

Anonyme. Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1911.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).



CENTAURES ET SATYRES, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

## PIERRE BRÉBIETTE

GRAVEUR FRANÇAIS

ÉMILE Zola, dans *l'Oeuvre*, affirme que la postérité, favorable aux médiocrités correctes, se montre injuste envers les génies dont l'originalité ne fut pas parfaitement réglée. L'étude des graveurs français du xvi<sup>e</sup> et de la première partie du xvii<sup>e</sup> siècle justifierait cette assertion. Leurs noms, comme leurs œuvres, sont restés profondément oubliés. Renouvier avait eu le sentiment de leur valeur, mais son ouvrage, précieux aux érudits, n'a eu qu'un nombre de lecteurs restreint. Delaborde et Duplessis, sur le témoignage desquels s'est fondée l'estime publique, étaient de grands érudits et des connaisseurs incontestables, mais ils subirent les préjugés artistiques de leur temps. Delaborde, ancien élève d'Ingres, était tout imbu de principes élevés et étroits, il méprisait l'art germanique, ne comparait rien à Marc-Antoine. Duplessis, auquel il transmit ses doctrines, était plus intolérant encore. Tous deux, d'ailleurs, avaient peu de tendresse pour la gravure originale et réservaient leur sympathie aux traducteurs. Ils en usèrent avec les prédécesseurs des Audran et des Nanteuil comme Boileau avait fait avec les devanciers de Malherbe. Claude seul et Callot échappèrent à leur férule, consacrés qu'ils étaient par l'admiration universelle.

Les romantiques ont révisé les jugements de Boileau. Théophile Gautier a réhabilité les poètes « grotesques ». Les graveurs, leurs contemporains, n'ont pas eu le même bonheur.

Il est vrai que les érudits se croient seuls autorisés à parler des graveurs. On établit des catalogues et l'on publie des pièces d'ar-

chives; mais l'on ne se hasarde pas à exprimer son sentiment sur la valeur d'un petit maître et sur sa place dans la trame générale de l'art, parce qu'un travail n'est pas sérieux qui n'offre pas du nouveau, c'est-à-dire des documents.

Pourtant ces documents ne sont que des matériaux; leur accumulation n'est utile que si elle prépare des synthèses. Il n'en est pas, au reste, des estampes comme des tableaux que chacun peut contempler à loisir dans les musées. Les estampes restent enfermées dans des cartons. Pour que le public désire les voir, pour qu'il les achète ou en demande des reproductions, il faut qu'elles lui soient signalées. Le rôle de l'écrivain d'art ne saurait donc ici se borner à rectifier des attributions ou des dates; il doit servir de guide à la foule et même aux artistes.

Je voudrais rappeler aux admirateurs de Meryon, de M. Bracquemond et de la pléiade glorieuse de leurs émules, que Claude et Callot furent les plus puissants, mais non pas les seuls graveurs originaux de leur temps, qu'il y eut, autour d'eux, un groupe d'aquafortistes originaux dont les travaux ont pu paraître dénués d'intérêt et d'un goût choquant aux contemporains d'Henriquel-Dupont, mais où nous trouverons, nous, des joies analogues à celles que nous demandons aux estampes que l'on tire, à l'heure actuelle, sous nos yeux. Je prendrai pour exemple Pierre Brébiette, de Mantes, dont la gloire n'est pas, assurément, fort répandue, artiste inégal mais plein de verve, d'esprit, de feu et, pour tout dire en un mot, un charmant petit maître.

\*  
\* \*

Pierre Brébiette naquit à Mantes vers 1598. Comme tous les artistes de son temps, il subit l'influence prépondérante de l'Italie; comme la plupart d'entre eux, c'est en Italie même qu'il fit son apprentissage artistique.

Il y apprit l'eau-forte. Telle que Parmesan l'avait révélée, telle que la pratiquaient alors le Guide, Cantarini ou Tempesta, c'était un art à la fois simple et merveilleux, d'une simplicité parfaite, puisque l'artiste demandait uniquement à l'acide de fixer sur le cuivre le dessin tracé à la pointe sur le vernis, sans user d'aucun artifice, sans attendre rien des hasards de la morsure ou des habiletés de l'encrage; instrument merveilleux, puisque le dessin de l'artiste, librement écrit, sans préoccupation technique aucune,

gardait, dans ses multiples reproductions, sa spontanéité et sa fraîcheur.

Brébiette trouva dans l'eau-forte la meilleure application de son talent. « Son génie fécond », nous dit Mariette, « le servait sans peine,



LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE  
EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

et comme il trouvait plus de facilité à dessiner qu'à peindre, sa vie se passa presque tout entière à faire des dessins qu'il grava lui-même à l'eau-forte ou qui furent gravés par d'autres<sup>1</sup>. » Qu'il ait

1. Mariette, *Abecedario*, édition A. de Montaignon, t. I, p. 185.

fait peu de tableaux, nous n'avons point à le regretter; d'abord, parce que les tableaux, moins souples que les estampes, se sont plus rarement conservés, et ne nous sont parvenus, quand ils ont eu l'heur de survivre, que fort endommagés par le temps. Et puis, des tableaux achevés avec un souci de perfection matérielle, enveloppés dans des formules qui nous sont devenues étrangères, ont pour nous une froideur qui nous en rend l'examen laborieux, même quand ils sont signés des plus illustres noms de cette époque. L'eau-forte, par sa spontanéité, est exempte de cette livrée d'ennui. On ne s'arrête pas sans effort devant une toile de La Hyre, qui a fait des eaux-fortes délicates et aimables.

Brébiette fut donc, avant tout, un aquafortiste. Élève des Italiens, fut-il plus particulièrement influencé par Tempesta? Renouvier le pensait, d'après le caractère d'une pièce, *Les Centaures et les Lapithes*, datée de 1623<sup>1</sup>. La filiation me paraît peu certaine; à coup sûr, elle n'aurait rien d'étroit. Plus tard, rentré en France, vers 1626, Brébiette put comparer aux méthodes italiennes les pratiques des maîtres du Nord. Renouvier suppose qu'il fit « connaissance à Paris avec Van Thulden amené par Rubens, et avec d'autres Flamands moins corrects ». Il se pourrait aussi qu'il n'ait pas ignoré Rembrandt. Je crois percevoir quelque analogie entre un *Saint Jérôme* de Brébiette, à la figure sauvage, au torse puissant, et le type que Rembrandt a donné au fils pardonné dans le *Retour de l'Enfant prodigue* (Bartsch, 91). Les deux pièces sont datées de 1636.

Quoi qu'il en soit, Brébiette ajouta peu de choses aux enseignements qu'il avait reçus d'Italie. Il resta un dessinateur à la pointe. Les mérites comme les défauts de ses estampes sont, avant tout, ceux de son dessin<sup>2</sup>. Brébiette affecte une élégance hardie. Il recherche la grâce, et, selon les exemples de Parmesan et des Florentins de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, il donne à ses figures des proportions très allongées. S'il lui arrive parfois d'envelopper des personnages de draperies ambitieuses et de leur attribuer une allure théâtrale, il le fait avec une désinvolture presque narquoise; on dirait qu'il n'est pas dupe d'une emphase imposée par la mode.

1. Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs*, fascicule III. Montpellier, 1856, p. 96.

2. Le Louvre conserve trois dessins attribués à Pierre Brébiette. Ils sont catalogués sous les numéros 1746-1748, décrits et reproduits par Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre*, t. II, p. 118-119.

- Sa main est rapide et cursive : il indique plus qu'il ne définit, appuie rarement, et n'insiste jamais. Il excelle à fixer le geste en mouvement, et ne recule ni devant la violence d'une attitude, ni devant l'audace d'un raccourci, beaucoup moins soucieux de noter des formes pures que de célébrer la vie. L'incorrection que, depuis Mariette, les iconographes ne cessent de lui imputer, est beaucoup plus apparente que réelle. Le trait par lequel Brébiette traduit un contour qui se déplace semble fautif ou gauche à ceux qu'intéresse seul l'équilibre des lignes. Son dessin est volontiers



SAINTE GENEVIÈVE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

grèle; il hésite à s'affirmer, se contente de linéaments ténus, et trouve, pour composer un fond ou désigner les horizons, des notes d'une brièveté et d'une légèreté singulières.

Graveur, son métier est en accord parfait avec son dessin. Par des traits plus ou moins appuyés, avec des pointes plus ou moins fines, il dit tout ce qu'il veut exprimer. Les ombres n'interviennent que d'une façon très rare; quelques traits obliques, qui ne craignent pas de balaférer les formes, suffisent alors à suggérer un modèle; le plus ordinairement, il se dispense d'y recourir, et c'est par les lignes seules qu'il sollicite notre œil, dont il escompte l'intelligence rapide et la perpétuelle collaboration. A l'aide de cette technique sobre et sûre, il n'est pas seulement clair, il sait ramener l'attention sur le centre d'une composition, dégrader les plans, donner l'im-

pression de lumière et d'espace. Son grand *Martyre de sainte Catherine* (Le Blanc, 28) est, à ce point de vue, un chef-d'œuvre véritable d'exécution.

De ces éléments, Brébiette tire parti d'une façon très inégale. « Il était homme de bonne compagnie, » nous apprend Mariette, « et qui inspirait la joie dans les sociétés où il se trouvait, et la mort qui le surprit dans la fleur de l'âge, le fit regretter de ses amis, quoique quelquefois on eût à essayer de sa part de l'humeur et un peu de bizarrerie. » De la gaieté, de l'humeur, un peu de bizarrerie, voilà des traits que confirme vite l'examen de l'œuvre. Quand il est en verve, il est spirituel et délicieux ; mais on ne sait jamais à l'avance ce qui sera capable de l'amuser : sa veine est imprévue ; il trouve parfois dans les thèmes les plus ingrats matière à s'échauffer. Mais il aborde aussi des thèmes riches, sans savoir s'y plaire, et quand il s'ennuie il est insipide ; il faut alors rapidement tourner le feuillet ; ce sont minutes de fatigue dont il nous dédommage par des heures d'inspiration.

\*  
\* \*

Robert Dumesnil, dans le *Peintre-graveur français*, n'a pas fait à Brébiette l'honneur d'une notice, et Duplessis, qui a achevé l'œuvre de Dumesnil, n'a pas cru devoir combler cette lacune. Le catalogue de Le Blanc est imparfait et incomplet ; il comprend 139 numéros. La plupart des estampes de Brébiette sont de petite ou de très petite dimension. Seules, les reproductions de tableaux couvrent de grands feuillets. Pour développer son inspiration personnelle, un champ exigü suffit à l'artiste. Il a gravé quelques suites ; la plus longue, les *Scherzi di puttini*, comporte treize pièces ; les autres se réduisent à quatre ou cinq estampes. Une partie considérable de son œuvre a paru de son vivant chez Auguste Quesnel, en un recueil daté de 1638 ; mais, bien que Brébiette lui donne un titre<sup>1</sup> et qu'il ait composé et gravé un frontispice, on s'aperçoit bien vite, à feuilleter cet album, que l'unité en est toute factice. Il renferme, sans beaucoup d'ordre, des eaux-fortes d'inspiration et d'époques diverses ; c'est une entreprise de librairie, commode cependant pour nous, puisqu'elle a défendu contre la destruction des pages qui, isolées, avaient moins de chances de survivre.

1. *Opera diversa nunc primum a Petro Brebiette pictore regio inventa tabulis æneis delineata. Anno Dn 1638.*

Brébiette a débuté vraisemblablement dans l'eau-forte par des traductions. Ces traductions ne sont, en aucune façon, des copies. A l'exemple des Carrache, Brébiette ne se pique d'être ni complet, ni exact. Il essaie de rendre le caractère général de l'œuvre qui l'arrête. Ce sont, en quelque sorte, des notes et des impressions qu'il nous communique. A les prendre ainsi, ses confidences ont de quoi nous intéresser. Il a enlevé de verve, en 1624, un croquis d'après une *Fortune* de Claude Vignon. Capable de comprendre Raphaël



LA FUITE EN ÉGYPTE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

(L. B., 8) ou Andrea del Sarto (L. B., 5), il manifeste une remarquable intelligence des Vénitiens. Habile interprète de Palma (L. B., 3, 32), il a été vivement impressionné par Véronèse : il le marque dans son estampe d'après la *Vierge entre saint Georges et sainte Justine*, plus encore en résumant le *Mariage de saint Georges* du maître-autel de San Giorgio in Braida, à Vérone. L'emphase splendide et l'ampleur décorative de cette composition ne sont pas diminuées sous sa pointe. Par un travail très léger, très égal, il est même parvenu à évoquer les lumières nacrées et le blondissement de la toile. Cette sympathie pour Venise surprend un peu chez un compatriote et un contemporain de Simon Vouet<sup>1</sup>.

1. D'après les documents recueillis par Jal (*Dictionnaire de biographie*), Brébiette était rentré en France en 1626, année où il épousa Louise de Neufgermain, il habita dans la Cité à partir de 1628, et, après 1632, dans l'île Saint-Louis, il

\*  
\* \*

Graveur original, Brébiette a abordé à peu près tous les ordres d'inspiration qui pouvaient alors tenter un artiste : religion, mythologie, allégorie, portraits, scènes de mœurs.

Rien ne nous autorise à suspecter la foi de Brébiette ; il était probablement très religieux, comme on l'était de son temps, mais, à coup sûr, les sujets de piété échauffaient mal sa verve. S'il a gravé un grand nombre de pièces édifiantes, c'est sans doute parce que celles-ci étaient d'une vente facile, recherchées tout ensemble par les amateurs et par les dévots. Renouvier, qui s'était proposé de juger les graveurs sur la façon dont ils ont dessiné la Vierge, a dû porter son attention sur de médiocres productions de notre artiste : « Ses Vierges », remarque-t-il, « ont plus de rotondité que d'expression. » Fort heureusement, lorsqu'il a dessiné un saint ou une sainte au premier plan, massé des fabriques ou des rochers à droite ou à gauche de l'estampe, et laissé les lointains libres, selon un poncif aisé, il trouve en quelque détail matière à s'amuser.

Il aime beaucoup les enfants : il les voit débordants de santé, potelés, mutins ; quand il peut les introduire dans quelque composition, celle-ci n'est jamais indifférente. Voici une Vierge priant devant l'Enfant Jésus endormi (L. B., 6) : point d'onction religieuse, mais un sentiment exquis traduit par une facture légère et délicate. Le Christ n'est qu'un bébé qui dort de tout son être ; près de lui les vrilles d'une vigne s'enroulent en tire-bouchons. Ressuscités par saint Nicolas, les enfants qui s'éveillent de leur sommeil septennal forment le groupe le plus spirituel. Un bambin au geste vif nous oblige à regarder l'image théâtrale de saint Augustin.

Brébiette s'intéresse évidemment moins à saint Antoine qu'au démon femelle exorcisé par l'anachorète. Il campe avec élégance un sémillant saint Martin, mais s'arrête surtout à dépeindre le diable déguisé en mendiant pour éprouver la charité du légionnaire. Quand il oppose, dans des allégories édifiantes, les vertus et les vices, il prête aux vertus des allures cavalières, nous propose une *Chasteté* qui ne craint pas de montrer sa jambe et nous dépeint la *Luxure* ou la *Parèsse* sous des traits fort aimables. Il semble, d'ailleurs, éprouver un plaisir particulier à ces exercices ingrats. Les

perdit sa femme en 1637. Il avait eu sept enfants, dont l'un, Claude, né en 1631, était filleul du peintre Claude Vignon. Il doit être mort vers 1650.



LA TOILETTE DE THÉTIS, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

Évangélistes, les Pères de l'Église coiffés de mitres et couverts de chapes extravagantes, lui apparaissent comme des héros pittoresques.

S'il doit célébrer le martyre de sainte Catherine, il se représente la frayeur éprouvée par le bourreau quand il vit les instruments du supplice brisés par un miracle, et c'est ce bourreau effrayé qui envahit la scène et devient le personnage principal <sup>1</sup>. Ailleurs, un groupe rustique, un lointain horizon dessinés d'une pointe hâtive et quasi furtive, sont les seuls traits de verve d'une estampe. Un paysage maritime se dessine derrière la Madeleine, mais sainte Geneviève a séduit son imagination. De la patronne de Paris il a fait une toute petite fille candide et jolie : elle tient un cierge qu'un diabolin malicieux essaye en vain d'éteindre; la tour de Nesles et les bords de la Seine évoquent l'image de la ville qu'elle protège.

Il est, dans l'œuvre gravé de Gio-Domenico Tiepolo, une suite célèbre : ce sont vingt-sept variations sur ce thème unique de la Fuite en Égypte. Brébiette avait eu la même idée, et la coïncidence est d'autant plus curieuse que le Vénitien comme le Français, également insensibles aux côtés humains ou mystiques du drame évangélique, n'en ont aperçu que les dehors pittoresques. La verve de Brébiette est, au reste, beaucoup plus courte que celle de Tiepolo; il n'a tiré de son motif que quatre développements. Deux fois il répète, avec un charme très personnel, des épisodes traditionnels. C'est le *Repos de la Sainte Famille* : l'âne broute, la Vierge et Joseph dorment profondément et le Christ regarde un ange qui apporte des fruits; c'est encore la scène décrite par Martin Schongauer : Joseph servi par les anges qui inclinent vers lui les palmiers chargés de dattes; jolie estampe pleine de détails charmants. Les deux autres croquis sont de la fantaisie la plus imprévue. Ici, c'est le passage d'une rivière. Joseph aide galamment la Vierge à franchir les piles d'un pont rompu; ils n'ont cure de l'âne, dont un ange a pris soin. Et voici que l'âne s'est embourbé et que Joseph s'escrime en vain à le dégager de la vase, tandis que la Vierge et Jésus sont portés par les anges, conception irrévérencieuse et presque burlesque ou plutôt badinage sans conséquence.

\* \*

Le vrai domaine de Brébiette, c'est la fantaisie pure; il en emprunte les prétextes à la mythologie ou à l'allégorie. Il n'est

1. Je fais allusion ici à une petite estampe conservée dans l'album, et non à la grande pièce dont j'ai parlé tout à l'heure.

certes pas archéologue : s'il lui arrive de copier une statue antique ou s'il s'avise de prendre au sérieux quelque divinité, il devient banal ou détestable. Mais il est poète, et les Dieux rayonnant de beauté et de jeunesse se réveillent et lui sourient.

Je ne sais rien dans l'œuvre de Boucher ou de Fragonard, de plus léger; de plus frais, de plus spirituel et de plus sobre que la *Toilette de Thétis*. Vénus, Cérès et Bacchus qu'il introduit dans une série des *Saisons*, ne sont pas des images banales appelées à figurer selon un rite traditionnel. Brébiette les anime avec une joie visible : il abonde en intentions charmantes. Avec la même prédilection, il



LE SAUTE-MOUTON, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

célèbre l'*Alliance de Bacchus et de Cérès*; ce sont des pages d'anthologie.

Des *amorini* s'ébattent dans ces estampes. Ailleurs, Brébiette en a fait ses uniques héros. Un *Repos d'Amours*, où l'on voit dormir des Amours bercés par une jeune femme aux sons de la viole, est du goût le plus délicat. Il a, il est vrai, échoué de la façon la plus lourde et la plus inattendue dans une suite de figures d'enfants<sup>1</sup>, mais il rachète amplement cette erreur dans quatre estampes ovales où des Amours figurent les Saisons et, surtout dans une série délicieuse de jeux d'Amours : le *Cerf-volant*, le *Saute-mouton*, ont une grâce incomparable.

Brébiette a dessiné des Bacchanales. On sait quelle fut la fortune de ce thème. L'origine doit en être, sans doute, cherchée dans les *grotteschi*; la poésie italienne lui fournit un aliment : l'*Aminta* du

1. *Nova raccolta di varii scherzi di puttini novamente posti in luce*. F. L. D. Ciartre formis (s. d.).

Tasse, le *Pastor fido* de Guarini, parmi d'autres poèmes, contribuèrent à le populariser; l'Église effrayée, après le concile de Trente, par les dieux de l'Olympe, semble avoir eu quelque indulgence pour les faunes chèvre-pieds. En France, dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, la vogue des pastorales, le succès inouï de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, la représentation triomphale des *Bergeries* de Racan, durent encourager les artistes à imiter les exemples italiens. L'opéra naissant et les ballets de cour ne furent pas non plus sans exercer quelque influence. On sait que Louis XIV devait encore danser un *Triomphe de Bacchus*.

Poussin, Chapron, Dorigny, Pierre Biard, Scalberge s'empa-



BACCHANALE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

rèrent de ce motif séduisant, qui permettait de glorifier la forme nue et la nature en y glissant une pointe de sensualité, voire même de grivoiserie. Brébiette, parmi eux, tient une des meilleures places. Son imagination y a parfois une verdeur singulière. Telles pièces, la *Naissance des satyres* ou le *Satyre lutiné par les Amours*, ont la crudité d'une plaisanterie rabelaisienne; telle autre, qui s'accompagne d'une devise latine fort morale, montre, auprès de Silène et d'une nymphe endormie, un Amour qui use l'une liberté toute flamande. Ce sont là des écarts exceptionnels. D'ordinaire, son rire est attique; il badine avec la grâce légère, la crainte d'appuyer, dont nous faisons volontiers l'apanage du xviii<sup>e</sup> siècle. Des bacchantes promènent Silène enchaîné; des satyres ferment l'âne de Silène; des nymphes s'ébattent près de chèvres et d'Amours; ici se célèbrent des concerts champêtres; voici le triomphe de Bacchus ou, au contraire, la victoire des nymphes de Diane sur les satyres.

Parmi ces êtres chimériques que Brébiette met en scène avec tant de vraisemblance poétique et de variété, il en est un auquel il s'est particulièrement attaché et dont il paraît avoir tenté la paradoxale réhabilitation. Le satyre, chez le Tasse comme chez Guarini ou Racan, personnifie les bas instincts; libertin et brutal, il essaie de violenter les nymphes, et nous rions de ses colères et de ses déconvenues. Brébiette, tout à l'opposé, en fait un personnage sympathique et même grave. Il le suit dans les épisodes de sa vie toute mêlée de solennités religieuses. Des prêtres, couverts de voiles sacrés qui dissimulent mal leurs cornes et leurs pattes fourchues, célèbrent son mariage, traînent des coupables à son tribunal, prési-



LA GRAMMAIRE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

dent à des sacrifices humains que les centaures viennent parfois troubler; ils conduisent sa pompe funèbre et accomplissent de pieuses cérémonies près de son tombeau. Ces prêtres singuliers, et les sacrifices qu'ils perpètrent, ne sont-ils pas un souvenir ou une parodie du sage Montano de Guarini, des druides d'Honoré d'Urfé et du sacrifice humain qui, dans le *Pastor fido* comme dans les *Bergeries*, tient si longtemps suspendue la pitié du lecteur?

Dans le même esprit que ses bacchanales, avec la même verve légère et souple, Brébiette a dessiné des scènes de dieux marins. Portées par des tritons, nageant ou dansant sur la mer, groupées sur des navires de parade, les néréides, comme les bacchantes, chantent un hymne délicat à la jeunesse, à la nature et à la vie.

La plupart des pièces que nous venons d'examiner se déroulent comme des frises sur un champ tout en largeur et l'artiste déploie de fines qualités décoratives à agencer les groupes, à les relier, à soutenir et à varier l'intérêt. Le caractère prime-sautier de ses com-

positions et de son dessin ne doit pas nous en dissimuler la science très sûre.

De semblables éloges sont dus à une série de quatre pièces allégoriques où sont caractérisés les arts libéraux. C'était une sorte de gageure que de rendre intéressants et plastiques les attributs de la Rhétorique ou de la Grammaire ; mais Brébiette s'excite par le sentiment de la difficulté à vaincre, et s'il réussit dans l'éloge relativement facile de la Peinture et la Musique, il consacre à leurs sœurs sévères d'aussi séduisants dithyrambes.

\*  
\* \*

Un artiste aussi sensible, aussi vivant, était fait, semble-t-il ; pour s'intéresser à la vie quotidienne et pour porter témoignage sur ses contemporains. Brébiette a, en effet, gravé, en ce genre, de fort jolies pièces. L'une d'elles, *Les Voleurs de grand chemin*, a été publiée par M. Courboin<sup>1</sup>, qui ne balance pas à la comparer aux estampes de Callot. Je citerai aussi une *Balayeuse* accorte et une grande composition, *La Bonne aventure*, d'un agencement très libre ou encore une allégorie dans laquelle il rappelle son retour précipité de Rome dont l'avait chassé la peste<sup>2</sup>. Mais ces morceaux sont peu nombreux, et Brébiette a malheureusement ici laissé souvent à d'autres le soin de graver ses dessins. Or, ses interprètes l'ont toujours trahi. Une série de quarante-trois *Cris de Paris* a été traduite, vers 1640, par un burin presque informe : l'intérêt en peut être grand pour l'histoire des mœurs, il est très faible au point de vue artistique. Les graveurs, élevés à l'école des Flandres, qui se sont attaqués à d'autres images en ont fait évanouir tout l'esprit sous le réseau de leurs tailles croisées et compliquées, sous le poids de leur modelé fini et morne<sup>3</sup>.

Des estampes satiriques, gravées par Brébiette lui-même, nous

1. *Figaro illustré*, septembre 1909.

2. Cette pièce a été publiée par la *Gazette*, 1859, t. III, p. 344. La *Gazette* a publié également une *Danse des Bacchantes*, 1859, p. 15 ; — la *Marche de la Peinture*, 1859, p. 29 ; — des *Amours peintres*, 1867, p. 190 ; — des *Amours musiciens*, 1869, t. II, p. 376 et 528.

3. Pareil malheur est arrivé aux compositions mythologiques gravées sur les dessins de Brébiette pour les *Tableaux du Temple des Muses* de l'abbé Marolles. Il n'y reste rien de ce qui caractérise le génie de notre artiste. Mariette a consacré une notice curieuse à cette suite dont une planche (*Les Amours de Salmacis et d'Hermaphrodite*) avait été effacée par son père, comme trop libre (*Abecedarium*, t. I, p. 139).

réservent une autre surprise et non moins fâcheuse : la raillerie en est grossière et lourde. Le *Mari fouetté par sa femme*, le *Pauvre Badin* au pied de son épouse coquette, sont d'une affligeante vulgarité. Ce gentil esprit qui joue d'une pointe si alerte avec les Bacchantes et les faunes, ne dépasse pas, dans la satire contemporaine, les auteurs de placards contre Matamore, Ouydire ou Lustrucru.

Les plus remarquables pièces que Brébiette ait consacrées à son temps sont certainement trois portraits. L'un est celui de François Quesnel, peintre et enlumineur, dont Renouvier le soupçonne d'avoir



PORTRAIT DE PIERRE BRÉBIETTE, EAU-FORTE ORIGINALE DE L'ARTISTE

été l'élève. Le second est celui du beau-père de l'artiste, le sieur Neufgermain. A voir ce personnage campé dans l'attitude que Pourbus donne à Henri IV et avec la même dignité, on ne soupçonnerait pas qu'on est en présence du « poète hétéroclite de Monseigneur, frère unique du roi »; bouffon bel esprit qui s'était fait une réputation en rimant des éloges dont les vers se terminaient par les syllabes du nom de la personne encensée.

Le troisième portrait, et le plus intéressant, est celui de l'artiste lui-même. Il s'y montre avec la vivacité d'allure, l'œil pénétrant que nous pouvions lui prêter par avance, mais aussi avec une mélancolie imprévue. Il tient en sa main un médaillon, et une inscription latine nous avertit que c'est l'image de son épouse disparue : « Il se console en pensant à sa postérité ». Louise de Neufgermain était

morte en 1637 — le portrait est de 1638 — en laissant sept enfants. Le peintre des bacchanales était donc un gendre respectueux, un père aimant et un veuf inconsolable.

En défendant Brébiette contre l'oubli, nous n'avons pas prétendu lui tresser de trop ambitieuses couronnes. Il fut un petit maître, capable des pires erreurs, mais d'inspiration le plus souvent heureuse, pétillant d'esprit, plein de feu, de grâce, de charme, d'une verve menue mais abondante. S'il eût vécu au XVIII<sup>e</sup> siècle, ses moindres estampes seraient recherchées. Il a eu le tort d'appartenir à une période et à un groupe d'artistes contre lesquels les contemporains de Louis XIV prononcèrent un jugement que de prétendus principes et l'exemple de Poussin, invoqué à tort, autorisaient mal, jugement qui n'a pas encore été révisé et contre lequel l'heure est venue de faire appel aujourd'hui.

LÉON ROSENTHAL



UNE BALAYEUSE  
EAU-FORTE ORIGINALE  
DE PIERRE BRÉBIETTE