

# Introduction

L'histoire de la manufacture royale des Gobelins est encore bien souvent perçue comme l'œuvre de Colbert et Le Brun, une idée forgée par Voltaire qui voyait dans son *Siècle de Louis XIV* (1751) un âge d'or perdu. Si le rôle joué par ces deux grands hommes est indéniable, il faut aussi admettre que leur action ne couvre environ qu'un tiers du règne de Louis XIV, depuis le moment où le roi a commencé à gouverner par lui-même, en mai 1661, jusqu'à la mort du ministre, en septembre 1683. C'est au début de cette période que Jean-Baptiste Colbert a organisé l'ensemble de la représentation de la grandeur royale, en regroupant des hommes de lettres et des érudits, des artistes et des savants dans des institutions officielles, telles que les Académies, les Bâtiments du roi et les Manufactures qui en dépendaient, et dont la finalité visait à la gloire du monarque et à la splendeur de l'art. Les éléments de ce système avaient été éprouvés, la nouveauté résidait dans leur extension et l'harmonisation des fonctionnements grâce à la centralisation des décisions et des contrôles des idées directrices<sup>1</sup>. L'Académie royale de peinture et de sculpture, une des prestigieuses institutions de ce système, avait pour fonction d'élaborer la doctrine de la peinture, d'établir des préceptes utiles à la fois aux peintres dans l'exercice de leur métier et aux courtisans afin qu'ils puissent acquérir la faculté de juger la peinture. La Manufacture royale des Gobelins avait pour vocation de produire les tentures nécessaires à l'ameublement des résidences royales et à être présentées en cadeau aux princes et ambassadeurs étrangers. Elle a été un des modèles des plus accomplis de l'industrie artistique sous Louis XIV. C'est dans ce cadre que Charles Le Brun, Premier peintre du roi, a donné les modèles de tous les grands décors réalisés, et donc des tentures des Gobelins qui célèbrent Louis XIV essentiellement sous trois aspects,

dans ses devises (les *Quatre Saisons* et les *Quatre Éléments*), à travers l'allégorie (*l'Histoire d'Alexandre*) et sous ses nobles traits (*l'Histoire du roi*).

La période qui a suivi la mort de Colbert a été globalement perçue comme n'ayant pas été favorable à la Manufacture, car peu de tentures originales y ont été exécutées. Trois arguments majeurs ont été avancés pour soutenir cette thèse, ils sont d'ordre économique et esthétique. Le premier prétend que François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois, qui a succédé à Colbert à la tête de la surintendance des Bâtiments du roi, a mené une politique d'austérité budgétaire. Or cette raison s'avère en contradiction avec la manière de procéder du ministre qui a encouragé des projets grandioses. Les dépenses ont été doublées pour Versailles et on a beaucoup tissé aux Gobelins. Dès octobre 1683, le nouveau surintendant se préoccupait de trouver de nouveaux modèles de tapisserie<sup>2</sup>. Une grande partie de la production a été luxueuse et coûteuse car les tentures fabriquées contenaient quantité de fils d'or et d'argent. Ce n'est qu'après la mort de Louvois (1691) que la manufacture a souffert des récessions financières imposées par les lourdes dépenses de la guerre de la Ligue de Habsbourg (1688-1697) et que la ruine publique a entraîné la fermeture temporaire des Gobelins en 1695 pour une durée de quatre ans<sup>3</sup>. Le deuxième argument associe le début de cette courte période à une rupture, l'arrêt brutal du tissage de *l'Histoire du roi* ordonné par Louvois, ce qui a été compris comme une intention stratégique du ministre qui n'avait de cesse de priver Le Brun des commandes qui lui revenaient de fait en raison de son statut de Premier peintre du roi pour placer son protégé Mignard. C'est le point le plus plausible, même si la raison invoquée est un prétexte. Au début des années 1680, Le Brun était complètement accaparé par l'achèvement de la Grande gale-

rie de Versailles (la galerie des Glaces comme elle est appelée depuis Louis-Philippe). Ensuite, le contrôle des principales commandes de peintures pour Versailles et Trianon et de dessins de tapisserie pour les Gobelins lui a échappé. La troisième allégation considère ces années comme pauvres au regard des sujets tissés. Si l'on excepte la séduisante tenture des *Indes*, exécutée à partir de tableaux offerts au roi en 1679 par le prince de Nassau, les autres ensembles tissés ont peu suscité l'intérêt des historiens car ce sont des transpositions de dessins, de tableaux de chevalet et de grands décors de maîtres anciens et modernes (Raphaël et Giulio Romano, Poussin et Mignard) et des répliques d'anciennes tapisseries de la Couronne, des copies donc qui aujourd'hui n'atteignent pas le statut d'œuvres originales et qui ne répondent pas au dernier motif invoqué pour justifier ce choix : la nécessité de renouveler les thèmes tissés en les adaptant aux exigences des nouvelles résidences royales. Il est généralement dit que Trianon, Marly et Meudon, qu'il fallait alors meubler, requéraient des sujets moins graves, plus intimes que ceux réalisés pour Versailles, car ces demeures étaient des lieux de divertissements, une déduction certes tirée du principe de convenance qui gouverne la décoration d'intérieur, mais qui n'est qu'en partie recevable parce que les tapisseries des Gobelins n'étaient généralement pas faites pour un lieu précis, à de rares exceptions près.

Manifestement les explications fournies ne prennent pas en compte l'ensemble des déterminations qui ont fait que ces tapisseries existent sous cette forme. Et indépendamment de ces interprétations, on touche à un concept-clé du discours historico-artistique, à l'idée de développement artistique continu ou de progrès de l'art dans lequel la copie de tableaux ou de tapisseries a été saisie au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> comme l'expression d'une décadence de l'art, ou du moins d'une stagnation. C'est à cette époque que les tapisseries tissées dans les années 1680 ont été perçues comme la marque du début de l'acceptation de l'autorité des peintres sur l'exécution des tapisseries<sup>4</sup>. Cette vision s'accordait avec la vive revendication de l'autonomie de l'art de la tapisserie menée depuis déjà une cinquantaine d'années et supportée par Jean Lurçat qui soutenait que l'art de la tapisserie n'avait pour histoire que celle d'un long processus de soumission à l'emprise la peinture qui avait commencé sous Louvois (sinon même bien avant, du temps de Raphaël). L'on était ainsi passé de la tapisserie-décor à la tapisserie-peinture pour reprendre la terminologie de ce temps. Or la copie était autrefois pleinement intégrée au mode de formation des artistes, de production des œuvres d'art et d'agencement du décor intérieur. La production

des Gobelins se situe sous Louvois, comme sous son prédécesseur, dans un contexte d'art de cour, avec le même but avoué : la renommée du roi et le resplendissement de l'art. Le propos de cet essai est de revenir sur ces tapisseries transposant dans le grand format des peintures et dessins de maîtres anciens et modernes. Ces œuvres ont été peu étudiées, elles ont été principalement analysées sous l'angle de la représentation politique, mais rarement d'un point de vue esthétique. Il s'agit donc de s'interroger sur le sens de la pratique de la copie en tapisserie dans un contexte d'art de cour où le système de la représentation royale était extrêmement codifié. Quelles étaient les intentions des Bâtiments du roi en projetant de faire exécuter de telles tentures aux Gobelins ?

Partons de deux postulats et d'un constat. Le premier principe est que la copie de peinture aujourd'hui dépréciée était considérée à l'âge classique comme la visualisation de la norme esthétique. On ne réplique que ce qui a valeur d'exemple. Les peintures sélectionnées pour être copiées sont des œuvres de grands maîtres, dont les noms sont transmis par les biographes et les théoriciens de l'art. La copie en retour conforte le renom de l'auteur de l'original. Le deuxième postulat est que la tapisserie a été comprise comme un double de la peinture durant tous les Temps modernes. Vasari l'exprime très clairement à propos de la tenture des *Actes des Apôtres* de Raphaël tissée pour le pape Léon X, lorsqu'il loue la prouesse technique du tapissier qui avec des fils de laine et de soie colorés a fait aussi bien que le peintre avec ses pinceaux et sa palette<sup>5</sup>. André Félibien reprend cette idée dans ses *Entretiens* en écrivant « qu'on voit dans [les tapisseries] que le Roy fait faire une beauté & une fraîcheur que la peinture même a peine à surpasser<sup>6</sup> ». Il considère la tapisserie comme le meilleur moyen de multiplier la peinture par l'association de la beauté du carton à l'excellence de l'exécution par l'ouvrier<sup>7</sup>. Ce paradigme a été remis en cause dans les années 1870, période où la tapisserie n'est plus définie en lien avec la peinture, mais dans son rapport à l'architecture par les responsables des manufactures. Pour la période qui nous occupe, la tapisserie est conçue comme la transposition d'un modèle peint en un tissu de laine et soie. Elle en est donc une réplique dans un médium au coût de fabrication élevé, soit une copie luxueuse au sens large du terme. L'évidence est que la tapisserie est un art du multiple, elle est généralement tissée en plusieurs exemplaires. Un modèle pouvait être reproduit autant de fois qu'on le souhaitait, aucune réglementation n'en limitait, à l'inverse d'aujourd'hui, le nombre d'éditions. Répliquer la

peinture par le biais de la tapisserie sous-tend l'idée d'une volonté de diffusion de modèles qui transposés dans le grand format prennent d'autant plus valeur d'exemple. Recenser les différentes éditions faites à partir d'un même modèle constitue un moyen efficace pour en apprécier le succès. Les *Actes des Apôtres* de Raphaël ont été tissés sans discontinuer du XVI<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup>, attestant ainsi de la fortune du modèle et de sa nature exemplaire.

S'interroger sur la métamorphose de la peinture en tapisserie revient dès lors à se poser la question de la copie et de sa reproductibilité. La copie tissée assure à la fois la préservation de l'original et l'exposition de règles artistiques. La *Cène* de Léonard de Vinci, le principal ouvrage de l'artiste selon Roland Fréart de Chambray (1662) et la première grande manifestation du classicisme de la Haute-Renaissance selon Heinrich Wölfflin (1898), était une peinture des plus estimées à l'extrême fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>. Elle a été plusieurs fois copiée en peinture. L'humaniste Paolo Giovio rapporte que le roi Louis XII avait même souhaité la faire transférer en France<sup>8</sup>. Son successeur, François I<sup>er</sup> l'a fait transposer en tapisserie (*fig. 1*), avant son accession au trône en 1515, montrant dans un contexte de guerres d'Italie comment il est possible de s'approprier un chef-d'œuvre en en possédant un double précieux<sup>9</sup>. François I<sup>er</sup>

a également fait faire une riche réplique tissée de sa galerie de Fontainebleau (*fig. 2*), affirmant en transportant le cycle original sa volonté d'en exposer en d'autres lieux à la fois le sens, même si celui-ci demeure aujourd'hui en partie caché, et l'esthétique, parce que la tenture représente à la fois les scènes historiées et le décor dans lequel celles-ci sont intégrées, composé de stucs, de peintures au naturel ou à l'imitation de la mosaïque, de festons de fruits et de fleurs, et allant même jusqu'à figurer les solives du plafond et la corniche du lambris, révélant par-là que la beauté du décor répondait à l'excellence de la peinture<sup>10</sup>.

Louis XIV a agi de la sorte dès le début de son règne personnel. C'est à sa demande expresse que Le Brun a peint en 1661 à Fontainebleau un grand tableau des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (*fig. 3*) qui a fait l'objet tout d'abord d'un double littéraire sous la forme d'une description dithyrambique rédigée par Félibien<sup>11</sup>. La peinture a ensuite d'autant plus servi de modèle qu'elle a été tissée aux Gobelins et qu'elle a été gravée, bénéficiant ainsi d'une diffusion de grande ampleur (*fig. 4 et 5*). Que ce soit le texte de Félibien, la tapisserie ou encore la gravure, ces répliques rendent compte à la fois du sujet et de la manière dont il est traité. Si Le Brun a ensuite fourni les modèles de toutes les tapisseries tissées aux Gobelins, Colbert a également pensé à



Fig. 1. La *Cène*, tapisserie à or d'après Léonard de Vinci, avant 1514, 4,90 x 9,15 m, Musei Vaticani.



Fig. 2. *L'Unité de l'État*, tapisserie à or de la tenture de la Galerie François I<sup>er</sup>, Manufacture de Fontainebleau, vers 1540-1547, 3,30 x 6,20 m, Vienne, Kunsthistorisches Museum (T CV-6).



Fig. 3. Charles Le Brun, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, 1660-1661, huile sur toile, 2,98 x 4,53 m, Versailles, musée national du château (MV6165).



Fig. 4.  
*Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* de  
 l'*Histoire d'Alexandre*, Manufacture royale  
 des Gobelins, atelier d'Henri Laurent,  
 1670-1682, 4,80 x 6,95 m, Paris, Mobilier  
 National, inv. GMTT 81/3 (n° 96 des  
 tapisseries à or de l'inventaire  
 de la Couronne).



Fig. 5.  
 Gérard Edelinck (1640-1707),  
*Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*  
 d'après Charles Le Brun, 1671-1676,  
 gravure en deux planches, Paris,  
 Bibliothèque nationale de France,  
 département des Estampes et de la  
 Photographie.

utiliser de manière ponctuelle la transposition en tapisserie de peintures et de tapisseries anciennes. Le procédé a été systématisé sous Louvois.

J'aimerais montrer comment le ministre et son homme de confiance Henri de La Chapelle-Bessé, Premier commis des Bâtiments du roi, ont compris tout l'intérêt que l'on pouvait tirer des différentes sortes de copies existantes pour faire réaliser des tentures d'une grande diversité, reproduisant les chefs-d'œuvre anciens et modernes et déclinant les règles artistiques du moment. Jusqu'à présent les études sur la tapisserie ont privilégié la question du sens des images, l'analyse de la *storia*, les programmes iconographiques et leurs significations qui nous renseignent sur la culture de la société<sup>12</sup>. La réflexion sur la pensée figurative et l'invention plastique, sur le passage du peint au tissé, a été délaissée, essentiellement faute de témoignages directs. Les principales sources utilisées sont des documents comptables : comptes des Bâtiments du roi, registres de livraisons et inventaires des collections royales, livres d'entrées et de sorties des œuvres du Garde-Meuble, des écrits qui sont quasiment muets sur les intentions des différents acteurs. Mais il existe d'autres textes, des relations mondaines, des échanges épistolaires et la littérature artistique. C'est essentiellement de la confrontation de la lecture de cette dernière à l'examen des tapisseries que l'on peut tirer quelque enseignement.

Cet essai n'est pas une histoire de la tapisserie des Gobelins sous Louis XIV. Un important catalogue d'exposition de Thomas Campbell sur l'histoire de la tapisserie au XVII<sup>e</sup> siècle dans lequel une large section est consacrée à la production de la grande manufacture royale (2007) et la publication de l'inventaire des tapisseries de la Couronne sous Louis XIV par Jean Vittet et Arnauld Brejon de

Lavergnée (2010) rassemblent l'essentiel des données factuelles. Ils m'ont facilité la tâche dans la mesure où j'ai pu me concentrer sur mon propos qui est de réfléchir à l'ingéniosité de la stratégie menée par Louvois et de montrer comment la pratique ancienne de la copie de tapisserie et de peinture a été utilisée d'une manière systématique à des fins politiques pour écarter le Premier peintre du roi en affichant les modèles de la peinture universellement reconnus. Le premier chapitre a pour but de rappeler les enjeux de la copie en tapisserie, en convoquant les principes d'imitation et d'invention qui président à l'élaboration des œuvres. La deuxième partie analyse le processus de traduction en tapisserie des modèles universels, des œuvres de Raphaël, Giulio Romano et Poussin, en tenant compte des questions d'échelle, d'interprétation et de modernisation qui touchent à la fabrication d'un style. Le troisième chapitre vise à démontrer pourquoi et comment il a ensuite été possible de transposer en tapisserie tout un décor peint de Mignard. Les deux derniers chapitres sont là pour faire ressortir l'originalité et la pertinence de l'expérience de copies tissées des maîtres anciens et modernes. La quatrième section porte sur la pratique usuelle de retissage de tapisseries de la Renaissance, dans un but conservatoire des œuvres exemplaires. La cinquième s'intéresse aux productions des premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ont été des transpositions de tableaux déjà existants et non des commandes spécifiques de cartons neufs. Tout au long de ces pages, j'ai volontairement mêlé les questions de style et de signification des tapisseries, car elles sont intrinsèquement liées et nécessitent d'être abordées ensemble, et non séparément comme cela a été fait jusque-là, pour comprendre le processus d'élaboration, de fonction et d'usage des objets.