, inscrit ici le poème essentiel de la terre et du temps.

Or Le Nain n'existe pas. Il existe trois frères Le Nain. Et personne ne saurait en conscience dire quelle main peignit ce tableau.

On s'en étonnera sans doute. Tous les manuels savent qu'il est l'œuvre de Louis Le Nain, né à Laon en 1593, et mort à Paris en 1648. Ils déclarent que ce peintre avait en effet deux frères de quelque talent, Antoine, l'aîné de la famille, né en 1588, petit maître attardé qui se reconnaît à son charme un peu naïf, et Mathieu le benjamin, né en 1607, mondain de goût et superficiel de manière. Entre ces deux talents, Louis était le génie inspiré, un génie isolé dans son siècle et longtemps méconnu. — Le propre et la vertu des manuels est en effet de tout savoir, et de rassurer sur la science. En réalité, de tout cela, on ne saurait affirmer grand chose, sinon qu'une partie en est fausse, et une autre incertaine.

L'histoire de l'art n'est pas faite. Elle se fait, elle s'écrit tous les jours, envers et contre le temps qui a détruit et ne cesse de détruire les œuvres et les documents. Elle ne consiste pas à mettre au jour une donnée brute, qu'il suffirait de recueillir et d'exposer : à la recherche des faits, elle mêle, de façon étroite et toujours mouvante, l'hypothèse et le jugement. Sa vérité n'est jamais qu'une approche plus complexe, plus élaborée, et qui demande à être compliquée sans cesse et retravaillée. Certains s'en irritent, qui voudraient qu'on fournit un support solide à leurs commentaires, et craignent de voir s'effondrer, à la prochaine remise en cause, l'édifice d'un discours toujours péremptoire et souvent ingénieux. Mais telle est la loi du discours et telle est la loi de l'histoire. A la question : « qui étaient les frères Le Nain ? », il n'y a pas de réponse simple. Il n'y en aura jamais. Trois siècles ont passé, et leurs ravages sont allés trop loin. La vérité historique des Le Nain ne peut plus être que le mélange instable d'un petit nombre de faits prudemment établis et du jeu changeant des interprétations et des suppositions. La tâche de l'historien consiste à enrichir la liste de ces faits, affiner ces interprétations, ajuster toujours plus étroitement les hypothèses, ou les remplacer par d'autres.

Les frères Le Nain ne sont pas venus à nous du XVII^e siècle avec une biographie claire et un visage connu, comme un Rubens, un Poussin, dont les contemporains furent soucieux de nous conserver l'image. Ils n'ont pas non plus sombré dans l'effacement quasi total d'un Georges de La Tour. Ils ont été repris à cette négligence guère moins dommageable qui est celle de la tradition quand n'intervient pas l'histoire. Car le nom des Le Nain, fort connu de leur vivant, est constamment resté familier aux marchands et aux amateurs, et leur cote n'a pas cessé d'être élevée. En 1740, l'« Intérieur paysan au jeune joueur de flageolet », de nos jours à l'Ermitage, est estimé le même prix que la « Serrante au balai » de Rembrandt. Mais on avait déjà plus ou moins oublié qui était ce, ou ces Le Nain. Il ne faut pas trop s'en scandaliser. Aujourd'hui même, on ne trouverait guère, de l'Hôtel des ventes au marché aux puces, un brocanteur ou un « chineur » qui ignorât ce qu'est un Lépine, et qu'un Lépine vaut très cher. Mais demandez-lui le temps, le lieu où le peintre vivait, et quelques traits de sa biographie... La tradition se contente volontiers d'une connaissance vague, et qui finit par devenir générique. Certain commerce y trouve même son profit. Si l'écrit et le souci d'érudition n'interviennent pas à temps, il ne reste bientôt qu'un nom allié à une image. En 1777, la « Forge » est poussée en enchères publiques à 2460 livres, somme fort considérable ; mais, en 1783, Pahin de La Blancherie peut écrire : « On ne sait rien de la vie et des



Le vieux joueur de flageolet
Cat. 20



Intérieur paysan (détail)
Cat. 24

ouvrages de cet artiste ». Et il donne aussitôt une preuve de cette ignorance en ajoutant : « (Il) ne fut pas goûté de son temps et mourut dans la misère ».

Durant deux siècles les frères Le Nain ont offert le type même de cette survie de l'artiste par la seule tradition, dont le jeu ambigu et l'importance dans l'histoire de l'art devront être un jour étudiés plus attentivement. De longues recherches et le travail ingrat de l'érudition la plus austère (qu'on songe aux années passées par Grandin à fouiller dans les archives des notaires de Laon...) ont permis de retrouver peu à peu des bribes de faits, et de rendre à ce nom abstrait de Le Nain une cohérence historique. Il s'en faut de beaucoup qu'ils nous aient restitué la figure précise des trois frères, et nous ignorons encore jusqu'à la date de leur naissance, trop hâtivement déduite de sources incertaines. Cette reconstitution, entreprise avec enthousiasme par Champfleury au milieu du siècle passé, a servi de base à une série d'hypothèses, qui à leur tour étaient nécessaires au progrès de la recherche, et qui apparaissent souvent, avec le recul du temps, intelligentes et sensibles. Mais elles ne sauraient passer pour des démonstrations. Leur succès auprès du public ne leur ajoute aucun crédit. Le public veut des vérités simples. La séparation doit être nette entre le tableau de Rubens et le tableau de l'atelier de Rubens, et claire la délimitation entre Lievens et Rembrandt. Le commerce d'art l'exige, et le discours en a besoin. Ainsi, puisque trois frères il y avait, il fallait un peintre paysan et deux mondains, un génie et deux talents. Le partage entre Antoine, Louis et Mathieu, esquissé par Robert Witt, précisé et exposé avec une conviction élégante par Paul Jamot, fut très vite universellement admis. On oublie aujourd'hui qu'il ne remonte qu'à 1910, et qu'on en chercherait vainement trace auparavant. On oublie surtout qu'une recherche plus poussée a fait s'effondrer les quelques données qui l'étaient, et qu'on avait un peu facilement tenues pour certitudes.

Il faut désormais — et non sans regrets — remettre en cause cette hypothèse, et les trois physionomies si clairement distinctes auxquelles on s'était habitué. Nous n'avons guère plus de raisons de l'accepter, que celle, toute inverse, que Jens Thiis proposa en 1924, mais qui, formulée en langue danoise, ne rencontra nulle audience. Il y a certes dans l'œuvre des Le Nain plusieurs mains et plusieurs inspirations : mais le lot qu'on donne à Louis pourrait tout aussi bien, par exemple, revenir à Antoine ; et il est probable que le partage est beaucoup plus complexe qu'on n'avait pu le croire. Le jour n'est pas encore venu où l'on pourra définir avec précision la genèse d'un tableau comme la « Famille de paysans ». Une étude attentive, aidée par les moyens scientifiques, permettra sans doute de séparer les trois mains : et nous espérons que la présente exposition hâtera grandement ce résultat. Encore restera-t-il à distinguer les inspirations : soit l'essentiel. Et si, comme il est à croire, les trois frères ont été aussi profondément liés que différents de caractère, aussi appliqués à confondre leur travail qu'à exprimer leur personnalité, la clef de cette triple création pourrait bien nous échapper à jamais.

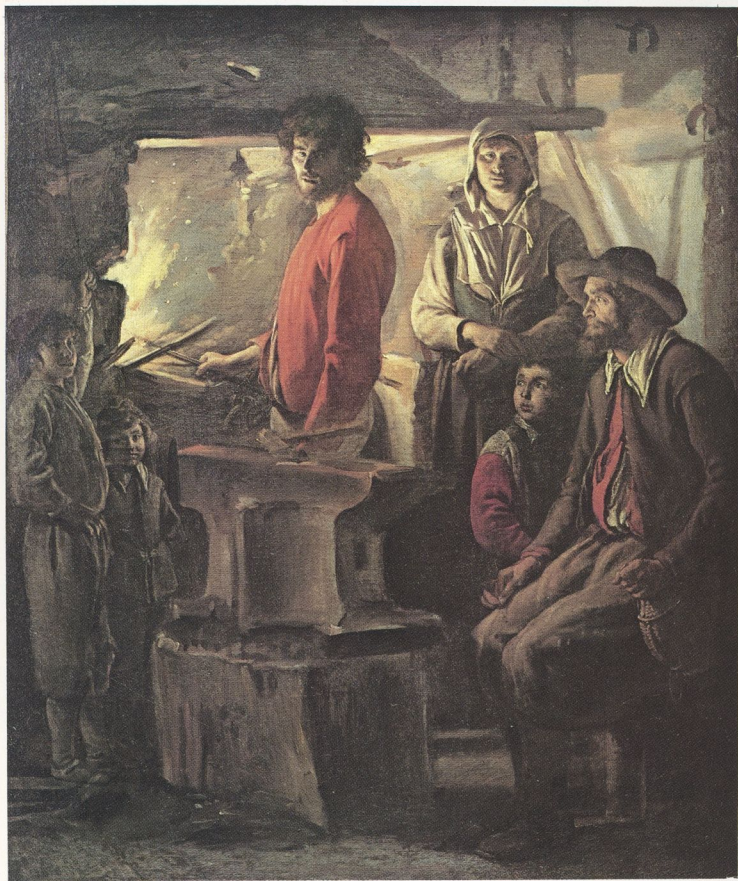
Reste l'œuvre et son évidente singularité. Ici encore, nous nous apercevons mieux aujourd'hui de notre ignorance, et de la prudence qu'il faut apporter au commentaire. Pour trois peintres, qui travaillèrent durant vingt ans et durent produire à tout le moins quelque deux mille tableaux (en 1677, il en restera encore plus de deux cents dans l'atelier...), nous connaissons environ soixante-quinze œuvres. Aucune affirmation définitive ne saurait être fondée sur une proportion aussi faible : et le hasard des dernières découvertes, comme le « Bacchus et Ariane » ou la « Victoire », s'est chargé de le rappeler, en ruinant soudain des jugements trop précipités et trop facilement reçus. Nous sommes seulement sûrs — car il suffirait pour cela d'un tableau comme la « Famille de paysans » — de la noblesse de l'inspiration, et de son originalité.

On y a longtemps vu l'indépendance de petits peintres provinciaux capables de résister aux modes parisiennes, et proposant avec constance à une clientèle méprisante des œuvres dont elle ne pouvait sentir le sens ni l'audace. Les exigences du génie suffisaient à expliquer ce paradoxe. On entrevoyait désormais qu'il pourrait bien se poser en termes inverses : comment des peintres à la mode ont-ils pu atteindre à une création aussi profondément neuve et sincère ?

Car il ne fait plus de doute que les trois frères n'aient fait dans le Paris de Louis XIII et de Mazarin une brillante carrière. A peine y sont-ils installés, en 1629, qu'on les voit obtenir des commandes aussi prestigieuses que le portrait collectif de la municipalité, ou le décor d'une chapelle pour l'ambassadeur d'Espagne. On trouvera plus tard quatre de leurs tableaux sur les autels de Notre-Dame, et à Saint-Germain-des-Près la chapelle de la Vierge elle-même sera décorée de leurs mains. Leur succès a vite gagné la Cour. Mathieu fait le portrait de la reine Anne d'Autriche avant 1643, du Cardinal Mazarin avant 1649. Le milieu littéraire les apprécie et les soutient : témoin les éloges de Du Bail, romancier à la mode, et de Scudéry, l'un des poètes en réputation. Quand se forme l'Académie Royale, en 1648, ils participent à la première séance. La mort subite de Louis et d'Antoine interrompit brutalement cette réussite : mais elle précipita l'ascension sociale de Mathieu, qui, en 1663, sera nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel : distinction toute exceptionnelle, supérieure en fait au simple anoblissement, et dont aucun artiste à cette date, fût-ce le tout-puissant Le Brun, ne pouvait se vanter.

Dans cette carrière qui se distingue à peine des plus officielles, que viennent faire les « petits musiciens », les « intérieurs paysans », les « paysans dans un paysage » ? Simples divertissements passagers ? Refus de l'un des frères qui se replie vers une création solitaire ? — Rien de tout cela, semble-t-il, mais au contraire le parti avisé d'artistes qui savent s'accorder aux goûts de leur époque.

Les tableaux de genre, et notamment les « gueuseries », n'avaient jamais cessé d'être recherchés à Paris, tant de la clientèle bourgeoise que des amateurs les plus difficiles. Aux alentours de 1640, la mode du burlesque, qui va de pair avec la préciosité et s'affirme si nettement dans la littérature, semble leur



La forge
Cat. 30



L'âne
Cat. 33

valoir un regain de ferveur. La peinture flamande, au même moment, y trouve une de ses expressions majeures : c'est dans les années trente qu'un Teniers, né en 1610, forme son style, c'est des années quarante que datent ses chefs-d'œuvre, parallèles de sujets et de date (sinon d'inspiration) à ceux des Le Nain. De son côté le succès de Van Laer, le « Bamboche », s'étend de Rome à toute l'Europe, et Paris lui-même y est sensible. Un Sébastien Bourdon, qui revient en 1637 d'Italie, où il a gagné sa vie en pastichant le Flamand, comprend vite le parti à tirer de cette vogue, et se fait connaître des amateurs parisiens par des corps de garde, des mendiants, des scènes de cabaret, qui, nous dit-on, furent aussitôt « fort recherchés ». Les frères Le Nain, au cœur de ce milieu très vivant, en contact avec les marchands et les collectionneurs, attentifs certainement à toute cette production étrangère qui déferlait saisonnièrement à la foire de Saint-Germain-des-Prés (pour la fureur croissante des maîtres-peintres parisiens), durent eux aussi sentir l'existence d'une clientèle et la place à prendre. D'autant que la concurrence devenait toujours plus vive pour les tableaux d'église. Et ils ne devaient pas entièrement méconnaître les lacunes de leur formation (notamment leur ignorance de l'architecture) qui leur interdisaient les derniers efforts du grand style et les vastes ensembles décoratifs. Plutôt qu'une exigence intime et une originalité de goût, les « gueuseries » des Le Nain pourraient bien désigner le souci de plaire aux amateurs parisiens, et la sage et profitable gestion d'intérêts bien compris.

Reste que les Le Nain peignent des « bamboches à la française », comme dira plus tard Mariette, au lieu de suivre simplement la tradition flamande ou la mode italienne. Et qu'ils ne se contentent pas d'habiller à la parisienne des souvenirs d'enfance. Leurs paysans, il semble bien que les Le Nain vont les emprunter à Laon même, les peindre à Laon.

Ils n'avaient jamais rompu avec leur pays natal. A Paris, on connaît leur origine, dont ils doivent volontiers faire état. Pour l'abbé de Marolles, ils sont « les Naims de Picardie », et Florent Le Comte, qui savait certainement beaucoup et nous dit si peu, s'empresse à les déclarer « de Laon ». Tout semble indiquer qu'ils retournent parfois dans leur pays. Lorsque leur père meurt, ils louent sagement l'essentiel de l'héritage provincial : mais ils en exceptent la petite maison de Bourguignon, à une lieue de la ville, près de cette ferme de La Jumelle dont Mathieu prendra plus tard le nom. Ces deux pièces, « grenier au-dessus, cellier voûté au-dessous (...), cour fermée de murailles, jardin derrière la maison », semblent leur servir de pied-à-terre. Ils doivent à l'occasion s'y retirer et y peindre. Le tableau de Petworth (n° 26) ne s'explique que si l'on y reconnaît les habitants d'une des « creuttes », ces demeures troglodytes situées à quelques centaines de mètres de Bourguignon, et qui sont l'une des curiosités du pays. Supposer qu'ils peignirent les paysans du tableau de San Francisco (n° 35) ou de Washington (n° 24) devant le modèle, ce n'est pas transposer indûment au XVII^e siècle le goût du motif cher au XIX^e : mais céder à l'évidence. Les maisons de pierre, avec l'escalier droit, sont celles de la région. Le verre de vin que tiennent à la main toutes ces petites gens rappelle que le Laonnois est alors une grande région de vignobles, et que Saint-Gobain est tout proche...

Pays prospère, mais qu'avaient ruiné une première fois les guerres de religion. Les Le Nain durent connaître dans leur jeunesse une de ces périodes de reconstruction où sont appréciées à leur juste valeur l'effort, l'argent et la réussite. La guerre de Trente ans vint à nouveau ravager le pays. Les troupes passaient, repassaient, prenaient quartier, vivaient sur l'habitant et pillaient sans scrupule. La peste s'en mêla à plusieurs reprises, notamment vers 1636. Le Laonnois garde ses belles propriétés, ses châteaux soignés, ses bourgs construits de pierre : mais le bétail est décimé, les paysans sans argent et souvent forcés de laisser les terres en friches, les fermes sont mal entretenues. Jean de Saint-Pères, qui se rendit en pèlerinage à Notre-Dame de Liesse en 1644 (et nous a laissé de son voyage une relation en vers parue dès 1647), sitôt passé Soissons, est saisi par le contraste, et déplore « la maudite rage des soldats » :

« Nous dismes tous pourtant, d'une commune voix,
« Que ce pais n'est plus ce qu'il fut autrefois.
« Comme on void en esté l'impitoyable gresle,
« Fondant sur les espics, les coucher pesle-mesle,
« Ainsy les escadrons, sous le drapeau de Mars,
« Ont inhumainement pillé de toutes parts
« Les biens des pauvres gens, désolé la campagne,
« Massacré le mary, violé sa compagne,
« Et de tous leurs hameaux faict un lieu déserté,
« Où ce n'est que dégast, qu'horreur, que pauvreté... »

Les abords de Laon ne furent pas épargnés : et il est fort possible que les biens mêmes des Le Nain aient souffert. Mais de toute manière il est à croire que les fils du sergent royal ne furent pas moins sensibles que le parisien Saint-Pères aux malheurs de leur pays. On a si faussement voulu faire des Le Nain des révolutionnaires avant la lettre, protestant contre l'oppression monarchique et revendiquant au nom du tiers-état, que les auteurs sérieux ont préféré insister sur le confort de ces paysans buvant « du vin dans des verres à pied qui sont fragiles et minces, et pourraient figurer sur la table d'un chate-lain ». Il faut pourtant reconnaître qu'on ne trouverait pas chez Teniers, à la même date, les murs de ferme à demi écroulés de la « Charrette » (n° 34), la chapelle aux fenêtres bouchées du « Paysage » de Hartford (n° 32), et ces vêtements rapiécés par tous les bouts qu'on voit dans la moitié des toiles. Les Le Nain n'ont assurément pas voulu dénoncer la misère d'une classe : mais ils ont vu la misère, et ils l'ont peinte. Ils ont montré ces laboureurs-vignerons avec leurs traditions de mœurs polies et de vie aisée : et il les ont montrés dans le dénuement où les a laissés le pillage répété des troupes.

« Ils sont pasles, défaits, descharnez, transparens... »

s'effrayait Saint-Pères : n'est-ce pas le spectacle des « Paysans dans une creutte » (n° 26) ?

« Leurs enfans, dont la faim ne peut estre assourie,
« A chanter et danser, gaeusent leur pauvre vie... »



L'académie
Cat. 44



Portrait de trois hommes
Cat. 46

Comment ne pas songer à ces bandes d'enfants nu-pieds, enveloppés de haillons, jouant du flageolet et de la pochette (n° 19)? Leur mine est gaie, et l'on ne sent ici ni insistance ni plaidoyer. Ne confondons pas les miséreux des Le Nain et ceux de Steinlen. Mais enfin, ces enfants sont pauvres, et pauvres les trois paysans de Washington (n° 24), vêtus de loques et privés de meubles. Pareils signes d'indigence, qui tranchaient avec l'aisance des campagnes épargnées par la guerre, devaient être sensibles aux contemporains, trop bien avertis de ces drames par les mendiants qui refluait sur la capitale. Ces tableaux sont contemporains des grands efforts de charité d'un saint Vincent de Paul...

Le fait qui mérite réflexion, c'est que les Le Nain introduisent dans leurs scènes de genre toute cette réalité. Non pour en exploiter le pittoresque, répétons-le: mais en représentant les gens de leur pays dans l'état où ils les voyaient. Si dans le moindre de leurs tableaux paraît une poésie qui dépasse toute tradition et toute convention, et qui donne au sujet de genre une dignité insolite, n'est-ce pas que ces peintres parisiens, au cœur même de leur succès, demeurent des provinciaux attachés à leur terroir? Le premier secret de leur génie pourrait bien être la vertu de fidélité.

De là vient cette distance surprenante qui sépare leurs paysans de ceux qu'on peint dans les mêmes années, en France comme à l'étranger. Il suffira de regarder les toiles du Maître aux béguins, si longtemps confondues avec les leurs: lui n'a qu'un type de vieux paysan à barbiche, de vieille paysanne ridée, de jeune commère et de gros marmot, de paysage avec chaumière et de nature morte avec choux. Répertoire commode, qu'il combine de cent façons. Mais ces figures de pratique ennui, et tout l'intérêt passe à la mise en scène. Au contraire, il n'y a pas un paysan des Le Nain qui ressemble à un autre paysan. De la fileuse de Washington (n° 24) à la vieille des « Trois âges » (n° 23), du jeune joueur de pochette de Petworth (n° 26) aux trois buveurs du Louvre (n° 28), pas un visage dont les traits ne s'impriment dans la mémoire comme ceux d'une personne rencontrée un jour, et qu'on reconnaît dans la rue.

Or ce sentiment de la vie intérieure ne procède nullement de la scène de genre et de ses traditions. Le mot de réalisme, qu'on applique à bon droit à cette peinture, dissimule trop facilement qu'elle est indifférente à la psychologie, et que ce réalisme-là s'arrête au niveau de l'individu. On ne se souvient pas d'un paysan de Brouwer, de Teniers ou de Van Ostade: simple marionnette d'un théâtre. En Italie, les tableaux de Van Laer montrent la même indifférence: le souci de vérité, là encore, ne conduit pas au-delà de la mise en scène. Paradoxe, mais en apparence seulement: entre un tableau de Teniers et un tableau de Poussin, il n'y a sur ce point aucune différence essentielle. Le souci du pittoresque réclame une figuration tout aussi abstraite que la quête de l'idée. Le personnage ne compte que pour autant qu'il sert au récit: il n'existe pas hors du tableau.

Est-ce leur vocation de portraitiste, qui attache les Le Nain à leur modèle, et qui leur fait à chaque fois, avec une incroyable curiosité des êtres, scruter et peindre un visage nouveau? On le croirait volontiers. Mais il faut bien admettre aussi que par là ils rejoignent la grande tradition du caravagisme. S'il est un trait fondamental de ce courant, c'est d'avoir élaboré une peinture qui enlève la primauté d'intérêt à l'histoire, pour la reporter sur la vie intérieure des personnages. Le réalisme caravagesque est moins dans le sujet choisi que dans les acteurs, qui soudain refusent de remplir simplement leur rôle, qui reprennent leur vrai poids humain, leur peau hâlée, leurs rides, les petites misères du corps et les meurtrissures de l'existence, qui retrouvent leur moi. Par quelle voie les Le Nain ont-ils rejoint cette conception, qui touche à l'une des attitudes fondamentales du peintre? Est-ce la grande leçon transmise par ce maître qui, nous dit-on, les instruisit à Laon durant une année entière, et dont l'identité n'a jamais été percée? Les collections parisiennes leur ont-elles offert des exemples du Valentin ou d'autres caravagesques, qui suffirent à ces portraitistes pour pressentir la formule qui convenait à leur génie? On discutera sans doute longtemps de ce lien ténu, mais évident, qui fait d'eux les héritiers tardifs et tout originaux d'une tradition que la peinture parisienne n'avait jamais adoptée.

Ce parti va bien plus loin que le simple souci de réalisme. Il finit par subordonner tout l'essentiel du tableau à l'intuition psychologique: et par en chasser l'action. Car l'action dissimule l'homme. La vie profonde d'un être ne se saisit que dans le silence, ou du moins dans le dialogue. Il faut que soit livré le visage entier, et le regard. Si la femme au verre de vin se lève, et menace du bâton un enfant désobéissant, elle n'est plus qu'une vieille mégère; que la fileuse de Washington crie «le roi boit!» ou se laisse entraîner à la kermesse, comme ses sœurs flamandes, et l'on ne trouvera plus qu'une maritorne. Mais il n'en est pas question. Du corps de garde à la forge rustique, les Le Nain traitent les mêmes sujets que les autres peintres de genre: mais toute agitation disparaît. L'image se ralentit — que l'on songe aux calmes querelles des «Joueurs» d'Aix (n° 21), de la «Rixe» de Cardiff (n° 22) —, et finit, avec la «Forge» du Louvre (n° 30) ou les «Paysans devant leur maison» de San Francisco (n° 35), par s'arrêter tout-à-fait. Les gestes retombent, les personnages s'isolent; le silence laisse s'établir entre les êtres et les objets mêmes des relations qui ne sont plus de l'ordre du récit, mais de l'ordre du poème. Et tout le sentiment du tableau vient se concentrer sur les regards.

Les frères Le Nain sont les peintres des regards. «Amateurs de regards humains», écrivait Paul Jamot dans une de ses plus belles pages. On dirait que certains de leurs tableaux sont imaginés, construits autour de ces attaches presque immatérielles et qui pourtant s'emparent d'emblée de l'attention. Regard placide de la paysanne dans la «Charrette» (n° 34), soucieux de la vieille dans les «Trois âges» (n° 23), distant du paysan de San Francisco (n° 35), regard fier et clair de l'adolescent en rouge dans l'«Intérieur» de l'Ermitage (n° 25), regard rieur et provoquant sans vulgarité de la «Laitière» de Londres. Il n'est pas jusqu'au serviteur noir de la «Tabagie» (n° 45), soulignait Jamot, «qui ne roule dans sa face aussi noire que l'ombre qui l'enveloppe deux gros yeux blancs, et ces yeux blancs ont un regard, et ce



Soldats jouant aux cartes
Cat. 47



La danse d'enfants
Cat. 52

regard parle de mille choses ignorées des hommes qui n'ont pas la peau d'ébène». Les bêtes elles-mêmes ont leur regard propre, toujours différent, et qui n'est pas faussement copié sur celui des humains. Une vie étrangement attentive veille au fond des yeux du chien, des volailles inquiètes de la « Charrette » (n° 34), du coq apprivoisé des « Paysans devant leur maison » (n° 35), des chats, tous divers, et que les Le Nain évoquent avec tant de justesse.

A ce qui n'est chez d'autres qu'un détail, ils apportent tous leurs soins. On peut observer l'habileté merveilleuse de leur pinceau lorsqu'il s'agit de rendre la transparence d'une prune, de poser un reflet sur une pupille. Mais beaucoup de peintres, et des plus médiocres, ont eu la main non moins subtile. Leur secret est bien plutôt dans cette juste intuition des êtres, qui refuse les airs dolents ou rêveurs et les sourires de convention, qui propose les visages tendus dans un instant d'attente ou de surprise, et choisit le moment où le regard vient se poser sur autrui : insistant, mais du même coup se livrant à découvert.

On n'a pas suffisamment souligné que s'établit ainsi une nouvelle relation entre le tableau et le spectateur. La peinture (et plus que tout autre genre la bamboche) propose à l'ordinaire un spectacle. Qu'il s'agisse de Poussin ou de Rubens, comme de Van Laer ou de Teniers, le tableau est une scène où les acteurs remplissent leur rôle sans se soucier de qui regarde : monde séparé, proposé comme objet à la contemplation. Avec les frères Le Nain, le jeu des regards, rompant cet isolement, ouvre le tableau sur le spectateur. Sainte-Beuve avait très bien senti, devant la « Forge » du Louvre (n° 30), que les personnages paraissent dérangés dans leurs occupations par l'arrivée d'un visiteur. « (Ils) ne posent pas, mais ils vous regardent. Il semble que vous entriez brusquement dans la maison, et que toutes ces bonnes gens, sans sortir de leur quiétude ni de leur caractère, tiennent les yeux fixés vers vous ». Car ce visiteur, c'est le spectateur même. C'est lui sur qui se posent les regards. C'est lui qui interrompt le travail du forgeron, ou dans la « Charrette » (n° 34) la torpeur silencieuse des enfants, de la femme et des bêtes, ou dans les « Paysans » de San Francisco (n° 35) l'isolement de la petite ferme. Au moment où il regarde, il est lui-même regardé. Il fait partie du tableau.

Lorsque, dans le « Mars et Venus » de Modène, le Guerchin dirige la flèche de l'Amour droit sur le spectateur, il s'agit d'un jeu doublé d'une prouesse technique. Lorsqu'un peintre glisse dans quelque composition son autoportrait tourné vers ce même spectateur, il sait qu'il s'adresse à lui, mais pour signer son tableau, et comme en hors-d'œuvre. Et certes, on trouverait bien d'autres précédents à cet effort pour nier la discontinuité entre le monde du tableau et celui qui regarde, pour établir, plaisante ou profonde, une sorte de connivence. A commencer par certaines figures caravagesques, et par le Caravage lui-même, avec l'« Amour victorieux » de Berlin ou la « Salomé » de l'Escorial. Mais à l'ordinaire il s'agit de figures isolées. Les portraitistes usent couramment du procédé, sachant d'expérience quelle intensité donne à l'expression un regard fixé sur le peintre, qui cesse de faire du modèle un objet et le transforme en interlocuteur. L'intuition des Le Nain fut d'introduire la même relation dans la scène de genre, où elle pouvait paraître déplacée. Où, en effet,

elle déplace le sens et l'intérêt. Car si le maréchal-ferrant me regarde, ce n'est plus le pittoresque de la forge qui peut me retenir, mais la personne du forgeron. Le regard ne conduit pas à un spectacle ou à une idée : mais à un être.

La peinture parisienne, dans les années 1630 à 1650, traverse un de ses moments les plus riches, et l'on voit s'y croiser des tendances fort diverses. Il semble pourtant que s'y dessine un courant majeur qui, par-delà le grand lyrisme de Vouet, cherche à renouer avec les prestiges jamais oubliés de Fontainebleau, et les « belles histoires » du Rosso et du Primatice. Art très intellectuel, qui se refuse à représenter le spectacle quotidien, qui veut atteindre à l'idée par une forme volontairement éloignée de la réalité. Le Valentin venait de mourir à Rome en 1632, au moment même où, dépassant les formules usées du caravagisme, il réalisait enfin cette aspiration de toute une époque : une grande peinture qui alliait l'action dramatique et l'analyse psychologique au réalisme du langage. Des tableaux comme le « Jugement de Salomon » ou l'« Innocence de Suzanne » du Louvre auraient pu avoir une influence décisive sur le cours de la peinture française. Une disparition prématurée laissait le champ libre aux exemples inverses des grands Italiens, de Poussin, de Stella. Autour de 1645 va triompher cet « atticisme » français dont la plus parfaite expression reste Le Sueur. Mais dès 1634, à Paris, lors d'une conférence à l'Académie Renaudot, on voit l'un des orateurs attaquer le Caravage et ses héritiers, et affirmer hautement l'importance primordiale dans la peinture de la « proportion », laquelle « pour estre exacte ne doit pas seulement imiter les sujets particuliers, mais l'espèce de chaque chose en général ».

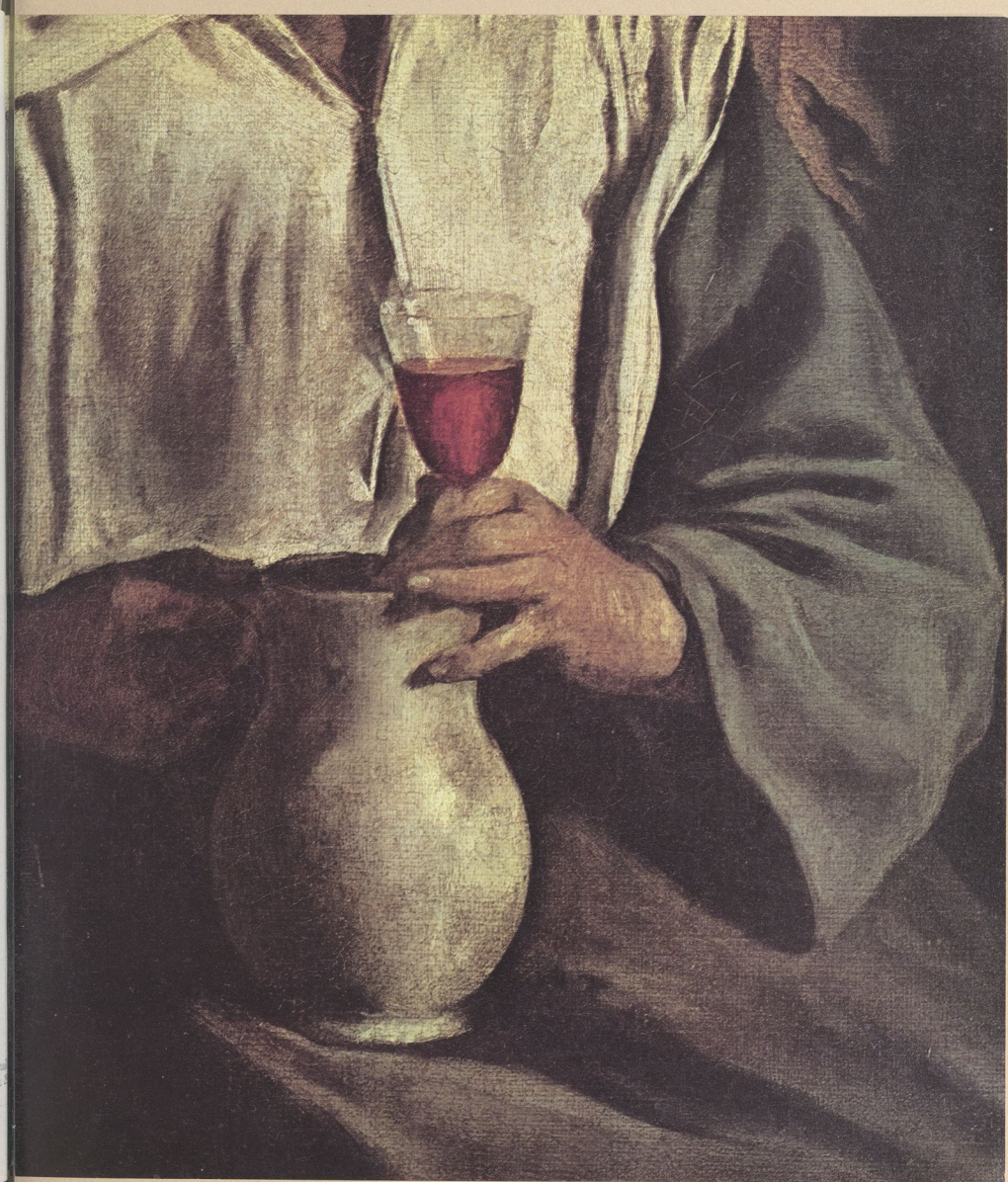
Nous ignorons si les frères Le Nain assistaient à cette séance : mais il est à croire qu'ils n'eussent pas souscrit à pareille phrase. Leur recherche reste tout entière tournée vers les « sujets particuliers », et c'est à travers l'individu qu'ils rejoignent l'universel. Ils appartiennent à leur époque par leur quête essentielle : l'analyse du cœur humain ; mais ils refusent de conduire cette analyse au niveau de l'abstraction. Et il suffit de comparer à leurs tableaux paysans les « Plaisirs champêtres » d'un Jacques Stella, connus par la gravure, pour mesurer l'importance de cette option fondamentale.

Ce choix s'affirme avec tant de simplicité qu'on y voit d'abord une démarche spontanée, et comme naïve. Or la naïveté des Le Nain apparaît fort suspecte. La naïveté dans le domaine de la création ne conduit qu'au lieu commun. Le peintre ne peut briser la vision de son temps et s'évader des exemples antérieurs que par un immense effort. Il lui faut beaucoup de génie pour être ingénu. Nous le savons mieux que jamais aujourd'hui, où la peinture se meurt sous nos yeux, faute de peintres capables de se débarrasser de l'histoire de la peinture.

Les Le Nain semblent avoir mis longtemps avant d'atteindre à cette « naïveté ». C'est à peine si nous commençons à entrevoir leurs débuts : mais

nous sommes déjà assurés qu'on n'y trouve pas cette vision franche des êtres et des choses de la campagne qu'on leur croyait donnée par quelque grâce provinciale. De la « Visitation » (n° 6) et même de la « Nativité » (n° 7), qui doivent dater de 1630-1632, au « Repas des paysans » de 1642 (n° 28), l'évolution est manifeste. Or on n'y découvre nullement le passage d'une inspiration directe à un langage savant : mais à l'inverse le rejet progressif des motifs communs à la rhétorique du temps, qui cachaient d'abord les traits personnels. Seules les œuvres de la maturité montrent les Le Nain capables de se saisir du thème le plus banal et de le repenser de l'intérieur en oubliant toutes les traditions précédentes, capables d'en retrouver la donnée humaine immédiate. Leur indépendance, et cette alliance du réalisme et de la vérité psychologique propre à leur art, tiennent moins du don que de la conquête, et de ce mélange de lucidité et d'effort qu'on nomme alors la générosité. Nous sommes au temps de Descartes et de Corneille : et l'ambition de l'artiste, comme celle du penseur, n'est pas encore de multiplier de faciles prestiges, mais de fonder, par l'audacieuse remise en cause des principes, les moyens originaux de sa création.

Jacques Thuillier



Nous voudrions remercier de leur aide amicale tous ceux qui, spontanément, à l'occasion de ce catalogue, nous ont apporté des indications sur les frères Le Nain ou leurs œuvres : tout particulièrement Mlle Louise d'Argencourt, Mlle Ségolène Berjon, Mlle Nicole Boisclair, Mme André Cabanel, Mlle Odile Cortet, M. Patrick Descourtieux, M. Philippe Durey, M. Robert Fohr, Mlle Diane Jegou Du Laz, Mme Geneviève Lacambre, M. François Macé de Lépinay, Mlle Monique Mosser, M. Paul Prouté, M. et Mme Hubert Prouté, Mlle Mireille Rambaud, M. Alain Roy, Mlle Marie-Catherine Sahut, Mme Sylvie Savina et M. John Schloder.

Il nous faut souligner tout ce que notre travail doit à M. Jacques Foucart et au Service d'Étude et de Documentation du Département des peintures du Louvre, devenu pour tous les historiens d'art un instrument indispensable. Mais nous ne saurions non plus oublier l'accueil libéral que nous avons trouvé naguère à la Witt Library de Londres comme à la Frick Library de New York. Et l'on s'apercevra sans peine des documents incomparables dont nous ont fait bénéficier Mme Madeleine Hours et le Laboratoire de recherche des musées de France.

M. Pierre Rosenberg nous a librement ouvert ses prestigieux dossiers et fait profiter de ses avis ; M. David Carritt a bien voulu nous signaler un important original resté jusqu'ici ignoré ; Mme Hélène Kojina, conservateur de la peinture française à l'Ermitage, nous a communiqué sur les tableaux de son musée des indications très complètes ; M. Michael Wilson nous a généreusement permis de profiter des découvertes faites par la National Gallery de Londres et son Laboratoire. Mme Annie Gallais a rédigé, à l'Institut d'Art et d'Archéologie de la Sorbonne, un mémoire de maîtrise sur la musique dans l'œuvre des Le Nain : son travail, et la précieuse documentation du Centre d'organologie et d'iconographie musicale du CNRS, nous ont beaucoup éclairé sur ce point.

Au cours de nos recherches dans les archives, M. Georges Dumas, alors directeur du service des archives de l'Aisne, avait grandement facilité notre enquête à Laon ; à Paris, Mme Louis Grodecki et Mlle Martine Constans nous ont prêté leur assistance avec une obligeance amicale, et Mme Simone Velter nous a spontanément apporté un concours enthousiaste.

Pour la préparation même de ce catalogue, nous avons mis à contribution le dévouement et le savoir de Mme Marie-Thérèse Forest, collaboratrice technique à l'Institut d'Art de la Sorbonne, et de Mlle Michelle Cuby, assistante au Collège de France ; Mme Simone Lacarrière, au Collège de France, s'est chargée de bien des tâches délicates avec autant de zèle que d'exactitude.

Enfin, M. Essayan a bien voulu appliquer son érudition précise à la lecture des épreuves, et il y a relevé quantité de fautes qui nous avaient échappé : les lecteurs ne lui en auront pas moins de reconnaissance que nous-même.