

La Revue de l'art ancien et moderne. 1909/07/10-1909/12/10.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres 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.

JACQUES CALLOT EN ITALIE



L fut un temps, — et il n'est pas très éloigné, — où l'on ne pouvait imaginer que les hommes de génie eussent mené l'existence tout unie qui convient au vulgaire. On semait volontiers la biographie des grands artistes de vengeances atroces, d'enlèvements, d'empoisonnements, d'assassinats. La jeunesse aventureuse de Callot était une bonne fortune pour des esprits en quête d'extraordinaire. Arsène Houssaye décrivait, en pages colorées, les compagnons singuliers avec lesquels le jeune Lorrain avait traversé les Alpes, et Aimé de Lemud, dans une lithographie médiocre et retentissante, montrait l'enfant, le front déjà auréolé par l'inspiration, marchant d'un pas assuré vers la terre italienne.

Nous sommes aujourd'hui beaucoup moins curieux d'anecdotes, mais, soucieux de dégager la genèse du génie et désireux de définir les influences esthétiques internationales, il nous plaît d'étudier le séjour de Callot en Italie pour déterminer ce qu'il dut aux Italiens et ce qu'il a pu leur communiquer à son tour.

I

On sait les faits et, depuis les beaux travaux de Méaume, il est à peine besoin d'y revenir¹. Callot est né en 1592 à Nancy, dans cette Lorraine qui, deux siècles avant de revenir à la France, était déjà de culture toute

1. Ed. Méaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 2 vol. in-4°. Paris, Renouard, 1860.

française. Très jeune, il s'était lié avec le fils de Claude Henriot, peintre du grand-duc Charles III. Claude Henriot mourut, son fils partit pour l'Italie compléter ses études artistiques, et Jacques Callot conçut une envie irrésistible de rejoindre son camarade et de visiter Rome. D'obtenir de ses parents l'autorisation de faire un voyage semblable, il n'y avait pas apparence, et l'enfant s'enfuit secrètement de la maison paternelle. Il était âgé de douze ans. Parti avec l'imprévoyance de son âge et, au bout de quelques étapes, mourant de faim, il allait être obligé de rentrer à Nancy, l'oreille basse, quand il rencontra une bande de bohémiens qui le recueillirent et l'associèrent à leur fortune. Avec eux, il atteignit la terre promise. Bien des années plus tard, lorsque, devenu célèbre, il put avouer ses erreurs de jeunesse, il se complut, en quatre planches savoureuses, à immortaliser ses singuliers protecteurs [M. 667-670]¹. Catholique fervent, il aimait à remercier le ciel qui, dans ces périls, avait protégé sa pureté.

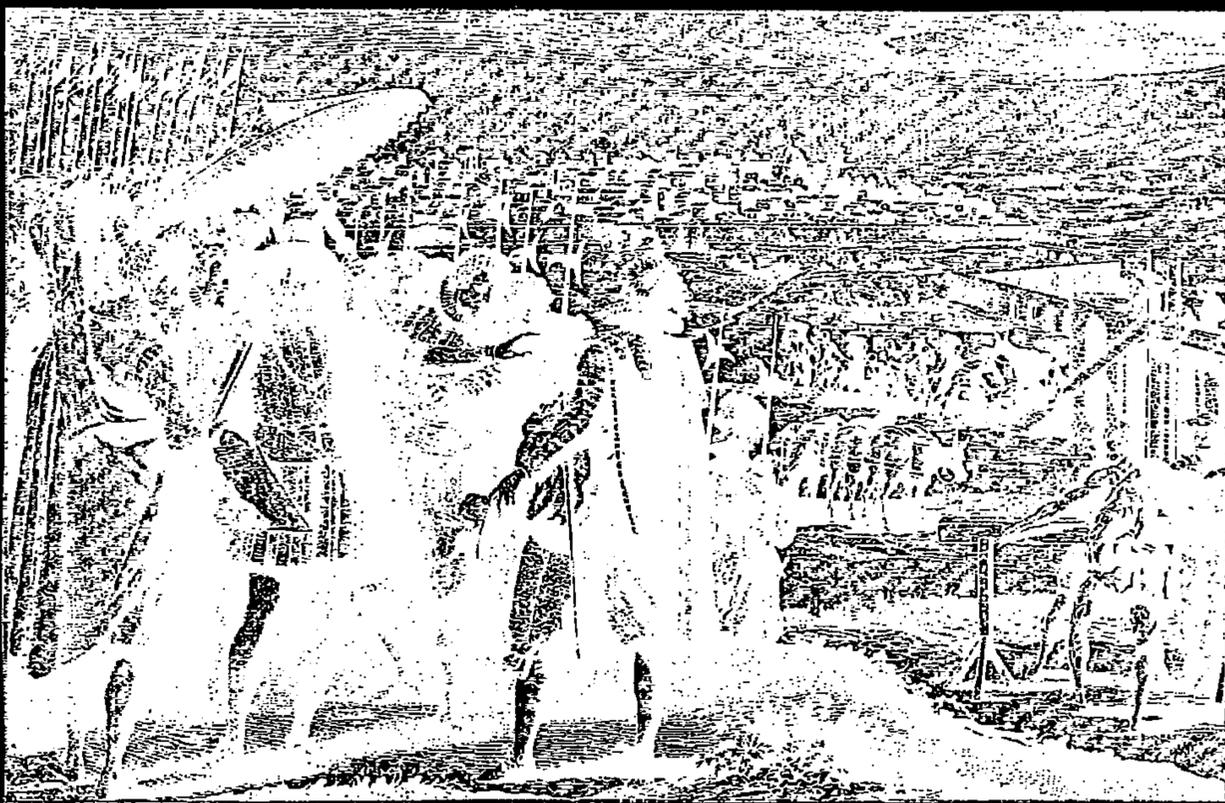
Callot s'était arrêté à Florence, où il travailla quelques semaines auprès de Canta Gallina. Mais l'attraction de Rome était invincible. Il réalisait son rêve et se promenait, joyeux, dans les rues de la ville pontificale, lorsqu'il rencontra, par malheur, des marchands de son pays. Ceux-ci le reconnurent et, malgré ses protestations et ses cris, le ramenèrent à Nancy.

Aussitôt revenu, il combina une fugue nouvelle. Cette fois, il passa par Lyon et le mont Cenis ; mais, à peine en Italie, il se heurta dans une rue de Turin à l'un de ses frères envoyé à sa poursuite. Notre héros réintégra Nancy. Il se serait évidemment échappé une fois encore, si ses parents n'avaient eu le bon esprit de céder à cette passion obstinée. Charles III venait de mourir ; le comte Tornielle de Gerbeviller allait, en ambassade, annoncer officiellement au pape l'avènement du grand-duc Henri II, son successeur. Callot obtint de se joindre à la députation lorraine. Il partit en décembre 1608 et, dans les premières semaines de 1609, il arrivait de nouveau à Rome.

La passion que Callot avait déployée, les obstacles qu'il avait surmontés, les dangers qu'il avait traversés, le caractère romanesque de ses aventures, offrent un singulier intérêt. Qu'on veuille bien le remarquer

1. Les indications entre crochets se réfèrent au catalogue de l'œuvre de Callot dressé par Méaume.

cependant : si l'on écarte les épisodes dramatiques où notre imagination s'amuse, que reste-t-il d'essentiel ? Un jeune artiste qui va s'instruire en Italie. Or, cela, dans les premières années du xvii^e siècle, n'était rien moins qu'extraordinaire. Aller en Italie, c'était un voyage banal, on dirait presque obligé. Depuis le temps de Raphaël et de Michel-Ange, les peintres de toute l'Europe occidentale s'étaient acheminés vers les Alpes. Les Flamands, les Allemands, reniant leurs traditions nationales, étaient allés



FERDINAND I^{er}, GRAND-DUC DE TOSCANE, FAISANT CONSTRUIRE L'AQUEDUC DE PISE.

Gravure de la série dite des *Batailles des Médicis* (M. 538).

réclamer le baptême romain, et si les Français n'avaient pas participé à cet exode, c'est parce qu'ils avaient vu venir chez eux, à Fontainebleau, les Rosso et les Primaticci. A présent, l'école de Fontainebleau dispersée, les Français accouraient à Rome à leur tour. Callot avait été précédé et, aussitôt après lui, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, plus tard Poussin, Claude Lorrain, pour omettre les artistes de notoriété moindre, François Perrier, Courtois, Brébiette ou Vignon, vinrent, non pas seulement saluer la terre des arts, mais lui donner de longues années, quelques-uns toute leur vie. L'originalité fut désormais, non pas de connaître l'Italie, mais de

s'être dérobé à sa séduction, et l'on cite Eustache Le Sueur qui ne s'éloigna pas de la France. Callot, par des moyens originaux, n'avait donc rien fait, en somme, que de fort ordinaire.

A Rome, il rencontra le maître le plus détestable qui se pût imaginer. C'était, d'ailleurs un Français et un brave homme ; il s'appelait Philippe Thomassin¹. L'amour des arts ne l'avait pas entraîné en Italie. Il avait d'abord gagné sa vie à graver des boucles de souliers et de ceinturons ; puis, la mode s'en étant passée, il s'était avisé tout bonnement de graver des estampes. Il travaillait le cuivre selon les méthodes spécieuses et faciles que Cornélis Cort avait instaurées en Italie. Ses productions étaient médiocres ou détestables. Au surplus, il se préoccupait assez peu d'esthétique. Il s'adressait à une clientèle soucieuse uniquement d'être édifiée. Ses estampes, publiées avec privilège du Saint-Père et visa des autorités ecclésiastiques, étaient empruntées, si possible, aux plus grands maîtres ; à leur défaut, à de prétendus grands peintres, Zuccari, Vasari, etc. L'essentiel était que le sujet fût religieux et l'estampe régulière et propre. Thomassin, à l'occasion, éditait aussi, sans plus haute visée, des pièces mythologiques et des allégories banales et morales, selon le goût du temps. La clientèle donnait ; Thomassin s'adjoignit des apprentis dont il dirigeait et signait le travail collectif et impersonnel. C'est parmi ces auxiliaires que fut admis Callot. Il n'apprit ni dessin, ni sentiment de l'art, — Thomassin eut été fort embarrassé pour les lui enseigner, — mais il reçut la pratique et la routine du burin. A quelles pièces a-t-il collaboré ? Peut-être a-t-il mis la main à un *Incendie du Bourg* de 1610, qui atteint presque le passable, et à quelques-unes des *Œuvres de miséricorde*, mises en vente de 1604 à 1624, qui sont au-dessous de la critique. Sa part, à n'en pas douter, était toute mécanique. Une suite des *Tableaux de Rome*, qu'il traça à cette époque, est d'une rare indigence [M. 167-196]. Et pourtant Callot acquit, sous cette discipline déplorable, une virtuosité technique dont il allait bientôt, mais non à Rome, donner les témoignages.

Thomassin était marié ; Callot était jeune. On prétend que le maître prit ombrage de son élève et l'on a, sur cette jalousie, brodé un roman auquel on nous pardonnera de ne pas nous attarder. Quoi qu'il en soit, Callot, pour son plus grand bien, se sépara de Thomassin. Il aurait pu

1. Bruwaert, *Recherches sur Ph. Thomassin*, in-8°. Troyes, 1876.

demeurer à Rome ; il se décida, vers la fin de 1611, à tenter la fortune à Florence.

II

Cette détermination était originale. Si tous les artistes couraient alors en Italie, Rome était leur objectif unique. On passait à Florence, mais on



LE PONTE VECCHIO, A FLORENCE.

Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 780).

ne s'y arrêtait pas. La Toscane, était dès lors, tombée dans le discrédit dont elle a souffert jusqu'à l'heure où fut réhabilité le Quattrocento. Pourquoi Callot échappa-t-il à un préjugé général ? Il avait, sans doute, gardé bonne impression de la ville où, tout enfant, il avait séjourné ; d'autre part, le duc Cosme II était fils d'une princesse lorraine et l'artiste escomptait peut-être, de ce chef, une protection sympathique. L'essentiel est qu'il venait se plonger dans un milieu et s'offrir à des influences dont nul de ses contemporains ne se souciait.

Florence était sur son déclin ; mais il s'en faut que la vie artistique y

fût anéantie. Les Médicis, fidèles aux traditions familiales, luttèrent avec énergie contre la déchéance. Ferdinand I^{er} fonda une surintendance des beaux-arts. Cosme II, qui lui succéda en 1609, avait reçu l'éducation la plus intelligente, grandissant dans le commerce des hommes éminents qu'attirait le palais Pitti. L'année qui précéda la venue de Callot, l'Europe retentit de la découverte des satellites de Jupiter que Galilée, par juste reconnaissance, baptisait les astres des Médicis. Deux ans plus tard, en janvier 1612, l'académie de la *Crusca*, constituée à la fin du xvi^e siècle, publiait le premier dictionnaire scientifique de la langue italienne.

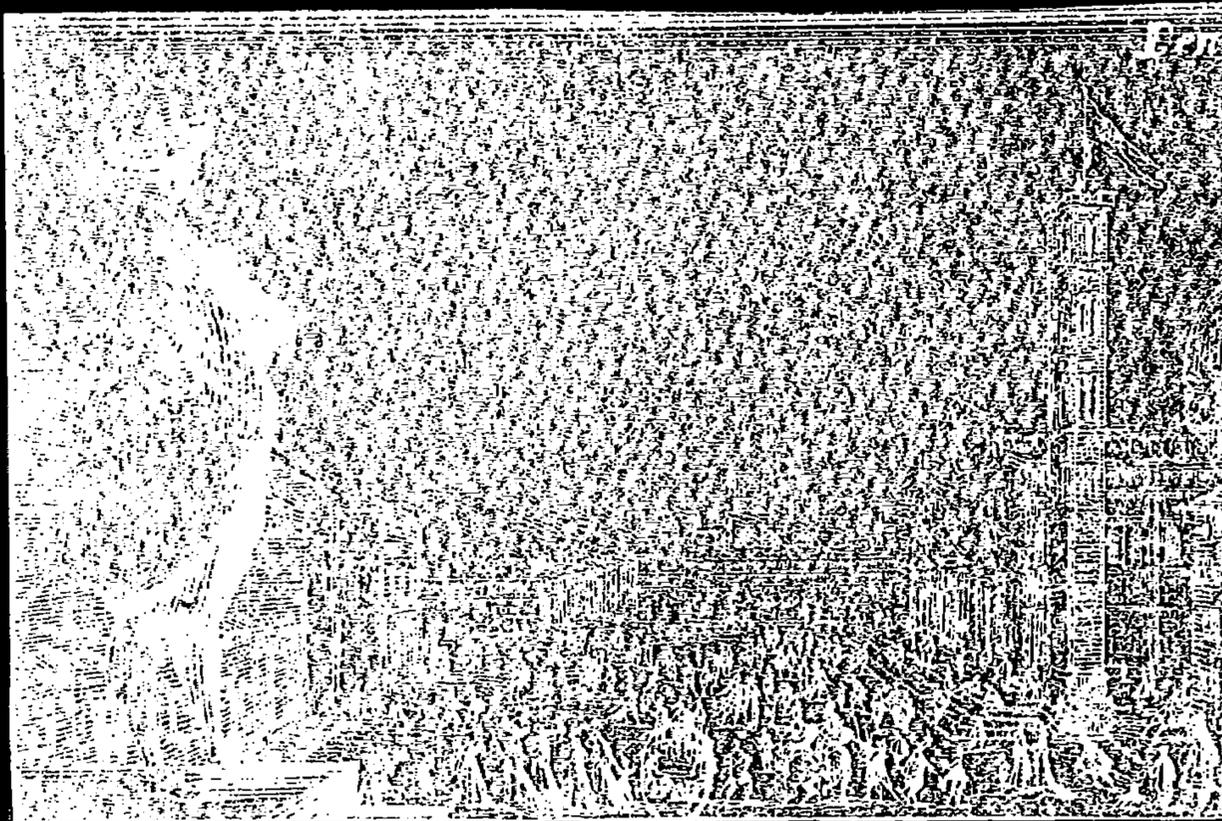
Florence continuait à s'enrichir de monuments. Sans doute, les architectes de ce temps n'ont plus l'heur de nous plaire ; il serait pourtant équitable de leur reconnaître quelque mérite. Buontalenti venait de mourir, qui avait achevé Santa Trinita et parfait les jardins Boboli. Giovanni Caccini avait bâti en 1601 le porche de l'Annunziata, et Matteo Nigri dirigeait depuis 1604, à Saint-Laurent, la construction fastueuse de la chapelle des Princes. Giulio Parigi allait bientôt édifier la loggia del Grano (1619), et donner au palais Pitti agrandi son aspect définitif.

Jean Bologne s'était éteint en 1608 : *l'Enlèvement de la Sabine*, *Hercule et le Centaure* sous la loggia dei Lanzi, *Saint Luc* à Or San Michele, la statue équestre de Cosme I^{er}, place de la Seigneurie, celle de Ferdinand I^{er} devant l'Annunziata, attestent la faveur dont il avait joui à Florence. Son élève favori Tacca, qui plaça au Marché-Neuf une belle copie du sanglier antique, allait travailler aux statues dorées destinées à la chapelle des Princes.

Des peintres, enfin, vivaient en Toscane, auxquels il ne fallait demander ni conviction, ni correction, mais de la verve et de la fécondité. Les idées bolonaises n'avaient pas pénétré ici. Les artistes traçaient, d'après des formules usées, des figures inconsistantes, mais élégantes. C'étaient Poccetti, à la fin de sa carrière, Poccetti que recommande une *Cène* pittoresque exposée au musée de Sienne, Matteo Rosselli, proluxe auteur de compositions médiocres, Cristofano Allori, et Baroccio, maître suave et maniéré, dont le nom, du moins, n'est pas oublié.

III

Ce n'est donc pas dans une ville de souvenirs, mais au milieu d'une activité intense, que Callot allait se développer. Dès son arrivée à Florence, il se voyait protégé par le grand-duc Cosme II, recevait un logement,



LA PLACE DU DÔME, A FLORENCE.

Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 860).

une pension, et il trouvait aussitôt, dans la personne de Giulio Parigi, un guide tel qu'il fut donné à peu d'artistes d'en rencontrer.

Giulio Parigi était un homme à talents ; mathématicien, ingénieur, architecte, ordonnateur de fêtes, il dirigeait une école renommée d'architecture civile et militaire, où l'on enseignait mathématiques et mécanique. Surtout, il avait une imagination incomparable pour régler un ballet, une mascarade, pour monter une machine d'opéra. Ses inventions *vaghe, capricciose*, émerveillaient Galilée, qui l'accusait plaisamment de sorcellerie. Callot devint l'aide de Parigi qui le prit en affection : près de lui,

il apprit à organiser un décor, à grouper des figurants, à disposer des masses, à ordonner, selon les lois de la perspective, des ensembles complexes. Il acquit ainsi cette sûreté visuelle, cette précision impeccable, qui devaient tant le servir par la suite. Dans son œuvre, on conserve, sur une feuille minuscule, un simple plan de ballet [M. 620]; c'est un témoignage capital de ses études. Plus d'une fois, en contemplant *les Misères de la guerre* ou des scènes de l'Évangile même, on retrouve aux personnages l'allure théâtrale; partout on jouit de cette science, si spontanée d'apparence, parce que l'artiste s'en était intimement pénétré.

Parigi, d'autre part, attentif aux progrès de son favori, s'aperçut bien vite que celui-ci dessinait avec plaisir, mais sans jamais regarder la nature, et avec une tendance à charger les traits. De semblables dispositions n'avaient rien d'extraordinaire chez un ancien disciple de Thomassin. Giulio Parigi s'appliqua à les combattre. Il y parvint avec peine, tant elles étaient invétérées. L'art doit une infinie reconnaissance à ce brave homme. Combien d'Italiens, en ce temps de travail académique et hâtif, auraient conçu de semblables scrupules?

Enfin, Callot apprit, auprès de son maître, l'usage du procédé approprié à son génie. Pour garder le souvenir des fêtes qu'il avait agencées, Parigi en faisait tracer des croquis à l'eau-forte. Callot connut ainsi cette technique très simple que Parmesan avait instaurée en Italie et que les Italiens pratiquèrent pendant trois siècles sans presque la modifier. Ils ne demandaient au cuivre aucun des effets dont Rembrandt a révélé l'inépuisable richesse. Ils l'employaient uniquement à multiplier les exemplaires d'un dessin sans en détruire la spontanéité. Ainsi procédait, à ce moment même, le Guide; ainsi en usaient, à Florence, Canta Gallina, Alfonso Parigi, et surtout Giulio Tempesta.

Callot adopta cette conception esthétique, mais il apporta, dans ses moyens, une modification importante. Le vernis usuel était légèrement mou; il demandait à être travaillé immédiatement, et le trait découvert par la pointe manquait de netteté à la morsure de l'acide. Callot désirait pouvoir abandonner sa planche et y revenir à loisir; il n'attendait rien des hasards de la morsure et avait besoin d'une précision extrême pour accumuler, dans un espace minuscule, des indications microscopiques. Il imagina d'emprunter aux luthiers leur vernis dur. Il obtint ainsi des

planches toujours prêtes à de nouveaux travaux, des traits déliés et parfaitement dépouillés.

IV

Par une disposition d'esprit que manifesta aussi Claude Lorrain, Callot demanda peu de conseils aux chefs-d'œuvre accumulés du passé. Un album conservé au musée de Berlin et qui a été publié, sous son nom,



GRAVURE DE LA SÉRIE DES «BALLI» (M. 643).

par M. Thausing, contient, il est vrai, des croquis d'après Holbein ou Léonard; mais il semble que la paternité doive en être revendiquée par Étienne de la Belle. Comme Claude, enivré par les jeux de la lumière sur la terre latine, Callot se pénétra des spectacles les plus capables de nourrir son génie. Splendeurs et misères, Florence lui offrit d'inépuisables suggestions pittoresques¹.

De sa richesse économique, Florence ne gardait plus guère que le souvenir. Enveloppée dans la ruine générale de la Méditerranée, elle subissait aussi le contre-coup des guerres de religion en France et en Alle-

1. A. Reumont, *Geschichte Toscanas*, passim.

magne et de la chute économique de l'Espagne. Une réglementation outrée, un système déplorable de privilèges, paralysaient son industrie et son commerce. En même temps, les couvents se multipliaient ; il fallait chômer des fêtes innombrables et, malgré les Médicis, l'Inquisition étendait sa main sur la Toscane.

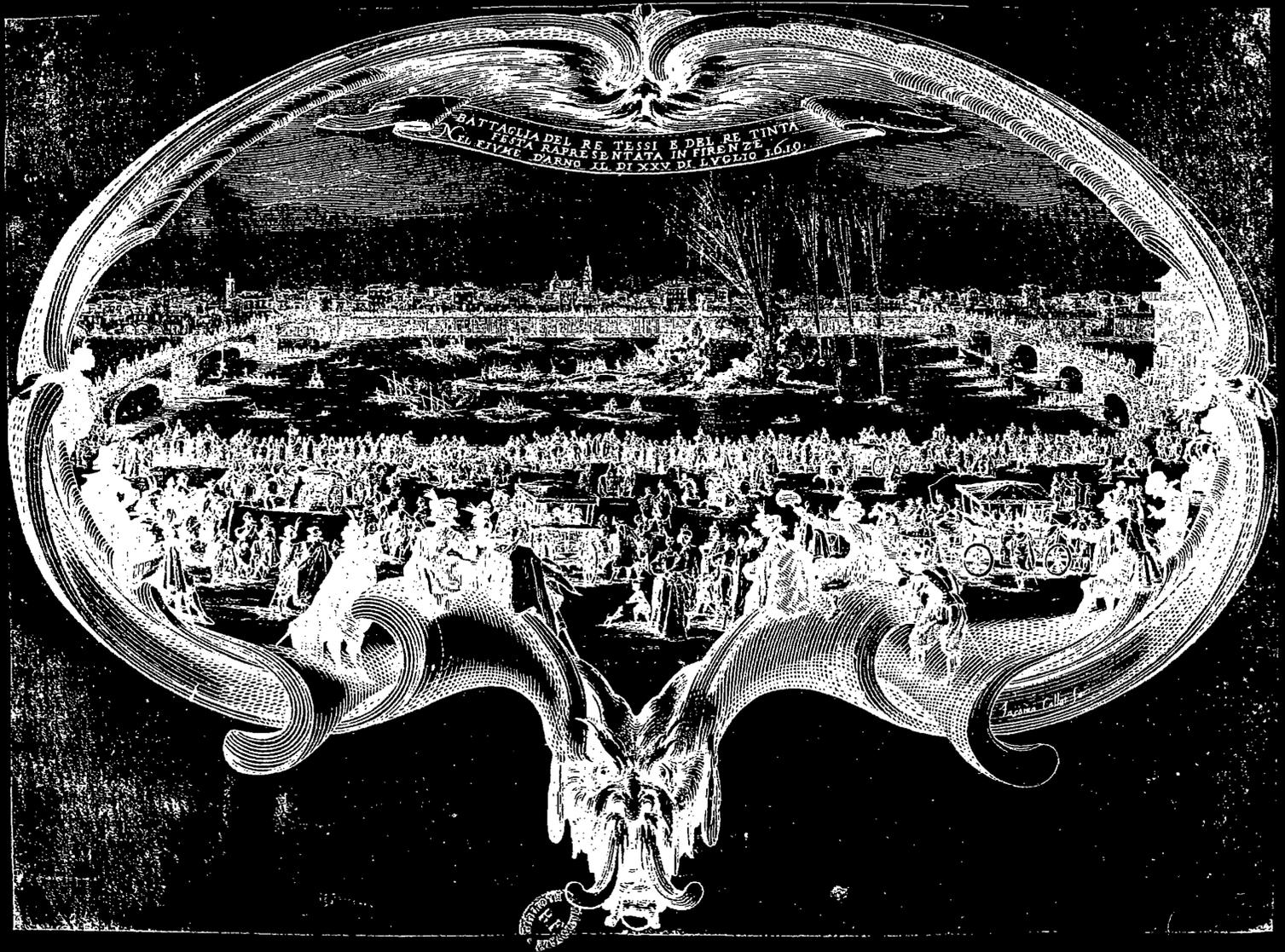
En vain, les Médicis s'ingéniaient-ils à lutter contre ces menaces de mort, que soulignait une dépopulation rapide. Le mal était irrésistible et la misère se faisait chaque jour plus évidente.

Mais cette misère même offrait à Callot des héros incomparables : paysans épuisés, gueux couverts de haillons, mendiants, infirmes, brigands et malandrins. D'ailleurs, ce peuple misérable avait le goût des plaisirs. Sur les places de villages, Callot a vu les paysans attroupés devant des baladins et il a noté ces spectacles dans ses *Balli*.

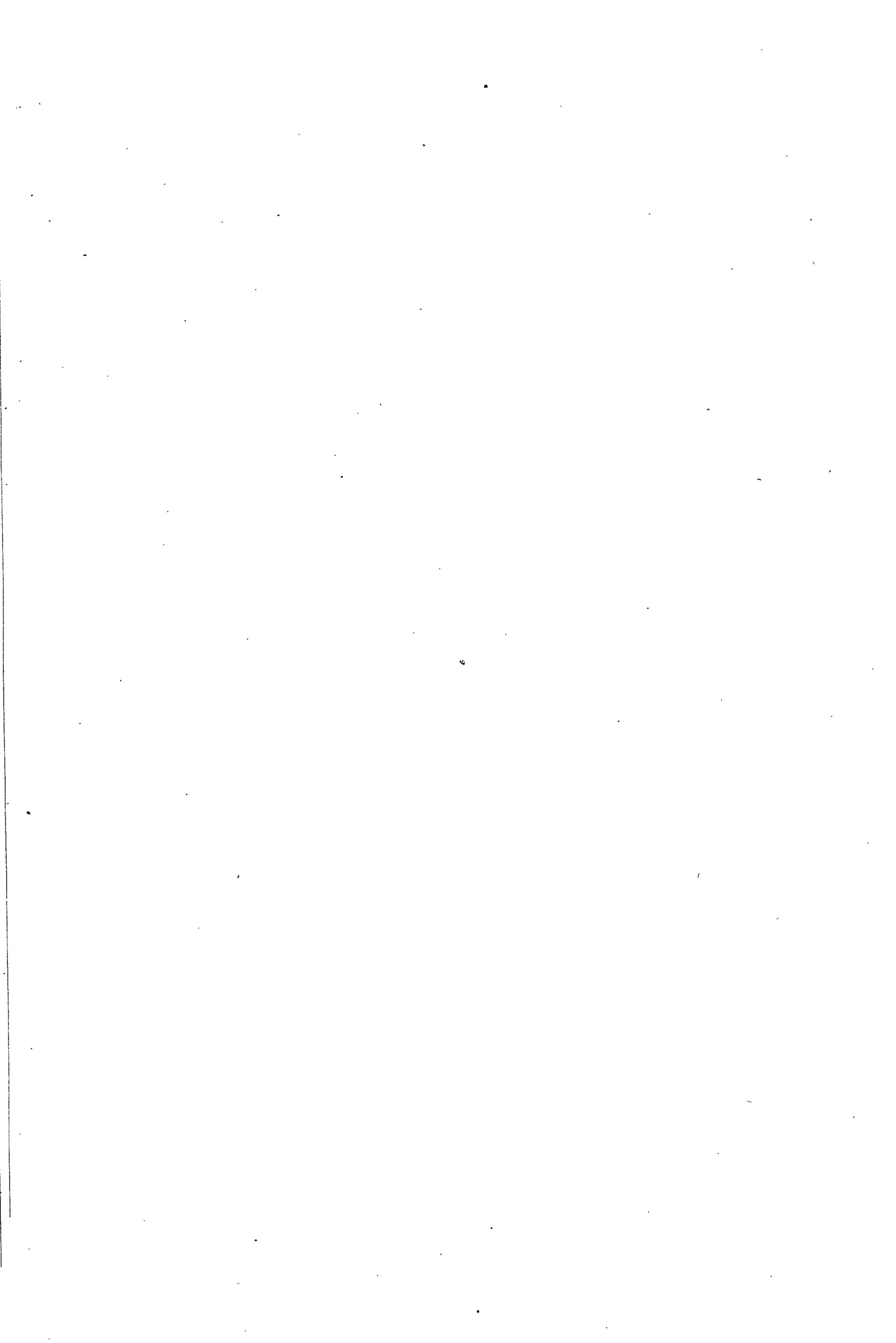
Dans la bourgeoisie et chez les nobles, il y avait, au même moment, un vif besoin de fêtes et un progrès journalier du luxe. Callot a observé la société élégante avec le même soin qu'il accordait aux gueux. Il le témoigne par ses estampes et aussi par de nombreux croquis.

Les Médicis donnaient l'exemple du faste. Un mariage ducal, l'entrée d'une ambassade, la réception d'un prince étranger, s'accompagnaient de grandes réjouissances. Vasari a décrit les fêtes du mariage de don François avec Jeanne d'Autriche. En 1589, on célébra en grande pompe l'union de Ferdinand et de Christine de Lorraine, puis ce furent les noces de Marie de Médicis et, en 1608, le mariage de Cosme II. Le programme comprenait quelques parties essentielles : cortèges princiers, représentations d'opéra. L'opéra, né à Florence, était encore à ce moment un plaisir réservé aux cours¹. En l'honneur de Marie de Médicis, on avait joué l'*Euridice* de Péri sur un livret d'O. Rinuccini. C'étaient encore des mascarades : en 1598, crocodiles, dragons ingénieusement machinés ; en 1608, des chars figurant le navire d'Amérique Vespuce, le temple de la Paix, la grotte de Vulcain. On livrait des combats simulés et l'on avait vu une bataille navale engagée par des navires fantastiques dans la cour du Palais Pitti, inondée et transformée en lac. Enfin, des pluies de fleurs et des feux d'artifices complétaient des programmes auxquels on conviendra que notre imagination n'a su ajouter que fort peu de chose.

1. La première salle publique d'opéra fut ouverte en 1637 à Venise.



JACQUES CALLOT. — « L'ÉVENTAIL ». FÊTE DONNÉE SUR L'ARNO LE 25 JUILLET 1619 (M. 617).



Près de Giulio Parigi, Callot fut non seulement le spectateur, mais l'ordonnateur de réjouissances semblables. Il vit *la Guerre d'amour*, livrée en 1615 en l'honneur du duc d'Urbin, et la tragédie de *Soliman*, avec intermèdes, représentée en 1620. On devine l'attrait qu'eurent sur lui ces spectacles et le profit esthétique qu'il en tira.

Il y avait enfin la ville, la ville merveilleuse, ensemble incomparable de monuments et de panoramas. Les Florentins ne les regardaient plus ; mais Callot les a contemplés, et nous savons qu'il les a aimés, puisqu'il les a retracés avec complaisance. La place de la Seigneurie, le Ponte Vecchio, Santa Maria Novella, le Dôme, la place de l'Annunziata, la place de Santa Croce avec ses maisons couronnées de loggias, maints autres aspects pittoresques ou sublimes ont été fixés par lui dans ses *Caprices* avec une intelligence profonde et, à cette époque, bien remarquable, de la physionomie et de l'âge des pierres ordonnées. Il sentait aussi le charme que les coutumes populaires et les usages locaux prenaient du cadre où ils se déployaient, et Baldinucci a noté le soin avec lequel il les avait étudiés.

V

Dans ce milieu si favorable, Callot ne cessa pas de s'enrichir ; il ne cessa pas non plus de travailler et de produire. Il dessinait beaucoup ; il gravait constamment, et son œuvre devenait bientôt si considérable qu'il serait ici trop long de le rappeler tout entier.

Il n'avait pas renoncé au burin, et il lui arriva encore de signer des pièces médiocres ou impersonnelles : deux *Ecce Homo* [M. 7 et 8] en 1611 et en 1613, une *Sainte Famille* d'après Andrea del Sarto en 1613 [M. 66]. Cependant, en 1612, Poccetti lui avait confié la traduction d'une grande pièce où il avait figuré le Purgatoire et l'Enfer, d'après la *Divine Comédie*, composition ambitieuse enflée par le désir de faire mieux que Michel-Ange. Callot surmonta avec une rare assurance les difficultés accumulées dans cette page. La planche, tenue dans une tonalité claire, suffirait à le qualifier comme maître-ouvrier [M. 153].

Il montra plus de fermeté encore pour interpréter une série de compositions consacrées par Matteo Rosselli ou Tempesta à la gloire de

Ferdinand I^{er} et connues sous le nom impropre de *Batailles des Médicis* [M. 534-549]. Ici, du moins, il s'agissait de tracer des personnages et des costumes contemporains. Des états remarquables, conservés au Cabinet des Estampes, permettent de suivre le travail de l'artiste.

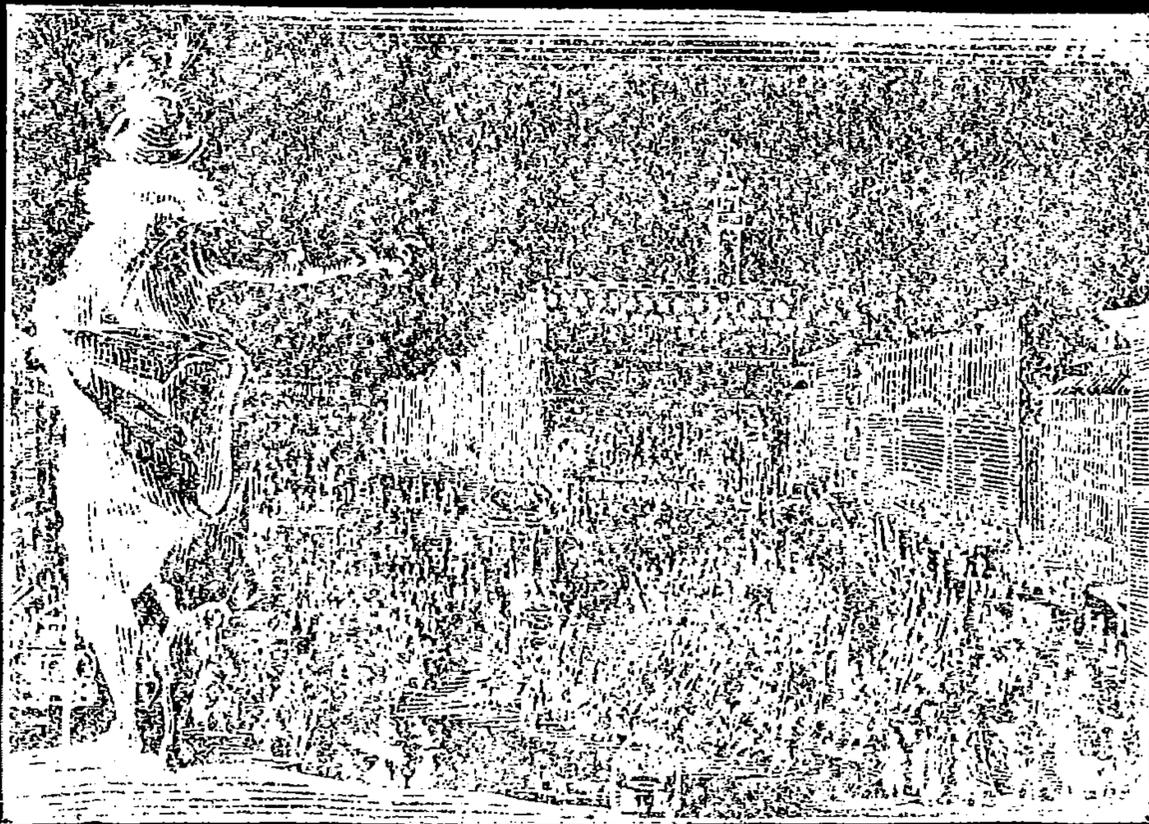
Jusqu'à la fin de son séjour à Florence, il tailla le cuivre et, si nous attachons peu de prix à cette partie mécanique de son œuvre, il convient de reconnaître du moins qu'elle lui fut une gymnastique excellente.

De l'eau-forte, Callot ne se servit pas, d'abord, spontanément. Il en usa, ainsi que faisait Canta Gallina, pour la gloire de Parigi. C'est ainsi qu'il publiait, en 1612, *la Pompe funèbre de la reine d'Espagne* [M. 440-454], la suite de *la Guerre d'amour* [M. 633-635] en 1615 ; plus tard, en 1620, les décors et les intermèdes de la tragédie de *Soliman* [M. 434-439]. Mais ici, dès le premier pas, il fallait faire preuve de nouvelles qualités. Un talent de copiste ne suffisait pas. Il était nécessaire de dessiner des perspectives compliquées, architectures, groupes, personnages isolés, de choisir un point de vue ; une main experte et savante pouvait seule affronter de telles difficultés. Callot, au reste, ne se contenta pas du spectacle officiel qui lui était proposé. *La Guerre d'amour* s'était déroulée au milieu d'un amphithéâtre de bois échafaudé sur la place Santa Croce. Callot ne concentre pas son attention sur les quadrilles splendides et sur l'assistance d'élite. Il décrit la foule qui circule hors de l'enceinte aristocratique ; les gens qui essayent de se faufiler le long des palissades, les mendiants accourus de toutes parts, et aussi les charlatans et les baladins qui offrent aux petites gens un spectacle moins raffiné et plus pimenté ; puis il découvre les audacieux qui se sont juchés sur les toits de la place et, par delà la place, le panorama de la ville. Dans ces pièces capitales, où apparaissent, pour la première fois, les bateleurs qu'il a immortalisés, Callot se révèle aux autres, et un peu aussi à lui-même.

Une fête donnée par les tisserands et les teinturiers sur l'Arno, en 1619, lui inspire une page étincelante de verve, *l'Éventail* [M. 617]. Puis, comme quatre galères ducales avaient pris à l'abordage deux vaisseaux turcs, il célèbre cet exploit en quatre estampes [M. 550-553], où l'on voit les galères chrétiennes minuscules, maîtresses des navires musulmans gigantesques (1617).

Cependant, en 1617, Callot dédiait au grand-duc, son protecteur, le

recueil incomparable de ses *Caprices*. Une courte épître liminaire présentait l'œuvre comme le premier fruit de l'imagination de l'artiste. Est-ce à dire qu'il sacrifiait, par modestie, ce qu'il avait publié jusqu'alors ? Non, certes, mais il avait, auparavant, travaillé d'après des modèles ou sur des programmes ; à cette heure, il produisait les premières images où il ne dût rien qu'à lui-même. *Les Caprices* [M. 768-867] sont trop célèbres pour qu'il



LA PLACE DE LA SEIGNEURIE, A FLORENCE.

Agrandissement d'une gravure de la série des *Caprices* (M. 858).

soit utile de recommencer leur éloge ; il nous appartient, du moins, de rappeler qu'ils étaient tout imprégnés de Florence ; Callot rendait à la ville le plus complet, le plus bel hommage qu'elle ait jamais reçu.

Vinrent ensuite les trois *Pantalons* : *Pantalon*, *le Capitan*, *Zani* ou *Scapin* [M. 627-629], et enfin, en 1620, la perle, la page dans laquelle Callot semble avoir voulu concentrer toute sa science et résumer toutes ses impressions toscanes, *l'Impruneta* [M. 624], description de la grande foire annuelle, tenue aux portes de Florence. Mille épisodes divers reliés avec la science la plus sûre, avec une richesse incroyable et une sensation

visuelle d'une acuité merveilleuse, animent ce microcosme, où le travail patient s'oublie devant la spontanéité de l'ensemble.

VI

En 1621, Cosme II mourut. Dans un moment de désarroi, les pensions servies aux artistes et aux écrivains furent supprimées. Callot se trouva atteint, ainsi que l'improvisateur Gasparo Mola et le musicien Frescobaldi. La Lorraine le sollicitait; il quitta brusquement la terre qu'il semblait avoir adoptée. En 1622, il était à Nancy; il ne devait plus retourner au delà des Alpes.

Il rapportait en Lorraine une planche qu'il avait sans doute fait mordre vers 1616 [M. 138], et dont le sujet repris, enrichi, vingt ans plus tard, devait donner la célèbre *Tentation de saint Antoine* [M. 139]. Henri Bouchot, dans le livre suggestif qu'il a consacré à Callot, a cru devoir attribuer le choix d'une semblable scène aux souvenirs d'enfance de l'artiste, à la piété étroite et aux superstitions du pays lorrain. Il n'est pas besoin d'invoquer des légendes de terroir, non plus que de rappeler les compositions de Jérôme Bosch ou de Breughel. Callot avait probablement vu deux estampes fantastiques célèbres, l'une de Marc Antoine, l'autre d'Agostino Veneziano, auxquelles il paraît bien faire des emprunts directs. Les scènes d'exorcismes et de tentations n'étaient pas rares dans l'imagerie italienne. Tempesta en avait signé et, dans la seconde planche d'une illustration du Tasse, il représentait un conseil infernal qui offrait, avec la composition de Callot de curieuses analogies. Enfin, Callot a eu certainement l'intention de parodier les mascarades auxquelles il assistait, et a, peut-être, été tout uniment inspiré par un intermède de carnaval où Parigi, en 1616, avait groupé les divinités infernales, intermède qu'il connaissait bien, puisqu'il l'a gravé [M. 631]. Pendant trois ans, Callot vécut sur ses souvenirs et ses cahiers d'Italie. La malencontreuse suite des *Gobbi* [M. 747-767], la série célèbre des *Balli* [M. 641-664], appartiennent à l'Italie, par leur inspiration, leurs sujets, comme par leur titre. Il en est de même, dans une très large mesure, pour la suite des *Gueux* [M. 685-709].

Il vint un temps où Callot se trouva entraîné par d'autres ordres d'inspiration. Le siège de Bréda, de l'île de Ré, de la Rochelle, l'occu-