

Valérie Montalbetti

Le Sueur « Raphaël de la France »

L'ambiguïté de la référence italienne dans l'invention d'un maître de l'art français¹



Fig. 1. Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821), *Allégorie relative à l'établissement du Museum*, 1783, papier marouflé sur toile, H. 52 ; L. 68 cm, signé, signé et daté en bas à gauche, Paris, Musée du Louvre (RF 1998-6) – Droits d'image : © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard.

Résumé

Eustache Le Sueur (1616-1655), représentant éminent de l'atticisme parisien au milieu du XVII^e siècle avec Laurent de la Hyre, doit sa reconnaissance actuelle à Alain Mérot et à un marché de l'art qui continue de s'arracher ses tableaux. Quant à la réputation qu'il eut au XVIII^e siècle, elle est principalement due à l'analogie entre lui et Raphaël que la littérature critique mit en scène à partir des années 1680, en le présentant comme le « Raphaël de la France ». Mort à trente-huit ans quand l'illustre Italien auquel on le comparait était décédé dans sa trente-septième année, Le Sueur avait montré, dans quelques chefs-d'œuvre comme le cycle de *La Vie de Saint Bruno* dont le comte d'Angivillier fit de véritables trésors nationaux, une maîtrise de toutes les parties de la peinture gouvernée par la clarté et la simplicité. Toutefois, au-delà du caractère tout rhétorique de la comparaison, l'entreprise d'assimilation des deux peintres relève avant tout d'un habile montage idéologique, dont l'enjeu est bien l'existence de cette école française qui, au XVIII^e siècle, gage les prétentions nationales à incarner la Nouvelle Rome, tant artistiquement que politiquement.

¹ L'auteur remercie Christophe Henry qui l'a encouragée pour la publication de cet article.

Eustache Le Sueur (1616-1655) a été remis à l'honneur par les travaux d'Alain Mérot, puis par l'exposition du Musée de Grenoble en 2000². Élève de Simon Vouet, il est l'un des douze fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son cycle de vingt-deux tableaux consacré à la vie de saint Bruno (Musée du Louvre), peint entre 1645 et 1648 pour le cloître de la Chartreuse de Paris – et dont l'acquisition pour le Muséum est littéralement mise en scène par Jean-Jacques Lagrenée en 1783 [Fig. 1] –, l'impose comme un des principaux peintres d'histoire de son temps. En 1649, il peint le *May de Notre-Dame de Paris*³, la célèbre *Prédication de saint Paul à Éphèse* [Fig. 2]. Le Sueur réalise le décor du cabinet de l'Amour (vers 1645-47) et de la chambre des Muses (vers 1652-55), pour le somptueux hôtel Lambert, bâti par Louis Le Vau sur l'île Saint-Louis. Il meurt en plein succès, à l'âge de 38 ans.

La fortune critique d'Eustache Le Sueur au XVIII^e siècle illustre un débat France-Italie dont l'objet est de savoir laquelle des deux nations détient la suprématie artistique et culturelle. Les travaux d'Alain Mérot montrent que le peintre connaît une « admiration mesurée »⁴ au XVII^e siècle et un quasi-oubli pendant les quarante premières années du XVIII^e siècle – idée qu'il faut nuancer, comme nous le verrons plus loin. A partir des années 1740, il est soudain promu *Raphaël de la France*, expression initialement forgée au XVII^e siècle à propos de Nicolas Poussin. Par la suite, sa renommée ne cesse de croître, égale

celle de Poussin et la dépasse chez certains auteurs. L'intérêt porté à son œuvre par la Direction des Bâtiments du roi, sous la direction du comte d'Angiviller, confirme et consacre officiellement cette place. Cette promotion subite, le caractère un peu affecté de la comparaison avec Raphaël et l'intérêt des pouvoirs publics pour le peintre suscitent des interrogations.



Fig. 2. E. Le Sueur, *Prédication de saint Paul à Éphèse*, 1649, huile sur toile, H. 394 ; L. 328 cm, Paris, Louvre, inv. 8020. (Droits d'image : © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard)

L'analyse des écrits du XVIII^e siècle permet de dégager deux éléments. C'est à l'appui de la référence à Raphaël, c'est-à-dire en fonction d'une esthétique bien définie, que Le Sueur est revalorisé : les promoteurs de Le Sueur sont aussi ceux qui réclament un retour à l'idéal classique et au grand goût. Mais le classicisme de Le Sueur n'a pu suffire à lui donner une telle notoriété : il n'était en effet pas besoin de créer un *Raphaël français* pour sensibiliser le public du XVIII^e siècle au grand goût de la tradition classique.

² A. Mérot, *Eustache Le Sueur*, Paris, Arthéna, 1987 ; S. Lemoine, A. Mérot, B. Brejon de Lavergnée, L. Salomé, *Eustache Le Sueur*, cat. expo. Musée de Grenoble, Paris, RMN, 2000.

³ Chaque 1^{er} mai (alors orthographié « may »), la corporation des orfèvres de Paris offrait un grand tableau à la cathédrale Notre-Dame, appelé le *May de Notre-Dame*. Voir : *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, textes réunis et publiés par A. Notter, Arras, musée des Beaux-Arts d'Arras, 1999.

⁴ A. Mérot, 1987, *ibid.*, p.129 et A. Mérot, « Le Sueur : du mythe aux réalités », *Eustache Le Sueur*, 2000, p. 29-51.

L'émergence d'un imaginaire national est bien la clé de cette promotion. Quand la France s'affirme comme le foyer des arts, Le Sueur devient l'un des maîtres de l'école française dont on cherche à écrire l'histoire : tout en s'affirmant comme l'équivalent de l'école italienne, elle revendique l'autonomie de son génie.

Comment la comparaison est-elle forgée ? L'expression le « Raphaël de la France », a-t-elle toujours la même signification ? Dans un premier temps, elle permet de placer l'école française dans la continuité de la prestigieuse école romaine du XVI^e siècle ; mais bientôt, elle implique l'égalité des deux écoles ; enfin, elle permet d'affirmer l'autonomie d'une école française rivale de l'école italienne. Le fait que Le Sueur n'ait pas effectué le voyage d'Italie ne prend-il pas alors une valeur symbolique ?

L'ambiguïté de la promotion de Le Sueur comme *Raphaël de la France*

La fortune critique d'Eustache Le Sueur au XVIII^e siècle commence par une absence : pendant près de quatre décennies, le peintre semble disparaître des écrits, hormis les guides de Paris. Toutefois paraissent à cette période trois ouvrages essentiels, dont deux poèmes. Dès 1719, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*⁵ de l'abbé Du Bos, Le Sueur joue un rôle exemplaire ; il est le maître de l'école française et s'est dispensé, sans préjudice, du voyage en Italie. Cet ouvrage, singulier lors de sa parution, connaît un grand retentissement dans la suite du siècle⁶. Dans l'*Ode sur les progrès de la peinture sous Louis XIV* (1725), Etienne La Font de Saint-Yenne proclame la supériorité de Le Sueur sur de Le Brun, au point de suspecter le second de l'avoir empoisonné :

« Cependant du haut rang que la gloire lui marque
Le Brun fut descendu, si la jalouse Parque (*)

⁵ J.-B. Du Bos (1670-1742), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719, réimpr. Paris, 1993.

⁶ Cinq rééditions en un demi-siècle : 1733, 1740, 1746, 1755, 1770.

N'eût tranché du Sueur les jours trop tôt fameux.
Sublime imitateur de la belle nature,
Il eût été bientôt le Dieu de la Peinture [...] ».

La note à laquelle renvoie l'astérisque est claire : « On croit que Le Sueur est mort empoisonné par ses concurrents à l'âge de 38 ans. »⁷ Balayant tout soupçon, le *Temple du goût* (1733) de Voltaire place Le Sueur entre Poussin et Le Brun ; Alain Mérot y voit la « naissance officielle de la triade fondatrice de l'École française »⁸ :

« Le Poussin sagement peignait,
Le Brun fièrement dessinait ;
Le Sueur entre eux se plaçait ;
On l'y regardait sans murmure »⁹

L'artiste avait pourtant connu une certaine fortune à la fin du XVII^e siècle, comme en témoigne la gravure au burin de *La vie de saint Bruno* par François Chauveau (1613-1676), publiée entre 1675 et 1676¹⁰. Dans les *Entretiens* d'André Félibien, en 1688, Le Sueur fait l'objet d'un long développement dans le neuvième entretien¹¹. En 1690, l'Académie royale de peinture et de sculpture lui consacre une séance avec la lecture du *Mémoire historique des ouvrages de M. Le Sueur*¹² par Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'institution. Le peintre prend place parmi *Les Hommes illustres*¹³ de Charles Perrault, et dans les écrits de Roger de Piles¹⁴, Bonaventure d'Argonne¹⁵ et

⁷ E. de La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. établie et présentée par Etienne Jollet, Paris, éd. De l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001, p. 40.

⁸ *Op. cit.* note 2, p. 134.

⁹ Voltaire (1694-1778), *Le Temple du goût*, Rouen, 1733, édition critique par E. Carcassonne, Genève, Lille, 1953.

¹⁰ Paris, B.N.F., D.E.P., Rd 81.

¹¹ A. Félibien (1619-1695), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tome V, Neuvième Entretien, Paris, 1688, réimpr. Genève, 1972, vol. III.

¹² G. Guillet de Saint-Georges (1625-1705), *Mémoire historique des ouvrages d'Eustache Le Sueur*, lu à l'Académie le 5 août 1690, dans L.-E. Dussieux, *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages d'Eustache Le Sueur*, Paris, 1852.

¹³ Ch. Perrault (1628-1703), *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, 1696-1700.

¹⁴ R. de Piles (1635-1709), *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699, 2^{ème} édition augmentée.

Florent Le Comte¹⁶. Ces textes sont importants parce qu'ils vont constituer la base documentaire, voire conceptuelle, des polygraphes du XVIII^e siècle.

Dans les années 1740, se manifeste un véritable regain d'intérêt pour le peintre, grâce à des auteurs comme Pierre-Jean Mariette¹⁷, le comte de Caylus et Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville¹⁸. Dès 1738, Voltaire, dans son *Épître sur l'Envie*¹⁹, qualifie Le Sueur de « Zeuxis des Français ». Charles de Brosses semble avoir été le premier à le nommer « Raphaël de la France »²⁰, dans les *Lettres familières écrites d'Italie* : « Et Le Sueur, notre Raphaël de la France, quand il lui arrive de colorier aussi bien qu'il invente ou qu'il dessine, n'est-il pas autant le divin Le Sueur que l'autre est le divin Raphaël ? »²¹. L'expression, adoptée, est régulièrement reprise dans les dictionnaires et vies d'artistes²², dans les guides de Paris²³ et les ouvrages sur les

Beaux-arts²⁴. L'Académie remet le peintre à l'honneur dès 1741²⁵, et surtout en 1748, lorsque Caylus donne lecture d'une *Vie d'Eustache Le Sueur*²⁶, assortie d'une série de commentaires dithyrambiques.

Dès lors la fortune de Le Sueur ne cesse de croître. Jean Locquin, dans *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (1912), insiste sur la « recrudescence de vénération »²⁷ dont Le Sueur devient l'objet dans les années 1760-1770. Les critiques du Salon – celles de Diderot en tête – en sont une des manifestations les plus visibles. Avec l'arrivée du comte d'Angiviller, l'intérêt porté à l'œuvre de Le Sueur par la Direction des Bâtiments du roi consacre officiellement la renommée du peintre. En 1776, les Bâtiments du roi achètent deux grands ensembles peints, le cycle de *La Vie de saint Bruno*, l'œuvre-phare de Le Sueur, abondamment célébrée par la littérature artistique²⁸, et les tableaux de la chambre des

¹⁵ Dom Bonaventure d'Argonne (1640-1704), *Mélanges d'histoire et de littérature recueillis par M. de Vigneul-Marville*, Rouen, 1699-1700, cité par A. Mérot, *op. cit.* note 2, p. 132-133.

¹⁶ F. Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1699-1700.

¹⁷ P.-J. Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat*, Paris, 1741, et *Recueil d'estampes d'après les tableaux [...] du cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, Paris, 1744.

¹⁸ A.-J. Dézallier d'Argenville lui consacre une biographie élogieuse dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745.

¹⁹ Voltaire, *Épître sur l'Envie*, Paris, 1738, cité par l'Abbé de Marsy, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, Paris, 1746, réimpr. Genève, 1972, p. 36.

²⁰ Ch. de Brosses, *Lettres familières de l'Italie [1739-1740]*, introduction et notes d'Yvonne Bezaud, Paris, Firmin-Didot, 1931, vol. 2, p. 172.

²¹ Cité par A. Mérot, *op. cit.* note 2, p. 134.

²² Outre Dézallier d'Argenville (1745), voir : *Dictionnaire portatif* d'Antoine-Joseph Pernety (1757) ; *Dictionnaire pittoresque et historique* d'Hébert (1766) ; *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenai (1776).

²³ *Voyage pittoresque de Paris* d'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1757) ; *Almanach du voyageur à Paris* de Luc-Vincent Thiery (1784).

²⁴ *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive* (1764) ; *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et Louis XV* de Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1769) ; *Manière de bien juger les ouvrages de peinture* de Marc-Antoine Laugier (1771) ; *Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française* de Pahin de la Blancherie (1783).

²⁵ F.-B. Lépicié, *Vie de Le Sueur, peintre*, lue le 7 octobre 1741, dans L.-E. Dussieux, *op. cit.* note 12.

²⁶ Comte de Caylus (1692-1765), *Vie d'Eustache Le Sueur, peintre*, lue le 8 novembre 1748, dans L.-E. Dussieux, *op. cit.* note 12.

²⁷ J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, rééd. Paris, Arthéna, 1978.

²⁸ On trouvera un florilège de textes sur la fortune du cycle en annexe de mon mémoire : *La Fortune du peintre Eustache Le Sueur (1616-1655) en France au XVIII^e siècle*, sous la direction de Daniel Rabreau, Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), 2000. A titre d'exemples : « C'est le plus grand ouvrage qu'ai fait l'illustre Le Sueur, et celui qui lui a assuré une réputation immortelle » estime Mariette dans la *Description [...] du cabinet de feu M. Crozat* (Paris, 1741, p. 120) ; « cet admirable ouvrage terminé en trois années, fit connaître toute l'étendue de son génie. Sa simplicité dans les expressions, dans la composition, dans les draperies est inimitable » écrit Dézallier d'Argenville père, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris, 1762, tome IV, p. 106) ; A.-M. Lemierre désigne Le Sueur comme « peintre de Bruno », dans le poème *La Peinture* (Paris, 1769, p. 66).

Muses et du cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert²⁹.

L'enjeu éminemment politique est mis en lumière par les âpres tractations pour convaincre les moines de la Chartreuse de Paris de céder au roi les vingt-deux tableaux de *Saint Bruno*. D'Angiviller en fait une affaire d'État, alléguant qu'il s'agit d'une « négociation qui véritablement m'intéresse vivement pour l'honneur de la nation »³⁰. Dans un autre courrier, il écrit que cet achat « intéresse directement Sa Majesté, puisque c'est pour enrichir sa collection [...] des productions des artistes célèbres qui illustrent la nation. La gloire de cette nation est une partie de cet héritage qu'il est le plus jaloux de conserver ; et certainement rien ne peut plus y contribuer que de voir les ouvrages de nos habiles artistes lutter dans son palais contre les productions du génie dans les pays étrangers. En renonçant au monde, vous n'avez pas renoncé à l'amour de la patrie ni à l'attachement pour le Roi pour lequel vous priez »³¹.

En 1783, Jean-Jacques Lagrenée choisit symboliquement la *Mort de saint Bruno*, l'épisode le plus admiré de la série [Fig. 3], pour figurer dans l'*Allégorie relative à l'établissement du Museum*³², tableau qui commémore explicitement la politique des arts menée depuis l'avènement de Louis XVI par le comte d'Angiviller [Fig. 1]. Le caractère ambigu de la promotion de Le Sueur, davantage politique que stylistique, est d'autant plus manifeste que l'on s'interroge sur la pertinence de l'analogie entre Le Sueur et Raphaël.

²⁹ Voir, au titre de la fortune graphique : *Les peintures de Charles Le Brun et d'Eustache Le Sueur qui sont dans l'hôtel du Châtelet cy devant la maison du président Lambert. Dessinés par Bernard Picard et gravés tant par lui que par différents graveurs*, Paris, Gaspard Duchange, 1740.

³⁰ J. Guiffrey, « Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789) », *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, 1877, p. 279.

³¹ *Ibid.*, p. 285-286.

³² J.-J. Lagrenée (1739-1821), *Allégorie relative à l'établissement du Museum*, 1783, papier marouflé sur toile, 52 x 68 cm, signé, daté en bas à gauche, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 3. E. Le Sueur, *Mort de saint Bruno*, 1645-1648, huile sur toile, H. 193 ; L. 130 cm, Paris, Louvre, inv. 8045. (Droits d'image : © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard)

Aujourd'hui, on perçoit aisément le caractère mythique de l'analogie entre les deux peintres. Il convient d'abord de souligner que l'expression « Raphaël des Français » a été forgée au XVII^e siècle par Bellori, puis reprise par Félibien dans ses *Entretiens* (1688), pour qualifier Poussin. Tout au long du XVIII^e siècle, de nombreux auteurs continuent de qualifier ainsi Poussin, parfois concurremment avec Le Sueur. L'analogie n'aurait donc pas rapport à la manière.

Sans même évoquer le rapprochement biographique à caractère hagiographique effectué par certains auteurs entre Le Sueur et Raphaël³³, on perçoit aisément le caractère artificiel de l'analogie stylistique. Il suffit de

³³ Ces écrits se plaisent à discerner une parenté symbolique dans la brièveté de l'existence des deux peintres.

songer à l'œuvre la plus célèbre de Le Sueur, le cycle de *La Vie de saint Bruno* : malgré le classicisme de certains épisodes, personne ne songerait à les associer à Raphaël. Il ne s'agit pas de nier que Raphaël soit une source visuelle essentielle pour Le Sueur, la *Prédication de saint Paul à Ephèse* [Fig.2] étant l'exemple le plus probant³⁴. Du *Christ guérissant l'aveugle-né* (1646-47) au *Christ chez Marthe et Marie* (v.1653), les exemples d'emprunts à Raphaël peuvent être multipliés. Mais la proximité n'existe que si l'on simplifie considérablement le corpus des deux peintres. Ainsi, réduit-on l'œuvre de Le Sueur à quelques tableaux, précisément ceux qui se prêtent à une comparaison avec Raphaël, tandis qu'on ne retient de l'œuvre de Raphaël que les œuvres qui semblent avoir inspiré Le Sueur, comme les cartons des *Actes des apôtres* ou les tableaux de la Chambre de la Signature, en ignorant ceux, plus mouvementés, de la Chambre d'Héliodore. Dans le catalogue de l'exposition *Raphaël et l'art français*, Jean-Pierre Cuzin écrivait ainsi : « Si Le Sueur donne dans son art comme un équivalent du Raphaël clair et ordonné de la Chambre de la Signature et des tapisseries de la Sixtine, c'est l'ultime Raphaël, [...] celui de la Chambre de Constantin, violent, haut de contrastes, avec qui Le Brun a des affinités »³⁵.

Le Sueur n'est pas le seul à regarder le peintre romain ; l'empreinte de Raphaël est alors générale dans la peinture française³⁶ : « Poussin, Le Sueur, Le Brun, [Pierre]

Mignard : tous quatre émules de Raphaël, et pourtant si différents »³⁷.

Enfin l'analogie occulte les autres sources visuelles de Le Sueur, essentiellement les peintres de Fontainebleau et Poussin. Les polygraphes du XVIII^e restent silencieux sur les relations de Le Sueur avec un art bellifontain qu'ils ne semblent guère priser.. L'allongement du canon, la sveltesse et la grâce de ses figures ne sont alors jamais analysées comme une résurgence de cet art. De même, l'impression produite par Poussin sur Le Sueur n'est jamais évoquée : construction perspective, souci du dépouillement, analyse des passions... Pourtant c'est sans doute par l'entremise de Poussin que Le Sueur s'intéresse à Raphaël.

La notoriété de Le Sueur qui se développe à partir des années 1740 et sa propulsion soudaine au rang de « Raphaël de la France » – conjointement, voire à la place de Poussin, alors que l'analogie entre les deux peintres, Le Sueur et Raphaël, est assurément réductrice – conduisent à s'interroger sur les motivations de la promotion du peintre au XVIII^e siècle.

La signification de l'expression *Raphaël de la France* et son évolution

De nombreux écrits du XVIII^e siècle témoignent de l'assurance souvent arrogante que la France est désormais la patrie des arts, qui résidaient autrefois en Italie³⁸. La conquête de la suprématie de la France dans ce domaine, coïncide, aux yeux des journalistes et hommes de lettres, avec le règne de Louis XIV. L'abbé de Marsy s'écrie ainsi dans son poème *La Peinture* (1735) : « France, depuis que Poussin a su t'apporter la Peinture qu'il avait enlevée à l'Italie, depuis qu'il nous a transmis les Arts qu'il a dérobés à Rome, tu n'as plus lieu de lui porter envie. Quelles merveilles peuvent étaler les fameuses Loges du Vatican, le

³⁴ La composition, et notamment l'idée du saint prêchant du haut des marches d'un temple, ainsi que la figure du saint, doivent beaucoup à deux cartons des *Actes des apôtres* de Raphaël : *Saint Paul prêchant à Athènes*, pour le cadre architectural avec le temple au fond ; la *Mort d'Ananie* pour la posture de Paul, debout sur un podium, hiératique, le doigt levé. La gestuelle de Paul combine aussi les gestes de Platon et Socrate de *L'École d'Athènes*.

³⁵ *Raphaël et l'art français*, op. cit. note 20, p. 53.

³⁶ « L'étude approfondie de Raphaël [marque] directement la génération des peintres français qui commencent leur carrière vers 1635-1645 : Le Sueur, [...] Bourdon, Le Brun, Loir » écrit Jacques Thuillier dans *Raphaël et l'art français*, *ibid.*, p. 18.

³⁷ J.-P. Cuzin, dans *Raphaël et l'art français*, *ibid.*, p. 54.

³⁸ J'ai développé ce thème dans mon mémoire, op. cit. note 28.

Palais Farnèse, et Rome entière, que n'égalent aujourd'hui tes propres richesses ! Quels monuments peut-on nous vanter qui surpassent la magnificence de la Galerie de Versailles, celle de Saint-Cloud, et la Coupe immense du Val de Grâce, la Galerie du Luxembourg, et celle de Fontainebleau ? Parlerai-je de ce Cloître célèbre, ouvrage immortel de Le Sueur, de l'Enlèvement des Sabines, où Poussin fait admirer la sagesse de son pinceau, et de son tableau *Saint François-Xavier ressuscitant un mort* ? »³⁹ [Fig. 4]. Nombreux sont les amateurs à embrasser cette opinion.

La Font de Saint-Yenne, dans les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), vante dans le siècle de Louis XIV, un « Siècle heureux ! Où le progrès et la perfection dans tous les arts avaient rendu la France rivale de l'Italie ! »⁴⁰. Paris est devenu une nouvelle Rome, voire une nouvelle Athènes. Voltaire, dans les *Embellissements de Paris* (1749), vante les monuments de la capitale qui de « l'arc de triomphe de la Porte Saint-Denis [aux] Champs-Élysées égalent ou surpassent les beautés de l'ancienne Rome »⁴¹. Du Perron écrit que « la Nation française secondée par cet autre Auguste [Louis XIV], arrachait à l'Italie la palme des Arts, et Paris disputait de rivalité avec Athènes et l'ancienne Rome »⁴².



Fig. 4. N. Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon* (1641). Huile sur toile, H. 444; L. 234 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 7289. (Droits d'image : © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard).

Au bénéfice d'une remémoration habile du grand Œuvre culturel de François I^{er} et de ses successeurs, jusqu'à l'exemplaire Louis XIV, l'école de France, bénéficiaire de la mythique et renouvelée *translatio urbis et genii*, est réputée dépasser celle d'Italie. Antoine-Joseph Pernety, dans le *Dictionnaire portatif* (1757), assure que « l'École française est aujourd'hui, de l'aveu général, supérieure à toutes les autres »⁴³. Du Perron déclare à ses contemporains en 1758 : « illustres artistes ! Vous par qui la France atteint la perfection de l'ancienne Rome et l'emporte maintenant sur l'Italie »⁴⁴. En 1777, l'ambassadeur de Venise à Paris, Louis-Antoine de Caraccioli pousse la diplomatie jusqu'à accepter publiquement cette suprématie dans un

³⁹ Abbé F.-M. de Marsy (1714-1763), *La Peinture*, Paris, 1735, poème réédité dans C.-H. Watelet, *L'art de peindre*, Amsterdam, 1761, réimpr. Genève, 1969, p. 307-309.

⁴⁰ E. de La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris, 1747, dans *Œuvre critique*, éd. E. Jollet, Paris, Ensba, 2001, p. 49.

⁴¹ Voltaire, *Des Embellissements de Paris*, dans *Recueil de pièces en vers et en prose*, Paris, 1749, réimpr. dans *The complete works of Voltaire*, Oxford, 1994, tome 31 B, p.215-16

⁴² Du Perron, *Discours sur la peinture et l'architecture*, Paris, 1758, p. 29.

⁴³ A.-J. Pernety (1716-1801), *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture*, Paris, 1757, réimpr. Genève, 1972, p. 250.

⁴⁴ Du Perron, *op. cit.* note 42, p. 35.

ouvrage au titre explicite, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française* : « Quoiqu'il en soit, on reconnut toujours une Nation dominante, qu'on s'efforça d'imiter. Jadis tout était Romain, aujourd'hui tout est Français. La différence des siècles opère ces changements »⁴⁵.

Il s'agit désormais d'écrire l'histoire de l'art français et d'en identifier les maîtres. Tout en admettant une dette initiale envers l'Italie⁴⁶, l'enjeu consiste à démontrer ce que l'école française doit à ses propres ressources, à son propre génie. Très vite, Le Sueur s'impose pour illustrer les débuts de cette école et devient le « Raphaël de la France ». D'emblée, l'expression permet d'établir une filiation entre l'école française et l'école italienne, et plus précisément romaine.

Les ouvrages soulignent d'abord la parenté entre les deux peintres. Mariette estime que la manière de Le Sueur « approche tellement de celle de Raphaël qu'on le prendrait moins pour le disciple de Vouet, que pour celui de ce peintre tout divin »⁴⁷. Germain Brice considère aussi que Le Sueur « s'appropriä si heureusement la manière de ce savant peintre, que si on n'était instruit des temps et des lieux où l'un et l'autre ont vécu, on se laisserait aisément séduire en prenant Le Sueur pour un des élèves de Raphaël »⁴⁸. On retrouve la même assertion chez Papillon de la Ferté : « Il semblait que Raphaël eût été son maître, et lui eût montré le chemin par

lequel il est parvenu au suprême degré de son art. En effet, quoiqu'il n'ait point été son élève, aucun artiste n'a plus approché de sa manière, soit par le jet et les plis de ses draperies, par le caractère de ses têtes et par leurs expressions, que par la disposition de ses figures et l'ensemble de ses compositions »⁴⁹.

Le Sueur a su capter chez Raphaël le *bon goût* romain. Comme l'écrit Hébert : « Un génie heureux, un dessin correct, une composition sage, une ordonnance bien digérée, des idées sublimes lui ont fait donner le nom de Raphaël de la France. En effet Le Sueur a toujours cherché dans ce fondateur de l'École romaine la simplicité des draperies, la noblesse de ses airs de tête, son dessin et son expression »⁵⁰.

Chez certains écrivains, le parallèle entre les deux artistes dépasse bientôt le rapport maître-élève. Déjà Mariette (1741) parle de conformité parfaite entre les deux artistes⁵¹. Caylus, dans sa conférence *Sur la manière* (1747)⁵², propose comme deux modèles équivalents, pour illustrer l'expression des passions douces, une œuvre de Raphaël et une de Le Sueur, et avoue même une préférence pour la seconde. Le marquis Jean-Baptiste de Boyer d'Argens pousse la comparaison plus avant dans les *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture* (1752). L'objet du livre est de démontrer l'excellence de l'école française, par une série de parallèles opposant un peintre italien ou flamand à un peintre français. Tandis que Le Brun est comparé à Michel-Ange, Poussin à Guido Reni, c'est à

⁴⁵ L.-A. de Caraccioli (1715-1789), *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Venise, 1777, p. 3.

⁴⁶ Bernard Teyssède a montré que, lorsqu'un pays veut écrire l'histoire de son école, il est tributaire du modèle italien : « L'Italie se donnait l'illusion d'être source absolue. [...] Il n'en va plus de même en des pays [...] où le rétablissement des arts paraît tributaire d'un bon goût importé ; au moment où une école nationale prend pleine conscience de soi, elle ne peut écarter de son propre passé l'exemple italien. », cf. B. Teyssède, *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Paris, 1965, p. 9.

⁴⁷ *Description [...] du cabinet Crozat*, op. cit. note 17, p. 120.

⁴⁸ G. Brice (1653-1727), *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 9^{ème} éd., Paris, 1752, réimpr. Genève, 1971, p. 354-55.

⁴⁹ D.-P.-J. Papillon de la Ferté (1727-94), *Extraits des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, Paris, 1776, p. 486.

⁵⁰ Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique*, Paris, 1766, réimpr. Genève, 1972, p. 185.

⁵¹ « Il y a eu entre ces deux grands hommes, Raphaël et M. Le Sueur, une conformité parfaite. », *Description [...] du cabinet Crozat*, op. cit. note 17, p. 120-121.

⁵² Comte de Caylus, *Sur la manière et sur les moyens de l'éviter*, conférence lue le 2 septembre 1747, dans *Vies d'artistes du XVIIIe siècle suivies de Discours sur la peinture et la sculpture*, publication André Fontaine, Paris, 1910.

Le Sueur que revient l'honneur de défier Raphaël. Au terme d'une appréciation longue et subjective, il conclut, plein d'assurance, à l'équivalence des deux peintres et invite les Italiens à venir constater « que nous avons à Paris un peintre, qui peut être justement comparé à Raphaël »⁵³.

Si la partialité affichée du marquis rend ses propos suspects, il n'est cependant pas seul à émettre cette opinion. L'abbé Marc-Antoine Laugier (1771) écrit ainsi : « Le Sueur a tant d'autres parties excellentes [...] que vous n'hésitez pas à le compter au nombre des génies les plus sublimes, et à lui assigner parmi nos peintres nationaux le rang où Raphaël est monté parmi les peintres d'Italie »⁵⁴. Et le *Dictionnaire des arts* de Watelet et Lévêque (1792) emploie une formulation étonnante : « Il semblait que l'âme de Raphaël fut passée dans le corps de Le Sueur : tous deux étaient également nés pour sentir les passions douces et pour les exprimer, pour avoir le sentiment intérieur de la beauté et pour la représenter »⁵⁵. Le Sueur aurait-il capté l'âme de Raphaël, comme la France a capté l'art autrefois implanté en Italie ?

Plusieurs auteurs en viennent à considérer que si Le Sueur est un nouveau Raphaël, cela n'implique pas une dette du peintre français à l'égard du romain : c'est à son propre génie qu'il le doit. Cette idée est notamment émise par Ange-Laurent Lalive de Jully, dont la fonction d'introduit des ambassadeurs à la Cour, encore rehaussée par son exceptionnelle collection – la première explicitement consacrée à l'émulation des trois écoles italienne, nordique et française –⁵⁶, dut accréditer largement le point de vue;

⁵³ J.-B. de Boyer, marquis d'Argens (1704-1771), *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris, 1752, p. 48.

⁵⁴ M.-A. Laugier (1713-1769), *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, Paris, 1771, réimpr. Genève, 1972, p. 212.

⁵⁵ C.-H. Watelet (1718-1786) et P.-C. Lévêque (1736-1812), *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, réimpr. Genève, 1972, tome I, p. 81.

⁵⁶ A. Imbellone, « Un collectionneur dans le cercle de Mme de Pompadour ? Ange-Laurent Lalive de Jully,

dans le *Catalogue historique [de son] cabinet* (1764) : « Il s'attacha aussi particulièrement à la manière de Raphaël, mais son génie fut son principal guide qui le porta à n'étudier que la belle nature »⁵⁷. Nicolas Bricaire de la Dixmerie insiste également sur le génie propre du peintre : « On appelait Le Sueur le Raphaël de la France, quoiqu'il n'eût peut-être rien vu de Raphaël. Il devait tout à son génie et paraissait avoir été formé par les meilleurs maîtres de l'art »⁵⁸. Il poursuit : « Il fut le Raphaël de la France et aurait pu l'être de l'Italie »⁵⁹. Laugier fait ainsi partie des initiateurs d'un point de vue encore peu courant, qui postule l'indépendance foncière de l'art français : « C'est à ce Raphaël Français que notre école doit l'avantage d'avoir produit des chefs-d'œuvre du plus grand goût, sans le secours d'aucune lumière étrangère »⁶⁰.

Il y a là une évolution du discours : on considère désormais que, si Le Sueur est l'équivalent de Raphaël, il le doit moins au bon goût italien importé, qu'à quelque chose qu'il a en propre. On affirme ainsi l'autonomie acquise par l'école française face à l'école italienne. Le fait que Le Sueur n'ait pas effectué le voyage en Italie devient alors hautement symbolique.

L'artiste qui a refusé le voyage en Italie

Au XVIII^e siècle, « le séjour à Rome était le couronnement des hautes études qui devaient former le peintre d'Histoire »⁶¹, rappelle Jean Locquin. Les polygraphes de l'époque ne manquent pas en général d'en souligner les avantages : le voyage en Italie – et plus

Introduit des Ambassadeurs », Communication orale, 24 nov. 1999, Séminaire de Daniel Rabreau.

⁵⁷ A.-L. Lalive de Jully (1725-1779), *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive*, Paris, 1764, p. 89.

⁵⁸ N. Bricaire de la Dixmerie (mort en 1791), *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et Louis XV*, La Haye et Paris, 1769, réimpr. Genève, 1970, p. 147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 460-461.

⁶⁰ *Op. cit.* note 54, p. 206.

⁶¹ *Op. cit.* note 27, p. 96.

encore à Rome – forme le goût du peintre⁶², échauffe son imagination⁶³, agrandit son style. Or Le Sueur, pour des raisons non définies, n'a pas fait le voyage en Italie. Loin de lui nuire, cet élément biographique va contribuer à sa gloire. En 1688, Félibien s'était attaché à montrer que l'art de Le Sueur n'avait pas pâti de ce qui pouvait être considéré comme un handicap initial.

Progressivement, le discours sous-entend que la France possédait dès le XVII^e siècle suffisamment de richesses pour constituer une alternative à Rome. Guillet de Saint-Georges commence ainsi le *Mémoire historique des ouvrages d'Eustache Le Sueur* (1690) par cette assertion étonnante : « Il n'a jamais voulu aller à Rome, mais il faisait exactement ses études sur les meilleurs ouvrages qu'on avait apportés des écoles d'Italie »⁶⁴. L'idée que le voyage à Rome n'est plus aussi nécessaire pour prendre le *bon goût romain* est émise par Charles Perrault (1696)⁶⁵, suivi par Roger de Piles (1699).

⁶² Par exemple M.-F. Dandré-Bardon, dans *Costume des Anciens peuples*, Paris, 1772, tome II, p. 149 : « En effet, le goût est aux arts ce que l'accent est au langage : on le contracte ordinairement par l'habitude, et on le perfectionne par la fréquentation. C'est ce qui peuple tous les jours l'Italie d'artistes. Ils vont y prendre, suivant l'inspiration de leur génie, les impressions du goût Romain, Lombard, Vénitien et viennent ensuite enrichir la France de beautés qui lui sont étrangères [...] ».

⁶³ « La vue journalière de tant d'objets si propres à enflammer l'imagination, agit sur la tête d'un peintre, la monte et lui inspire une chaleur et une force qu'il perd avec la vue de ses modèles. » écrit Saint-Yves dans les *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748*, Leyde, 1748, p. 110-112.

⁶⁴ *Op. cit.* note 12, p. 3.

⁶⁵ *Op. cit.* note 13, t. I, p. 94 : « Il a été vrai longtemps qu'il fallait aller à Rome et y étudier un temps considérable pour réussir dans la Peinture et dans la Sculpture, mais cette maxime commence à n'être plus vraie depuis qu'on a transporté en France une partie des plus beaux tableaux et des plus belles statues qui faisaient aller en Italie, parce que si on n'a pas les figures en original, on les a du moins fort bien moulées, ce qui suffit pour en prendre le goût et la manière. [...] l'exemple de celui dont je parle fait bien voir que cette condition n'est pas absolument

Dans cet élément biographique, qui fait de Le Sueur un artiste vraiment national, réside sans doute une des clés de la fortune du peintre à partir des années 1740. Caylus (1748) reprend l'allégation de Guillet de Saint-Georges sur le refus de se rendre à Rome⁶⁶. Renouant avec les idées de la fin du XVII^e siècle, les auteurs excipent l'exemple du peintre pour réfuter sinon l'utilité, du moins la nécessité d'un tel voyage, en mettant un accent nouveau sur le génie de l'artiste.

Cette notion de génie, prédisposition qui seule fait le grand peintre ou poète, a été développée dès 1719 par l'abbé Du Bos dans les *Réflexions sur la poésie et la peinture* : « Ainsi l'on ne profite solidement de tous les chefs-d'œuvre de Rome, qu'à proportion du génie avec lequel on les regarde. Le Sueur qui n'avait jamais été à Rome, et qui n'avait jamais vu que de loin, c'est-à-dire dans des copies, les richesses de cette capitale des beaux-arts, en avait mieux profité que beaucoup de peintres qui se glorifiaient d'un séjour de plusieurs années au pied du Capitole »⁶⁷.

Le Sueur démontre que le génie est davantage nécessaire que le voyage à Rome pour capter le bon goût romain. A partir des années 1740, les textes en ce sens se multiplient. L'idée est reprise par Dezallier d'Argenville dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745) : « Son imagination ne fut fécondée par aucun poète, ni par tous les fameux tableaux de Rome ; son seul génie fut son guide [...]. Il est étonnant qu'un peintre ait poussé aussi loin la peinture et le goût de l'antique qu'a fait ce grand artiste, sans jamais être sorti de son pays, sans avoir vu l'Italie ; preuve évidente qui doit faire revenir plusieurs personnes de la prévention où elles sont, qu'on ne peut devenir habile en peinture sans aller en ce pays-là. Ce grand

nécessaire pour rendre un homme habile dans ce bel art. »

⁶⁶ *Op. cit.* note 26, p. 39 : « Il est vrai qu'il fit des études très exactes sur les meilleurs ouvrages des grands maîtres qui se trouvaient en France, mais il ne voulut jamais aller à Rome. »

⁶⁷ *Op. cit.* note 5, p. 192.

homme qui n'avait vu que de loin les sources de l'Italie pour la peinture, en avait mieux profité que ceux qui y ont fait un long séjour ; c'est le fruit du génie avec lequel on regarde les belles choses »⁶⁸. Et il conclut : « Les grands génies naissent ce qu'ils sont ; l'Italie ne fait que les perfectionner »⁶⁹.

L'idée agréée les milieux de cour puisque Lalive de Jully reprend textuellement cette phrase dans le *Catalogue historique [de son] cabinet* (1764)⁷⁰, et qu'Antoine-Marin Lemierre écrit dans son poème *La Peinture* (1769), dédié à Madame de Pompadour :

« Le Peintre de Bruno qui vit de ses foyers
Des artistes Romains les chefs-d'œuvre altiers,
Et s'éleva lui-même aux prodiges du Tibre »⁷¹.

Le marquis d'Argens (1752) en arrive à mettre en doute l'utilité de l'Académie de France à Rome, sans oser plaider cependant sa suppression. Il y a désormais en France suffisamment de grands peintres, pour constituer une alternative aux modèles romains : « Lorsque M. de Colbert établit notre Académie de peinture à Rome, nous n'avions eu encore qu'un très petit nombre de bons peintres : il fallait exciter l'émulation des jeunes gens ; l'établissement de M. de Colbert était donc nécessaire. Dans la suite la France ayant eu d'aussi grands peintres que l'Italie et en aussi grand nombre, il n'a plus été de la même utilité »⁷². Il pousse la mauvaise foi jusqu'à affirmer que les meilleurs artistes français ne sont en général pas allés à Rome.

Quant à l'auteur du *Coup de patte sur le Salon de 1779*, qui pourrait être Carmontelle, il se montre nettement hostile au voyage en Italie, qu'il qualifie d'exil : « Rappelez-vous que Le Sueur n'eut pour objet que la

Renommée, pour modèle que la Nature, pour guide que son âme. Il fit notre gloire sans nous la faire acheter par son exil »⁷³. Il est à noter que dans cette remise en cause du voyage d'Italie, de nombreuses notices biographiques associent alors Jean Jouvenet – voire Jean Restout – à Le Sueur. L'architecte Pierre Patte, dans les *Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1765), associe les deux peintres aux architectes Perrault et Boffrand et au sculpteur Jean-Baptiste II Lemoyne, pour affirmer que le séjour romain ne lui semble pas indispensable : « Jouvenet et Le Sueur n'ont jamais passé les Alpes, et sont parvenus à être d'excellents peintres, Perrault et Boffrand ont été de très habiles architectes, sans avoir vu l'Italie. M. Lemoyne, un de nos sculpteurs de réputation, n'a jamais été à Rome. Tous ces habiles gens prouvent qu'il pourrait s'en former d'autres sans ce secours »⁷⁴.

Cependant, de même que l'expression « Raphaël de la France » évolue dans son acception, faisant de Le Sueur non plus l'émule mais l'équivalent de Raphaël, la signification de l'absence de séjour à Rome se modifie chez certains auteurs : l'expression démontre moins l'aptitude du peintre à capter de loin le bon goût italien que sa faculté à s'élever à un goût qui soit aussi grand que celui des Italiens, mais qu'il ne doit qu'à son propre génie.

C'est ce qu'écrit Bricaire de la Dixmerie dans *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et Louis XV* (1769), ouvrage dont le titre est déjà un programme : « Le Sueur n'eut de véritable maître que son génie. Il lui dut tous ses succès et ne dut rien à l'imitation. Jamais il ne sortit de cette Capitale où les bons modèles étaient alors si rares »⁷⁵. On retrouve l'idée chez Laugier (1771) : il n'a « jamais été en Italie [...] Cependant tout le noble, tout le grand, tout le majestueux des figures et des bas-reliefs

⁶⁸ *Op. cit.* note 18, p. 107.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁰ *Op. cit.* note 57, p. 89 : « Les grands génies naissent ce qu'ils sont, l'Italie ne fait que les perfectionner. Le Sueur ne sortit jamais de son pays, tous ses ouvrages tiennent cependant du goût de l'antique qu'il avait étudié d'après les plus belles figures, et les beaux tableaux des maîtres d'Italie qui sont en France. »

⁷¹ A.-M. Lemierre (1723-1793), *La Peinture*, poème en trois chants, Paris, 1769, p. 66-67.

⁷² *Op. cit.* note 53, p. 21.

⁷³ L. de Carmontelle [?], *Coup de patte sur le Salon de 1779*, Paris, 1779, p. 36-37.

⁷⁴ P. Patte (1723-1814), *Monuments érigés à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, p. 18, note a.

⁷⁵ *Op. cit.* note 58, p. 460-461.

antiques, se retrouvent dans ses ouvrages, avec un air d'élégance, de simplicité, de naturel, qui en bannit toute idée d'emprunt, et qui persuade que, chez lui, toutes les belles choses ont coulé de source »⁷⁶.

Il faut cependant souligner les vives réactions des partisans du voyage en Italie. Saint-Yves s'agace qu'on puisse faire une règle d'une exception : « En vain allèguerait-on l'exemple de Le Sueur, qui n'en sortit jamais [de France]. L'exemple d'un homme de cet ordre ne tire point à conséquence »⁷⁷. Mariette, dans *l'Eloge historique de M. Restout*, dans le *Journal des savants* (avril 1768) rappelle l'importance de l'Académie de France à Rome, pour les artistes, et estime que Restout dut regretter toute sa vie de ne pas avoir effectué le voyage d'Italie.

La réaction la plus vive émane de l'amateur italien Francesco Algarotti, dans son *Essai sur l'Académie de France établie à Rome* (1769) : « Algarotti, qui supportait mal l'assurance des peintres du Palais Mancini, traita avec une ironie presque cinglante les prétentions françaises »⁷⁸ écrit André Chastel. Algarotti se demande en quoi l'exemple de deux peintres primerait celui de quantité d'autres : « Il me semble que l'autorité de Jouvenet et de Le Sueur ne devrait point prévaloir sur celle d'une foule de peintres dont je ne nommerai que Mignard, Le Brun, [...], Lemoyne, et surtout Poussin »⁷⁹. Il écarte d'ailleurs avec mépris l'exemple de Jouvenet, qu'il estime médiocre peintre. A ses yeux, Le Sueur n'a guère profité de sa dispense : « Cet artiste fut cependant surpassé longtemps auparavant par Blanchard pour la couleur, par Le Brun son rival pour la fécondité et la richesse de l'invention. Dans les parties où il excella, il fut bien au-dessous de Poussin qui tient sans

contredit le premier rang parmi les peintres français »⁸⁰.

Posant comme une donnée intangible que la source de l'art est à Rome, Algarotti laisse entendre l'excellence à laquelle un tel voyage aurait porté Le Sueur, dont l'art n'était pas, selon lui, complètement abouti : « Le Sueur imita le célèbre Raphaël. Ce fut avec le petit nombre des tableaux de ce maître qui sont en France et par les estampes qui ont été gravées d'après les autres ouvrages de ce grand homme, qu'il contribua à faire beaucoup d'honneur à son art et à sa patrie. S'il parvint à avoir un si grand mérite en s'abreuvant aux petits ruisseaux, que n'aurait-il pas fait s'il avait vu les peintures immortelles du Vatican que l'on peut regarder comme la source où l'on doit puiser le talent ? »⁸¹. Dernier argument, probablement hautement ironique, Algarotti allègue que « l'exemple d'un génie rare à qui la nature veut bien dévoiler ce que les autres ne peuvent acquérir qu'après avoir fait les études les plus pénibles ne doit pas servir de règle »⁸². L'Italie demeure donc l'incontournable foyer qui permet au talent de l'artiste d'éclorre.

Le soin avec lequel Algarotti réfute l'exemplarité de Le Sueur témoigne du fait que le peintre, en tant que figure historique et manière stylistique, s'inscrit au sein d'un hiatus politique, dont l'enjeu est de définir qui, de la France ou de l'Italie, détient la suprématie artistique et culturelle.

Le Sueur s'insère donc dans la genèse d'une vision nationaliste de l'histoire de l'art français, dont l'enjeu éminemment politique va bien au-delà d'une querelle esthétique. Poussin, le « Raphaël de la France » au XVII^e siècle, bien que suscitant l'admiration du XVIII^e siècle, ne peut être considéré comme le chef de l'école française : il est « trop » romain. Le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque

⁷⁶ *Op. cit.* note 54, p. 207.

⁷⁷ *Op. cit.* note 63, p. 112.

⁷⁸ A. Chastel (1912-1990), *L'art français, Ancien régime 1620-1775*, Paris, 1995, p. 96.

⁷⁹ F. Algarotti (1712-1764), *Essai sur l'Académie de France établie à Rome*, Paris, 1769, (éd. italienne, Pise, 1765), réimpr. Genève, 1972, p. 270-271.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 275 : Algarotti donne ici la palme au plus italien des peintres français.

⁸¹ *Ibid.*, p. 275-276.

⁸² *Ibid.*, p. 276. En effet, compte tenu de l'esprit caustique d'Algarotti, le qualificatif « génie rare » est sans doute résolument ironique.

(1792) est peut-être le premier à l'exprimer si clairement : « La France n'a pas [...] le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de son École, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme c'est presque toujours en Italie qu'il a exercé ses talents, l'Italie le revendique. Mais la France, fière de lui avoir donné naissance et sa première éducation, se console de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de son École, en le comptant au moins au nombre de ses artistes »⁸³.

Au moment où la France a acquis une « maturité, assez avancée pour qu'il ne lui suffise plus d'aller de l'avant, pour qu'elle ait besoin de recenser ses richesses, de se réfléchir, non sans quelque satisfaction de soi »⁸⁴, elle doit trouver pour illustrer les débuts de son École de peinture, un artiste à l'accent plus national : c'est ainsi que Le Sueur devint le « Raphaël de la France ».

La Fortune plastique de Le Sueur au XVIII^e siècle

A ce stade, il me semble opportun de confronter brièvement les témoignages présentés avec quelques éléments de la fortune plastique de Le Sueur au XVIII^e siècle. Le Sueur bénéficie de deux avantages au XVIII^e siècle : la plupart de ses tableaux sont conservés à Paris, dans des lieux publics (églises) ou facilement accessibles aux artistes (cloître des chartreux, Palais Royal, hôtel Lambert) et un corpus d'œuvres non négligeable (même s'il est réducteur) est diffusé par l'estampe. De fait, si Le Sueur disparaît quasiment des écrits pendant les quarante premières années du XVIII^e siècle, il demeure une source visuelle pour les artistes. Ainsi, Jean Jouvenet se souvient manifestement de la *Mort de saint Bruno*⁸⁵ lorsqu'il compose la *Mort de saint François*⁸⁶ en 1714 [Fig. 5].

⁸³ *Op. cit.* note 55, t. II, p. 66-67.

⁸⁴ B. Teyssèdre, *op. cit.* note 46, p. 9.

⁸⁵ E. Le Sueur, *La Mort de saint Bruno, le 6 octobre 1101*, 1645-1648, huile sur bois transposée sur toile,



Fig. 5. J. Jouvenet (1644-1717), *Mort de saint François*, huile sur toile ; H. 214,5 ; L. 153 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts. Photo : musées de la ville de Rouen.

De même, Charles-Joseph Natoire consulte Le Sueur avec attention lorsqu'il reçoit du contrôleur général des Finances, Philibert Orry, sa première grande commande, un ensemble de toiles pour le château de la Chapelle Godefroy (Aube). Pour *Jupiter enlevant Ganymède*⁸⁷, il s'inspire du tableau que Le Sueur réalisa sur le même thème⁸⁸

H. 193 ; L. 130 cm, cintrée dans le haut, Paris, Musée du Louvre (inv.804).

⁸⁶ J. Jouvenet (1644-1717), *La Mort de saint François*, vers 1714, huile sur toile, 207 x 150 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts (inv.SR4). Je remercie Christophe Henry, qui m'a signalé ce tableau en 1999.

⁸⁷ Ch.-J. Natoire (1700-1777), *Jupiter enlevant Ganymède*, huile sur toile, vers 1731, 123 x 108 cm (format ovale), Troyes, Musée des Beaux-Arts (inv.835.11).

⁸⁸ E. Le Sueur, *Jupiter enlevant Ganymède*, huile sur toile, 127 x 110 cm, Paris, Musée du Louvre (inv.8062) ; peint entre 1641 et 1644 pour le plafond d'une pièce de l'hôtel Lambert, puis transporté en 1700 dans le cabinet de l'Amour.

pour l'hôtel Lambert : même composition, même ciel nuageux, même draperie rose gonflée par le vent, englobant les protagonistes dans un arc de cercle. Pour *Danaé recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*⁸⁹, il semble se rappeler la *Vénus endormie surprise par l'Amour*⁹⁰.

Relevons que Jouvenet et Natoire sont des artistes qui privilégient la couleur et non le dessin, et s'insèrent dans la sensibilité communément identifiée comme *rocaille*, laquelle sera fustigée par les tenants d'un retour à la pureté classique dont Le Sueur est pour eux un parangon.

Alexandre et le médecin Philippe (1747)

La référence à Le Sueur que Jean Restout instaure en 1747 est sans doute beaucoup plus symbolique. Le directeur des Bâtiments du roi, Charles Le Normand de Tournehem, organise en 1747 un concours entre les officiers de l'Académie, pour restaurer la peinture d'Histoire et le « grand goût ». Les dimensions de la toile sont imposées mais le choix du sujet est libre. Restout choisit *Alexandre et le médecin Philippe* [Fig.6] en se référant clairement à la toile homonyme d'Eustache Le Sueur, par le thème et la composition.

Alexandre et le médecin Philippe [Fig.7] est une des toiles les plus célèbres de Le Sueur. Au XVIII^e siècle, elle appartient au duc d'Orléans, dont la prestigieuse collection du Palais-Royal est largement ouverte aux amateurs⁹¹. Elle est reproduite par une gravure de Benoît I^{er} Audran datant de 1711. Le sujet, tiré de Plutarque et de Quinte-Curce, est un exemple de vertu et

d'héroïsme, cher à La Font de Saint-Yenne et aux rénovateurs du « grand goût ». Dans cette toile, l'influence de Raphaël sur Le Sueur est patente, par la composition – Alain Mérot la rapproche de celle de *Jacob et Esau* dans la cinquième Loge du Vatican – et par le style : clarté de la composition, rigueur géométrique, rôle primordial du dessin, retenue des gestes, importance de la *storia* albertienne appuyée par le rôle d'admoniteurs attribué à trois personnages.



Fig. 6. J. Restout (1692-1768), *Alexandre et le médecin Philippe*, 1747, huile sur toile, H. 148 ; L. 188 cm, Amiens, Musée de Picardie, inv. 7455.

Charles-Joseph Natoire reproduit le tableau en 1745⁹², dans un dessin représentant une *Séance d'après le modèle dans une académie*⁹³ : les plus célèbres œuvres de Le

⁹² Reproduction à l'inverse de l'original : Natoire a sans doute travaillé d'après la gravure.

⁹³ Il existe deux versions du dessin. Celle du Musée Atger à Montpellier présente une inscription au verso qui indique : « [...] Natoire est assis et corrige les dessins de ses élèves. On voit sur les murs de l'intérieur la *Famille de Darius* aux pieds d'Alexandre par Le Brun, la *Maladie d'Alexandre* par Le Sueur, la *Descente de Croix* par Jouvenet. » (Charles-Joseph Natoire, cat. expo Troyes, Nîmes, Rome, Nantes, 1977, n°42, p.80 ; *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2010-2011, cat.13, ill. p.131). L'autre version est celle du Courtauld Institute à Londres, qui permet de mieux distinguer *Alexandre et le médecin Philippe*, placé tout en haut, sur le mur du fond, à gauche du pilier, au-dessus du tableau de Jouvenet (illustration en noir et

⁸⁹ Ch.-J. Natoire, *Danaé recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*, huile sur toile, vers 1735, 122 x 106 cm (format ovale), Troyes, Musée des Beaux-Arts (inv.835.10).

⁹⁰ E. Le Sueur, *Vénus endormie surprise par l'Amour*, huile sur toile, 122 x 117 cm (format orthogonal), San Francisco, The Fine Art Museum (inv.1977-10).

⁹¹ Le tableau reste au Palais Royal jusqu'en 1791, date à laquelle Philippe d'Orléans vend sa collection de toiles françaises et italiennes. Il est alors acquis par François Laborde de Méréville, puis passe en Angleterre en 1798.

Sueur, Poussin, Le Brun, Jouvenet et François Lemoyne voisinent avec des antiques réputés comme la *Vénus Médicis*, l'*Hercule Farnèse* et le *Gladiateur Borghèse*.



Fig. 7. E. Le Sueur, *Alexandre et le médecin Philippe*, vers 1648, huile sur toile, D. 96 cm (circulaire), Londres, National Gallery, inv. NG6576.

Le Sueur fait sans doute partie de la culture visuelle de Jean Restout, élève et neveu de Jean Jouvenet. Mais, en remémorant le tableau de Le Sueur, Restout montre surtout qu'il a compris l'enjeu politique du concours. La référence à l'illustre aîné est immédiatement perçue par la critique : l'Abbé Leblanc compare longuement les deux toiles dans la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture [...] de l'année 1747* : « Ce sujet a été traité par un des plus grands peintres de l'École Française, mais il l'est ici d'une manière toute différente de celle de Le Sueur. C'est ainsi qu'après le grand Corneille, M. de Voltaire a mis Œdipe sur le théâtre sans que l'une des tragédies ressemble à l'autre. »⁹⁴ Le Sueur n'est d'ailleurs pas la seule référence convoquée : la composition en frise, avec le soldat placé à

l'extrémité du lit, s'inspire à l'évidence de la *Mort de Germanicus*⁹⁵ de Nicolas Poussin.

Mais le langage de Restout, coloré, vigoureux, luxuriant, tranche avec le caractère stoïcien de l'œuvre de Le Sueur. Chez Le Sueur, le sol a la noble froideur du marbre, les murs sont nus, le mobilier est réduit à l'essentiel, simple de ligne, net de tout objet. Chez Restout, il y a un plaisir des beaux objets : tapis épais couvrant le sol, lourde passementerie de la tente, casques finement ciselés, table encombrée d'où glisse négligemment une draperie. Les armes ne sont plus suspendues sans recherche au montant du lit, mais disposées sur le sol avec étude, telle une nature morte. Et puis, il y a ce *Faire* de Restout, ce moelleux de la touche, très différent de la délinéation des contours de Le Sueur.

Par la suite, le thème d'*Alexandre et son médecin* et la composition de Le Sueur connaissent une véritable vogue. Deux toiles méritent toutefois une attention spéciale, l'une par le caractère officiel du sujet, l'autre par son lien avec l'Académie. Louis Lagrenée peint en 1767 *L'Allégorie de la mort du Dauphin*⁹⁶, en se référant aux deux tableaux de la tradition classique française déjà évoqués par Restout, *Alexandre et le médecin Philippe* de Le Sueur (pour la composition) et la *Mort de Germanicus* de Poussin (pour la figure du Dauphin). Diderot juge sévèrement le tableau de Lagrenée, mais perçoit immédiatement la référence aux deux peintres du XVII^e siècle, dont il invoque le talent.

En 1774, Jacques-Louis David, élève de Joseph-Marie Vien, s'inspire de la figure d'Alexandre pour représenter Antiochus, dans *Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*⁹⁷, tableau avec lequel il

blanc dans *Les Peintres du roi 1648-1793*, cat. Expo Tours, Toulouse, 2000, p.63).

⁹⁴ Abbé Le Blanc (1707-1781), *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747*, Paris, 1747, p. 34.

⁹⁵ N. Poussin (1594-1665), *Mort de Germanicus*, 1627, huile sur toile, 148 x 198 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts (inv. 58.28).

⁹⁶ L.-J.-F. Lagrenée (1739-1821), *Allégorie de la mort du dauphin*, 1767, huile sur toile, 129 x 96 cm, Fontainebleau, Musée du Château (inv. MV 7999).

⁹⁷ J.-L. David (1748-1825), *Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*, 1774, huile sur toile,

obtient le Grand Prix de peinture de l'Académie royale.



Fig. 8. J.-M. Vien (1716-1809), *Saint Denis prêchant la foi en France*, 1767, huile sur toile, H. 665 ; L. 400 cm, Paris, église Saint-Roch, transept gauche.

La fortune plastique de Le Sueur se développe de manière notable à partir des années 1760-1770. C'est à cet apogée de la fortune critique du peintre que la direction des Bâtiments du roi achète les deux grands ensembles picturaux de l'artiste. Le rôle des littérateurs y a fortement contribué.

Le *Saint Denis prêchant la foi en France* [Fig.8] que Joseph-Marie Vien exécute en 1767 pour un bras du transept de l'église Saint-Roch à Paris est à ce titre exemplaire. Vien est le protégé du comte de Caylus, dont il relaie les idées en peinture. Initialement, la commande fut passée à Jean-Baptiste Deshays, mais le peintre avait seulement

H. 120 ; L. 155 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. PRP 18).

réalisé une esquisse préparatoire⁹⁸ quand il mourut. La composition de Deshays se référait à la *Prédication de saint Paul à Ephèse*⁹⁹ de Le Sueur. Vien conserve la source d'inspiration et s'en imprègne profondément. Son regard sur l'œuvre de Le Sueur ne consiste pas seulement à réinterpréter une composition, mais à revenir de manière stricte aux critères classiques : clarté de la composition, rendu de l'espace par la perspective, prééminence du dessin, purification des formes, délimitation ferme des figures, couleurs posées en aplats, retenue des gestes, dépouillement du décor.

Le talent de Vien n'est peut-être pas à la hauteur de ses ambitions. Toutefois Vien forme toute une génération de peintres d'histoire, dont David, qui réalise avec brio ce retour aux normes classiques. La gloire de Le Sueur, la grandeur de l'École française et le triomphe du classicisme deviennent ainsi indissolublement liés, tant dans le discours que dans la peinture.

⁹⁸ J.-B. Deshays (1729-1765), *Saint Denis dans son apostolat prêchant la foi*, 1765, huile sur toile, esquisse en grisaille, H. 109 ; L. 65 cm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

⁹⁹ E. Le Sueur, *Prédication de saint Paul à Ephèse*, 1649, huile sur toile, H. 394. L. 328 cm, Paris, Musée du Louvre (inv. 8020).

POUR CITER CET ARTICLE :

REFERENCE ELECTRONIQUE

Valérie Montalbetti, « Le Sueur, le *Raphaël de la France*, et les rapports France – Italie au XVIII^e siècle », *Publications du Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaine* [en ligne], Articles et études mis en ligne le 24/03/2011, consulté le ..., URL : <http://...>

AUTEUR

Valérie Montalbetti est conservateur des collections de la Fondation de Coubertin depuis 2008. Ses recherches ont donné lieu à deux mémoires de Master sous la direction de Daniel Rabreau (*La fortune d'Eustache Le Sueur en France au XVIII^e siècle & La Fortune du sculpteur Jean Goujon en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2000) ainsi qu'à différents articles : « De Pigalle à Houdon. Portraits sculptés d'enfants » (*L'Objet d'Art*, hors-série n°28, oct. 2006, p.66-71), « La Vénus au carquois de Jean-Pierre Antoine Tassaert et les collectionneurs français du XVIII^e siècle » (*Tournefeuille*, n°15, déc. 2007, p.7-14), « L'Enfant à la cage de Pigalle : le succès d'une statuette au XVIII^e siècle » (*L'Objet d'Art*, n°439, oct. 2008, p.64-71), « Jean Bernard illustrateur des Cinq Prières dans la cathédrale de Chartres de Péguy » (*Cahiers de l'Amitié Charles Péguy*, mars 2009, p.259-264).

ABSTRACT

Eustache Le Sueur (1616-1655) was the incarnation of the parisian *atticism* during the second half of the seventeenth century, as well as Laurent de la Hyre. Nowadays, his celebrity is due to Alain Mérot's studies as much as to the value of his pieces in the art market. Since the eighteenth century, he owed his reputation to the comparison between him and the great master Raphaël, which prompted literary critics to call him the "Raphaël of France" as soon as 1680. Although he died in his prime too – 38 years old –, he produced several masterpieces: the cycle of Saint Bruno's life was declared national patrimony by the count of Angiviller. Le Sueur showed a perfect knowledge of both technical and theoretical aspects of his art. Nevertheless, beyond this rhetorical denomination, the resemblance between the two painters was mostly supported to defend ideological and political interests: during the eighteenth century, the french school of art found a way to declare herself as the new center of the artistic life in Europe instead of Rome.

DROITS D'AUTEUR

© Tous droits réservés