

EXPOSITION
18 MAI - 29 AOÛT 2016

**CHARLES
LE BRUN**
le peintre du
ROI-SOLEIL

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

LOUVRE

Lens

UN MUSÉE CAPITAL

Exposition :

Commissariat : BÉNÉDICTE GADY, collaboratrice scientifique,
département des Arts graphiques, musée du Louvre et
NICOLAS MILOVANOVIC, conservateur en chef,
département des Peintures, musée du Louvre.

Directeur de la publication :

LUC PIRALLA, directeur par intérim, musée du Louvre-Lens

Responsable éditoriale :

JULIETTE GUÉPRATTE, chef du service des Publics, musée du Louvre-Lens

Coordination :

EVELYNE REBOUL, en charge des actions éducatives, musée du Louvre-Lens

Conception :

ISABELLE BRONGNIART, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens
FLORENCE BOREL, médiatrice au musée du Louvre-Lens
PEGGY GARBE, professeur d'arts plastiques au collège Henri Wallon de Méricourt, missionnée au musée du Louvre-Lens
VIRGINIE DEVISMÉ, médiatrice au musée du Louvre-Lens
CÉLINE MAROT, médiatrice au musée du Louvre-Lens
MARIE-NOËLLE SCHOENHERR, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens
GODELINE VANHERSEL, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Pasteur de Lille, missionnée au musée du Louvre-Lens
ALEXANDRE ÉSTAQUET-LEGRAND, médiateur chargé de documentation au musée du Louvre-Lens

Service Conservation :

ANNE-SOPHIE HAEGEMAN, chargée d'exposition, musée du Louvre-Lens
CHOLÉ LANIER, chargée d'exposition, musée du Louvre-Lens

Graphisme et mise en page :

MARIE D'AGOSTINO, graphiste, musée du Louvre-Lens

Iconographie :

CHARLES-HILAIRE VALENTIN, musée du Louvre-Lens

Photo de couverture :

Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Ange important l'Arche d'alliance*, carton pour la coupole de la chapelle du château de Sceaux, vers 1674, pierre noire, craie blanche ; contours repassés à la pointe, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 29847/101

Musée du Louvre-Lens

6, rue Charles Lecocq

B.P. 11 - 62301 Lens

www.louvre-lens.fr

Crédits photographiques :

h = haut

b = bas

g = gauche

d = droite

m = milieu

Couverture : © Musée du Louvre / Marc Jeanneteau
P.4 : © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux
P.6 (h) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
P.6 (b) : © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin
P.7 : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola
P.8 : © De Agostini Picture Library / G. Dagli Orti/Bridgeman Images
P.9 : © Collection du Mobilier national / Philippe Sébert
P.10 : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Droits réservés
P.11 : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
P.12 : © RMN-GP (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
P.13 : © Galleria degli Uffizi, Florence, Italy / Bridgeman Images
P.15 (h) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux
P.15 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi
P.16 (h) : © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier
P.16 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau
P.17 : © RMN-Grand Palais / Tony Querrec
P.18 : © Collection du Mobilier national / Isabelle Bideau
P.19 (g) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
P.19 (d) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau
P.20 : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
P.21 : © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin
P.22 (h) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi
P.22 (b) : © Fotostudio Ulrich Ghezzi, Oberalm
P.23 (h) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot
P.23 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux
P.24 (h, g) : © Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché A.Vaquero
P.24 (h, m) : © Bayonne, musée Bonnat-Helleu / cliché A.Vaquero
P.24 (h, d) : © Nottingham, Castle Museum and Art Gallery
P.24 (m) : © Pascal Plessis
P.24 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
P.25 (g) : © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Franck Raux
P.25 (d) : © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Droits réservés
P.26 (h, g) : © Philippe Fuzeau
P.26 (h, d) : © Philippe Fuzeau
P.26 (m, g) : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
P.26 (m, d) : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
P.26 (b, g) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
P.26 (b, d) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
P.27 (h) : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
P.27 (m) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot
P.27 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet
P.28 : © Collection du Mobilier national / Philippe Sébert

Sommaire

Texte pédagogique : *Charles Le Brun. Le peintre du Roi-Soleil*

THÈME 1 : LE BRUN : PROTÉGÉ DES PUISSANTS

I. UN JEUNE ARTISTE DISTINGUÉ PAR SÉQUIER ET RICHELIEU

II. LES PREMIÈRES ARMES AU SERVICE DE FOUQUET

III. DE COLBERT À LOUIS XIV

THÈME 2 : LE BRUN : ARTISTE D'ENVERGURE

I. LE PROCESSUS CRÉATIF DES GRANDS DÉCORS

II. LES MULTIPLES TALENTS DU DIRECTEUR DES GOBELINS

III. LES FONDEMENTS THÉORIQUES DE L'ART DE LE BRUN

THÈME 3 : UNE CARRIÈRE SOUMISE AUX ALÉAS DU POUVOIR

I. À LA TÊTE DE L'ACADÉMIE

II. À L'APOGÉE DE LA RÉUSSITE

III. ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE

FOCUS 1 : Le style Le Brun

FOCUS 2 : L'animal, figure significative dans l'art de Le Brun

FOCUS 3 : L'omniprésence allégorique

Pistes pédagogiques pour les premier et second degré

I. Charles Le Brun et les portraits

II. Charles Le Brun et le processus créatif

III. Charles Le Brun et la réflexion sur l'homme

Charles Le Brun. Le peintre du Roi-Soleil dans les programmes scolaires

Œuvres en écho : *Charles Le Brun. Le peintre du Roi-Soleil*

Sitographie

Glossaire des fonctions

Informations pratiques

CHARLES LE BRUN. LE PEINTRE DU ROI-SOLEIL

Les deux derniers tableaux peints par Charles Le Brun ont l'un et l'autre pour thème l'*Adoration des bergers*. Le second est une variation en petit format du premier. Cette ultime et touchante peinture était destinée à son épouse alors que le peintre, malade, se savait peut-être proche de la fin. Ce geste d'amour dévoile l'humanité d'un artiste perçu depuis le 18^e siècle comme le « tyran des arts » sous le règne de Louis XIV (1643-1715). Les vingt premières années du règne personnel (1661-1715) de ce roi sont particulièrement fastes pour la France sur tous les plans y compris en matière d'art. L'activité artistique est alors menée essentiellement par trois hommes : le roi, Colbert et Le Brun. Le premier est un amateur d'art éclairé et passionné. Le second sait déceler les talents. Le troisième est un peintre et un dessinateur d'une grande virtuosité. Le talent justifie la protection dont Le Brun a pu bénéficier tout au long de sa carrière et qu'il a su joindre à des qualités de courtisan, ce qui explique la place qu'il a occupée dans l'univers artistique du Roi-Soleil.

Comment Charles Le Brun a-t-il réussi à mener une carrière couronnée de succès grâce au soutien d'hommes de pouvoir, tout en conservant une grande liberté de création ?

Parisien de naissance, Le Brun a très vite été remarqué par des membres du gouvernement royal sous Louis XIII, puis sous son successeur. Louis XIV lui offre l'opportunité de démontrer son aptitude à organiser le travail d'équipes d'artistes autour d'un grand projet tout en développant une réflexion plus théorique sur la peinture. Ces multiples activités permettent l'ascension sociale du peintre. Cependant, à la fin de son existence, il souffre d'une certaine mise à l'écart.

THÈME 1 : LE BRUN : PROTÉGÉ DES PUISSANTS

I. Un jeune artiste distingué par Séguier et Richelieu



Charles Le Brun, *Portrait équestre du chancelier Séguier*, vers 1660-1661, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, RF 1942-3.

Comment a-t-il rencontré ses premiers protecteurs et quelle relation a-t-il entretenue avec eux ?

Nicolas Le Brun, un sculpteur picard aux talents modestes, s'est installé à Paris où son fils Charles naît le 24 février 1619. Très tôt, l'enfant manifeste de nettes prédispositions artistiques. Vers 15 ans, il est repéré par le chancelier* Séguier, qui devient son premier protecteur et confie sa formation au premier peintre du roi, Simon Vouet.

Le cardinal de Richelieu est impressionné par le talent du jeune artiste et il lui commande *Hercule terrassant Diomède* (vers 1640-1641, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery). Le peintre choisit l'instant où Hercule, qui vient de frapper Diomède à mort, s'apprête à le donner en pâture à de féroces chevaux. Le dessin préparatoire (vers 1640-1641, Bayonne, musée Bonnat-Helleu) met l'accent sur les mouvements et la musculature de l'homme et des

animaux. L'intensité dramatique de la scène est renforcée par les effets de clair-obscur, soulignés par des rehauts de blanc.

Séguier décide d'envoyer Le Brun à Rome, ville qu'il rejoint en compagnie du peintre Nicolas Poussin en octobre 1642. Le jeune homme suit scrupuleusement les conseils de son aîné mais il se consacre aussi à l'étude des sculptures antiques et des œuvres de Raphaël. L'influence de Poussin transparaît clairement dans *Horatius Coclès défendant le pont Sublicius* (1642-1643, Londres, Dulwich Picture Gallery). Le Brun relate comment Horatius Coclès défend la République romaine attaquée par le roi étrusque Porsenna. Quelques années après son retour dans sa ville natale, en 1646, il peint son premier protecteur en tenue d'apparat dans le *Portrait équestre de Pierre Séguier, chancelier de France* (vers 1660-1661).

II. Les premières armes au service de Fouquet

Qui était Nicolas Fouquet ? Quel a été le rôle de Le Brun dans le projet de Vaux-le-Vicomte et quel impact cela a-t-il eu sur la suite de sa carrière ?

De retour à Paris, la popularité de Le Brun s'accroît. Il est sollicité par des commanditaires de haut rang tels que la reine Anne d'Autriche ou le surintendant des Finances*, Nicolas Fouquet. Ce dernier avait admiré le plafond de la Galerie d'Hercule (cf. la gravure de Mathis Pool du musée Carnavalet) dans l'hôtel particulier de Nicolas Lambert. Le Brun a su tirer le meilleur parti de ce plafond bas grâce à des raccourcis et une compartimentation de la voûte en trompe-l'œil.

Le surintendant s'est énormément enrichi dans l'exercice de sa charge et il utilise cette fortune pour aménager et embellir son château de Vaux-le-Vicomte. Le Brun a pour mission de décorer les appartements d'apparat. La coupole du salon ovale aurait dû être ornée d'une composition mythologique connue grâce à un dessin représentant *Le Palais du Soleil* (vers 1657-1660). Au centre, un médaillon, qui devait contenir les armes du surintendant, est porté par Mars, Jupiter et Saturne. Apollon, au centre de ce palais du Soleil, fait couronner ce médaillon qui symbolise l'apparition d'un nouvel astre, Fouquet.

À Vaux-le-Vicomte, Le Brun a fait plus que peindre les appartements de réception. Il a exécuté des dessins pour des sculptures telle l'Étude pour le fronton sur cour du château de Vaux-le-Vicomte (vers 1657) transcrite dans la pierre par Michel Anguier. Apollon, avec sa lyre, symbolise le ciel et les arts, tandis que Rhéa, munie d'une corne d'abondance, évoque la terre et l'agriculture. Les tapisseries, comme la Portière du Char

de triomphe (livrée entre 1666 et 1724, Pau, musée national du château), ont aussi été faites d'après ses dessins. Lorsqu'une fête est organisée en l'honneur de Louis XIV le 17 août 1661, le peintre en est le maître d'œuvre. La fête éblouit le roi, mais elle suscite aussi sa jalousie. Soupçonné de préparer un complot contre le roi et de détourner de l'argent, Fouquet est arrêté et finira ses jours dans un cachot.



Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Étude pour le fronton sur cour du château de Vaux-le-Vicomte*, vers 1657, pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 29632

III. De Colbert à Louis XIV



Claude Lefebvre (1632-1675), *Portrait de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)*, huile sur toile, H. 138 ; L. 113 cm, 1665-1666, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 2185

Comment Le Brun est-il passé du service de Fouquet à celui de Colbert puis à celui de Louis XIV ?

La déchéance de Fouquet n'a guère d'incidence pour Le Brun grâce au soutien inconditionnel de Séguier et à l'appui du nouvel intendant des Finances*, Jean-Baptiste Colbert. Claude Lefebvre le dépeint en tant que grand commis de l'État dans le *Portrait de Jean-Baptiste Colbert* (1665-1666, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). L'homme, devenu contrôleur général des Finances*, est vêtu de l'habit ordinaire des ministres. La croix de l'ordre du Saint-Esprit est brodée en fils d'argent sur son épaule. La pendule surmontée d'un Atlas fait allusion à la fois au rythme qui scande un travail bien organisé et au poids de la charge occupée.

Le ministre de Louis XIV a fait agrandir le château de Sceaux (rasé après la Révolution). La chapelle, située dans l'une des ailes du bâtiment, était couverte d'une coupole

décorée par Le Brun. La composition picturale nous est connue grâce à *L'Ancienne Loi accomplie par la Nouvelle*, une peinture à l'huile sur toile de François Verdier d'après Charles Le Brun (après 1674, Sceaux, musée de l'Île-de-France) et grâce à des cartons préparatoires comme celui de Dieu le Père et deux angelots ou ceux qui montrent des détails du plafond.

Hormis les tâches entreprises à Sceaux, Le Brun consacre l'essentiel de son activité au service de Louis XIV après 1661. Tout d'abord, il démontre sa capacité à encadrer

le travail de différents artistes à la galerie d'Apollon du Louvre. Mais le souverain marque déjà sa préférence pour le palais qu'il est en train de se faire construire à Versailles et c'est là que Le Brun, nommé premier peintre du roi avant 1662, va donner la pleine mesure de son génie.

Le Brun a acquis son savoir-faire de peintre par la pratique mais son envergure intellectuelle lui a permis d'amplifier considérablement le champ de ses compétences.



Charles Le Brun, *Jambe de Dieu le Père et deux têtes d'angelots*, carton pour la coupole de la chapelle du château de Sceaux, vers 1674, pierre noire, craie blanche ; contours repassés à la pointe et piqués pour le transfert ; mise au carreau, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 29847/44

Qu'est-ce qu'un carton ?

Le terme désigne des dessins sur papier qui sont exécutés à la même échelle que le décor final. Ces immenses dessins sont disposés in situ afin de vérifier les proportions, les ombres et les lumières et ils sont modifiés en conséquence afin de convenir au mieux au lieu et aux désirs du commanditaire. Ils sont ensuite utilisés pour transférer le dessin sur le mur ou le plafond. Pour ce faire, le peintre repasse les contours du motif avec une pointe ou un stylet afin de creuser un fin sillon sur la paroi. Il peut aussi trouer le papier le long des lignes dessinées après avoir parfois placé derrière le modèle une autre feuille – le poncif – qui est aussi perforée. Les petits trous laissent passer la poudre de charbon qui trace des pointillés sur le support définitif et qui salit le papier d'où l'intérêt du poncif. Le Brun n'emploie cette seconde technique que lorsqu'il utilise plusieurs fois un même carton. Les marques de la méthode utilisée sont visibles sur les cartons.

I. Le processus créatif des grands décors

Quel est le processus créatif de Le Brun pour la réalisation de grands décors ?

À Versailles, Le Brun élabore et peint le plafond de la grande Galerie – appelée galerie des Glaces depuis le 19^e siècle – entre 1679 et 1684. La réalisation d'œuvres d'une telle ampleur nécessite plusieurs étapes allant du projet initial à son achèvement.

Dans un premier temps, le sujet est choisi. Le Brun présente ensuite ses premières idées de composition à son commanditaire. À Versailles, la voûte de la galerie des Glaces devait glorifier le souverain. La tradition voulait que ceci soit fait par le truchement d'une figure mythologique. Charles Le Brun dessine un *Projet de voûte pour la Galerie des glaces sur le thème d'Apollon* puis un autre sur le thème d'Hercule. Ni l'un ni l'autre ne sont retenus car Louis XIV ordonne que soit représentée l'histoire de ses conquêtes.

Un petit modèle sur toile est ensuite peint. Plusieurs de ces *modelli* (*modello* au singulier), *La Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais, 1671* et *Le Roi arme sur terre et sur mer, 1672* (vers 1680, Auxerre, musée d'art et d'histoire) ainsi que *La Prise de la ville et de la citadelle de Gand, 1678* (Troyes, musée des Beaux-Arts) évoquent de manière allégorique les préparatifs et les victoires de la guerre de Hollande (1672-1678). Une autre esquisse, *La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne* (1678, Compiègne, musée Antoine Vivenel) montre l'issue de ce conflit.

Pour chaque étude d'ensemble, des figures nues et drapées sont dessinées. Ce n'est qu'après que le carton est exécuté. *La Triple Alliance* représente le groupe central de *l'Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande, 1672*. Sur le carton, la figure de droite qui symbolise l'Espagne est nue alors qu'elle est vêtue sur le plafond de la galerie. Ne reste ensuite que la peinture à appliquer sur le plafond.

Charles Le Brun,
Le Roi arme sur terre et sur mer, 1672, huile sur toile,
H. 72 ; L. 98 cm, vers 1680
Auxerre, musée des
Beaux-Arts, inv. 835-1-17



Un peintre dans les jardins de Versailles

Le Brun a élaboré la conception d'ensemble et dessiné les sculptures de la « Grande Commande » de 1674. Ce programme sculpté comportait 28 statues allégoriques qui devaient montrer les effets bienfaisants d'Apollon sur le monde. Cet ensemble, placé autour du parterre d'eau face au château, comportait sept séries de quatre statues. Les sept groupes illustraient les saisons de l'année, les heures du jour, les parties du monde, les éléments, les tempéraments de l'homme, les genres poétiques et les enlèvements. Ces statues ont été taillées dans le marbre par différents sculpteurs à qui Le Brun a laissé la possibilité d'interpréter ses dessins à leur propre manière. À l'automne 1683, lorsque Colbert meurt, les statues ne sont pas installées et le parterre d'eau est complètement modifié. Les sculptures sont dispersées dans les jardins et le projet de Le Brun a disparu.

II. Les multiples talents du directeur des Gobelins

Comment la direction de la manufacture des Gobelins (1663) offre-t-elle à Le Brun l'opportunité d'exploiter l'ampleur de ses talents ?

Les manufactures sont nées de la volonté de Colbert, qui pense que les exportations doivent être supérieures aux importations afin d'enrichir le pays. La France doit donc

produire ce qu'elle achetait auparavant à l'étranger. La manufacture des Gobelins, qui devient la manufacture royale des meubles de la Couronne en 1667, est dirigée par Le Brun. Le premier peintre du roi est chargé de faire les dessins pour tous les objets produits, de veiller à leur exécution et d'organiser le travail.



Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans le fils d'après Charles Le Brun, *Le Roy Louis XIV visitant les manufactures des Gobelins*, haute lisse à or, laine et soie, H. 510 ; L. 700 cm, 1673-1679, Paris, Mobilier national, GMTT 95 / 10 Hist. : quatorzième et dernière tapisserie de l'Histoire

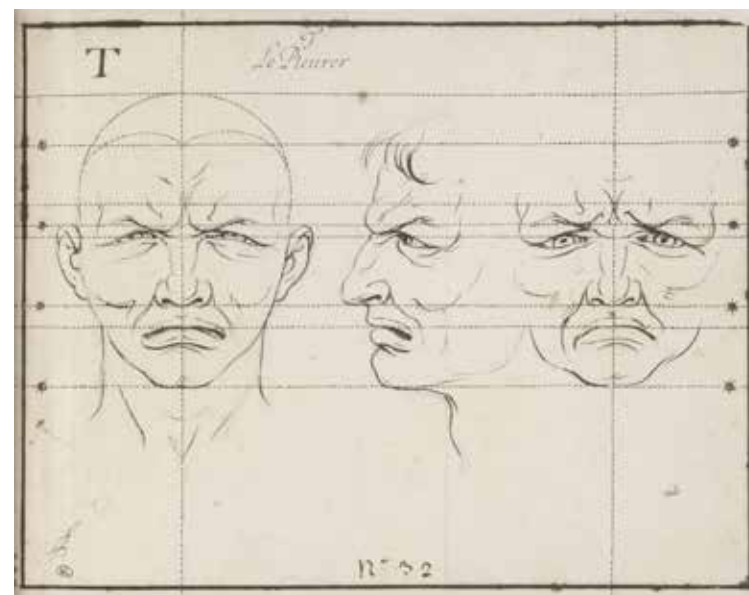
Le roi passe commande de séries de tapisseries sur un thème donné. *L'Histoire du Roi* relate différents épisodes tant militaires que civils de la vie du roi. La *Visite de Louis XIV à la manufacture des Gobelins* (Paris, Mobilier national) met en scène Louis XIV, debout sur une estrade. Le Brun, habillé de noir, tient son chapeau à la main et désigne de l'autre les productions de la manufacture. Toutes sont présentées : mobilier, orfèvrerie, marquerie, tapis. La tapisserie est aussi indirectement évoquée par la présence d'un tableau sur *Le Passage du Granique* (1665), carton de l'une des pièces de la tenture de *l'Histoire d'Alexandre*.

Plusieurs peintres peuvent collaborer sur une même tenture, chacun ayant sa spécialité. Pieter Boel, originaire d'Anvers, est spécialisé dans les animaux ainsi que l'attestent *l'Étude d'une grue couronnée* (vers 1669-1671) ou la *Triple étude d'une autruche* (vers 1669-1671). Ce sont des spécialistes italiens des ouvrages en pierres dures qui ont fabriqué le *Plateau de table en mosaïque de marbres et pierres dures* (dernier quart du 17^e siècle). Ils ont employé une technique florentine mais la composition est fidèle au style décoratif de Le Brun. Celui-ci est aussi à l'origine de la création d'un mobilier d'argent, *Guéridon, Console, Chenet, Encadrement de miroir*, dont il esquisse les modèles à la sanguine. Les productions des Gobelins vont être imitées dans toute l'Europe.



Manufacture des Gobelins, *Plateau de table en mosaïque de marbres et pierres dures*, dernier quart du 17^e siècle, marbres et pierres dures, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 406

III. Les fondements théoriques de l'art de Le Brun



Charles Le Brun,
Le pleurer, pierre noire,
plume et encre noire
H. 19,7 ; L. 24,9 cm
Inscription en haut : « Le
pleurer », vers 1668-1678,
Paris, musée du Louvre,
département des Arts gra-
phiques, inv. 28309

Quelles sont les origines de la théorie des passions et de la physiognomonie sur lesquelles Le Brun appuie sa pratique artistique ?

Le Brun définit les fondements théoriques de son art lors de conférences prononcées à l'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1668, il traite de l'expression des passions et illustre ses propos par des dessins où il montre les déformations du visage humain sous le coup des émotions. *Le Pleurer* indique comment les sourcils, les yeux, les joues et la bouche se sont modifiés sous l'emprise des larmes.

Trois ans plus tard, il prend pour sujet la physiognomonie, c'est-à-dire l'étude du tempérament d'une personne selon ses traits. Non seulement il établit un parallèle entre l'aspect du visage et le caractère de l'individu, mais il insiste aussi sur les points communs entre visages humains et têtes animales et, afin de démontrer cela, il

exécute quelque 250 dessins confrontant hommes et animaux. L'exposition du musée du Louvre-Lens présente de multiples exemples de têtes d'homme en relation avec divers animaux tels que l'aigle, le bœuf, le chat, le chat-huant...

Les réflexions de Le Brun se fondent sur des travaux anciens, notamment ceux de Giovanni Battista della Porta, auteur de *De Humana Physiognomia* (1586, traduit en français en 1655-1656). L'artiste s'inspire également d'un ouvrage de Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des passions* (5 volumes publiés entre 1640 et 1662) et plus encore des *Passions de l'âme* (1649) de Descartes. Pour le philosophe, la jonction de l'âme avec le corps se situe dans la glande pinéale, au centre du cerveau. Selon lui, les passions se traduisent par des réactions corporelles commandées par le cerveau. Le Brun partage cette opinion et recherche les règles qui permettent d'exprimer visuellement les passions.

I. À la tête de l'Académie

Quel est le rôle joué par Le Brun dans la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture et en tant que directeur de cette institution ?

Peintres et sculpteurs appartenaient, comme tous les artisans, à une corporation. L'entrée dans cette organisation était strictement encadrée. À la requête d'un amateur, Martin de Charmois, et de plusieurs artistes, dont Charles le Brun, Louis XIV ordonne la création d'une académie royale* ainsi que l'attestent les *Lettres patentes approuvant les statuts de la nouvelle Académie royale de peinture et de sculpture* (1648, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).



La nouvelle structure permet aux artistes de s'émanciper de la puissante tutelle des corporations. L'Académie est d'abord placée sous la protection de Séguier, puis sous celle de Colbert.

En 1663, Colbert donne de nouveaux statuts à l'Académie dont Le Brun est désigné chancelier à vie. Le nombre de membres n'est pas limité et les femmes peuvent y siéger. Le sculpteur Antoine Coysevox est reçu comme académicien en 1676 et il sculpte, en guise de morceau de réception, un *Buste de Charles Le Brun* (1679). Le chancelier est alors au sommet de sa gloire. Trois ans plus tôt, il a été élu, sur la proposition de Bernin, membre, puis prince de l'Académie de Saint-Luc à Rome. Colbert propose de réunir les deux académies, ce qui est fait par les *Lettres patentes de jonction de l'Académie royale de Paris avec l'Académie de Saint-Luc à Rome, en 1676* (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris).

L'Académie réfléchit à l'enseignement des arts, lequel doit s'appuyer sur des exemples concrets. À ces fins, les conférences, instituées en 1667 par Colbert, présentent les meilleurs tableaux de la collection royale. Elles vont parfois susciter de vifs débats tels ceux qui se déroulent à propos de la « Querelle du coloris » entre les « poussinistes », partisans du dessin menés par Le Brun, et les « rubénistes », adeptes de la couleur. Mais les positions théoriques de Le Brun ne l'empêchent pas de confier à de jeunes peintres coloristes des commandes royales, comme certains plafonds du Grand Appartement du roi à Versailles.

Antoine Coysevox (1640-1720)
Charles Le Brun, buste en marbre sur piédouche en marbre rouge, H. 63,7 avec piédouche, 63,1 sans piédouche ; L. 58 ; Pr. 34 cm, 1679, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, M.R. 2156

II. À l'apogée de la réussite

Comment la réussite professionnelle de Charles Le Brun s'est-elle traduite par une reconnaissance sociale ?

Outre les multiples tâches qui lui ont été confiées par Louis XIV, il y a encore d'autres signes plus manifestes de la faveur royale dont a joui Le Brun. Tout d'abord, dès 1662, le roi anoblit l'artiste et lui donne des armes à fleur de lys et soleil d'or, symboles royaux par excellence. Il lui fait cadeau d'une boîte à portrait. Sur cet objet, en fait plutôt un médaillon, figure le portrait du souverain entouré de diamants. Ce type de boîte était offert au nom du roi à ceux qu'il voulait honorer. Sur son *Portrait* par Largillière (Florence, Galerie des Offices) comme sur le buste de marbre sculpté par Coysevox, le

premier peintre arbore fièrement la boîte à portrait. La renommée de Le Brun dépassait les frontières. Ainsi, le *Portrait* par Largillière a été peint à la demande du Grand-Duc de Toscane, Cosme III de Médicis qui en a été fort satisfait.

L'ascension sociale de Le Brun s'est aussi accompagnée d'une réussite financière considérable. Lorsqu'il devient premier peintre du roi, directeur des Gobelins et garde du Cabinet des dessins et tableaux du roi (c'est-à-dire de sa collection), il est gratifié d'un revenu de 12 000 livres par an. Son patrimoine dépasse le demi-million de livres à la fin de son existence, soit une fortune équivalente à celle d'un noble. Grâce à cela, il s'est fait construire une élégante demeure à la campagne. Israël Silvestre (1621-1691) en fait trois gravures : *Vue de la maison de Charles Le Brun à Montmorency* (BnF, Paris).

Un artiste à ce point apprécié du monarque ne pouvait qu'attirer les hommages. Jacques le Bicheur lui dédicace son *Traité de perspective réalisé par un peintre de l'Académie royale, dédié à Monsieur Le Brun*, (BnF, Paris, 1660). Henri Testelin, un des fondateurs de l'Académie, fait de même dans l'ouvrage intitulé, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* (BnF, Paris, 1696). Charles Perrault le place parmi *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel* (BnF, Paris, 1696).



Nicolas de Largillière (1656-1746)
Portrait de Charles Le Brun, huile sur toile, H. 80 ; L. 63 cm, inscription au bas du tableau : « C. Le Brun P. r [pour premier] Peintre du Roy Tres [pan de draperie] Chrestien », vers 1683-1684, Florence, musée des Offices, inv. 1880, no 1858

III. Entre lumière et ombre

Comment Le Brun s'est-il efforcé de conserver ses liens privilégiés avec Louis XIV en dépit de l'hostilité de Louvois, le nouveau surintendant* des Bâtiments ?

La mort de Colbert en 1683 prive Le Brun de l'un de ses plus fidèles soutiens. Le nouveau surintendant des Bâtiments, le marquis de Louvois, lui est hostile et lui préfère son rival, Pierre Mignard. Le premier peintre terminait alors le plafond de la Galerie des Glaces. Les nouveaux décors sont confiés à Mignard. Le double *Portrait de Charles Le Brun et Pierre Mignard* a été peint par Hyacinthe Rigaud en 1730, ce qui aurait probablement été impossible à faire du vivant des deux artistes. Non seulement Le Brun perd les projets de Versailles mais il est aussi évincé par un commis de Louvois de la direction effective des Gobelins.

Louis XIV conserve son amitié à Le Brun sans pour autant remettre en cause les décisions de Louvois. L'artiste revient alors à la peinture de chevalet et entreprend un cycle de tableaux sur la vie du Christ. Les sentiments des personnages, plus intériorisés que dans les œuvres antérieures,

sont mis en valeur par de subtils jeux d'ombre et de lumière. Sept ou huit sources lumineuses animent la grande version de *L'Adoration des bergers* (1689) et donnent une chaleureuse intimité à la scène. Les dessins préparatoires - *La Vierge à l'Enfant* et *l'Étude pour un berger* - révèlent comment l'artiste procède. Il souligne le modelé des drapés et la posture des personnages quitte à priver le pâtre de *l'Étude pour un berger* de cheveux et de barbe pour mieux dessiner son visage.

L'Adoration des bergers est peinte alors que l'artiste, blessé par la semi-disgrâce qu'il a subie, s'est retiré dans son domaine de Montmorency. Malade, il meurt le 12 février 1690. Le jour-même, Louvois saisit la totalité des œuvres de Le Brun en justifiant cela par le fait que le premier peintre avait reçu une pension du roi. Sa veuve réclame quelques tableaux et dessins de son mari mais se voit opposer un refus. Toutefois, grâce à cette confiscation, les cartons de Le Brun ont été conservés alors que ce type d'objets, considérés comme des outils et non des œuvres, étaient généralement jetés.

Conclusion

Le Brun était un dessinateur et un peintre de génie qui a tiré profit de son talent grâce à son habileté à choisir de puissants protecteurs et à sa capacité à satisfaire leurs demandes. Son incomparable capacité à fédérer les énergies pour mener à bien de grands projets explique pourquoi il a été choisi tant pour les décors des salles les plus prestigieuses de Versailles que pour diriger la manufacture qui a meublé les palais royaux. À cela s'ajoute une réflexion sur l'art qui tient compte des idées philosophiques de son temps. De tels succès auraient été impossibles sans le soutien de Louis XIV et de Colbert. Un véritable système des arts est né de la collaboration harmonieuse

entre le Roi, son ministre et son peintre. Ils choisissent de concert les programmes iconographiques qui sont destinés à exalter le souverain et les bienfaits de son gouvernement dans ses résidences. Les Gobelins et les autres manufactures créées par Colbert fournissent une production de qualité pour répondre aux besoins du roi. L'Académie est à la fois un organisme d'enseignement et une institution de réflexion théorique qui façonne la peinture française de la fin du 17^e siècle. Le Brun, par son activité prolifique, a laissé son empreinte sur la production artistique et sur les arts décoratifs de son temps.

Les œuvres citées dans ce texte appartiennent, sauf mention contraire, aux collections du musée du Louvre à Paris.



Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *L'Adoration des bergers*, 1689, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, collection de Louis XIV, inv. 2878



Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *L'Adoration des bergers*, 1689, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, collection de Louis XIV, inv. 2879

Pour faire le lien entre le musée du Louvre-Lens et le Louvre parisien, les œuvres de comparaison citées dans ce texte – non présentées dans l'exposition – ont été choisies parmi les collections du musée du Louvre à Paris.

Un artiste sous influences : Vouet versus Poussin



Simon Vouet, *Figure allégorique dit la Richesse*, vers 1640, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 8500

Le Brun entre dans l'atelier de Simon Vouet vers 1634 puis accompagne Nicolas Poussin lors de son voyage à Rome en 1642. Ces deux événements fondamentaux dans sa formation ont lieu grâce à la protection du chancelier Séguier, qui permet ainsi à un jeune peintre prometteur d'avoir accès aux deux artistes qui dominent alors la peinture française.

L'atelier de Vouet est en effet le creuset de jeunes talents à Paris dans les années

1630. Le maître infuse son art plutôt qu'il ne délivre un enseignement strict. *L'Allégorie de la Richesse* permet de se faire une idée de la manière de Vouet au moment où Le Brun intègre son atelier : la monumentalité de la figure, la clarté du coloris et la sensualité de l'ensemble font de ce tableau un chef-d'œuvre de séduction, fondé sur un jeu d'obliques dynamique. Ce style élégant, à la fois lyrique et brillant – parfois défini comme le « baroque français » – marque durablement Le Brun. En outre, Vouet s'illustre

particulièrement dans le domaine du grand décor : direction de grands chantiers, harmonie décorative entre peinture et sculpture, clarté et lisibilité des compositions de grand format, manière ample traduisible tant en tapisserie qu'en gravure sont autant de leçons que retient le jeune Le Brun.

Le style de Poussin, à l'inverse de celui de Vouet, définit la doctrine classique : le dessin y est roi, l'inspiration antique, et les émotions des personnages sont savamment étudiées, de sorte que tous les moyens picturaux concourent à un idéal de clarté (*Les Israélites recueillant la manne dans le désert*). Le Brun est à Rome en compagnie de Poussin, qu'il admire profondément. Son aisance lui permet alors de peindre des tableaux qui semblent des variations sur l'œuvre du maître. Ainsi, dans *Mucius Scaevola devant Porsetenna*, il développe un art de la composition en frise où s'enchaînent les péripéties et les réactions de chaque protagoniste. De même, dans un de ses ultimes tableaux, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, le regard sur l'antique, le travail sur l'expression des passions et la justesse des gestes et des attitudes sont autant d'éléments qui traduisent l'assimilation totale de l'art de Poussin.



Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 7275



Charles Le Brun, *Entrée du Christ à Jérusalem*, huile sur toile, H. 153 ; L. 214 cm, 1688, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie (dépôt du musée du Louvre), inv. 62-1-1

Un dessinateur aux talents de coloriste

Dans sa *Balance des peintres*, Roger de Piles attribue à Le Brun les notes suivantes : 16 en composition, en dessin et en expression, 8 en coloris. Le Brun lui-même se place du côté des poussinistes lors de la Querelle du coloris. Si son talent de dessinateur est indéniable – la traduction de ses œuvres en gravure est à ce titre révélatrice – il se montre également bon coloriste et le *Portrait équestre du chancelier Séguier*, peu apprécié au 17^e siècle, est un sommet de subtilité chromatique tant les tons bruns, cuivrés, mordorés s'harmonisent. Le Brun développe dans ses conférences à l'Académie une conception intellectuelle de la peinture, qu'il subordonne au dessin. Il fournit donc

des sujets et modèles dessinés traduisibles dans toutes les formes d'art qui garantissent une unité de style au-delà de la seule peinture. Son style brillant, visible dans les grands décors, traduit parfaitement la pensée de Louis XIV formulée ainsi par Saint-Simon « il aime en tout la splendeur, la magnificence, la profusion ».

Au-delà des définitions stylistiques traditionnelles, Le Brun réussit une éblouissante synthèse entre le lyrisme de Vouet et le classicisme de Poussin. Sa peinture, tantôt intime, tantôt éloquente, se singularise par une expressivité toute personnelle.

Michel Pastoureau note à propos de l'abondant bestiaire présent dans la création artistique, que cela « souligne avec force comment l'animal a toujours fourni à l'être humain un immense répertoire de signes et de songes »¹. Ce propos peut s'appliquer à l'œuvre de Le Brun, qui regorge d'animaux, issus de plusieurs registres : domestique, exotique, symbolique ou mythologique. L'artiste pose sur les bêtes le regard d'un peintre de son époque, en même temps que celui d'un intellectuel. Pour comprendre ce regard, il faut bousculer un peu nos habitudes.

L'animal, support de sens dans la peinture

Le 17^e siècle voit progresser les connaissances zoologiques. En 1662, Louis XIV fait construire à Versailles la Ménagerie royale, qui permet d'observer toute une faune provenant du monde entier. Engagés par Le Brun, des peintres animaliers, en particulier les Flamands Nicasius Bernaerts ou Pieter Boel, viennent y travailler sur le motif.

L'Air (vers 1665-1667), carton de tapisserie, prépare la tenture des *Quatre Éléments*. Le lé central montre le vent soufflant vers un nuage, sur lequel sont assises Junon, reine du ciel et de l'Olympe, et Iris. La messagère des dieux exhibe un médaillon montrant le roi

couronné. Une impressionnante ronde d'oiseaux, échappés de tous les continents, se déploie au sol, sur les arbres et dans les airs. Minutieusement dépeints, ils sont probablement de Nicasius Bernaerts. L'attrait de Louis XIV pour les volatiles spectaculaires est ici comblé par l'autruche, les cygnes et le paon (attribut de Junon et allégorie de l'immortalité). Dressés de toute leur taille, les trois oiseaux du premier plan semblent se toiser et répondre aux trois figures célestes. Vérité du rendu des animaux, évocation symbolique et mythologique concourent à la glorification du souverain, dans cet espace bruissant d'ailes.



Attribué à Claude II Audran (1639-1683) et Nicasius Bernaerts (1620-1678), d'après Charles Le Brun (1619-1690), *L'Air*, vers 1665-1667, huile sur toile, Paris, Mobilier national, Gob 703.3, 1^{er}, 2^e et 3^e lés

L'animal, moyen de comprendre l'être humain

Le Brun s'inscrit également en théoricien dans le débat philosophique de son temps. Il prononce deux importantes conférences, l'une sur « l'Expression des passions » (1668) et l'autre sur « la Physionomie de l'homme dans ses rapports avec les animaux » (1671, aujourd'hui perdue), inspirées des recherches de Descartes et Della Porta. Sa connaissance de la physiognomonie, science permettant de comprendre le caractère à partir des traits du visage, s'exerce aussi par le dessin. L'artiste associe le front au siège de l'âme et considère nez et bouche comme des parties animales. Il construit ses nombreuses planches de *Portraits d'hommes en relation avec des animaux* sur le mode de la série, permettant la comparaison. L'individu, impassible, est représenté plusieurs fois à la même échelle et sous le même angle que la bête à laquelle Le Brun l'apparie.

Les planches *Deux têtes de lion* et *Trois têtes d'hommes en relation avec le lion* mettent en scène un fauve très présent dans l'iconographie, bien qu'il soit rarissime pour un artiste du 17^e de le dessiner sur le vif. Chacun connaît ses caractéristiques : cruauté et caractère dominateur. Elles transparaissent ici. L'animal figure de face et profil, mis sur le même plan que l'homme, dans la page. Modelé et traitement graphique, soignés, sont identiques et accentuent la ressemblance. Les yeux placés sur une même ligne captent l'attention. Humain et animal possèdent le même regard : luisant, attentif et clair. Les traits des trois personnages figurés ici, cependant, sont outrés, comme aspirés par l'analogie avec le lion. Tout concourt à leur accorder le même caractère.

À l'instar de La Fontaine, son contemporain, précisant « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes² », Le Brun humanise les bêtes et tend un miroir aux humains.



Charles Le Brun, *Deux têtes de lion*, pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, mis au carreau à la pierre noire, H. 18,6 ; L. 31,8 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28155



Charles Le Brun, *Trois têtes d'homme en relation avec le lion*, pierre noire, plume et encre noire, lavis gris et gouache blanche, mis au carreau à la pierre noire, H. 21,7 ; L. 32,7 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28156

FOCUS 3 : L'OMNIPRÉSENCE ALLÉGORIQUE

L'allégorie, procédé qui consiste à représenter une idée à travers des personnages souvent accompagnés de symboles relève d'une tradition de la culture judéo-chrétienne. La philosophie platonicienne ou les paraboles du Nouveau Testament témoignent de cette volonté de « parler par figures ». Au 17^e, le langage allégorique, riche des ressources mythologiques et de l'histoire antique est exploité dans tous les arts. Très étudié dans l'enseignement jésuite et les manuels de rhétorique, il est aisément décrypté par l'élite cultivée. Sous couvert de la fable, La Fontaine propose sa vision de la vie de cour. La figure royale elle-même se retrouve au cœur du traitement allégorique qui renforce sa sacralisation. Dans le Grand Appartement du château de Versailles conçu par Le Brun et réalisé dans les années 1670, Louis XIV, jamais représenté, se voit évoqué au travers des actions des Dieux et de quinze héros de l'histoire antique.

La figure royale, éclipse allégorique



Élaboré à partir de 1678, le programme iconographique de la galerie des Glaces célébrant la fin de la guerre de Hollande, met fin à cette démultiplication référentielle. Pour Colbert, il s'agit de « n'y rien faire entrer qui ne fût conforme à la vérité ». Le 26 septembre 1678, le Conseil secret du roi auquel participe Colbert rejette la proposition de Le Brun d'évoquer le roi au travers d'Apollon ou d'Hercule. La peinture *Le roi gouverne par lui-même* constitue l'alternative présentée par l'artiste, dans un style évoquant Rubens (cycle de la Galerie Médicis, musée du Louvre). Cette esquisse préparatoire, futur pivot de la galerie des Glaces, retrace la prise de pouvoir effective de Louis XIV en 1661, suite à la

mort de Mazarin. La figure royale échappe à la métaphore et retrouve ses traits. Mais le sens est toujours développé dans une richesse allégorique qui n'épargne aucun détail. Le roi est soutenu par un cortège de figures qui se déploie autour de lui en une spirale dynamique. Inspiré par les Trois Grâces, secondé par les dieux de l'Olympe dans les cieux, le roi renonce à ses anciens divertissements incarnés par les génies rejetés en contrebas. Se consacrant entièrement au pouvoir, il oriente le gouvernail du royaume, l'accoudoir à tête de lion de son trône soulignant sa force. Pourvu de la sagesse de Minerve dont le bouclier reflète son visage en signe de prudence, et de la valeur du dieu Mars, il est cuirassé à l'antique et couvert d'un manteau fleurdelisé. Le roi exprime par sa posture l'acceptation de son destin, sa main et son regard dirigés vers la Gloire qui prépare son couronnement. La Galerie du temps offre un autre exemple de démonstration du pouvoir royal modelé en 1653 par Gilles Guérin. Louis XIV vêtu à l'identique écrase magistralement un soldat casqué d'un rat, allégorie de la Fronde.

L'originalité allégorique de Le Brun

Le Brun se réapproprie librement les symboles des différentes éditions de la codification allégorique de *L'Iconologie* de Cesare Ripa (1593). Il se singularise grâce à une composition animée et détaillée où la multiplicité des personnages investis dans l'action est strictement ordonnée. Selon la formule employée par Le Bernin pour commenter un dessin de Le Brun, ce

dernier s'illustre grâce à « de l'abondance sans confusion ». Le Brun joue à plein de l'énigme allégorique. La version finale de la voûte de la galerie des Glaces après ajouts et modifications est encore rehaussée de reliefs décoratifs, par exemple de sphinges, symboles de mystère complexifiant encore son système allégorique.



Ci-dessus : Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Le Roi gouverne par lui-même* (esquisse pour la galerie des Glaces), vers 1680, huile sur toile, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8975

Ci-contre : Gilles Guérin (Paris, 1606 – Paris, 1678), *Louis XIV, roi de France (1643-1715), terrassant une figure allégorique de la Fronde*, 1653, terre cuite, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 4742

SCÈNES DE GENRE, SCÈNES DE GESTES

Les pistes pédagogiques proposées se déclinent en parcours progressifs exploitables du premier au second degré pendant la visite mais aussi dans le cadre plus large de l'enseignement de l'éducation artistique et culturelle.

Dans un premier temps, les élèves sont amenés à dégager des caractéristiques propres au portrait.

Puis, les pistes proposent par la comparaison et la confrontation, de montrer comment Charles Le Brun a développé un processus créatif, innovant pour l'époque.

Enfin, il s'agit d'appréhender les théories scientifiques et leur application dans la représentation de la figure humaine.

I. Charles Le Brun et les portraits



Ci-dessus : Jean I Petitot (1607-1691) [miniaturiste], *Boîte à portrait de Louis XIV*, émail sur cuivre, argent et diamants, vers 1670, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 12280

Ci-dessous : Charles Le Brun, *Portrait de Nicolas I^{er} Le Brun*, huile sur toile, H. 86,9 ; L. 69,3 cm, vers 1633-1635 Salzbourg, Residenzgalerie, inv. Nr. 254



Comment Charles Le Brun et ses contemporains réalisent-ils des portraits ?

La description des différents portraits orientée par un jeu de questions permet de reconnaître le genre pictural.

Natures et supports : il s'agit d'apporter le vocabulaire spécifique à chaque nature d'œuvre : peinture, sculpture, gravure, dessin, objet d'art et de s'interroger sur la signification de différents supports : médaille, boîte à bijoux...

Cadrage : est-ce un portrait en pied, en buste, ne montrant que le visage ?

Pose : le modèle est-il présenté de face, de profil, de trois quarts-face, de trois quarts-dos ? Quelles sont les attitudes, les gestes, la position des mains ? Vers quoi son regard est-il tourné ?

Point de vue : le personnage est-il représenté en plongée, en contre plongée ou au niveau du regard du spectateur ?

Types : s'agit-il d'un portrait individuel, d'un autoportrait, d'un portrait de groupe ? Est-ce un portrait équestre, de cour, privé, allégorique ?

Certains éléments visuels (costumes, accessoires, décor...) permettent de découvrir qui étaient les personnages de cette époque et ce que le peintre a choisi d'en montrer.

Comment révéler le sens des portraits ?

Ce qui peut donner lieu à une interprétation.

La présence des objets

Montrer la fonction. De face, vêtu simplement mais élégamment, le personnage désigne d'une main une figure sculptée et, de l'autre, la saisit. Des restes de matière indiquent qu'il est peut-être dans son atelier. Dans ce portrait, le jeune Le Brun rappelle ses origines : son père, Nicolas Le Brun, sculpteur, lui a donné sa première formation technique et lui a inculqué l'importance des relations entre artistes.

Occuper le devant de la scène. Dans le *Portrait de Charles Le Brun*, autrefois dit *Portrait de Charles Le Brun par lui-même* de

Hyacinthe Rigaud (1659-1745), *Portraits de Charles Le Brun et de Pierre Mignard*, huile sur toile, H. 130 ; L. 140 cm, 1730, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. 7508



Nicolas de Largillière, Le Brun est représenté sans faste, coiffé d'une perruque longue portant un drapé aux motifs discrets. On ne distingue pas ses mains et rien ne laisse deviner qu'il est peintre. Seul le médaillon à l'effigie du roi, qu'il porte sur sa poitrine, prouve sa notoriété. Ce pendentif que le roi lui avait offert confirme la faveur dont il jouit à l'époque.

Témoigner le prestige. Dans le double portrait posthume réalisé par Hyacinthe Rigaud, les outils que Le Brun tient, peuvent signifier les projets accomplis et la canne qu'il porte devant lui, un signe de distinction et d'anoblissement. Le carton à dessins dans les mains de Mignard et la toile esquissée derrière lui renvoient aux chantiers réalisés. Les deux peintres rivaux sont côte à côte, car ils ont tous deux été premiers peintres du roi. Leur réunion était inimaginable de leur vivant. La position, en retrait, de Nicolas Mignard et le geste de sa main rappelle qu'il a succédé à Le Brun. Hyacinthe Rigaud évoque, par ce portrait collectif officiel et commémoratif, la fonction prestigieuse des deux peintres et la splendeur du Grand siècle.

L'absence des objets

Suggérer l'état d'âme. Dans ce portrait intime et privé de Charles-Alphonse Dufresnoy, Le Brun révèle l'intériorité du personnage. L'absence d'artifice s'oppose à l'intensité du regard qui se perd vers l'extérieur et tient à distance le spectateur. Cependant notre regard est attiré sur le visage et la main éclairés du modèle. Celui-ci est peintre mais ce qui le préoccupe davantage est l'écriture. Contemporain de Lebrun, il est aussi un critique d'art et est surtout reconnu pour son talent d'homme de lettres et de poète.

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Têtes d'expressions : créer un abécédaire du portrait liant connaissances, représentations à travers les temps, productions plastiques...

Des objets pour dire : créer une galerie de portraits avec une intention dans le choix de la mise en scène.

Charles Le Brun, *Portrait de Charles Alphonse Dufresnoy (1611-1668)*, huile sur bois, H. 76 ; L. 59 cm, vers 1643-1644, Paris, musée du Louvre, département des Peintures inv. 2951

II. Charles Le Brun et le processus créatif

Charles Le Brun
(Paris, 1619 – Paris, 1690)

À gauche : *Hercule terrassant Diomède* (dessin préparatoire), plume, encre noire, lavis brun, reprises à la pierre noire, correction à la gouache blanche, H. 37,6 ; L. 25,4 cm, vers 1640-1641, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, en dépôt à Bayonne, musée Bonnat-Helleu, RF 50952



Au centre : *Hercule terrassant Diomède* (esquisse), huile sur toile, H. 58 ; L. 40,5 cm, vers 1640-1641, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, (dépôt du musée du Louvre, RF 1997-2)

À droite : *Hercule terrassant Diomède*, huile sur toile, H. 294 ; L. 198 cm, vers 1640-1641, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery, NCM 1893-52



Ci-dessus : Charles Le Brun, *La Bataille de Constantin contre Maxence*, huile sur toile, H. 294 ; L. 198 cm, vers 1640-1641, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery, NCM 1893-52

Ci-contre : Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Allégorie de l'Automne*, vers 1657-1660, sanguine, pierre noire, plume et encre noire, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 29455

Comment comprendre un processus créatif ?

Le processus créatif est une succession d'étapes (dessin, esquisse, carton, *modello*...) qui aboutit à une production finale réalisée par un artiste ou par des artistes. Les élèves peuvent le découvrir à partir :

- d'une **comparaison** entre le dessin et l'œuvre finale d'*Hercule terrassant Diomède*. Les élèves observent et décrivent les analogies (composition, sujet) et les différences (techniques, formats, couleurs, détails). Selon la même démarche comparative entre l'esquisse et l'œuvre finale, amener la réflexion sur la place de l'esquisse comme étape dans le traitement de la lumière et de la couleur.
- d'une **confrontation** avec les informations annoncées par les cartels. Cela permet de constater qu'il s'agit du même artiste ou d'artistes différents et de savoir s'il s'agit d'un travail d'équipe ou pas.

Entre les mains du maître. Confronter les divers travaux préparatoires met en valeur les étapes qui mènent vers l'œuvre achevée. Après avoir choisi le sujet, Le Brun dessine sur papier les personnages dans des groupements et compositions souvent en pyramide comme dans *l'Allégorie de l'Automne*. Il accentue à la plume et à l'encre noire des traits et des postures. On peut y voir des annotations mais pas de précisions sur les costumes des personnages ou les visages. Quant à l'esquisse à l'huile sur toile de *La Bataille de Constantin contre Maxence*, elle précise les couleurs et l'éclairage sur un fond inachevé. Les personnages sont animés, les vêtements et les expressions des visages sont définis. *La Chute des anges rebelles* est un *modello* de grandes dimensions, c'est-à-dire un avant-projet pour donner une idée du décor à venir. Très fini, il a l'aspect d'une œuvre aboutie. Ce décor ne sera pas réalisé mais Le Brun réutilise le *modello* pour une gravure.



À gauche : Charles Le Brun, *Les Quatre Saisons*, pierre noire, lavis gris, H. 32,3 ; L. 49,8 cm, vers 1673-1674, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 29796 (en dépôt au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 7905)

À droite : François Girardon (1628-1715) *L'Hiver*, marbre de Carrare, H. 228 ; L. 98 ; P. 83 cm, 1674-1683, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MR 1864

Comment conduire un projet artistique ?

Comment repérer les différentes étapes de travail de Le Brun, son rôle de concepteur et l'adaptation de son art selon la destination de l'œuvre ?

• Vers l'œuvre finale

Passer la main

Les cartels des dessins et des sculptures des *Quatre saisons* mettent en évidence le rôle de Le Brun comme pourvoyeur de modèles : le dessin comme la projection de son idée et les sculptures comme dernière étape du processus créatif adapté par les sculpteurs. Ceux-ci définissent la posture générale des figures et leurs accessoires et mettent en évidence les reliefs. *L'Hiver* de Girardon montre que Le Brun transmettait ses ordres sans asservir le sculpteur qui a traduit ses recommandations tout en gardant une liberté d'interprétation.

• Selon la destination de l'œuvre

Grands ou moyens formats

Le Brun détermine la forme, la taille et les tons de base d'une toile selon son emplacement. Les grands formats sont souvent destinés à de grands espaces tels que des hôtels particuliers ou des palais. La confrontation de deux représentations de *L'Adoration des bergers*, montre que Le Brun adapte aussi sa stratégie picturale à la taille de la toile. Il ajoute ainsi, dans la plus grande des deux toiles - celle commandée par le roi - un phylactère et des lampes pour justifier les effets lumineux. La plus petite, destinée à son épouse est de dimension moyenne car elle est faite pour être vue de plus près et présente plus d'émotion et de feuillet.

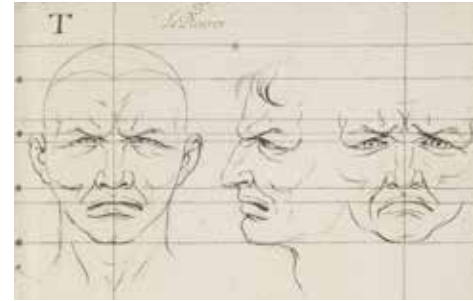


François Verdier (1651-1730) d'après Charles Le Brun (1619-1690), *L'ancienne Loi accomplie par la Nouvelle*, huile sur toile, H. 117,5 ; L. 117,5 cm après 1674, Sceaux, musée de l'Île-de-France, E. 882

Gérard Audran (Lyon, 1640 – Paris, 1703), d'après Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Le Triomphe du Nouveau Testament sur l'Ancien*, d'après la coupole de la chapelle du château de Sceaux, 1681, eau-forte et burin, Musée du domaine départemental de Sceaux, Hauts-de-Seine, 84.58.83

• **Dans un ensemble architectural**
Le parti pris scénographique

Pour réaliser de grands décors, Le Brun s'adapte à des espaces différents. Il conçoit des décors de plafond créant des trouées sur le ciel. Ces espaces, aux points de vue multiples, sont occupés par des figures placées dans des plans différents. Des raccourcis et des balustrades accentuent l'impression de hauteur comme c'est le cas de la décoration de la coupole de la chapelle de Sceaux. Celle-ci représentait *L'Accomplissement de l'Ancienne Loi par la Nouvelle*. L'exposition présente un carton à échelle de Le Brun, une peinture à l'huile sur toile de François Verdier d'après Le Brun et la reproduction d'une gravure de Girard Audran d'après Le Brun offrant ainsi au spectateur la possibilité d'appréhender l'œuvre de Le Brun telle qu'elle était.



Charles Le Brun, *Le pleurer*, pierre noire, plume et encre noire, H. 19,7 ; L. 24,9 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28309

Comment Le Brun utilise-t-il la science de la physiognomonie dans son art ?

• **La représentation des passions**

Charles Le Brun envisage la représentation des passions d'un point de vue scientifique. Ainsi, il systématise le dessin du visage grâce à une conception codée et formelle de l'expression des sentiments : le dessin *Le pleurer* permet d'observer cette approche scientifique dans la façon de mesurer les différentes parties du visage, mais aussi d'établir des relations entre elles. Ce corpus de modèles peut ensuite être utilisé comme base d'autres compositions.

• **Entre réalisme et application scientifique**

Les *Études de têtes de corbeau, de chat-huant et d'homme en relation avec le corbeau* sont des observations naturalistes plus ou moins esquissées. Ces deux études d'homme sont dessinées en fonction de lignes de construction qui établissent un rapport entre les oreilles, les yeux, le milieu du front et le bec. L'artiste a accentué le caractère animal de la figure et s'est basé sur des théories scientifiques pour créer des rapports entre le visage humain et celui de l'oiseau.

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Opération création : pour répondre à une sollicitation plastique, les élèves programment et suivent la succession des étapes (recherches, dessins préparatoires, choix des techniques et du support, prototype...).

Faire œuvre : amener les élèves à s'interroger sur le processus de création qui devient le sujet de l'œuvre.

III. Charles Le Brun et la réflexion sur l'homme



Charles Le Brun, *Le Rire*, pierre noire, H. 25,1 ; L. 20,4 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28318

Charles Le Brun, *La douleur aiguë*, pierre noire, H. 23,3 ; L. 19,6 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28320

Comment Charles Le Brun fait-il pour représenter les émotions ?

• **Palette d'émotions**

À partir des œuvres de l'exposition, décrire les visages, notamment les dessins de têtes d'expressions pour nommer, mimer et inventorier les émotions suggérées. Observer les études des yeux et des mouvements des sourcils reconnus par Charles Le Brun pour leur faculté à exprimer des émotions.

• **Quel procédé pour passer de l'animal à l'homme ?**

Pour appréhender le procédé qui permet à Charles Le Brun de dessiner une tête humaine en relation avec la tête d'un animal, les élèves sont amenés, dans un premier temps, à décrire séparément l'animal puis l'homme. Dégager ce qui caractérise les dessins : la primauté donnée au visage, l'exclusion totale du corps, les caractéristiques qui sont propres à chaque animal. Dans un second temps, chercher les points de concordance entre l'homme et l'animal et porter un intérêt particulier pour les yeux.



Charles Le Brun (Paris, 1619 – Paris, 1690), *Études de têtes de corbeau, de chat-huant et d'homme en relation avec le corbeau*, Lignes de construction horizontales à la pierre noire, et en pointillé à la plume et encre noire, H. 25,4 ; L. 40,7 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28115



Charles Le Brun, *Étude de deux têtes de chevaux*, pierre noire, plume et encre noire, H. 23,8 ; L. 36,6 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28119

Charles Le Brun, *Trois têtes d'homme en relation avec le cheval*, pierre noire, plume et encre noire, lavis gris et gouache blanche H. 22,8 ; L. 33,1 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28120

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Gens qui rient, gens qui pleurent : trouver les moyens plastiques pour mettre en évidence le passage d'une émotion à une autre, par exemple de la joie à la tristesse. Aller vers des manifestations d'émotions plus subtiles telles que de l'indignation à la curiosité.

PREMIER DEGRÉ - SECOND DEGRÉ

CHARLES LE BRUN. LE PEINTRE DU ROI-SOLEIL DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES

PREMIER DEGRÉ

École maternelle

Le domaine **Mobiliser le langage dans toutes ses dimensions** amène l'élève à raconter, décrire, évoquer, expliquer, questionner, proposer des solutions et discuter un point de vue.

Le domaine **Agir, s'exprimer, comprendre à travers les activités artistiques** permet de se familiariser avec une dizaine d'œuvres. Les échanges sur les différentes représentations d'un même objet enrichissent les pratiques et aident à dépasser les stéréotypes.

École élémentaire

Culture humaniste

La culture humaniste ouvre l'esprit des élèves à la diversité et à l'évolution des civilisations, des parties du monde, des sociétés, des religions et des arts. Elle contribue à la formation de la personne et du citoyen.

Pratiques artistiques et histoire des arts

La sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques mais également par des références culturelles. Les activités s'accompagnent de l'usage d'un vocabulaire précis qui permet aux élèves d'exprimer leurs sensations, leurs émotions, mais aussi d'évoquer leurs projets et leurs réalisations.

L'enseignement moral et civique à travers l'élaboration et la réalisation d'un projet collectif.

L'enseignement de l'histoire, en lien avec **l'histoire des arts**, permet d'identifier et de caractériser simplement les grandes périodes historiques.

Les techniques usuelles de l'information et de la communication sont utilisées de manière transversale dans la plupart des situations d'enseignement.

SECOND DEGRÉ

Collège

Histoire des arts

La thématique « Arts, États et pouvoir » permet d'aborder le rapport que les œuvres d'art entretiennent avec le pouvoir tant dans sa représentation que dans sa mise en scène.

Arts plastiques

En 5^e, les élèves sont conduits à différencier les images qui ont pour référent le monde sensible, réel, de celles qui se rapportent à un univers imaginaire, fictionnel. Le rapport au réel ou à la fiction mobilise de nombreux questionnements sur les dimensions métaphorique ou symbolique des images.

En 4^e, il s'agit d'aborder l'œuvre dans ses dimensions culturelles, sociales et politiques (symbolisation, engagement de l'artiste, œuvre de commande, œuvre publique, mécénat) et sa réception par le spectateur.

En 3^e, les élèves s'intéressent à la manière dont l'espace de l'œuvre est pris en compte et compris.

L'œuvre est étudiée dans ses dimensions culturelles, sociales et politiques.

Histoire

En 5^e, le thème 2 de la quatrième partie traite de « L'émergence du « roi absolu » ». L'étude d'une œuvre littéraire ou artistique du règne de Louis XIV donnera quelques images du « roi absolu » et de son rôle dans l'État.

Lycée général, technique et professionnel

Histoire des arts

Cette exposition peut s'inscrire dans plusieurs thématiques :

- Dans le champ anthropologique, « Arts, corps, expressions » invite à interroger les œuvres d'art comme lieux et supports d'expression des émotions, des caractères et des états. Dans le champ historique et social, « Arts et économie » invite à interroger les œuvres d'art dans leur rapport au contexte économique de production et de réception

(commanditaires et actes de commande publics ou privés, mécénat). La thématique « Arts et idéologie » questionne les œuvres d'art comme lieu d'expression du pouvoir et ouvre à l'étude des langages, des significations et des messages politiques.

- La thématique « Arts, contraintes, réalisations », dans le champ scientifique et technique, permet d'étudier les étapes de la création d'une œuvre d'art.
- Enfin, dans le champ esthétique, « Arts, théorie et pratique » met l'accent sur les liens entre les textes théoriques élaborés par les artistes et la pratique ainsi que sur le rôle des instances de régulation telles que les académies.

Lycée général

Français

En 2^{de}, l'un des objets d'étude porte sur la tragédie et la comédie au 17^e siècle. L'objectif est de faire connaître les caractéristiques du genre théâtral mais aussi de faire percevoir les grands traits de l'esthétique classique.

Lycée professionnel

Français

Le thème intitulé « Des goûts et des couleurs, discutons-en » peut montrer comment la connaissance d'une œuvre et de sa réception permet de former ses goûts et de s'ouvrir à ceux des autres mais aussi de s'interroger sur les valeurs incarnées par le personnage représenté et sur celles de son auteur ou de son époque.

Arts appliqués

L'exposition permet d'élargir la culture artistique des élèves. Elle donne à voir les productions de l'artisanat d'art sous Louis XIV (mobilier, tapisserie). Elle offre de nombreux objets d'étude pour les filières arts graphiques, communication visuelle et photographie (processus de création des grands décors, composition, motifs et cadrages) et permet, à travers les tableaux présentés, un ancrage professionnel pour les filières de coiffure, esthétique, métiers de la pierre, patrimoine bâti, métiers de la mode-vêtement.



Ci-contre : Manufacture des Gobelins, Atelier de Jean de La Croix, *Terpsichore*, tapisserie de basse lisse, laine, soie et or, H. 337 ; L. 437 cm, Paris, Mobilier national, GMTT 114 / 1

ARTS DU VISUEL

Diverses œuvres de l'exposition *Charles Le Brun. Le peintre du Roi-Soleil* viennent s'ajouter à celles évoquées dans les thématiques de ce dossier :

- Au début de sa carrière, Le Brun a effectué des commandes pour plusieurs mécènes. *Le Sommeil de l'Enfant Jésus dit le Silence* (1655), aurait été réalisé pour Nicolas Fouquet. *Le Crucifix aux anges* (vers 1660) a été peint pour Anne d'Autriche, mère de Louis XIV.
- Après son voyage à Rome, le peintre a exécuté plusieurs grands décors. *L'Apothéose de Psyché* (1652-1655) ornaient l'une des pièces de l'hôtel de l'abbé de la Rivière, à Paris. *Le Char de l'Aurore* (1677) embellissait la coupole du pavillon de l'Aurore, dans le domaine de Colbert, à Sceaux.
- Les plus grands décors sont ceux de Versailles. Les cartons des *différentes nations de l'Afrique* ainsi que ceux de plusieurs Victoires étaient destinés à l'escalier des ambassadeurs (détruit au 18^e siècle)
- Les dessins des sculptures de la Grande commande permettaient de donner une cohérence aux statues de ce programme alors qu'elles sont de la main de différents sculpteurs.

ARTS DU LANGAGE

Louis XIV aimait le théâtre et a accordé des pensions à ses auteurs favoris. *L'École des femmes*, *Le Malade imaginaire*, *Tartuffe*, de Molière sont interprétées devant le roi tout comme *Iphigénie* et *Phèdre* de Racine. Boileau et Bossuet bénéficient eux aussi de la faveur royale.

La Scène du musée du Louvre-Lens propose une adaptation contemporaine du *Tartuffe* de Molière le jeudi 19 mai prochain.

ARTS DE L'ESPACE

L'architecte Le Vau est chargé d'agrandir le relais de chasse de Louis XIII en un somptueux palais. Hardouin-Mansart y

ajoute les ailes des ministres et érige la galerie des Glaces à la place de la terrasse. Le plan du château comme celui du parc sont organisés symétriquement par rapport à un axe central. Lorsque Louis XIV choisit d'installer sa chambre au centre du palais, il signifie clairement que le roi est le cœur du royaume.

ARTS DU SPECTACLE

Louis XIV offre de somptueuses fêtes à Versailles « Les Plaisirs de l'Île enchantée » en 1664, « Le Grand Divertissement royal » en 1668 et « Les Divertissements de Versailles » en 1674 réunissent représentations théâtrales, jeux, bals et feux d'artifice dans les jardins du château. Le Brun sera sollicité pour créer des décors éphémères. Les fastueux spectacles organisés à Versailles font comprendre aux courtisans qu'ils doivent même leurs loisirs au monarque. Des comptes-rendus et des gravures relatent en détail ces fêtes afin que la magnificence du prince soit connue de tous.

- Louis XIV est un excellent danseur et il participe volontiers aux ballets dans lesquels il incarne des rôles représentatifs de son pouvoir, par exemple le soleil dans *l'Ercole amante* de 1662.

ARTS DU SON

Lully, surintendant de la musique, dirigera aussi l'Académie de musique. Il collabore avec Molière pour qui il compose la musique de comédies-ballets comme *Le Bourgeois gentilhomme*. Il est aussi l'inventeur de la tragédie lyrique à la française comme *Armide*, *Isis* et *Atys*.

ARTS DU QUOTIDIEN

Charles Le Brun : le peintre du Roi-Soleil permet d'admirer les tapisseries et les dessins de mobilier ou d'objets d'orfèvrerie produits par les Gobelins. Le mobilier d'argent que l'artiste a conçu n'existe plus car il a été fondu pour financer les guerres dispendieuses de la fin du règne.

Académie royale de peinture et de sculpture : institution créée en 1648 à l'initiative de quelques peintres et sculpteurs, dont Le Brun. L'enseignement est fondé sur la pratique du dessin et les conférences alimentent la réflexion artistique. Le nombre d'académiciens n'est pas limité (la sélection se fait selon le talent) et les femmes sont acceptées. Elle est organisée selon une hiérarchie très stricte : directeur, chancelier, recteurs, professeurs, académiciens, membres agréés. Tous les membres obtiennent le titre de peintre du roi, à ne pas confondre avec le titre de premier peintre du roi, lequel a souvent été le directeur de l'Académie. À l'époque de Le Brun, la fonction de directeur est essentiellement honorifique. L'Académie est supprimée à la Révolution.

Charles Le Brun compte parmi les membres fondateurs de l'Académie. Il est nommé chancelier à vie en 1655, recteur en 1668 et directeur en 1683. Il obtient, à vie, le titre de premier peintre du roi en 1664.

Chancelier : premier officier de la couronne chargé de conserver une copie de tous les actes du gouvernement. Ce titre, une fois accordé, est porté à vie. Les chanceliers étaient généralement garde des sceaux, c'est-à-dire chefs de la justice. Ce rôle décline sous Louis XIV.

Séguier est nommé chancelier en 1635. Le portrait qu'en a fait Le Brun le représente coiffé du mortier, le chapeau à bordure traditionnel des chanceliers de France.

Conseil royal des finances : il est institué par Louis XIV lorsque la fonction de surintendant général des finances est supprimée. Ce conseil est présidé par le roi qui est l'ordonnateur des dépenses. Il y est aidé du contrôleur général des finances et des intendants de finances.

Contrôleur général des finances : cette charge est instituée en 1665. Le contrôleur général des finances occupe toutes les fonctions du Surintendant général des finances sauf l'ordonnement des dépenses qui relève du roi. Le contrôleur général des finances devient le principal ministre du souverain jusqu'à la Révolution.

Jean-Baptiste Colbert occupe ce poste de 1665 à sa mort.

Intendant des finances : fonction créée en 1552. Les « intendants des finances », au nombre de trois, étaient chargés des ressources fiscales exceptionnelles, des ventes d'offices et des emprunts.

Colbert l'est entre 1661 et 1665.

Premier peintre du roi : cet artiste est chargé de la conduite des chantiers royaux et il est placé sous la responsabilité directe du surintendant des bâtiments du roi. Le brevet de premier peintre du roi est décerné par le monarque lui-même.

Le Brun a reçu un brevet confirmatif le 1^{er} juillet 1664 alors qu'il occupait cette fonction depuis quelques années.

Surintendant des Finances : sa charge est instituée en 1564. Il est à la tête de l'ensemble des finances royales et il dirige les intendants des Finances. Il est le seul à rendre compte au roi des affaires financières.

Nicolas Fouquet a été surintendant général des Finances jusqu'à sa disgrâce en 1661. La fonction disparaît avec lui.

Surintendant des Bâtiments du roi : il est chargé, depuis François I^{er} de l'entretien et de la création des palais et autres bâtiments royaux. Ses compétences se sont étendues aux manufactures au 17^e siècle.

Colbert assume cette tâche de 1664 à sa mort en 1683. Louvois prend sa succession jusqu'en 1691.

SITOGRAPHIE

Le site histoire des arts'lab utilise un organigramme interactif pour expliquer comme le pouvoir de Louis XIV et de Colbert est mis en scène au pavillon de l'Aurore à Sceaux. <http://hdalab.iri-research.org/hdalab/notice/470>. Sur le site du Canal Educatif, une vidéo est en ligne sur le même sujet. <http://www.canal-educatif.fr/videos/art/22/lebrun/aurore-le-brun.html>

Un mini site du Louvre propose d'explorer virtuellement la galerie d'Apollon. http://mini-site.louvre.fr/apollon/index_apollon.html

Sur le site du château de Versailles, les pages réservées au catalogue iconographique de la galerie des Glaces permettent d'admirer les détails des plafonds de Le Brun. <http://www.galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/col-lection/galerie.html>

L'exposition *Figures de la passion* qui a eu lieu à la Cité de la Musique du 23 octobre 2001 a établi un parallèle entre des œuvres plastiques, dont les têtes d'expression de Le Brun, et les œuvres musicales du moment. <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cmdc/CMDE00000400/default.htm>

COORDONNÉES

Musée du Louvre-Lens
99 rue Paul Bert, 62300 Lens
Réservations : **03 21 18 63 21**
Renseignements :
education@louvrelens.fr

Administration
6, rue Charles Lecocq
B.P. 11 - 62301 Lens

HORAIRES D'OUVERTURE

- Ouvert tous les jours de 10h à 18h
- Fermé le mardi, le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai et le 25 décembre
- Dernier accès à 17h15
- Parc du musée accessible gratuitement tous les jours, de 8h à 19h du 16 septembre au 14 mai et de 7h à 21h du 15 mai au 15 septembre

Une brochure présentant en détail l'ensemble de la saison de La Scène est disponible à l'accueil du musée et sur **louvrelens.fr**

5 La confiance de Colbert



Charles Le Brun, *Le Char de l'Aurore*, huile sur toile, vers 1672. Paris, collection particulière © Droits réservés

4 L'expérience Fouquet. Vaux-le-Vicomte et Nancy (1657-1661)



Charles Le Brun, *Le Triomphe de la Fidélité*, pierre noire, plume et encre brune, sanguine, rebahus de blanc, laijs gris mis au carreau, vers 1657-1659. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques © RMN-GP (musée du Louvre) / Alletta Urtado

3 Les grandes commandes parisiennes (1646-1660)



Charles Le Brun, *Portrait équestre du chancelier Séguier*, huile sur toile, vers 1660-1661. Paris, musée du Louvre, département des Peintures © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux

2 Les années Ségulier. Une formation entre Paris et Rome (1630-1646)

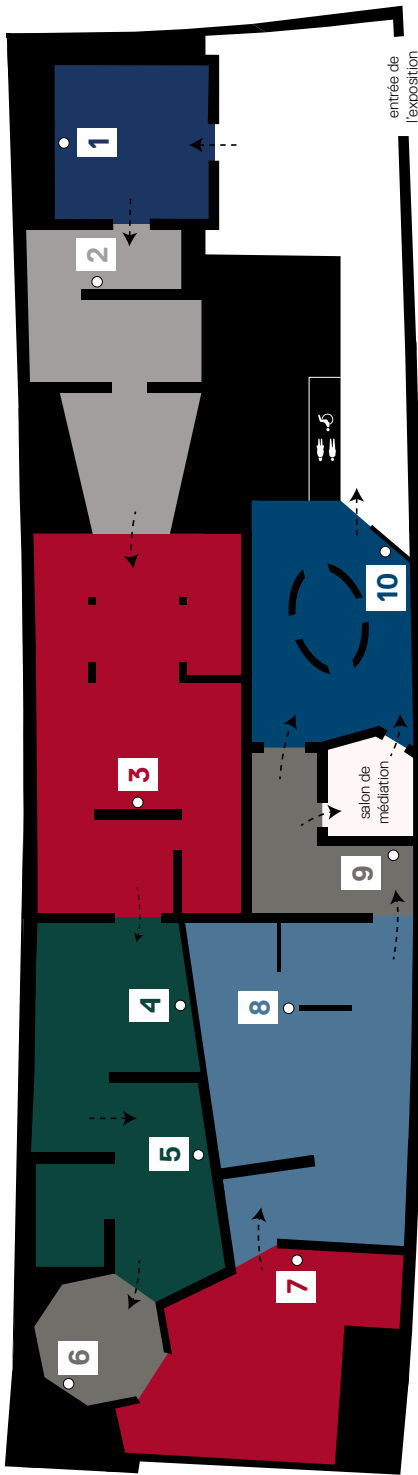


Charles Le Brun, *Portrait de Nicolas Séguier*, huile sur toile, vers 1633-1635. Sulzbourg, Résidencegalerie © Fotostudio Ulrich Ghezzi, Oberlin

1 L'éclat de la gloire



Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans le fils, d'après Charles Le Brun, *Le Roy Louis XIV visitant les manufactures des Gobelins*, haute lisse sur laine et soie, 1673-1679. Paris, Mobilier national © Collection du Mobilier national / Philippe Schert



6 Le Brun théoricien : l'expression des passions et de la physionomie



Charles Le Brun, *Deux têtes de perroquets*, pierre noire, plume et encre noire et brune sur papier beige ; mis au carreau à la pierre noire, vers 1668-1678. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques © RMN-GP (musée du Louvre) / Michel Urtado

7 Le directeur des Gobelins



Manufacture des Gobelins, d'après Charles Le Brun et Adam-François Van der Meulen, *Le Château de Saint-Germain*, basse lisse sur laine et soie, 1682-1685. Paris, musée national du château © RMN-GP (Château de Pau) / René-Gabriel Ojeda

8 A la tête des chantiers royaux



François Girardon, *L'Hiver*, marbre de Carrare, 1674-1683. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon © RMN-GP (Château de Versailles) / Droits réservés

9 Le Brun et l'estampe : les grands décors en noir et blanc



Bernard Picart, d'après Charles Le Brun, *Cyclope et Cérès*, eau-forte et burin, vers 1775. Paris, musée Carnavalet - Histoire de Paris © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

10 Le crépuscule d'un génie



Charles Le Brun, *Adoration des bergers*, huile sur toile, 1689. Paris, musée du Louvre, département des Peintures © RMN-GP (musée du Louvre) / Franck Raux