

Le Christ au désert servi par les anges, une miniature d'après Charles Le Brun

Entrée dans les collections avant 1932, une miniature sur vélin, de format relativement conséquent (22,5cm x 16,5cm), non signée et montée sur un support de bois, forme exception dans le fonds d'art graphique du musée Lambinet. Elle ne semble se rattacher à aucun ensemble cohérent ni souffrir la comparaison avec aucune autre œuvre du fonds, qui comprend pourtant des miniatures, tournées essentiellement vers l'art du portrait, du XVIIe siècle au XIXe siècle. Cette miniature, dont la finesse d'exécution et l'intensité des couleurs de la gouache traduisent bien la délicatesse d'un savoir-faire d'enlumineur, est d'autant plus intéressante qu'elle reproduit une toile de Charles Le Brun aujourd'hui conservée au musée du Louvre (INV 2882) : *Le Christ au désert servi par les anges* (vers 1652). Elle est à mettre en relation avec plusieurs miniatures d'après *La Madeleine repentante* du même artiste, (musée du Louvre, INV 2890) apparues récemment sur le marché de l'art.



Une commande importante

L'œuvre de Charles Le Brun fait partie des commandes qui vinrent parfaire les décors de l'église du carmel de la rue Saint-Jacques, fondé en 1603 à l'instigation de la duchesse de Longueville, et sur les bases de la réforme de l'ordre instaurée par Thérèse d'Avila. Le couvent ne tarda pas à devenir emblématique, donna naissance à d'autres monastères partout en France (notamment le carmel de la rue Chapon à Paris) et attira les vocations de la grande noblesse française, depuis Louise de la Vallière jusqu'à Mme de Montespan. Il fit l'objet de beaucoup d'attention en ce qui concerne les décors. « L'intérieur de l'église est tellement peint, doré et décoré de toute façon qu'on n'arrive pas à juger dans quel ordre il a été construit. Toute la surface et jusqu'au petit coin des piliers et de la voûte est peint et doré avec la plus grande somptuosité. La voûte est remarquable par ses belles peintures et ses curieux trompe-l'œil particulièrement un crucifix figuré au milieu de la nef pour paraître tout droit » remarque M.Cole¹. Aux décors de la voûte en partie réalisés à fresque par l'atelier de Philippe de Champaigne, sont venus s'ajouter les grands tableaux de la nef, décrits par Piganiol de La Force en 1716², et étudiés par Anne Le Pas de Sécheval³. « De grands tableaux placés sous chaque fenêtre, dont les bordures sont fort enrichies de sculptures et de dorures, semblent devoir attirer les premiers regards. Ils représentent des sujets du Nouveau Testament et sont peints par les maîtres les plus habiles et les plus fameux qui vivaient alors »⁴. À gauche, commandés par Marie de Medicis afin de compléter le maître-autel orné de *l'Annonciation* de Guido Reni (Musée du Louvre), des toiles issues des ateliers de Philippe de Champaigne, illustrant la vie de la Vierge. À droite, suivant la commande de l'abbé Edouard Le Camus, retiré au carmel après une vie active, figurent *Le Miracle des cinq pains* (perdu) et *Le Christ et la Samaritaine* (Notre-Dame de Bercy, Paris) de Jacques Stella, *Le Festin de Simon le Pharisien* par Charles le Brun (Academia de Venise), *L'Entrée triomphale du Christ à Jérusalem* (Saint-Germain-des-Prés, Paris), et *L'Apparition du Christ aux trois Maries* (Musée du Louvre) par Laurent de La Hyre, et enfin *Le Christ au désert servi par les anges* par Le Brun. Ce dernier interviendra encore pour les décors de la chapelle Le Camus au carmel, avec *La Sainte Madeleine*

1 Cité par Jean-Baptiste Eriau, in *L'ancien carmel du faubourg Saint-Jacques*, Paris De Gigord, Picard 1929

2 *Les curiositez de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud et des environs, avec les adresses utiles pour trouver facilement tout ce qu'ils renferment d'agréable ou d'utile*, Paris, Saugrain l'ainé, 1716

3 Anne Le Pas de Sécheval, « Mécénat privé et peinture d'église au XVIIe siècle ; réflexions sur les tableaux de l'église du Grand Carmel de Paris », in *Curiosités, Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris Flammarion 1998

4 Piganiol de la Force, ibidem



repentante (Musée du Louvre), les dessins pour un tabernacle en argent et des décors de lambris ⁵.

Claude Nivelon⁶, élève et biographe de Le Brun, situe ses réalisations, « vers la fin des guerres », c'est-à-dire dans les années 1652 – 1653. Guillet de Saint-Georges⁷ comme Dubois de Saint-Gelais⁸, relatant la vie du peintre devant l'Académie, insistent tous deux sur *Le Christ au désert*, qui fit partie des premiers « tableaux de dévotion » réalisés par l'artiste. La réputation de l'œuvre fut certainement liée tant au prestige du commanditaire qu'à l'intérêt grandissant de la noblesse pour le carmel : Bénédicte Gady évoque les rapports financiers de l'abbé Edouard Le Camus avec le chancelier Séguier⁹, dont la famille elle-même se tourna vers le carmel : « Toutes les femmes de la maison Séguier choisirent les carmélites : la mère de Séguier, Marie Tudert, tante de Bérulle, se retira au Carmel de la rue Saint-Jacques après avoir élevé ses enfants ; la sœur de Séguier, mère Jeanne ou Jeanne de Jésus, entra au Carmel de Pontoise dont elle fut la prieure à plusieurs reprises. »¹⁰ Anne Le Pas de Sécheval ¹¹cite Malingre qui, dans ses *Antiquités de Paris*¹², décrit « la libéralité de nombreuses personnes pieuses et affectionnées à ceste Maison, dont aucunes sont assez connues par les armes de leurs familles que les ouvriers y ont peint et gravé, les autres ayant affecté, par modestie, la méconnaissance ».

Il n'est donc pas étonnant qu'un peintre en miniature ait choisi de reproduire *Le Christ au Désert* et *La Madeleine*, deux œuvres d'un artiste devenu premier peintre du roi à partir de 1664, et qui en outre pouvaient satisfaire un public de connaisseurs fortunés, proches de la spiritualité du carmel. Il est possible que le peintre se soit inspiré des estampes que Charles Le Brun avait d'ailleurs fait graver. On connaît l'eau-forte de Nicolas Tardieu d'après *le Christ au désert*, éditée par Drevet puis par Mariette, et datée de 1703-1726. Mais Véronique Meyer a relevé « trois tentations au désert, cinq Madeleine » parmi les feuilles indépendantes figurant dans l'inventaire après décès de l'artiste en 1690 ou dans l'inventaire de sa veuve en 1699. Réalisées après 1667 « Les gravures qu'il [Le Brun] conservait, qu'il en ait eu ou non les cuivres, étaient destinées à la vente et, sauf celles du Cabinet du Roi, elles étaient gravées par Edelinck »¹³. Le travail d'après ces gravures peut expliquer dès lors la reproduction fantaisiste des couleurs, qui des teintes de rouge dominant passent aux variations de bleu. Par contre, la suppression de deux anges, l'un sur la gauche, l'un sur la droite au milieu des arbres, comme la disparition du voile supporté par les angelots trahit une interprétation fort alléguée du modèle.

L'iconographie du « Verbe incarné »

Pourtant, l'iconographie renvoie précisément à l'évangile de Mathieu¹⁴, qui décrit la tentation du Christ au désert. « Alors Jésus fut emmené au désert par l'Esprit, pour être tenté par le diable. Il jeûna durant quarante jours et quarante nuits, après quoi il eut faim. Et, s'approchant, le tentateur lui dit : "Si tu es Fils de Dieu, dis que ces pierres deviennent des pains." Mais il répondit : "il est écrit : Ce n'est pas de pain que vivra l'homme, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. » (...) "Alors Jésus lui dit : "Retire-toi Satan ! Car il est écrit : C'est le Seigneur ton Dieu que tu adoreras, et à lui seul tu rendras un culte." Alors le diable le quitte. Et voici que des anges s'approchèrent, et ils le servaient".

Si la figure du Christ au désert, tout comme celle de la Madeleine repentante, évoquait le modèle de celles et ceux qui quittent le monde pour donner leur vie à Dieu, c'est dans le cadre de la spiritualité bérulienne qu'elle s'impose. Menée par le cardinal de Bérulle, l'organisation du carmel suivit la théologie

5 Voir Anne Le Pas de Sécheval, ibidem, et Bénédicte Gady, *L'Ascension de Charles Le Brun, liens sociaux et production artistique*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010

6 Claude Nivelon, *Vie de Charles le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, édition critique de Lorenzo Pericolo, Paris Droz

7 Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1682-1699

8 Dubois de Saint-Gelais, « Vie de Charles Le Brun, conférence du 8 mai 1728 » in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1712-1746*, Beaux-Arts de Paris éditions, 2010

9 Séguier se fit le promoteur du jeune Le Brun, et lança véritablement sa carrière

10 Bénédicte Gady, op. cit

11 Le Pas de Sécheval, op. cit

12 Claude Malingre, *Antiquités de Paris*, Paris 1640

13 Véronique Meyer, « Le Brun éditeur. Etude d'après les inventaires du peintre et de sa veuve » in *Curiosités, Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris Flammarion 1998

14 Mathieu, IV 1-11

qu'il développa, en approfondissant lui-même les idées de saint Philippe Neri et de l'Oratoire. Comme Anne Le Pas de Sécheval l'a montré, cette théologie du « Verbe incarné » recentrée sur la figure du Christ en lien avec sa Mère, présidait au programme décoratif du Carmel, et s'imposa aussi dans les commandes de peinture religieuse parisienne à partir des années 1650. « Objet d'adoration et modèle d'adoration parfaite », le Christ se donnait à contempler au couvent, mais aussi chez le particulier, la miniature démultipliant les moyens de voir l'œuvre et l'adaptant au cadre de l'intimité. Claude Nivelon évoque ainsi la forte impression que les décors procuraient à la reine Anne d'Autriche : « La reine mère se fit une telle impression spirituelle à la vue de la chapelle des anges [au Carmel] qu'un jour elle manda M. Le Brun et lui récita un songe qu'elle avait eu pendant son sommeil qui était celui de la vue d'un Christ expirant en croix environné de plusieurs anges, et le pria de lui en peindre le sujet pour mettre dans son oratoire ». Si l'on n'est pas certain que la reine pensa au *Christ au désert* de Le Brun, l'œuvre qui résulta de sa vision est bien connue, et conservée aujourd'hui au musée du Louvre. Ce « *Crucifix aux anges* » (INV 2886) se concentre encore sur le regard du Christ, qui exprime « d'une manière admirable cette incompréhensible union et communication sainte de la nature humaine avec la divine » selon Nivelon.



Des anges et du « mystère »

La vision des anges, aussi, correspond à l'intensité du sentiment d'adoration, dont les nuances sont décrites par les visages ou les gestes angéliques. Dans *Le Christ au Désert*, apparaissent « les sept anges par rapport aux sept esprits qui environnent la Majesté divine dans le ciel, comme descendus en terre pour reconnaître et servir le créateur des hommes et des anges ; et entre eux il [Le Brun] en a caractérisé trois pour les faire considérer comme les génies des trois ordres ou âges du monde par leurs caractères et fonctions. Le premier est abaissé adorant le Sauveur de la Nature (...) le second lui présente un grand bassin d'or et un vase dessus pour exprimer les œuvres de la Loi (...) le plus remarquable est le troisième à genoux, (...) couronné de fleurs d'immortelles sur la tête, qui marque que sa fin n'a de bornes que l'éternité, comme son cercle ». Le nombre d'anges, malmené dans la miniature, faisait initialement sens et rappelait les Ecritures, où Michel, Raphaël, Gabriel, Uriel, Salathiel, Egoudiel, et Barachiel viennent assister le Christ. Les couleurs peut-être aussi faisaient référence, (le pourpre et le blanc rappelant les « Dominations »¹⁵, le bleu les « Vertus », le rose, les « Principautés ») et se trouvent dissoutes dans la miniature. Cet intérêt pour les anges, réitéré par Louis Licherie dans *Les Neuf chœurs des anges*, (Eglise Saint-Etienne du Mont, Paris, 1679), correspond aussi à un fort mouvement de dévotion au XVIIe siècle avec les publications *Du Culte et de la vénération qui est due aux neuf ordres des hiérarchies célestes* par le jésuite Louis Abelly en 1670, ou le *Traité des saints anges* de Crasset (1691). Véhiculé par les anges, le surnaturel est introduit dans le monde. Le terme de « vision », qui vaut pour l'expérience mystique équivaut ici à celle de la découverte du tableau.



Il apparaît chez Le Brun sous le terme de « mystère » lors de sa fameuse conférence autour du *Ravissement de Saint-Paul* par Poussin à l'Académie et tente de s'insérer dans les débats théologiques contemporains autour de la grâce. : « Les trois anges qui élèvent Saint-Paul figurent trois différents états de la grâce (...) la grâce prévenante et efficace, (...) la grâce aidante (...) la grâce abondante et triomphante (...) L'apôtre (...) serait figuré dans sa nature humaine divisée entre le désir de Dieu et son infirmité, par l'expression particulière de son visage et comme par les mouvements contradictoires de ses membres ». Si, comme le dit Marianne Cojannot – Le Blanc¹⁶, Le Brun ne se prononce pas en faveur d'une école théologique particulière, il reprend surtout ces questions religieuses pour éclairer les facultés du peintre à décrire le surnaturel: il conçoit son art comme étant capable de traduire la grâce, et de conduire le spectateur à la contemplation, suivant les différents états décrits dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de

15 La hiérarchie des anges introduite par Denys l'Aéropagyte leur confère des titres précis et crée neuf chœurs d'anges

16 Marianne Cojannot-le-Blanc, « Nouvelles appropriations du tableau dans le cadre de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1670-1671) » in *À la recherche du rameau d'or*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012

Loyola, ou encore de Saint-Louis de Grenade, qui s'appuient sur différents « tableaux intérieurs » que l'orant doit préparer chaque jour, considérer (c'est-à-dire faire surgir sous forme de vision correspondant au récit évangélique), puis méditer, avant l'action de grâce¹⁷. Ainsi, il est envisageable que la miniature ait pu servir de support idéal à la prière personnelle, même si l'exactitude des références s'y trouva écornée.

La diffusion du modèle

Si l'on ignore quel circuit de fabrication exact ces miniatures ont pu suivre, on sait qu'au XVII^e siècle, l'art de la miniature s'est diversifié en proposant des feuilles volantes à la vente, en plus de l'art du livre. Les peintres en miniature sont de plus en plus reconnus, jusqu'à pénétrer les cercles de la jeune Académie de peinture : les académiciens Samuel Bernard, Louis Du Guernier, Sébastien Bourdon ou les frères Beaubrun pratiquent cet art. Jean Cotelle est lui-même admis avec une miniature allégorique de *l'Entrée du Roi et de la Reine à Paris* en 1672¹⁸. Nathalie Lemoine-Bouchard cite par ailleurs François Blanchery, qui livre des miniatures au roi à Saint-Germain-en-Laye, Antoinette Hérault qui copie en miniature, pour Louis XIV, *La Famille de Darius* d'après le tableau de Le Brun, ou Paul Sévin, qui reçoit la commande de miniatures destinées à Mme de Maintenon. Une miniature d'après *La Madeleine*, vendue sur le marché de l'art récemment, présentait la signature de Gauchelet et la date de 1676, mais nous n'avons aujourd'hui aucune information au sujet de cet artiste.

On a pu relever des exemplaires du *Christ au désert* et de *La Madeleine* parmi quelques inventaires après décès, qui comptent parfois un nombre important de miniatures d'après les maîtres: ainsi, l'inventaire après décès d'Anne de Souvré, marquise de Louvois et de Courtanvaux veuve de François Michel Le Tellier marquis de Louvois, du 6 décembre 1715, présente, au château de Choisy, *La Madeleine*, miniature d'après Charles Le Brun estimée 50 livres. Le 29 février 1732, l'inventaire après décès de Marie-Thérèse de Bourbon, veuve de François-Louis de Bourbon, prince de Conti, dressé en son hôtel rue des Petits Augustins et autres demeures, comprend une *Mort de Germanicus*, miniature d'après Poussin estimée 48 livres, une *Nativité*, miniature d'après Simon Vouet estimée 50 livres, *Notre Seigneur au désert servi par les anges*, miniature d'après Le Brun, « avec une bordure »¹⁹, 20 livres, *La Samaritaine au puits*, miniature d'après Carrache, « avec une bordure », 50 livres, *La Vierge cousant entourée d'anges*, miniature d'après le Guide, « avec une bordure », 40livres²⁰. Présentées comme des tableaux, ces œuvres encadrées étaient-elles conservées dans un oratoire privé, formaient-elles un véritable support à la méditation ou bien fonctionnaient-elles seulement comme de véritables succédanés de morceaux de peinture religieuse célèbres ? Il est intéressant de comparer leur estimation avec celle d'un tableau original (*L'Assomption* de Charles de La Fosse estimée 300 livres) ou avec celle d'une copie (*L'Assomption*, tableau d'après Carrache, 100 livres) et de comprendre l'intérêt de disposer d'une somptueuse image pour moins du quart du prix de l'original.

L'intérêt généré par *Le Christ au désert* de Le Brun continua sous d'autres formes au XVIII^e siècle. On compte bon nombre de répliques, comme celle de Liébault dans l'église de Saint-Martin à Chatenay-en-France (Val d'Oise). Claude-Guy Hallé copia l'œuvre²¹ et Charles de la Fosse reprit la composition en de multiples variantes, dans un coloris bleuté sans doute plus proche de notre miniature, notamment dans la version ci-contre, conservée au musée des Beaux-Arts de Grenoble. Celle-ci constitue ainsi un témoignage de la fascination persistante exercée par le travail de Le Brun, au service d'une théologie nouvelle, partagée par une grande partie de la noblesse au XVII^e siècle. Elle montre aussi la vitalité et la diversité des techniques (la gravure, la miniature ou même l'art de l'éventail) parallèles à la production des grands maîtres, capables de démultiplier les œuvres en allant au-devant d'un public plus large.



Marion Schaack-Millet
Coordinatrice scientifique

17 Voir Marc Fumaroli, « Vision et prière » in *L'Ecole du silence*, Paris Flammarion 1994

18 Nathalie Lemoine-Bouchard, *Les peintres en miniature, 1650-1850*, L'Amateur, Paris 2008

19 Un cadre

20 Inventaires après décès cités par Mireille Rambaud in *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art, 1700-1750* tome I, Paris 1964

21 Voir François Marandet, « Nouvel éclairage sur la carrière de Claude – Guy Hallé à travers douze œuvres inédites », in *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n°15, 2017