

# Charles Le Brun: ein neuer Blick auf seine frühe Karriere

Bénédicte Gady

**L'Ascension de Charles Le Brun.**

**Liens sociaux et production artistique.** Paris, Maison des Sciences de l'Homme 2011. 548 p., ill. ISBN 978-2-73511-169-5. € 48,00

La parution de la thèse de Bénédicte Gady, cinq ans après sa soutenance à l'Université de Paris IV, était un événement attendu, à juste titre. Le choix de la collection „Passages“ du Centre allemand d'Histoire de l'Art de Paris, dans la lignée intellectuelle du *Héros épique* de Thomas Kirchner, rappelle que Le Brun a été dans les années 2000 au carrefour des préoccupations de la recherche allemande sur la production artistique française au Grand Siècle, centrée essentiellement sur les rapports entre art et pouvoir, sur l'histoire des institutions artistiques et sur la théorisation de l'art. En France, Le Brun a fait l'objet d'un intérêt plus ciblé avec la parution d'ouvrages de référence tels que le fonds de dessins du Louvre (2000), la biographie de Claude Nivelon (*Vie de Charles le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Éd. critique et introd. par Lorenzo Pericolo, Genève 2004) ou l'exposition de 2007 à Versailles faisant suite à la restauration de la Galerie des Glaces (2004-2007). Avec ce livre consacré exclusivement à Le Brun, Bénédicte Gady marque une étape nouvelle dans la redécouverte de l'artiste en proposant une réflexion globale sur un moment de sa carrière.

## ECRIRE SUR LE BRUN AUJOURD'HUI

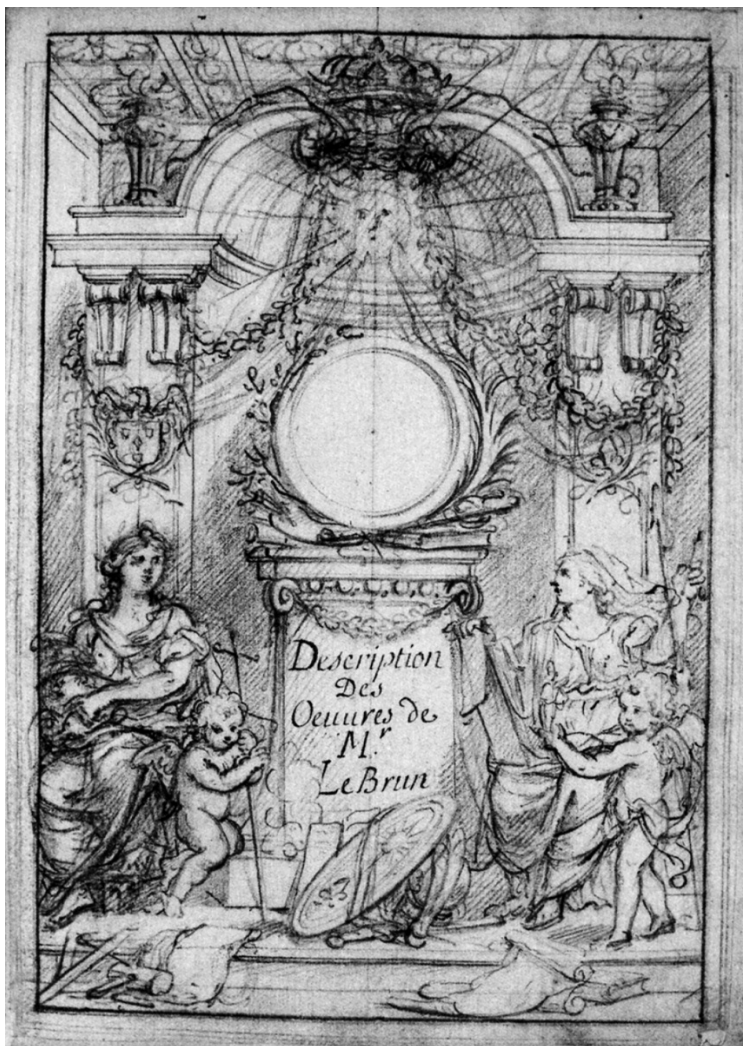
Cette réflexion ne se situe pas dans l'optique d'un catalogue raisonné – qui fait cruellement défaut depuis le livre d'Henry Jouin (1889) – tâche énorme qui ne pourrait être surmontée que par un travail collectif à l'image des modèles du Corpus Rubenianum ou du Rembrandt Research Project – ce qui impliquerait de s'intéresser également aux proches collaborateurs du maître. Gady s'est restreinte courageusement à la partie la moins connue de la carrière, sa jeunesse, dont elle fixe la limite vers 1661/62, date à laquelle Le Brun entre au service quasi exclusif du Roi et où „de la construction d'une carrière, on passe à son déploiement et à la fabrication d'une image“ (5). Ce champs d'investigation s'est révélé particulièrement riche et l'étude qui en découle est probablement la plus approfondie à ce jour des premières années d'un artiste à l'époque moderne. Cette limitation chronologique est d'ailleurs de plus en plus fréquente: citons *Nicolas Poussin. I primi anni romani* (exp. Rome, 1998/99), *El joven Murillo* (exp. Séville, 2010), ou encore le colloque *La première œuvre (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* qui s'est tenu à Tours et Poitiers (6-7 décembre 2011) et l'exposition *El joven Ribera* (Madrid, 2011).

L'approche de Gady repose sur une dialectique entre „liens sociaux et pratique artistique“ en mettant à profit plusieurs disciplines: l'histoire sociale surtout, mais aussi l'histoire des mentalités et l'histoire politique. Par de nombreux points, son enquête (le mot est juste) frôle la micro-histoire et la sociologie historique car, partant d'un artiste à la fois témoin et acteur de son temps, l'analyse s'élargit à des problèmes dépassant le cadre strict de l'individu pour englober les différents acteurs des „Mondes de l'art“ (Howard S. Becker). Cette transdisciplinarité sert parfaitement bien l'histoire

**Fig. 1** Claude Nivelon, Frontispice de la *Description des œuvres de Monsieur Le Brun*, vers 1690-1700. Florence, Biblioteca medicea laurenziana (Gady 2010, ill. 1)

de l'art: tout au long du discours et de façon très équilibrée, les données factuelles, l'interprétation renouvelée des sources et l'approche philologique, conduisent à des développements sur les œuvres, où la manière de l'artiste et ses choix sont analysés toujours avec une grande subtilité. L'écriture, très maîtrisée, sert particulièrement bien cette démarche.

Au-delà de l'originalité de la méthode employée, l'on ressent une certaine parenté intellectuelle avec Antoine Schnapper, dans la précision et l'exigence du regard apporté sur les sources au service de la connaissance de l'œuvre. En effet, l'auteur s'est constamment interrogée sur la pertinence des sources, très variées dont elle disposait, des textes anciens formant la „légende“ de Le Brun dès son vivant aux papiers d'archives permettant de pénétrer son intimité et celle de son entourage, sans oublier tableaux et estampes, traités sur un pied d'égalité et d'une façon globale: de la moindre quittance à la commande royale, du tableau de chevalet servant de modèle à une estampe au plafond peint, tout intéresse Gady. A noter aussi qu'elle se réfère au manuscrit original inédit de la biographie de Nivelon, découvert par Marie-Christine Sahut, auquel elle promet d'ailleurs de consacrer un article, et dont elle reproduit trois belles pages pour la première fois (7-9 ; fig. 1).



## ENVIRONNEMENT SOCIAL ET PRATIQUE ARTISTIQUE

L'ouvrage est construit selon un plan thématico-chronologique permettant de rendre compte de la progression du parcours de Le Brun: 1. se former (1619-46), 2. s'établir (1646-vers 1660) et 3. produire (1660-62). L'approfondissement minutieux de la connaissance du cercle familial de l'artiste (chapitre 1), tant d'un point de vue matériel que culturel ouvre de nouvelles réflexions sur les premières œuvres du jeune Charles à partir du milieu des années 30 jusqu'en 1642. Elles consistaient presque uniquement en des modèles pour la gravure: figures de saints essentiellement, mais aussi allégories, scènes mythologiques et scènes de théâtre faisant preuve d'une grande diversité stylistique, ce qui n'est pas sans poser des problèmes de

chronologie et même d'attributions, discutés de façon convaincante par l'auteur. Selon la destination, Le Brun adaptait sa manière. C'est pourquoi, l'*Âge caduc* (ill. 44, vers 1637-42) dessiné pour l'imagerie fine semble archaïque tandis que la *Concorde* (ill. 57), exécutée au même moment pour un proche de l'artiste, est plus délicate et recherchée. Le Brun s'est également essayé lui-même à la gravure, avec une série de puttis dans l'esprit de Chaperon, à laquelle Gady pose la question d'ajouter une septième estampe (ill. 56) qui, d'un esprit très différent, beaucoup plus proche de l'art de Vouet, contient des maladresses techniques sans rapport avec les autres, rendant ainsi l'hypothèse difficile à suivre.



Fig. 2 Charles Le Brun, *Hercule terrassant Diomède*, vers 1640/41. Nottingham, Castle Museum and Art Gallery (Gady 2010, ill. 63)

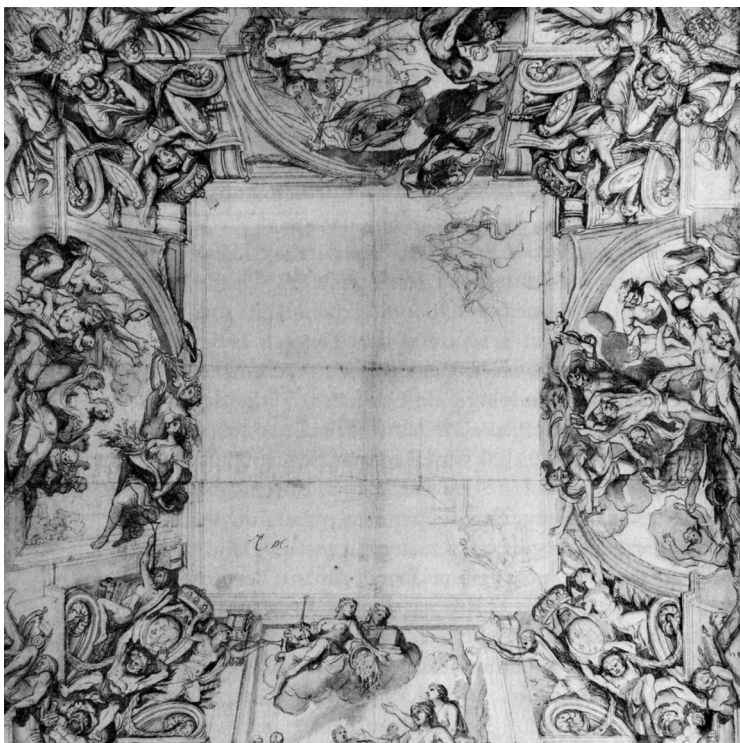
La rencontre avec Séguier (chapitre 2) vers 1636/37 a marqué un tournant dans le parcours artistique de Le Brun. C'est pour lui qu'il réalise ses premiers tableaux de chevalet – le *Christ en Croix* très vouetisant de 1637 (ill. 61), encore maladroit – mais reste majoritairement sollicité par le monde de l'estampe et du livre, domaine où il innove peu comme en témoigne le frontispice de l'*Année chrétienne* de Suffren (1640, ill. 69), emprunt de poncifs du début du siècle, ou les frontispices pour Scarron. Le Brun hiérarchise sa production et quand il accède à sa première commande importante, pour Richelieu, probablement dès 1640, il exprime cette fois une manière personnelle et cherche visiblement à impressionner: son *Hercule et Diomède* (ill. 63; fig. 2) pourrait être perçu comme un coup de force pour séduire le Cardinal comme l'avait fait Vouet.

Cet élan est quelque peu ralenti par une „parenthèse italienne“ (chapitre 3) à Rome (1642-46), sous l'impulsion de Séguier. D'ailleurs Le Brun, pressé de retrouver Paris, prend le chemin du retour sans l'accord de son protecteur. Il serait intéressant d'analyser plus en profondeur l'apport réel de ce voyage, au contact de l'Antique, de Raphaël et de Poussin tant pour la culture visuelle de l'artiste que pour sa manière: un tableau comme le *Mucius Scaevola* (ill. 96) porte en germe la grande manière de ses tableaux de chevalet de maturité et les principes narratifs développés plus tard dans la théorie académique alors que Le Brun est finalement plus conventionnel dans ses envois au Chancelier, notamment sa *Piéta* (ill. 89) méditée d'après les Carrache.

Le retour en France après un arrêt par Lyon puis Dijon marque l'établissement de la carrière: les commanditaires de Le Brun se multiplient et dépassent de plus en plus fréquemment la sphère d'influence du chancelier. Dès lors, l'auteur pose la question, de la fidélité de la créature envers son protecteur (chapitre 4) de façon un peu artificielle puisque Séguier mena Le Brun au Roi: il est présent dès 1653 sur le chantier du Louvre où il entre en concurrence avec Errard. Dans un passage particulièrement remarquable (195-214), Gady donne d'ailleurs une interprétation nouvelle de



**Fig. 3** Le Brun, *Voissure* représentant les quatre Âges du monde. Projet pour la grande Chambre du Conseil, vers 1653. Paris, Louvre (Gady 2010, ill. 117)



l'iconographie et du sens de lecture du plafond disparu de la Chambre du Conseil (ill. 117; fig. 3). Le Brun se fait connaître aussi par le „public“ parisien grâce aux Mays de 1647 et 1651 (ill. 128-129) – qui ne sont malheureusement pas commentés en dépit de leur impact visuel – et peint pour ses amis, surtout des portraits, comme celui de Michel Lasne (pl. IX), nouvellement identifié et largement commenté (227-231).

L'établissement de Le Brun s'est fait aussi parallèlement à la création de l'Académie (chapitre 5), pour laquelle il eut un rôle actif. Dans une chronique foisonnante de la naissance de l'institution, Bénédicte Gady fait preuve d'une excellente connaissance des mécanismes juridiques et réévalue la position cruciale de Le Brun, intermédiaire entre le Chancelier et les nouveaux membres. Les stratégies socio-artistiques, intellectuelles et financières développées par Le Brun ont conduit rapidement à „un solide établissement de fortune“ (chapitre 6) et de protégé, il devient protecteur, comme en témoigne une stratégie intensive de parrainages au sein de laquelle Gady a observé avec raison une hiérarchie stricte.

### REMISES EN QUESTION

La troisième partie, „Produire“, est celle dont l'enjeu est le plus important pour la compréhension des pratiques artistiques en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Gady remet en question avec justesse la pertinence du concept d'„atelier“ (chapitre 7) à

l'époque moderne sur des bases „non plus stylistiques mais historiques“ en mettant à jour „une grande variété des liens juridiques qui unissent le maître à ses aides et une évolution constante des schémas de collaboration, d'une commande à l'autre, d'un chantier à l'autre“ (297). Le résultat est un *work in progress* prometteur mais par son aspect limité – il ne concerne que le chantier de Vaux – laisse encore des questions en suspens, notamment les éventuelles rivalités ou encore la part du commanditaire dans la répartition des tâches et la marge de manœuvre des artistes.

**L**a relation entre François Bellin, spécialiste du paysage (auquel Gady rend deux estampes, ill. 154), et Le Brun, est particulièrement intéressante. Placés sur un pied d'égalité, ils collaborèrent à plusieurs reprises, mais la manière de Bellin en matière de paysage reste presque inconnue: il faut se tourner vers les cartons de la *Tenture de Méléagre* (ill. 147-149), que Gady n'a malheureusement pas commenté d'un point de vue stylistique. Les autres „portraits de collaborateurs“ sont très succincts mais permettent d'illustrer d'autres modes de collaboration. De là un certain déséquilibre

dans le développement. Un schéma utile permet de visualiser les interactions entre les collaborateurs et le maître sur différents chantiers vers 1660 (358-359).

L'exemple de Vaux (chapitre 8) illustre les développements précédents dans la réalité d'un chantier. Les propositions et hypothèses nouvelles de Gady sont très nombreuses et il en ressort surtout que Le Brun n'avait pas dirigé l'ensemble du chantier. Des zones d'ombres demeurent, faute de sources: quelle était la part de Cotelle à Vaux? Le Brun fournissait-il nécessairement des dessins pour toutes les parties ou ses collaborateurs pouvaient-ils aussi peindre d'invention? Une restauration fondamentale de ses décors permettrait sans doute de confirmer ou d'infirmer certaines propositions de l'auteur et d'y voir plus clair concernant la répartition exacte des mains.

### NOUVELLES PERSPECTIVES

Le livre ouvre de nouvelles perspectives sur la compréhension de l'organisation collective du travail de l'artiste au XVII<sup>e</sup> siècle. L'„atelier de Le Brun“ – il est difficile d'abandonner complètement ce terme faute de remplaçant adéquat, si ce n'est celui non moins discuté d'„école“ – n'a été abordé par Gady que dans son état premier, c'est-à-dire avant la maturité et de nombreux chantiers ont été écartés. Chacun d'eux ayant son propre mode de fonctionnement, il reste à entreprendre des micro-études, en particulier pour Versailles et les Gobelins. Et quelle était la nature des relations entre le maître et ses plus proches collaborateurs, Houasse et Verdier pour n'en citer que deux? En effet, la notion d'„atelier“ implique aussi de s'intéresser à l'héritage artistique de Le Brun, à ses „élèves“, trop souvent assimilés à de simples suiveurs sans personnalité.

Cette étude montre également combien l'analyse attentive des réseaux sociaux peut s'avérer fructueuse. Il serait sans doute possible d'aller plus loin (B. Gady le suggère aussi n. 1476, p. 504), grâce aux outils de la sociologie actuelle et de l'anthropologie historique, en modélisant les liens de différente nature tissés par Le Brun avec ses amis, ses collaborateurs, ses élèves, ses commanditaires

ou encore ses voisins. Le centre Roland Mousnier est particulièrement actif dans ces domaines. Une toile virtuelle établie à partir du fichier Laborde sur une fourchette chronologique donnée pourrait ainsi éclairer certaines rencontres, certaines relations.

### QUELQUES LIMITES EDITORIALES

L'édition du livre elle-même est de grande qualité, richement illustrée, avec un index précis, mais présente malgré tout certaines limites: toutes les images n'ont pas pu être reproduites et les planches couleurs sont trop peu nombreuses (16 seulement). Certaines d'entre-elles illustrent des décors de Vaux dont les images couleur sont facilement accessibles et pourquoi par exemple avoir reproduit en couleurs la planche de cuivre de Rousselet (pl. XI)? Les annexes surtout font défaut: il aurait été très utile de proposer une chronologie détaillée du début de la carrière de Le Brun jusqu'en 1662 incluant les nombreuses précisions de datation avancées par l'auteur, ce qui aurait aussi permis de suivre plus aisément certains développements (p. 86 et 110 par exemple). Une liste des documents et pièces justificatives, au moins pour les inédits, dont les références se trouvent éparpillées dans les notes, aurait permis de mieux comprendre le parcours de Le Brun.

Ce parcours n'aurait-il pas gagné à être traité dans sa globalité? Car la coupure chronologique avancée par l'auteur est discutable: l'ascension de Le Brun ne s'arrête pas lorsqu'il entre au service du roi. Il serait particulièrement intéressant d'établir des parallèles avec Mignard et analyser d'un point de vue social leur rivalité. La méthode de Gady pourrait s'appliquer aussi à d'autres carrières liées au pouvoir comme celles de Vélasquez ou de Pierre Cortone voire de Jacques-Louis David.

---

**MATTHIEU LETT**  
Chargé d'études, musée du Louvre,  
Palais du Louvre, F-75001 Paris,  
matthieu.lett@louvre.fr