

« L'ange multimédia ». *Saint Michel*, Raphaël et Charles Le Brun : un message politico-artistique entre texte, image et institutions

MARKUS A. CASTOR

(CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART PARIS)

Réfléchir sur la figure d'un saint, sur une icône du pouvoir céleste, moulée dans la forme héraldique d'un héros ailé, s'apparentant à un blason anthropomorphe, appellerait une étude iconographique complète : variations de l'image du saint, ses métamorphoses et sa stabilité dans le temps, comparaisons avec d'autres héros concurrents, inscriptions dans les allégories multiples... Au-delà de cet intérêt bien sûr utile mais positiviste porté à la question iconographique, je voudrais jeter un regard sur les mécanismes et les conditions qui rendent possibles la multi-médiatisation des messages par des signes de pouvoir, c'est-à-dire que je me concentrerai plutôt sur la question du « comment » que du « quoi ». Inscrit dans la problématique principale de ce volume, cet éclairage vise à montrer l'efficacité de la langue de propagande mais aussi des relations profondes que le baroque entretient avec notre époque que l'on peut qualifier de « multimédia » et caractériser par des synergies puissantes. L'actualité de la pensée baroque – une « pensée visuelle » incluse – a été affirmée comme programme et précisée avec persuasion, en Allemagne, sous le titre *Barock als Aufgabe*¹ édité par Andreas Kreul en 2005 et, en France, en 1996, par des contributions significatives rassemblées par Else Bukdhal et Carsten Juhl dans l'ouvrage *La Puissance du Baroque*.² On peut présumer que l'intention « d'analyser ce phénomène sensible d'une permanence, voire d'un 'retour' du baroque propre à la culture occidentale » était pour ainsi dire aussi le fruit d'une réflexion post-

¹ *Barock als Aufgabe*, dir. Andreas Kreul, Wiesbaden, 2005. Mes remerciements particuliers s'adressent à Lauren Laz pour les fructueuses remarques et réflexions sur notre thème.

² *Puissance du Baroque : les forces, les formes, les rationalités*, dir. Else Marie Bukdahl et Carsten Juhl, Paris, 1996.

moderniste qui a beaucoup en commun avec la pensée au XVII^e siècle, époque très réflexive en terme d'histoire. On peut également démontrer l'intensité de la discussion en se penchant sur les connotations et significations de termes comme « signe », « emblème », « symbole », « allégorie », « représentation » et cætera, avant de les amalgamer au sein d'une « conception Louis XIV » globale. Pour revenir à notre sujet, imprégnés d'une stimulation toute baroque, nous nous proposons de rompre avec la perspective linéaire et de nous orienter vers une lecture multi-directionnelle, qui ne resterait pas sans problème au XVII^e siècle même, mais qui, de notre point de vue, s'impose. Saint Michel n'est en ce sens qu'un exemple propre à éclaircir les mécanismes de notre lecture.

Nous essaierons tout d'abord de définir notre approche multi-directionnelle à la base de notre champ de recherche, avec comme point de départ le contexte politico-artistique dans lequel on trouve cet ange de lumière. Saint Michel tient le rôle principal de la toute première conférence à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en mai 1667. Trois ans après la fondation d'une institution, qui s'apprête à fabriquer l'image du royaume de France et à servir ensuite de modèle pour l'Europe, son directeur Charles Le Brun commence la longue histoire des conférences avec un discours sur le *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël. Pourquoi revient-il à l'archange saint Michel d'ouvrir une tradition académique si exceptionnelle ?

Ensuite nous déploierons notre question centrale, à savoir quel est le sens véritable de saint Michel, selon des axes temporels et spatiaux, des multi-directions. Dans une approche contraire au schéma linéaire, différents aspects se mélangent : la tradition et l'histoire, l'ordre de Saint-Michel et les rois français ; l'inter- et la multi-médialité ; Paris et l'Italie ou « nova Roma » ; Saint-Michel, le roi et le corps de la ville de Paris.

Saint-Michel à l'Académie

Le processus conduisant à la création d'une académie royale des beaux-arts, au niveau de l'État, du roi, des professeurs, des Anciens, tout comme l'élaboration de l'image d'une institution savante rassemblant des hommes cultivés, reconnus et accompagnés de privilèges sociaux et économiques, sont bien décrits dans l'édition des *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel.³

³ *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, dir. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Tome I, Vol. 1, Paris, 2007.

Depuis quelques années, l'existence même de cette institution commence à être comprise comme un phénomène politique.⁴

Selon André Félibien – écrivain reconnu et historiographe des Bâtiments du roi nommé par Colbert⁵ – le projet des conférences était conçu dès le début comme une entreprise de propagande, intégrée dans une suite d'actes officiels et parallèles. La réorganisation des conférences selon un projet inspiré par Charles Perrault sur des propositions de Colbert aboutit à l'histoire d'un succès. La première conférence est donnée par le directeur de l'Académie lui-même, Charles Le Brun, le 7 mai 1667, et porte, comme nous l'avons déjà signalé, sur le *Saint Michel* de Raphaël.⁶ Le manuscrit a disparu et c'est à Félibien, dont la réécriture, que l'on croira sincère, des conférences de l'année 1667 est publiée dès l'année suivante et plusieurs fois rééditée, que l'on doit la connaissance de ce texte.

Le choix de parler du *Saint Michel*, opéré par Le Brun ou Colbert, peut surprendre et il nous paraît devoir y supposer une intention au-delà de questions purement artistiques (fig. 1). Bien sûr, avec Raphaël, le canon des grands maîtres est pleinement respecté et on peut également ajouter que le peintre correspond parfaitement à l'idée de perfection propagée par Roland Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la peinture* de 1662.⁷ En outre, son *Saint Michel* pose deux des problèmes fondamentaux de l'époque : l'imitation de la nature et l'exemple des grands maîtres. Mais ne faudrait-il pas également prendre en compte une dimension plus politique ? Pourquoi

⁴ Cf. *Akademie und Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, dir. Barbara Marx et Christoph O. Mayer, Francfort-sur-le-Main, 2009. Il manque encore une histoire critique, dans le sens d'une « Problemgeschichte », de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Elle trouverait sa base dans l'étude de Gudrun Valerius, *Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder*, Norderstedt, 2010.

⁵ Voir Stefan Germer, *Kunst, Macht, Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich, 1997.

⁶ Voir *Conférences de l'Académie royale...*, 2007, Tome 1, Vol. 1, pp. 111-120.

⁷ Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'Art et par des Exemples conformes aux Observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallèle à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphaël, Iule Romain et le Poussin*, Le Mans, 1662. C'est son frère, Fréart de Chantelou, qui publia le journal du voyage du Bernin en France ; cf. Thomas Kirchner, « Die Lesbarkeit der Bilder – Paul Fréart de Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts », *Bernini in Paris – Das Tagebuch des Paul Fréart Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, dir. Pablo Schneider et Philipp Zitzelperger, Berlin, 2006, pp. 376-396.

ne pas mettre en valeur les écoles lombarde et vénitienne, territoires avec lesquels la France entretient des relations diplomatiques étroites ? Dans la conférence inaugurale de Le Brun, c'est pourtant Rome, c'est Raphaël, le frère archange de notre protagoniste, qui est au cœur du discours.

C'est devant ce tableau appartenant aux collections du roi que les académiciens se réunissent pour en parler. « L'on y trouva le Saint Michel de Raphaël exposé dans un jour favorable », c'est-à-dire dans une bonne lumière, indique Félibien au début de sa relation. Pour Félibien, Raphaël rassemble toutes les qualités exigibles de l'artiste de cour par excellence : la maîtrise, la grâce, la considération, le statut d'honnête homme. Pour Fréart de Chambray, Raphaël est l'antipode de « l'homme rustique » : Michel-Ange (l'artiste, pas l'ange...). Et il est étonnant que Le Brun, dans sa conférence, ne touche pas du tout cette opposition historiographique entre Michel-Ange et Raphaël.⁸ S'il ne dit pas un mot sur le premier dans un contexte artistique, il insiste en revanche sur la majesté, la noblesse du second. Pour sa part, Jutta Held a essayé d'expliquer le choix du *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël par le fait que le roi Louis XIII aurait honoré les académiciens avec le collier de l'ordre de Saint-Michel.⁹ Mais est-ce une explication suffisante ?

Comment Le Brun caractérise-t-il la figure du saint ? Il compare l'archange à Apollon. La créature spirituelle, cette créature de lumière d'une certaine douceur, est en même temps forte. Sa qualité est définie dès le premier instant par le contraste entre la lumière et l'ombre. Le Brun a travaillé une suite de dessins sur le thème de la chute des anges pour un projet de décor de la Chapelle royale à Versailles en 1672, projet qui devait être refusé.¹⁰ Le dessin ayant pour sujet l'arc de triomphe pour l'entrée royale de la Place Dauphine en 1660 montre saint Michel sous la forme d'un relief au centre de l'axe au deuxième registre.¹¹ Même sans connaissance

⁸ C'était pourtant une question déjà discutée à l'époque, par exemple dans une lettre de Sebastiano di Venezia à Michel-Ange en 1518 où il se plaignait du coloris et du contraste des deux parties du tableau ; cf. Eugène Muntz, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris (1888), 1900, p. 296.

⁹ Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat – Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin, 2002.

¹⁰ Louvre, Dép. des Arts graphiques. Voir aussi le tableau de Le Brun, la *Chute des anges rebelles*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, ainsi qu'une esquisse peinte de la première composition, Versailles, Musée national du château de Versailles, connue par la gravure d'Alexis Loir.

¹¹ Il s'agit de deux combattants ailés dans la configuration de saint Michel et de Lucifer. Pour Le Brun dans un contexte intellectuel et de conceptualisation de son

profonde de l'œuvre, il est aisé de lire la victoire de saint Michel comme étant celle du roi, une victoire contre l'hérésie, contre l'ennemi frondeur, contre le diable.

Le caractère ostensiblement androgyne symbolise la capacité de réunir dans un même corps des valeurs contraires à l'image du gouvernement d'un roi oscillant entre paix et guerre. Ce sont la spiritualité, les forces d'un Apollon, les efforts physiques d'un Hercule ou d'un Mars gallique qui sont inscrits dans la seule figure d'un ange. Mais Le Brun, le peintre, s'intéresse au *Saint Michel* pour des qualités très concrètes : l'impulsion des mouvements et la posture de la figure. C'est avec modération que Raphaël présente la torsion asymétrique du corps en délaissant l'exagération en faveur d'une harmonie, soulignée à la fin de la conférence par le contraste entre Florence (Vasari et le maniérisme d'autres anges, Michel-Ange, très présent pour les artistes de l'école de Fontainebleau, avec ses esclaves rustiques, exagérément musclés, comme l'est ici le diable) et Rome. Rome, la ville qui est, avec son Accademia di San Luca, le modèle de Paris et de son Académie royale.

Action à distance

Le fait que Le Brun suive un modèle cartésien a déjà été vu et commenté, notamment l'attention qu'il porte à l'expression des structures internes, à l'expression des passions. L'explication des valeurs spirituelles est donnée par la lumière et les couleurs. Le Brun et la compagnie parlent également des muscles, des lignes qui constituent les parties du corps. En résumé et en comparaison avec d'autres exemples très connus, Guido Reni, Luca Giordano ou Guercino (fig. 2),¹² l'ange de lumière est chez Raphaël un ange qui danse, un ange qui, grâce à ses forces mentales et spirituelles, n'a pas besoin de toucher l'ennemi.

Wilhelm Schlink fait l'observation très étonnante que cette première conférence de Le Brun contraste avec celles qui suivront, voire avec celle de Le Brun lui-même, donnée début novembre de la même année.¹³ Son discours sur *La Manne dans le désert* de Poussin est très clairement structuré,

temps, voir Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun – Liens sociaux et production artistique*, Paris, 2010. Pour cet Arc de triomphe, voir p. 313.

¹² Le *Saint Michel* de Guido Reni (1635) à Rome, S. Maria della Concezione, une interprétation plus à la lettre avec sa pondération de son *Samson* ; Luca Giordano avec ses deux versions (vers 1663 à Berlin, Gemäldegalerie et vers 1666 à Vienne, Kunsthistorisches Museum) ; le Guercino à Fabriano, San Nicolò, 1644.

¹³ Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht : Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins Mannawunder*, Fribourg en Brisgau, 1996.

avec les parties de description, la disposition des figures, le dessin et la proportion, les expressions, la perspective, l'harmonie, l'histoire, l'unité d'action. Et, ultérieurement dans la suite des conférences, c'est la peinture d'histoire, avec toutes ses problématiques et catégories, qui se trouve naturellement au centre des discours académiques. Ici, dans le *Saint Michel*, pas de personnages multiples mais une allégorie, sans histoire. Pourquoi ce choix ? À la différence des autres sujets ou tableaux pris pour objets de conférences, le *Saint Michel* ne nécessite pas de commentaire, il a une valeur iconique, efficace, sans doute comprise comme un hommage à la monarchie et au roi. En 1652, à l'occasion de l'entrée du jeune roi et de la régente Anne d'Autriche à Paris, à la fin de la Fronde, le tableau a été déménagé de Fontainebleau au Louvre.¹⁴ Et à partir de 1661, on peut parler d'une instrumentalisation et d'une actualisation du tableau dont la culmination est à trouver dans la conférence de Le Brun. La perfection de Raphaël, symbole de l'état des arts sous Louis XIV, est finalement l'exemple que les peintres du roi doivent désormais surpasser. Et la conférence place en même temps le niveau d'exigence que l'institution doit s'efforcer de dépasser.

Stratégies inter-médiales

À la suite des premières conférences, leur retranscription par André Félibien a été imprimée dès 1668 et a connu plusieurs rééditions. Ce projet éditorial avait été prévu par Colbert avant même la mise en place des conférences. Les tableaux du Cabinet du roi, enrichi par acquisitions et confiscations, entre « Fouquet » et « Jabach », tout comme les principaux faits de son action, étaient connus de grandes entreprises de gravure¹⁵ et s'inscrivaient par conséquent dans un système de synergies et de recyclages.

Sous le règne de Louis XIV, les historiographes ont réalisé plusieurs versions de la vie de François I^{er} et d'Henri IV, par exemple celle rédigée en 1661 par l'ancien maître du jeune roi en charge de lui enseigner l'histoire, Hardouin de Péréfixe, qui parle d'un embellissement de Paris par son architecture opéré sous le règne d'Henri IV. La biographie de François I^{er}, vrai *topos* de patron des arts, publiée sous le nom d'Antoine de Varillas en 1685 et dédiée au roi bourbon, fut achevée autour de 1670. Avec la conférence de

¹⁴ Cf. Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire de Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, 1987, p. 88.

¹⁵ C'est Gilles Rousselet qui a gravé les tableaux les plus célèbres du « Cabinet du Roi », commande de la surintendance des Bâtiments ; cf. Georges Duplessis, *Le Cabinet du Roi – collection d'estampes commandées par Louis XIV*, Paris, 1869 et Véronique Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris, 2004.

Le Brun en 1667, l'identification de Louis XIV avec François I^{er} par le choix même du tableau participe d'une continuité construite et efficace. Cette allusion se retrouve ainsi dans la préface de Félibien en 1668 où il parle de la première beauté des arts comme datant du règne de François I^{er}. *Saint Michel*, par son pouvoir de signe, est ainsi capable de faire voir *ad hoc* l'histoire continue, sans interruption, le progrès des arts sous les rois français et, en même temps, l'obligation et l'estime pour l'Italie. En 1518, le pape Léon X a envoyé le tableau qu'il avait lui-même commandé à la cour de Fontainebleau, un cadeau précisément adressé au premier chevalier de l'ordre de Saint-Michel, ordre fondé par Louis XI en 1469 à l'image des ordres créés à l'occasion des croisades. L'intention du pape, à savoir rappeler le contrat passé à l'occasion du concordat de Bologne en 1515 devant le danger d'une occupation turque (Otranto), est évidente¹⁶, même si la raison officielle de cet envoi était le mariage de son neveu Laurent de Médicis avec Madeleine de La Tour d'Auvergne. En outre, le fait qu'un deuxième *Saint Michel* de Raphaël, intitulé « Le Petit », ait été demandé en Italie pour le roi de France, Louis XII, peut corroborer notre histoire du transfert et l'histoire politique des collections d'art.¹⁷ En compétition avec Philippe IV d'Espagne, Grand Maître de l'ordre de la Toison d'or, Louis XIV, avec l'attribut de l'ordre de Saint-Michel, d'un ordre se réclamant du chef des milices célestes, est le défenseur de l'Église. Nous nous rappelons que, dès 1662, les premières restrictions de l'*ecclesia militans* contre l'exercice professionnel des huguenots étaient mises en vigueur.

La cartographie des signes

En France, l'histoire de l'ordre de Saint-Michel commence par le Mont Tombe (fig. 3), situé dans le nord du pays, en face de l'ennemi anglais. C'était saint Aubert, l'évêque d'Avranches, qui vécut avec sa vision de saint Michel en 708, la même expérience que celle qu'on avait faite au Monte Gargano (Monte Sant'Angelo) en Italie.¹⁸ Alors que l'Angleterre avait l'ordre de la Jarretière placé sous la protection de saint Georges et le duc de

¹⁶ C'est saint Michel qui aida le prophète Daniel contre les Persans (Daniel 3, 25-26) et qui sauva Constantinople en perdition lors des attaques des Arabes (626 et 676).

¹⁷ Le tableau, peint probablement pour le duc d'Urbino, était un cadeau offert à Louis XII en remerciement du décernement de l'ordre de Saint-Michel à François I^{er} della Rovere. Il se trouvait en 1548 dans la collection du roi à Fontainebleau, figurait dans la collection de Louis XIV et se trouva à partir de 1683 au Louvre.

¹⁸ Cf. Michel Reulos, « Le Mont-Saint-Michel et l'ordre de Saint-Michel », dans *Culte de saint Michel et pèlerinages au Mont*, dir. Marcel Baudot, Paris 1971, pp. 334-336.

Bourgogne celui de la Toison d'or protégé par saint André, le roi de France n'avait rien. La Guerre de Cent Ans attira l'attention sur le Mont-Saint-Michel qui ne put être pris par les Anglais grâce à Jeanne d'Arc à qui l'archange était apparu. Charles VII portait un étendard rouge semé d'un soleil en or, avec une représentation de saint Michel terrassant le dragon lors de son entrée à Paris en 1437.

C'est dans la chapelle du château d'Amboise, le 1^{er} août 1469, que le roi Louis XI institue « *l'Ordre et aimable compagnie de monsieur Saint-Michel* », dédié à l'archange saint Michel, patron du royaume de France. L'ordre fut fondé d'après les statuts « *pour le très spécial et singulier amour que nous avons au noble ordre et état de chevalerie, pour la défense de notre sainte mère l'église et la prospérité de la chose publique* » (fig. 4).¹⁹ Si le siège de l'ordre est tout d'abord fixé à l'abbaye du Mont-Saint-Michel, il est transféré sous le règne d'Henri II à Paris, à la chapelle Saint-Michel du Palais en l'île de la Cité, puis au Château de Vincennes, puis, sous Louis XIV, définitivement fixé au couvent des Cordeliers de Paris au centre de la ville, près de l'actuel boulevard Saint-Michel.²⁰

Initialement l'ordre de Saint-Michel se composait de 36 « *gentilshommes de nom et d'armes* », dont le roi lui-même, Grand maître de l'Ordre. L'insigne de l'ordre, par l'inflation du nombre des chevaliers, a rapidement été qualifié de « *collier à toutes les bêtes* », dès le XVI^e siècle. Grâce à l'étude de Benoît de Fauconpret²¹ basée sur les 58 volumes des manuscrits de la Bibliothèque nationale dressant les comptes des Ordres du roi, nous en savons un peu plus sur l'histoire de l'ordre sous Louis XIV. On peut constater un accroissement incontrôlé de ses membres qui a conduit à partir des années 1560 à une dévaluation progressive de l'ordre. Henri III semble avoir envisagé de lui redonner du lustre en le réformant. Mais, en 1578, il opte pour la création d'un autre réseau du pouvoir, l'Ordre du Saint-Esprit qui prend le pas sur celui de Saint-Michel, tout chevalier du premier étant *de facto* chevalier du second.

¹⁹ *Livre des statuts et ordonnances de l'ordre de Saint-Michel. Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit*, chez P. Mettayer, imprimeur-libraire du Roi, Paris, MDCX. – Cf. Paul Durrieu, « Le manuscrit des Statuts de l'ordre de Saint-Michel, récemment dérobé à la bibliothèque de Saint-Germain-en-Laye », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 51^e année, N. 11, 1907, pp. 662-663.

²⁰ Cf. Laure Beaumont-Maillet, *Le Grand Couvent des Cordeliers de Paris. Etude historique et archéologique du XIII^e siècle à nos jours*, Paris, 1975.

²¹ Benoît de Fauconpret, *Les chevaliers de Saint-Michel (1665-1790)*, Paris, 2007. Voir aussi Hervé Pinoteau, *Études sur les ordres de chevalerie du roi de France et tout spécialement sur les ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit*, Paris, 1995.

Les troubles pendant la régence d'Anne d'Autriche et la Fronde sont la raison d'une deuxième phase de déclin, où un grand nombre de personnes avaient profité de cette situation confuse pour usurper le collier. Vers 1600 le nombre total des chevaliers, vrais ou faux, se trouve entre 1000 et 1500 individus. Le début de la réorganisation est marqué par l'arrêt du conseil de 1661 pour « l'établissement de la discipline de l'ordre », procédure placée sous la direction du marquis de Sourdis, chevalier du Saint-Esprit et gouverneur d'Orléans, arrêtée en 1668. Pendant cette période l'administration a exclu, par exemple, un parfumeur italien, Fulvio Laurenso Maria Montauri, le sieur Le Cocq, maître tireur d'armes, anobli, plusieurs membres de la religion réformée, Silvio Bernardo Fiorillo, fils du comédien italien Scaramouche, et aussi le célèbre peintre Matthieu Le Nain. Non noble, reçu chevalier en 1662, celui-ci fut condamné le 11 juin 1666 à payer une amende de 1500 livres. 1666 est l'année au cours de laquelle Louis XIV a lancé une grande enquête contre les usurpateurs de noblesse. Dans les quatre mois, tous les chevaliers de Saint-Michel devaient présenter, au duc de Noailles, chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, ainsi qu'au sieur Colbert, grand trésorier des Ordres du Roi, leurs titres de noblesse, pour être examinés. Les statuts de l'ordre de 1665 prévoyaient en outre un chapitre annuel, pour la fête de Saint-Michel, le 29 septembre, dans la salle du couvent des Cordeliers de la ville de Paris. Le roi n'a pas rempli les places vacantes. Une déclaration du 29 septembre 1665 transféra la date d'assemblée au 8 mai, fête de l'apparition de saint Michel en Italie, sur le mont Gargano. Pendant les années 1666 et 1667 les réunions semblent s'être déroulées sur plusieurs jours. C'est l'époque de la conférence de Le Brun, donnée le 7 mai 1667. À partir de 1670, on ne trouve plus de traces des assemblées. La disparition des chapitres dénote une perte d'intérêt du pouvoir pour cet ordre. En 1693, la réception d'Hardouin Mansart s'est déroulée dans la chapelle de Versailles, une des dernières cérémonies publiques dans une église. Selon cette trame, il me semble exagéré d'interpréter le choix d'image de Le Brun comme une demande personnelle pour être reçu chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Topographie du réseau d'image

Au moment de la conférence de Le Brun, ce récapitulatif inviterait à parler d'une sorte de fin de la carrière de saint Michel comme idole de l'artiste. Lu en tant que signe, c'est pourtant le contraire ; jamais disparu, il s'inscrit modifié dans l'ensemble des signes de pouvoir. Bien sûr, la généalogie des rois de France, presque corporelle avec le collier, est la base de la tradition

du portrait du roi.²² Mais la conception de l'art sous Louis XIV est aussi la fin d'un langage seulement héraldique, mythique et allégorique, un équilibre entre dérivation et distinction du pouvoir, le jeu de la distribution des images homogénéisées et variées, un dépassement des images et un usage qui compte avec la construction d'une historicité unique autour du souverain. Pour l'espace public on peut constater une stratégie d'usurpation ou d'infiltration de notre signe de pouvoir, balançant entre invisibilité et omniprésence. Peu importe où le roi se rend, peu importe où son sujet arrive, saint Michel est déjà sur place. Si on me permet une image anhistorique, il s'agit d'une première version de « vidéo-surveillance » de la ville. Je ne pourrais m'approcher de ce paysage inter-médial qu'avec quelques exemples qui, en somme, portent un regard assez limité sur le réseau de l'ange multiple. Avec les armoiries du roi de France et de Navarre la présence de l'ange militaire a commencé à pénétrer toute visibilité royale, soit à Paris, à Rome ou dans les provinces, soit avec les campagnes de multiplication et de diffusion d'images.

Rome

Faisons une promenade au bord de la Seine, au lieu des sources, et retournons au point de départ du *Grand Saint Michel* peint par Raphaël. Le projet du monument Henri IV sur le Pont-Neuf – première statue équestre, de 1618 par Pietro Tacca, installée dans l'espace public – s'inscrit parfaitement dans la topographie de la ville, avec la place Dauphine sur un pont non caché par la construction des bâtiments. L'édification peut servir comme début d'une réorganisation de la ville à l'aide d'axes et d'un équilibre entre espaces libres et monuments erratiques. En faisant allusion à la reconstruction du Pons Aelius en 1561 par Pirro Ligorio et Étienne Dupérac, Dietrich Erben a décrit cette conception de Paris sous la régence de Marie de Medicis comme une appropriation typologique du modèle italien.²³ L'auteur montre l'inscription de la ville de Rome à Paris, mais bien sûr avec l'intention de surpasser cet antipode au bord du Tibre. Louis XIV a déployé cette stratégie de visibilité et c'est assez remarquable de voir les mécanismes des importations romaines à Paris. Dans le contexte d'une compétition aussi initiée par le séjour du chevalier Bernin à Paris,

²² Voir par exemple Jean Clouet, *François I^{er}*, Paris, Musée du Louvre, Inv. 3256 et *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, dir. Thomas W. Gaehtgens et Nicole Hochner, Paris, 2006.

²³ Dietrich Erben, *Paris und Rom : die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin, 2004.

qu'accompagne le *topos* de Paris comme fondation mythique avant Rome par le héros homonyme de Troie, avec « Paris nova Roma », il est bien évident qu'il faut chercher notre ange au bord du Tibre, comme potentiel protagoniste de la *translatio imperii* à Paris. Et, en effet, au centre du pouvoir à Rome comme à Paris, avec en outre une situation topographique similaire, la présence de l'archange est frappante : Tibre-Seine, Pont des anges-Pont Saint-Michel, mais également appartements des papes au mausolée d'Adrien, dominant dans l'axe de la sala Paolina sur la fresque de Pellegrino Tebaldi, et les Invalides. Je ne suis pas sûr qu'on me permette d'intégrer Saint-Pierre et son baldaquin par le Bernin au jeu des références symboliques du pouvoir, couronné par les anges et entouré par le canon des saints. En regardant la coupole et la hiérarchie des anges au ciel des Invalides, nous nous retrouvons avec toutes les références de Saint-Pierre-de-Rome : on trouve saint Michel, prince de l'église, un peu dégradé, assistant Saint Louis au centre de la voûte (fig. 5).

Incorporations

Ce sont sans doute, en 1665, la commande du portrait du roi au Bernin, tout de suite après l'arrivée du chevalier à Paris, et, ensuite, les premiers débats sur la statue équestre de la même année, qui ont stimulé une nouvelle conception de l'image du roi. Mais il faut revenir en arrière pour comprendre mieux ce que j'entends par incorporation des signes du portrait. Le Brun était fasciné par l'invention de Raphaël. En utilisant bien sûr les bataillons d'anges italiens, étudiés dans la collection du roi, l'artiste nous a laissé une suite d'études traitant la figure dans tous ses aspects. Christian Michel a découvert que, dans le dessin préparatoire de *La Seconde conquête de la Franche-Comté* pour la Galerie des Glaces à Versailles, Le Brun utilise le modèle de Raphaël, sa conception de l'archange saint Michel pour le muter en Mars (fig. 6 et 7).²⁴ Le rôle charnière de cette figure et l'importance de

²⁴ Il s'agit d'un motif de torsion de la figure qui fait allusion à la *Chasse d'Héliodore* de Raphaël peinte pour Jules II au palais apostolique du Vatican : dans le contexte de Versailles, une légitimation divine. Dans l'œuvre de Le Brun on peut découvrir de très nombreuses variations de formules de cette figure. Dans le tableau *Horatius Coclès* (Londres, Dulwich Picture Gallery, vers 1644) il utilise les deux types de guerrier (avec épée ou avec lance) comme adversaires. Les séries représentant la Victoire, Minerve ou Mars donnaient toujours l'occasion de décliner la posture d'un corps attaquant. Même pour Versailles, dans les décors ou dans les dessins préparatoires, on retrouve plusieurs fois cette figure guerrière, par exemple dans la *Prise de la ville et de la citadelle de Gand en six jours - 1678* ou dans la *Défaite des*

cette conquête territoriale pour Le Brun et Louis XIV sont bien soulignés par Largillière dans son morceau de réception à l'Académie de 1686, puisque dans le portrait qu'il donne de Le Brun, il fait apparaître sur le chevalet cette esquisse pour la Galerie des Glaces. Là déjà, avec l'apaisement de la figure du roi, on peut constater l'induction des forces et la contraction ou l'union des caractères différents des personnages autour du roi, la fusion des extrêmes en les équilibrant presque corporellement dans le roi. La concentration de tout dans la figure de ce roi qui voit tout, qui est capable de régner et de diriger sans nécessité d'un mouvement explicite, afflue dans un équilibre de geste ou de pose reposant en lui-même. C'est une qualité qui est évidente sur notre tableau du *Grand Saint Michel*, notamment en comparaison avec les solutions trouvées par Giordano, Guercino ou Reni. Cette induction par l'action des autres et *vice versa*, l'expression des passions par le corps, permet finalement de se libérer de toutes les connotations concrètes. Le roi perd son collier, il s'expurge de ses déguisements allégoriques, la lumière suffit pour le retrouver au centre, entre majesté et sainteté, sans besoin d'étiquette. Le soleil est la garantie la plus universelle dans le système de l'influence céleste et la garantie de l'omniprésence du roi.²⁵

On a plusieurs fois mis en lumière la modification de l'image du roi à Versailles, dans le contexte des grands décors, entre Apollon, Mars, Hercule ou Alexandre-Auguste, pour ne favoriser à la fin rien que l'histoire de Louis XIV, un processus caractérisé par le va-et-vient des conceptions iconographiques refusées, acceptées et reformulées. Chez Le Brun on parle du changement de l'image du roi, passant du *modus* mythologique à un système „métaphorique“. Le Père Menestrier, avec *L'Art des Emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire & de la nature* a défini la peinture dans ce sens : « Le peintre a affecté avec adresse de mêler la Fable et l'Histoire, le Moderne et l'Antique, le Feint et le Naturel, l'emblématique et le réel, pour unir toutes les beautés de la peinture dans un seul dessein ». ²⁶ Les différents usages de l'invention initiale, la figure en torsion,

Turcs en Hongrie par les troupes du roi de la Grande Galerie. L'archange transparaît toujours dans une figure de « l'armée du roi » avec le bouclier de fleurs-de-lys.

²⁵ Pour la conception d'Apollon à Versailles dans le contexte de la lumière et de l'or cf. Markus A. Castor, « Apoll in Versailles – Dekoration in Gold zwischen Materialität und allegorischer Funktion », cat. exp. *Gold in der Kunst. Von der Antike bis zur Moderne*, Vienne, Belvedere, dir. Agnes Husslein-Arco et Thomas Zaunschirm, Munich, 2012, pp. 88-99.

²⁶ Claude-François Ménestrier, *Histoire du roi Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics*, Paris, 1691. Cf. Nicolas Milovanovic, « Le portrait du roi : Louis XIV dans le décor de la

la réserve de l'action, permettent de varier et de transposer la formule de l'ange en une suite d'inventions : Mars, Minerve, la Justice,²⁷ parfois casqués, avec javelot ou épée, avec ou sans sa balance symbolisant circonspection et pondération, autant de caractérisations d'un roi multiple et total.²⁸

Mais la gloire de l'invention a besoin de sortir de son lieu de conception pour s'inscrire dans l'espace et les esprits. Il reste aujourd'hui à découvrir comment le « modèle Le Brun », la mécanique de l'induction par mouvement (des corps, des images, des spectateurs) se laisse transposer sur le corps de la ville, avec ses façades, axes et corps des bâtiments de grands formats. Envisageant la machine de la ville, pourrait-on parler d'une induction de l'âme par les mouvements initiés par des monuments et leur décor ?

Place des Victoires – le monument du roi basé sur le modèle d'Henri IV à Rome²⁹ –, avec la distinction de la lumière (sur le socle) et des ombres (au niveau rustique, « rez-de-chaussée »), saint Michel, qu'on retrouve selon diverses mutations dans les reliefs, est partiellement incorporé dans la figure du roi. Les armoiries du royaume de France et de Navarre, installées par

galerie des Glaces », dans *La Galerie des Glaces. Histoire et restauration*, Dijon, 2007, pp. 142-153 et « La galerie des Glaces : un décor exemplaire », dans *La Galerie des Glaces : Charles Le Brun maître d'œuvre*, cat. exp. Versailles (Château), 2007, pp. 14-19.

²⁷ Saint Michel comme porteur de la balance des âmes au jour du jugement dernier est une tradition iconographique encore vivante dans la peinture du XVI^e siècle.

²⁸ La « Pathosformel » bien éprouvée entre Raphaël, Rubens et Le Brun dans leurs sujets de chute des anges, d'expulsion du paradis et de bataille, joue en même temps avec le sens référentiel des arts qui exprime ici le motif plus expressif du gladiateur Borghèse et là la solution plus noble de Raphaël. Les exemples de Rubens étaient toujours devant les yeux, pas seulement ses célèbres « chutes des Anges » mais aussi la galerie Médicis qui a préfiguré la Galerie des Glaces, voir les inventions de figures en torsion de Rubens autour d'un Apollon retenu dans *Le Conseil des Dieux* (Louvre, Inv. 1780).

²⁹ Pour la statue d'Henri IV par Nicolas Cordier et l'intérêt de Louis XIV d'être représenté à Rome par un monument voir Dietrich Erben, *Paris und Rom: die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin, 2004, Chapitre IV, « Die Französischen Denkmäler in Rom », notamment p. 222. C'est là, sur le lieu prévu pour le monument du roi, dans l'église de la Trinità dei Monti que se trouve la fresque représentant le pape Grégoire avec la vision du Saint Michel au-dessus du mausolée d'Adrien pour conjurer la peste en 590, un sujet repris par Sébastien Bourdon dans la série des sept *Œuvres de miséricorde*, connue par les gravures de Louis Audran (voir *Aegros curare – David s'humiliant pour obtenir du Seigneur la fin de la peste*, avec le saint Michel au centre et devant les monuments de Rome dans Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon 1616-1671*, exp. Montpellier et Strasbourg 2000-2001, Paris 2000, p. 416).

Louis XIV sur les façades des palais du gouvernement, à Paris comme dans les provinces, se trouve également comme point de départ du Louvre de Henri II, dans la voûte du Pavillon Sully par Pierre Lescot et bien sûr sur la façade de Perrault, ou encore à Versailles, sur la Grille d'honneur dans l'axe de la machine (fig. 8). Il ne faut pas oublier l'omniprésence dans les jetons, almanachs, frontispices et illustrations des ouvrages de l'Imprimerie royale,³⁰ des insignes de Louis XIV, de son portrait (fig. 9), des colliers de ses deux ordres.

Lecture des grands décors

Tout de suite après la Fronde, dès 1653, plusieurs grands décors sont mis en chantier. Mais c'est avec le développement de la surintendance des Bâti-ments que l'unification des projets au début des années 1660 est ébauchée. Fontainebleau à partir de 1661, le Louvre entre 1662 et 1666, l'appartement des Tuileries à partir de 1666, le Château-veux à Saint-Germain jusqu'en 1673 et enfin Versailles à partir de 1682 sont les grandes machines de la réinvention de l'image du royaume.

Ce n'est pas ici l'occasion de récapituler l'histoire embrouillée de la conception de Versailles. Dernièrement, Nicolas Milovanovic a bien montré la richesse de l'iconographie des grands décors comme le résultat d'une collaboration entre hommes de lettres et artistes. Il s'agit d'une langue utilisant le portrait mythologique, la mise en scène de divinités à l'effigie du roi, un *modus* utilisé déjà sous Henri IV et Louis XIII reprenant approximativement le concept utilisé par Raphaël pour les appartements au Vatican, qui connaît alors la fin de son développement et de sa validité : André Félibien condamne ce mélange entre histoire et fable dans ses *Entretiens* de 1685. C'est pourquoi les premiers projets pour la Galerie des Glaces sont plutôt métaphoriques, basés sur une séparation de l'histoire et de l'allégorie, le tout tenant ensemble par un système de cadres et de références. Le premier projet, consacré à Apollon, a été remplacé par un autre roulant sur le thème d'Hercule, suivant un programme totalement métaphorique qui ne représentait jamais la figure du roi. Ultérieurement, Le

³⁰ Voir p.e. les *Medailles sur les Principaux événements du Règne de Louis le Grand, avec des explications historiques*. Par l'Académie des Médailles & des Inscriptions, Paris, Imprimerie Royale, 1702, sur la page 74 la Devise du Roy et très parlante la gravure de thèse de Gérard Edelinck d'après Charles Le Brun pour Jacques-Nicolas Colbert, 1677/1678 à la Bibliothèque nationale où le roi se trouve encadré par deux versions d'archange. Comme la médaille d'ordre (avec la croix du Saint-Esprit) fait toujours partie des armes, Saint Michel s'inscrit toujours dans la figure de l'armée de France.

Brun a mélangé l'histoire et la fable en plaçant le roi au milieu des divinités, selon un principe déjà façonné par Rubens pour le cycle de Marie de Médicis (fig. 10). L'un des moyens utilisés par Le Brun pour surmonter ses difficultés consiste en l'usage de la mécanique cartésienne, l'art de la disposition, qu'il avait mise en exemple dans sa conférence de 1668 sur l'expression des passions. L'évidence est garantie par un principe de correspondances, de similitudes, non pas dans un sens magique³¹ mais obtenues par une connaissance très rationnelle des relations. Avec la possibilité de visualiser les influences par les mouvements, par l'action, par les formes, sans perdre l'influence des astres, le roi garde toutes les connotations métaphysiques dans une solution transitive et sans détermination trop concrète. Avec ce langage plus corporel et vraisemblable, et en même temps moins figé, le spectre des qualités possibles est conservé ou plutôt multiplié. Le roi est Alexandre, César, Constantin, Ptolémée, Auguste, Hercule, Jupiter, Apollon, Mars et par cette opération des traits, il a assimilé toutes leurs qualités particulières : Alexandre ou Mars en guerre, Auguste en paix et en gloire. Cela facilite aussi la légitimation qu'on peut voir dans les représentations des victoires. Ni la dynastie, ni l'histoire ne justifient cette légitimation, c'est le juge souverain par sa relation particulière à Dieu, la majesté divine. Cette sacralisation de la figure du roi semble initiée par la conférence de Le Brun. À partir des années 1680, les détails de la continuité dynastique comptent moins que la multiplication de la gloire du roi. C'est alors le moment de la plus grande puissance du roi, qu'on retrouve dans le programme des places royales et statues équestres à Paris et dans les provinces. Finalement les nouveaux chantiers religieux de la dernière phase du gouvernement, le dôme des Invalides et la chapelle de Versailles sont lisibles presque comme une destination logique vers la monarchie très chrétienne au ciel de 1691. L'élève de Le Brun, Charles de La Fosse, peignait la coupole et l'image de la Trinité, avec l'écusson des armes de France présenté par saint Louis soutenu par des anges. La divinisation du roi, Saint Louis, était possible, aussi avec l'aide du Saint-Michel. En interprétant les Invalides comme architecture parlante c'est ici le lieu, près du Champ de Mars, où le roi chrétien, couronné avec la coupole du dôme, embrasse la ville avec l'armée, Versailles dans son dos.

La figure de saint Michel est capable d'intégrer l'histoire, notamment l'histoire de la France et des prédécesseurs de la France, dans le contexte européen, et le mythe, les forces célestes données par Dieu, unifié et concentré dans un corps qui parle d'universalité, capable de régner à distance et d'allier toutes les forces en lui-même. Lié à l'ordre par ses insignes ico-

³¹ C'est un développement qui s'exprime dans la discussion des pratiques de magie à la cour, dont la culmination est l'affaire Voisin à partir de 1672.

niques, il ouvre le champ à un décor et une sémantique qui sont utilisés par la topographie spatiale du pouvoir.

Ce sont à la fois la clarté de cette image iconique et sa plasticité qui garantissent l'identification et l'omnipotence du roi : des images innombrables, abondamment distribuées, qui fonctionnent comme signes de pouvoir instantanés sans avoir besoin d'une conception sophistiquée, mais inscrits dans un système de références infinies. Le centre du pouvoir a chargé la figure de connotations pour créer des icônes qui, à titre de charnière, assurent le fonctionnement du pouvoir royal. C'est l'époque de discussions sur la conception physique, l'influence des corps, la gravitation, les fluxions de Gassendi,³² qui transportent des images de l'un à l'autre. La théorie doctrinaire d'impetus³³ est remplacée pendant le siècle par des conceptions modernes de la mécanique, mises au point par Descartes, Newton et Cassini, ce dernier naturalisé en 1669 par Colbert et responsable de la triangulation du territoire français.³⁴ Au cours des décennies de la deuxième moitié du siècle, le caractère multi-directionnel de ce système de gravitation universel a eu besoin d'une syntonisation pour laquelle le choix du *Saint Michel* par Le Brun était un des catalyseurs et accélérateurs.

³² *Syntagma philosophicum*, Lyon, 1658.

³³ Cf. Michael Wolff, *Geschichte der Impetustheorie. Untersuchungen zum Ursprung der klassischen Mechanik*, Francfort-sur-le-Main, 1978.

³⁴ Sur la cartographie du territoire voir la contribution de Thomas Kirchner dans ce volume.

Illustrations



Fig. 1 : Raphaël, *Saint Michel terrassant le dragon*, 1518, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 2 : Luca Giordano, *La Chûte des anges*, vers 1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 3 : *La Fête de l'Archange – le Mont Saint-Michel*, fol. 195 recto des Très Riches Heures du duc de Berry, 1411-16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65.



Fig. 4 : Jean Fouquet, *Louis XI* préside le chapitre de Saint-Michel Statuts de l'ordre de Saint-Michel, 1470, Paris, BnF, dép. des Manuscrits, Français 19819, fol. 1.

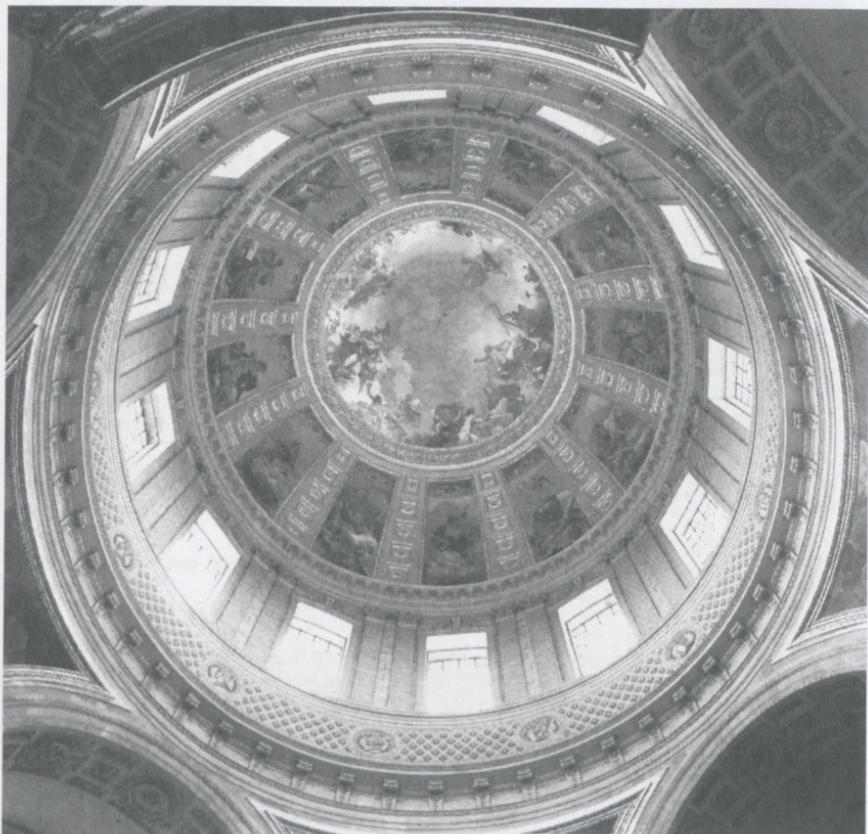


Fig. 5 : Jules Hardouin-Mansart, *Dôme de Saint-Louis-des-Invalides*, Coupole, fresques par Charles de La Fosse.



Fig. 6 : Charles Le Brun, *La Franche Comté conquise pour la seconde fois*, dessin, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 7 : Charles Le Brun, *La Seconde conquête de la Franche-Comté*, esquisse, Versailles, Musée national du château.



Fig. 8 : Grille royale du château de Versailles, réalisée vers 1680, réinstallée d'après les plans anciens en 2008.

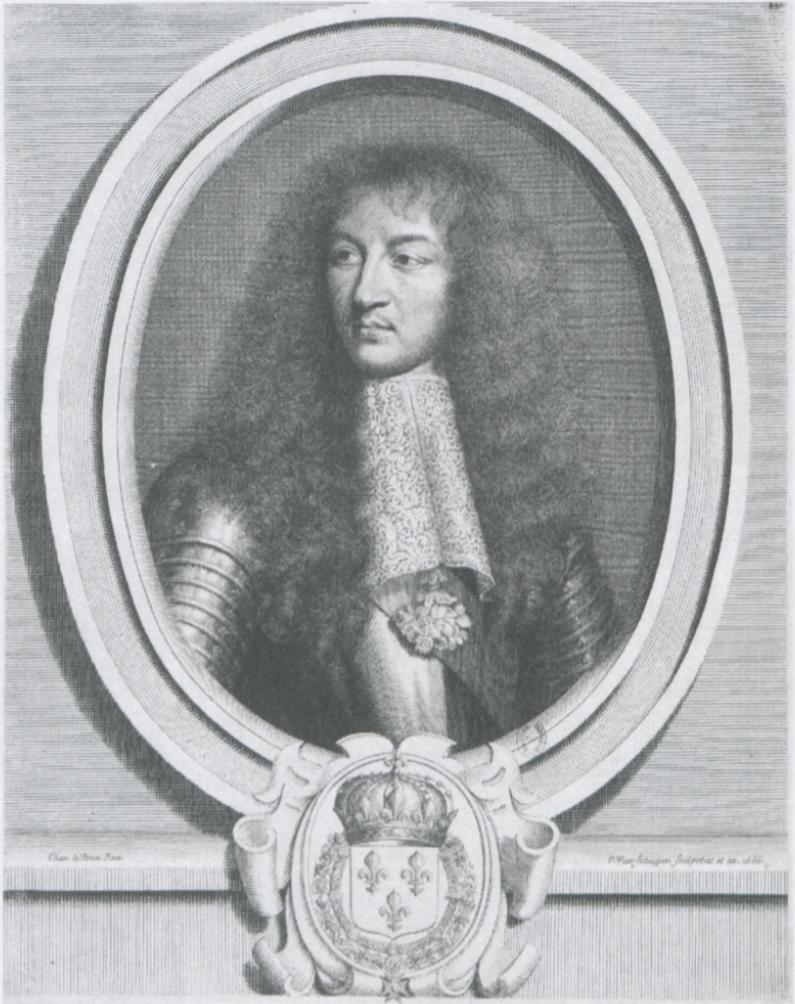


Fig. 9 : Pieter van Schuppen d'après Charles Le Brun, *Louis XIV, roi de France*, gravure, 1666, Paris, BnF.



Fig. 10 : Pierre Paul Rubens, *Le Conseil des dieux ou Le Gouvernement de la Reine*, Cycle de Marie de Médicis, 1622-25, Paris, Musée du Louvre.

Index des illustrations

- Fig. 1 : Raphaël, *Saint Michel terrassant le dragon*, 1518, Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 2 : Luca Giordano, *La Chûte des anges*, vers 1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
- Fig. 3 : *La Fête de l'Archange – le Mont Saint-Michel*, fol. 195 recto des Très Riches Heures du duc de Berry, 1411-16, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65.
- Fig. 4 : Jean Fouquet, *Louis XI préside le chapitre de Saint-Michel Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, 1470, Paris, BnF, dép. des Manuscrits, Français 19819, fol. 1.
- Fig. 5 : Jules Hardouin-Mansart, *Dôme de Saint-Louis-des-Invalides, Coupole*, fresques par Charles de La Fosse.
- Fig. 6 : Charles Le Brun, *La Franche Comté conquise pour la seconde fois*, dessein, Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 7 : Charles Le Brun, *La Seconde conquête de la Franche-Comté*, esquisse, Versailles, Musée national du château.
- Fig. 8 : *Grille royale du château de Versailles*, réalisée vers 1680, réinstallée d'après les plans anciens en 2008.
- Fig. 9 : Pieter van Schuppen d'après Charles Le Brun, *Louis XIV, roi de France*, gravure, 1666, Paris, BnF.
- Fig. 10 : Pierre Paul Rubens, *Le Conseil des dieux ou Le Gouvernement de la Reine*, Cycle de Marie de Médicis, 1622-25, Paris, Musée du Louvre.