

Les danseurs au luth, Jacques Callot - 2e partie

Le caprice envahit tous les arts

Sans insister sur la controverse qui concerne l'étymologie du terme « Caprice », Philausome et Celtophile, les deux locuteurs d'Henry Estienne dans les Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé, exprimèrent, dès la Renaissance, les difficultés sur l'origine du nom et sa signification. Dans le grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, « *Caprice, Capricieux, euse* » exprime le changement fréquent et bizarre, l'irrationnel, l'inattendu, avec des connotations négatives et positives ; dans les Beaux-Arts, un morceau de fantaisie, un dessin bizarre, original qui s'écarte des règles et des conventions ordinaires. « *Fantaisie* » est une idée, une pensée, une imagination qui a quelque chose de capricieux, de bizarre ou de libre.

Valérie Auclair fait, aussi, de « *Fantaisie* » un synonyme de « *Caprice* », une « *impulsion soudaine qui monte à la tête* ». Maxime Préaud souhaite réserver le mot caprice « *aux images choquantes, hors normes, celles qui hantent les esprits des artistes [...] et [celui] de fantaisie à l'observation amusée ou non du monde réel* ». Pour Scudery, « *les Capricci di varie Figure sont des estampes dans lesquelles Callot exprime en dehors de la contrainte d'une intervention extérieure, des images de son esprit, réminiscences de ses propres modèles* ».

Si, avant Callot, aucune œuvre gravée n'avait porté le titre de « Caprice », les poètes Francesco Berni, Giambatista Marino au XVI^e siècle furent les premiers représentants de ce qu'ont pu être les caprices littéraires.

Dans la seconde moitié du XVI^e, le capriccio devient un titre de compositions musicales vocales ou instrumentales. Jacquet Berchem en 1561, Vincenzo Ruffo 1564, puis en 1603 Giovanni Maria Trabaci conçoivent des pièces fantaisistes et ouvrent la voie de l'improvisation au compositeur allemand Michael Schultze (Praetorius) en 1608.

Vasari dans « *Le Vite de piu eccellenti pittori scultori e architettori* » emploie régulièrement les termes de « caprice », de « capricieux » pour désigner, soit le

comportement étrange, presque dément d'un artiste, soit d'une œuvre qui surprend par sa conception ou d'une iconologie aux significations incertaines. « *Un art coupé de l'imitation servile de la nature, [hors des normes] et dont le beau n'est infusé que par Dieu dans l'esprit de l'artiste* » ; sous le pouvoir de son imagination créatrice, libre de toute contrainte, l'esprit du maître guide sa main, inventant une œuvre « fantastique composée de toutes les bizarreries, caprices, fantaisies », « *le Disegno pur artificiale* ».

Jacques Callot, dans sa dédicace à Laurent de Médicis, annonça que les Capricci di Varie Figure était le fruit de son « *esprit stérile* » ; il précisa qu'il ne s'agit pas d'une reproduction ;

« *Les gravures très excellent seigneur, que je présente humblement à son excellence, sont pour ainsi dire, les premières fleurs que j'ai cueillies dans le champ de mon esprit stérile [...]* »

Le maître n'a utilisé le terme Capricci qu'une seule fois, alors que certaines de ses œuvres ultérieures, par leur aspect surprenant ou extravagant, peuvent être considérées comme des fantaisies capricieuses - Les Gobbi, Les Gueux -. Également proche, les fantaisies de Noble J. Callot, cette suite de quatorze estampes, compositions à trois personnages dans des positions diverses, correspond, cependant, plus à un répertoire de modèles. Il a réutilisé celui de Varie Figure pour une suite de seize eaux-fortes.

Un grand novateur

La première planche des Caprices, pour Edouard Meaume, fut gravée avec un vernis mol traditionnel , expliquant le peu de « *bonnes épreuves conservées qui contiennent des fonds* ». Pour la seconde, il eut l'idée de recouvrir sa plaque de cuivre d'un vernis dur (du mastic en larmes associé à de l'huile de lin dans les mêmes proportions), un emprunt aux luthiers de Florence. Résistant à la pointe, il sèche vite et permet des reprises. Par appositions successives, les parties, protégées des morsures de l'eau forte, créaient des plans successifs à l'origine d'une perspective atmosphérique et d'un premier plan aux noirs profonds. Pour Eugène Rouir, Jacques Callot l'aurait déjà utilisé pour la première série des Caprices. Il apporta deux autres innovations : l'utilisation de l'échoppe couchée, l'outil des orfèvres, au profil triangulaire, accentuait plus ou moins la profondeur de la taille ; « *unique, simple et non croisée, elle modèle les formes* ».

Pour la conception d'une planche, l'artiste procédait par étapes successives ; les musées conservent des dessins à la plume à l'encre brune, ou à la sanguine, des croquis à la pierre noire, de simples esquisses, des compositions très élaborées, avec parfois des répliques, enfin des dessins d'exécution qui pouvaient être mis-au-carreau ; il les repassait à l'aiguille pour le transfert sur le cuivre ; Il se servit aussi du lavée de brun. Il étudiait les figures séparément ou en groupe, peut-être d'après nature. La foire d'Impruneta publiée en 1620, avec tous les dessins préparatoires, est sans doute l'un des meilleurs exemples pour comprendre son travail.

Il n'y a, a priori, aucun dessin préparatoire des danseurs au luth. Cette composition est pratiquement unique dans l'œuvre de l'artiste. Elle s'avère n'avoir aucune raison de figurer dans la suite des Caprices. Le fait qu'elle y soit est la liberté de l'artiste, de son « caprice ». Dans la dédicace, il ne manqua pas d'affirmer que ces figures étaient nées de son imagination, elles lui viennent de son esprit.

Un caprice, une fantaisie, une fantaisie capricieuse ?

L'extravagance de ce divertissement convient à la définition du « caprice » des théoriciens de l'époque. L'artiste digresse les normes contemporaines, même si le naturalisme, depuis Caravage, avait révolutionné les perceptions. Le caractère grotesque de cette scène de genre trouble le spectateur ; il aimerait savoir qui se cache derrière ces visages masqués ; l'homme en haillons porte une épée, c'est, à n'en point douter, un homme de guerre sans emploi, un marginal, un être immoral, inconstant ; la femme, une lourdaude, sautille avec frénésie et effectue une danse improvisée ; est-elle une simple d'esprit, voir une démente ? La perle suspendue devant son visage pourrait corroborer cette hypothèse. Le paysage très stylisé, presque inexistant, ne permet pas de situer l'événement ; il peut s'agir d'acteurs d'un théâtre de rue, ou d'individus durant le carnaval, « *un temps consacré à des divertissements extravagants* ». C'est l'occasion de déguisements, de réjouissances où tout est permis, de folies issues du paganisme, une émanation des bacchanales, des saturnales... Tout s'inverse, le mal devient le bien ; il est le lieu de toutes les déviances, « *la débauche cherchant à s'abriter sous le masque* ». Face à l'image de l'hérésie divulguée par le vagabond, la perle symbolise, le drame spirituel de la chute de l'homme et de son salut, rappelant la femme « *à l'ordre* ». On peut douter qu'elle comprenne le message !

La monumentalité des figures, la robustesse du personnage féminin, sur un si petit format, frappent l'observateur. Il semble difficile de suivre Valérie Auclair pour qui, « la seule bizarrerie de ces gravures réside dans leur taille réduite, alors que certaines d'entre elles représentent de vastes panoramas ».

Autres paradoxes, alors que l'« *on s'attendrait à ce que le caprice fût accidentel, épisodique, sans lendemain et se situât au hasard dans l'œuvre de l'artiste, l'image fait partie d'une suite* » ; la composition ne suit pas les règles habituelles, l'angle de vue est double, en contre-plongée pour la femme et frontal pour l'homme ; une certaine incohérence trouble la compréhension, notamment un luth, l'instrument des fêtes aristocratiques, se trouve dans les mains d'un mendiant, qui, de plus, accompagne une danseuse grivoise ; le port de masques à besicles interroge : sont-ils en lien avec le temps du carnaval, ou parodient-ils les acteurs de la Commedia dell'arte ?

Callot voulait-il montrer la déviance des deux personnages qui malgré leurs lunettes sont incapables de regarder dans la bonne direction, celle des bonnes mœurs ? Toutes ces interrogations demeurent sans réponse ou avec des réponses multiples, l'équivoque règne.

La technique de l'eau-forte en taille douce relève d'une « *pratique capricieuse* » ; l'aquafortiste « dessine », sur la plaque de cuivre, le fruit de son imagination. Il existe une part du hasard dans le résultat final ; en fonction du temps d'immersion dans l'acide, la morsure sera ou plus moins profonde ; l'encrage et le tirage des planches ne sont pas obligatoirement uniformes.

Toutefois, sur quelques dessins d'exécution à la plume de Jacques Callot, est visible le repassage à l'aiguille qui facilitait la reproduction sur la plaque, laissant moins de place à la spontanéité du trait.

L'impact des Capricci di varie Figure, sur les artistes contemporains fut immense ; dès 1624 le florentin Battista Bracelli publie une suite de petites eaux-fortes portant le titre de Bizarrerie. En 1629, Jean 1^{er} le Blond d'après Daniel Revel publie Caprices de différentes figures, d'un format plus grand mais avec des « *personnages caricaturaux à la manière italienne* », en 1635, Johann Wilhem Baur une suite de quatorze estampes plus un titre, Capricci di varie battaglia.

Au XVIII^e siècle, Claude Gillot, familier du marchand d'estampes Pierre Mariette,

a gravé à l'eau forte des sujets singuliers dans la tradition de Jacques Callot.

Les danseurs au luth est une image bizarre, d'une « *inquiétante étrangeté* », avec cette touche de naturalisme inscrite sur les gravures du Nord de l'Europe et que Callot ne manqua pas de voir dans les échoppes romaines et florentines ; une invention de l'artiste, un disegno naturelle, mais pas seulement, son esprit fertile créa une fantaisie ; la composition en dehors des règles de l'art de l'époque, l'esprit dérégulé de la femme, l'iconologie cachée et incertaine en feraient un caprice. Mais il manque ce qui fait « *un vrai caprice* », les exceptions, les anomalies de la nature, souvent objets de collection des riches cabinets de curiosité, l'inconvenant. Le terme le plus adapté serait sans doute celui de « *fantaisie capricieuse* », termes associés dans le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle.

Callot n'a pas seulement marqué son époque, « *s'il n'a pas eu d'élèves, nombreux sont ceux qui profitèrent de sa leçon* », il a eu une influence considérable au XVIII^e siècle ; les grands collectionneurs se disputaient ses planches ; souvent copiées pour des fins commerciales, elles servirent, aussi, de « *terrain d'entraînement* » pour les débutants. Goya entre 1797 et 1799 exécuta les Caprices, un recueil relié de quatre-vingt planches à l'eau forte et à l'aquatinte. L'Espagne vit l'une de ses périodes les plus sombres ; l'inflation, la corruption de l'administration, le fanatisme de la toute puissante inquisition, dénoncée par le poète Melendez Valdès, dominant un pays ravagé par les épidémies. Sous une apparente extravagance, Goya dénonçait les tares humaines, la superstition, la bêtise, la prostitution, les mensonges des hommes. Théophile Gautier les rapprocha des Caprices de Jacques Callot « *moitié Espagnol, moitié Bohémien* » dans un article paru dans la Presse du 5 juillet 1838. Sur l'une des estampes de cette série *El sueño de la razón produce monstruos* - le sommeil de la raison produit des monstres - « *le peintre est endormi, des créatures nocturnes apparaissent dans son sommeil : des hiboux, des chauves-souris, symbolisant à la fois la folie et l'ignorance, reflètent la vision que l'artiste se fait de la société espagnole* ». Au XIX^e siècle, le poète allemand, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann introduisit chaque chapitre de son roman, la Princesse Brambilla, par une reproduction des gravures des Caprices de Jacques Callot.

A toutes les époques et dans tous les domaines de l'art, le titre « *caprice* » fut donné à des œuvres gravées, peintes, poétiques, musicales ou à des architectures,

mais, pas toujours en accord avec son sens premier. Les eaux-fortes, technique pratiquement quasi-exclusive de Jacques Callot, ne cessèrent de fasciner le connaisseur jusqu'à nos jours ; quand la galerie Friedland à Paris en 1942 demande à une trentaine d'artistes de rendre hommage aux Anciens, à leur maître de prédilection, Jacques Gruber peint cet hommage à Callot, tout à fait dans la veine du maître.

Bibliographie (*suite*)

1/ GAUTIER, Théophile « Les caprices de Goya », Paris et départements, La Presse, Feuilleton de la presse, 5 juillet 1838, p. 1-2.

2/ Jacques Callot 1592-1635, catalogue exposition, Paulette Choné et alii, dir. Nancy, Musée historique Lorrain, 13 juin-14 septembre 1992, Réunion des Musées Nationaux, 1992, 560 p.

3/ LAROUSSE, Pierre, Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique etc., etc., Paris, Larousse, 1867-1890, 17 vol.

4/ MEAUNE, Edouard, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot suite au Peintre-graveur français de M. Robert-Dumesnil, Paris, Vve J. Renouard, Vol. 2, 1860, nos 768-867, p. 364-387.

5/ LIEURE, Jules, Jacques Callot. Catalogue de l'œuvre gravée, Paris, Gazette des Beaux Arts, 1924. 3 vol.

6/ Recherches des jeunes dix-septiémistes, Charles Mazouer, dir., actes du Ve colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Bordeaux, 28-30 janvier 1999, Tübingen, Charles Mazouer, 2000, 346 p.

7/ ROUIR, Eugène, La Gravure originale au XVII^e siècle, Paris, Smogy, 1974, 251 p.

8/ TERNOIS Daniel, Jacques Callot. Catalogue complet de son œuvre dessinée, Paris, F. de Noble, 1962, 614 p.