



## 1 LE PREMIER SÉJOUR ITALIEN

Si les informations nous manquent pour comprendre la formation de Louis Cretey à Lyon, nous retrouvons sa trace dans des archives romaines dès le début de l’année 1661. Comment a-t-il financé son voyage à Rome ? Est-il protégé par des amateurs lyonnais qui favorisent ses projets ? Aucun élément ne nous permet de répondre à ces questions, mais le jeune peintre s’installe pour plusieurs années. En 1663, on sait qu’il réside seul dans le quartier de San Lorenzo in Lucina, une paroisse où de nombreux artistes français vivent à cette époque.

Dans les sources, nous perdons sa trace en 1664 pour le retrouver en 1667, à Parme. La même année, il retourne à Lyon épouser Marie Pelaton. Après un nouveau séjour à Parme en 1669, Cretey est attesté à Rome entre 1671 et 1679, avec sa famille. C’est là qu’il réalise la toile *Marsyas et Olympos* présentée dans la première salle et au revers de laquelle on peut lire « Cretey Romae 1671 ».

À Rome, dans un climat d’une effervescence artistique rare, il semble que Cretey se forge une réputation de taille à s’attirer les faveurs des mécènes romains les plus puissants comme le cardinal Imperiali. L’Étude de ses œuvres montre par ailleurs un artiste très sensible à l’art italien contemporain, notamment celui du Bernin (1598-1680) ou de Pier Francesco Mola (1612-1666), deux artistes majeurs de la Rome du 17<sup>e</sup> siècle.

### 1.1 La représentation des saints



La Vision de saint Jérôme Huile sur toile - Collection particulière

Contrairement à la salle précédente qui présentait un ensemble de scènes mythologiques, sont rassemblées ici plusieurs représentations de saints ou du Christ, thèmes pour lesquels Cretey semble avoir eu un goût prononcé. La puissance expressive des corps, meurtris ou glorieux, qui renforce le sentiment religieux de ces images, est une des « signatures » de l’artiste.

Lorsque Cretey s’installe à Rome en 1661, la ville est depuis plusieurs décennies le théâtre d’une fastueuse renaissance artistique et liturgique, qui témoigne des efforts de la Papauté dans sa lutte contre le protestantisme et les églises réformées constituées au 16<sup>e</sup> siècle. Cette *propaganda fidei* (propagation de la foi) s’appuie notamment sur une démultiplication des images religieuses, la peinture comme la sculpture étant alors abondamment sollicitées pour la décoration des églises et des chapelles.

La représentation des saints, considérés comme des modèles ou des intercesseurs entre les hommes et Dieu,

est alors privilégiée. Les amateurs d’art sont également sensibles à ce type de sujet, commandant aux peintres des variantes de retables à succès ou bien des compositions inédites. Ainsi, vers 1660, la représentation des saints s’est largement émancipée de son contexte liturgique, même si la piété en demeure un des ressorts essentiels.

Dans le cas de Cretey, on peut supposer que certains de ces tableaux étaient conçus pour des églises, tandis que d’autres, comme le *Saint Roch* présenté ici, avaient pour vocation de rejoindre les collections particulières de riches amateurs d’art.

### 1.2 L’expression du sentiment religieux, entre ombre et lumière

Plusieurs œuvres peintes vers 1675-1680 présentent un même jeu théâtralisé dans le traitement de la lumière et de l’ombre, qui diffère des réalisations précédentes. Peut-être désireux de s’adapter au goût romain, le peintre explore les effets dramatiques qu’occasionnent l’éclairage artificiel des intérieurs clos, ou celui plus diffus des nocturnes, sans négliger les coups de projecteur, typiques de la théâtralité sacrée.

Dans *La Nativité*, les visages de la Sainte Famille rassemblée semblent éclairés par le corps même de l’Enfant qui vient de naître. Cette concentration de la lumière rappelle certaines peintures de Carlo Maratta (1625-1713), dont l’œuvre était particulièrement en vogue à Rome à cette époque.

Dans les scènes de martyre, les corps en souffrance ou mutilés contrastent avec ceux des bourreaux qui, dans l’ombre, dominent la scène. La *Décollation de saint Jean Baptiste* témoigne ainsi d’un ténébrisme exacerbé. Initié à la fin du siècle précédént par des artistes comme Caravage, cet effet a été rendu encore plus expressif et inquiétant par certains contemporains italiens de Cretey. Le clair-obscur – pour reprendre un terme issu des ateliers du 16<sup>e</sup> siècle (*chiaroscuro*) – vise ainsi à exprimer l’intensité et la violence du martyre en même temps qu’il satisfait le goût des amateurs pour une peinture que l’on dirait aujourd’hui *difficile*, mais que le 17<sup>e</sup> siècle qualifiait simplement de *sublime*.



Marsyas et Olympos - Rome, 1671 Huile sur toile - Sens, musées de Sens

## 2 LE RETOUR À LYON

Nous ne pouvons fixer avec certitude la date du retour à Lyon de Louis Cretey et de sa famille. Il est mentionné pour la dernière fois à Rome en 1679, paroisse Saint-Pierre, avec sa femme, Marie, et une fillette de trois ans. Nous le retrouvons à Lyon en 1683, date à laquelle il reçoit un paiement de mille livres des Jésuites pour deux tableaux réalisés pour le collège de la Trinité de Lyon : *Saint Jérôme et Saint Guillaume d’Aquitaine* présentés dans la salle suivante. Les commandes s’enchaînent ensuite assez vite : la même année il réalise deux œuvres pour la très importante confrérie des Pénitents blancs du Confalon : *Les Pèlerins d’Emmais* (présenté dans cette section) et son pendant, *Le Christ devant Pilate* (disparu).

C’est donc un artiste confirmé – il a environ 45 ans - au talent apprécié et reconnu qui fait son retour à Lyon, dans cette ville qu’il a quittée une vingtaine d’années plus tôt.

Il travaille pour des particuliers et exécute notamment deux grandes toiles pour la salle des États du château de Sassenage, près de Grenoble, avant de participer à plusieurs décors sous la direction du puissant « Peintre de la Ville », Thomas Blanchet, parmi lesquels celui du réfectoire des Dames de Saint-Pierre en 1684. C’est également à cette époque qu’il s’installe près de l’église Saint-Paul où il habitera vraisemblablement jusqu’à la fin de son séjour lyonnais autour de 1696.

### 2.1 Un peintre apprécié des collectionneurs



Femme allongée conversant avec un soldat Huile sur toile - Collection Michel Descours

Si Louis Cretey répond à des commandes importantes des institutions municipales et religieuses de la ville, il n’en est pas moins apprécié des collectionneurs privés nombreux à Lyon. Il faut rappeler ici que l’argent généré par l’activité bancaire et manufacturière favorise une commande particulière de plus en plus intense.

Comme cela avait été le cas à Rome, Louis Cretey entretient ainsi des relations parfois très privilégiées avec de nombreux collectionneurs lyonnais et parisiens. Ceci est attesté par la présence de ses œuvres dans certains inventaires après décès. La production de l’artiste va d’ailleurs évoluer entre 1680 et 1696 vers des tableaux de dimensions plus réduites propres au goût des particuliers de son époque.

La relation qu’il entretient avec Louis Bay de Curis, un marchand drapier fortuné, « écuyer conseiller et secrétaire du Roy et de ses finances », en est un exemple. Dans les archives paroissiales de l’église Saint-Laurent, on apprend ainsi que, le 5 mars 1690, Louis Cretey baptise sa fille Jeanne Marie. Le parrain de l’enfant n’est autre que Louis Bay. Ce baptême témoigne de la relation de confiance qui s’est établie entre l’artiste et ce marchand drapier fortuné. Amateur d’art éclairé, Bay possède à sa mort environ quatre-vingts tableaux dont onze de Louis Cretey. L’artiste lyonnais est suffisamment considéré pour, dans cette collection, côtoyer des œuvres d’artistes italiens des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles, de peintres du Nord comme Rubens et Rembrandt, et de deux peintures de Nicolas Poussin.

### 2.2 Cretey dessinateur

Nous proposons de voir dans ces quatre dessins rassemblés ici des œuvres de Louis Cretey. Traditionnellement attribués à l’artiste italien Mattia Preti (1613-1699), contemporain du Lyonnais, ils ont été très tôt considérés comme un ensemble. Pourtant, ils ne possèdent pas la même provenance : deux d’entre eux sont issus de la collection de Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et sont conservés aujourd’hui au Louvre, tandis que les deux autres se trouvent à l’École des Beaux-Arts de Paris et à Malte. Ils forment cependant un groupe de dessins au style parfaitement cohérent.

L’attribution de ces dessins à Cretey reste une proposition d’autant plus audacieuse que l’on ne connaît à ce jour aucun dessin qui puisse être donné en toute certitude à l’artiste. Nous nous sommes ralliés à cette hypothèse pour des raisons qui tiennent à certains traits communs aux dessins et aux tableaux de l’artiste, (soldats casqués aux fortes musculatures, visages grimaçants), et aux spécificités de son style nerveux.

### 2.3 Une importance croissante du paysage

Louis Cretey, maître du paysage français du 17<sup>e</sup> siècle ?

Ce titre, que personne n’aurait pensé à lui attribuer, semble pourtant bien mérité à la vue du surprenant *Paysage montagneux* présenté ici. Dénué de toute figure et de tout prétexte narratif habituel à cette époque, ce paysage est également une œuvre rare et unique dans le catalogue actuel des œuvres connues de Cretey - bien que les archives en signalent d’autres qu’il faudra retrouver. Du *Christ et la Samaritaine* présenté ici au *Tobie enterrant les morts* présenté dans la salle suivante, nous suivons l’artiste dans sa recherche de fonds paysagés colorés, animés et sensibles qui deviennent peu à peu le véritable sujet du tableau.

La façon dont le *Paysage montagneux* est composé est exemplaire à cet égard. Bien centrée sur une masse montagneuse se détachant en gris vert au centre de la composition, la vue est ordonnée par des variations chromatiques subtiles que l’on retrouve dans de nombreuses œuvres de l’artiste. Cette utilisation de la couleur, typique d’un paysagiste averti, est extrêmement soignée dans les trois formats circulaires appelés *tondi*, peints très vraisemblablement à la même époque que le *Paysage montagneux*.



Enée et la Sybille de Cumès - Huile sur toile - Château de Sassenage, fondation Bérenger-Sassenage, sous l'égide de la Fondation de Lyon

## 2.4 Cretey et la peinture italienne de son temps



La Vision de saint Bruno Huile sur toile - Collection Michel Descours

Dans cette salle, deux tableaux montrent des moines vêtus de blancs. L’un a été peint par Louis Cretey, tandis que l’autre est de Pier Francesco Mola, un artiste romain contemporain du Lyonnais. On peut supposer que Cretey a vu l’œuvre de Mola et qu’il a été marqué par certaines de ses caractéristiques comme la position oblique du corps du saint et le principe

d’une physionomie émaciée et burinée. Mais l’interprétation que propose Cretey est cependant bien personnelle et d’une modernité surprenante. Il fait l’économie du paysage et des chérubins incarnant chez Mola la vision divine et concentre l’attention du spectateur sur la figure du saint. Le vêtement est travaillé de façon presque sculpturale et le faciès, révulsé d’émoi, est présenté en légère contreplongée. Cette conception quasi expressionniste du corps et du visage à la bouche entrouverte, au nez busqué et aux yeux exorbités, constitue l’une des signatures de l’art de Cretey durant la décennie 1680.

### 2.5 Les grands chantiers lyonnais

En 1686, quand Louis Cretey commence à travailler avec Thomas Blanchet pour le Palais de Roanne – siège de la justice à Lyon –, les deux artistes collaborent déjà depuis deux ans. « Peintre de la Ville », Thomas Blanchet a à sa charge les grands chantiers d’embellissement de Lyon de la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. À ce titre, il avait déjà fait appel à Louis Cretey en 1684 pour participer à la décoration du réfectoire du Palais des Dames de Saint-Pierre, actuel musée des Beaux-Arts.

Invité également à concevoir le décor de la Chambre criminelle du Palais de Roanne, Blanchet fait appel à plusieurs artistes dont Cretey et Marc Chabry. Il s’agit de réaliser un décor constitué d’un plafond et de huit tableaux décorant les quatre murs de la salle. Le programme prévoit des sujets rares, évoquant certains procés mémorables dont l’auteur romain Valère Maxime a retracé l’histoire au 1<sup>er</sup> siècle après J.-C. Les œuvres rassemblées ici témoignent de ce projet dont la reconstitution de l’ensemble est aujourd’hui rendu difficile par la disparition de certains tableaux.

La confrontation des œuvres de Cretey avec celle de ses contemporains lyonnais permet, en outre, de révéler la singularité de son style et son invention face à des sujets complexes.

### 2.6 La Bacchanale énigmatique


 Bacchanale ? Huile sur toile - Lyon, musée des Beaux-Arts

*de sorcellerie, Scène de magie noire* ou de *Scène antique* attestent de la réelle difficulté d’identification.

Le motif central de la femme allaitant un enfant difforme peut évoquer les thèmes classiques d’allaitement dont celui de la déesse Héra, épouse de Zeus, nourrissant Hercule. Mais, dans cette hypothèse, comment comprendre la scène oraculaire de l’arrière-plan, ainsi que le bouc, à droite, placé vis-à-vis d’un couple qui s’enlace ?

Reste la possibilité d’une naissance de Priape, fils d’Hermès. Mais là encore tous les éléments du tableau ne trouvent pas d’explication dans ce mythe.

L’enquête iconographique que nous avons menée étant loin d’avoir totalement levée les doutes, nous espérons d’autres propositions.

N’hésitez pas à nous faire part de vos idées via le site Internet du musée : www.mba-lyon.fr

Nous avons évoqué à plusieurs reprises l’attrait incontestable que représentait pour Louis Cretey les artistes romains de son temps. Parmi eux, on peut citer Pierre de Cortone et le Bernin, deux grandes figures de la génération précédente à la sienne. Mais Cretey manifeste également une attirance vers les œuvres produites par la jeune génération des peintres qu’il fut certainement amené à côtoyer pendant ses années italiennes.

Dans cette salle, deux tableaux montrent des moines vêtus de blancs. L’un a été peint par Louis Cretey, tandis que l’autre est de Pier Francesco Mola, un artiste romain contemporain du Lyonnais. On peut supposer que Cretey a vu l’œuvre de Mola et qu’il a été marqué par certaines de ses caractéristiques comme la position oblique du corps du saint et le principe d’une physionomie émaciée et burinée. Mais l’interprétation que propose Cretey est cependant bien personnelle et d’une modernité surprenante. Il fait l’économie du paysage et des chérubins incarnant chez Mola la vision divine et concentre l’attention du spectateur sur la figure du saint. Le vêtement est travaillé de façon presque sculpturale et le faciès, révulsé d’émoi, est présenté en légère contreplongée. Cette conception quasi expressionniste du corps et du visage à la bouche entrouverte, au nez busqué et aux yeux exorbités, constitue l’une des signatures de l’art de Cretey durant la décennie 1680.



Prophète Elie enlevé au ciel Lyon, musée des Beaux-Arts

## 3 UNE FIN DE CARRIÈRE MYSTÉRIEUSE



L'Adoration des bergers Huile sur toile - Aix-en-Provence, Musée Granet, Communauté du Pays d'Aix

pour laquelle deux grandes figures de l’art italien, Caravage et Bernin, avaient travaillé avant lui.

Mais est-il mort dans la ville Éternelle ? A-t-il séjourné dans d’autres cités italiennes ? La proximité de son style avec celui de certains artistes génois pourrait le laisser penser. A-t-il vécu dans le sud de la France ? Si nos recherches nous permettent aujourd’hui d’affirmer qu’il n’est pas mort à Lyon, nous ne pouvons résoudre l’énigme. Seules ses œuvres retrouvées nous renseignent sur son évolution et son parcours qui se poursuit au tout début du 18<sup>e</sup> siècle.

### 3.1 L’évolution du style

Comment se repérer dans la production tardive d’un peintre dont aucune œuvre conservée n’est datée et dont les derniers commanditaires nous sont inconnus ? *L’Adoration des bergers* et les deux *Fuites en Égypte*, présentés dans cette salle peuvent nous apporter des éléments de réponse. En effet, ces toiles témoignent d’un changement important dans le style de l’artiste et nous permettent d’envisager qu’elles ont été réalisées à l’aube du 18<sup>e</sup> siècle.

En observant les figures représentées, on peut être étonné par la priorité accordée par l’artiste au mouvement qu’il imprime à ses figures et à ses compositions. Ces toiles se caractérisent par une construction quasi « serpentine » de l’espace ainsi que par un fond brun d’architecture géométrique faisant jouer les effets de contrejour et de violents « coups de projecteur ».



La Fuite en Égypte Huile sur toile - Collection particulière



La Fuite en Égypte Huile sur toile - Aix-en-Provence, Musée Granet, Communauté du Pays d'Aix

#### LOUIS CRETEY, UN VISIONNAIRE ENTRE LYON ET ROME

**COMMISSARIAT :** AUDE HENRY-GOBET, DOCTEUR EN HISTOIRE DE L’ART ET PIERRE ROSENBERG DE L’ACADÉMIE FRANÇAISE, PRÉSIDENT-DIRECTEUR HONORAIRE DU MUSÉE DU LOUVRE, COMMISSAIRE DE L’EXPOSITION ■ **SCÉNOGRAPHIE :** JEAN-CLAUDE GOEPP ■ **CONCEPTION DU DOCUMENT :** CÉCILIA DE VARINE, CHARGÉE DES OUTILS D’AIDE À L’INTERPRÉTATION, ASSISTÉE DE LAETITIA MIGUÈRES ET ALICE DE DINECHIN ■ **GRAPHISME :** PMG – NADINE GACHET ■ **IMPRESSION :** PMG

**CREDITS PHOTOGRAPHIQUES :** BACCHANALE © LYON MBA / PHOTO ALAIN BASSET ■ ADORATION DES BERGERS © AIX-EN-PROVENCE, MUSÉE GRANET / PHOTO B. TERLAY ■ LA FUITE EN ÉGYPTÉ © COLL. PART./D.R. ■ L’ÉDUCATION D’ACHILLE © COLL. PART./PHOTO ALBERTO RICCI ■ LA VISION DE SAINT JÉRÔME © COLL. PART. / D. R. ■ LE CHRIST APRÈS LA FLAGELLATION © MARSILLE, MBA / PHOTO JEAN BERNARD ■ ENÉE ET LA SIBYLLE DE CUMES © VISIO-TECHNIC ■ FEMME ALLONGÉE DEVANT UN SOLDAT © COLLECTION MICHEL DESCOURS / PHOTO ALAIN BASSET ■ SAINT ANTOINE © COLL. PART. / PHOTO ALBERTO RICCI ■ TOBIE ET L’ANGE © TOURS, MBA ■ SAINT BRUNO © COLLECTION MICHEL DESCOURS / PHOTO ALAIN BASSET ■ LA FUITE EN ÉGYPTÉ © AIX-EN-PROVENCE, MUSÉE GRANET / PHOTO B. TERLAY ■ MARSYAS ET OLYMPOS © SENS, MUSEES DE SENS / PHOTO E. BERRY

© MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, 2009

**FONDATION BNP PARIBAS** CETTE EXPOSITION A BÉNÉFICÉ DU SOUTIEN DE LA FONDATION BNP PARIBAS POUR LA RESTAURATION DU DÉCOR PEINT PAR LOUIS CRETEY DANS LE RÉFECTOIRE.