Les Cahiers de Framespa
Nouveaux champs de l'histoire sociale

37 | 2021
Biographies

Matthieu Lett, *René-Antoine Houasse. Peindre pour Louis XIV*, Arthena, Paris, 2020, 304 p.

Caroline Ruiz

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/framespa/11309
DOI : 10.4000/framespa.11309
ISSN : 1760-4761

Éditeur
UMR 5136 – FRAMESPA

Ce document vous est offert par Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Référence électronique
Caroline Ruiz, « Matthieu Lett, *René-Antoine Houasse. Peindre pour Louis XIV*, Arthena, Paris, 2020, 304 p. », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 37 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 17 août 2021. URL : http://journals.openedition.org/framespa/11309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/framespa.11309

Ce document a été généré automatiquement le 17 août 2021.

Les Cahiers de Framespa sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Matthieu Lett, *René-Antoine Houasse. Peindre pour Louis XIV*, Arthena, Paris, 2020, 304 p.

Caroline Ruiz

1 Cette monographie sur le peintre René-Antoine Houasse (1645-1710), publiée en 2020 par Mathieu Lett chez Arthena, constitue l'aboutissement d'une thèse de troisième cycle à l'École du Louvre effectuée sous la direction d'Olivier Bonfait et soutenue en 2014. L'essai d'un peu plus de 200 pages s'organise chronologiquement, des premiers pas de l'artiste au service de Louis XIV jusqu'à ses dernières années à Paris. Il s'intéresse également à ses successeurs, fils et élèves, et à sa fortune critique sur laquelle se clôture l'ouvrage. À travers dix parties linéaires et progressives, l'auteur structure son propos afin de mettre en avant l'établissement social et l'évolution de la carrière de l'artiste, sortant ce dernier de l'invisibilité sans pour autant le placer au centre du système des arts louisquartorzien. L'ensemble est richement illustré avec des photographies en couleur de Christophe Fouin qui participent à plonger le spectateur dans l'univers pictural à la fois grandiose et poétique de l'artiste. Le catalogue raisonné, de 50 pages, comprend 238 numéros en noir et blanc dont 185 peintures, 15 cartons de tapisserie et 83 dessins. Le corpus d'œuvre est ainsi considérablement enrichi, tant quantitativement puisqu'il est plus que doublé, que qualitativement. Ses notices, très précises, rendent compte avec humilité de la complexité d'attribution des grands décors royaux réalisés collectivement et s'appuient sur de nombreuses sources. Elles offrent d'intéressantes analyses des compositions que l'auteur rattache aux grandes questions relatives à la peinture du Grand Siècle : la place du dessin et celle de la couleur, l'expression des passions ou encore la représentation du nu. En annexe, des documents biographiques complètent cet ensemble : un arbre généalogique, une chronologie détaillée, les portraits de l'artiste ainsi que plusieurs tableaux complémentaires. Des sources essentielles, telles que le contrat d'apprentissage du jeune peintre chez Nicolas de Plattemontagne ou son inventaire après-décès, sont transcrites par l'auteur et s'accompagnent de sources imprimées qui replacent l'artiste et son œuvre dans la société de son époque. Enfin, deux index sont mis à la disposition

du lecteur qui peut aisément repérer dans le premier les personnes ainsi que les lieux cités et, dans le second, les œuvres mentionnées.

2 Comme le remarque Béatrice Sarrazin dans l'avant-propos, plusieurs peintres de cette génération – tels que Nicolas Colombel (1644-1717) ou Bon Boullogne (1649-1717) – qui étaient actifs dans les années 1660–1710 ont bénéficié d'études au cours de la dernière décennie. Cet intérêt croissant, au-delà de rappeler l'importance de réévaluer les nombreuses figures succédant à Charles Le Brun pour une meilleure connaissance de l'art français, manifeste plus largement le retour de la monographie d'artiste sur la scène scientifique. En ce sens, la démarche de Matthieu Lett s'inscrit dans l'actuel renouveau que connaît ce genre en étudiant, à travers le parcours et l'œuvre d'un homme, des problématiques plus larges. « En tant que peintre du roi, Houasse apparaît comme un rouage de la machine artistique servant le dessein monarchique : l'expression individuelle passe au second plan. » (page 83) Ni vil imitateur, ni peintre moteur, René-Antoine Houasse est ici présenté comme l'un de ces nombreux acteurs de l'évolution -parfois timide- que connaît l'art français autour de 1700. Se détachant de l'idée de l'absolutisme que Pierre Marcel reprochait à Le Brun, Matthieu Lett revendique son affiliation aux travaux d'Antoine Schnapper. Son intention est en effet de démontrer l'originalité du peintre et de nuancer par là même la périodisation opposant un classicisme ennuyeux, survivant tant bien que mal à la disparition de Le Brun, à la fougue nouvelle des coloristes qui ferait à elle seule la jonction avec le XVIII^{e} siècle. Par des jeux d'échelles habiles entre micro et macro-histoire, ainsi que des passerelles heureuses entre différentes disciplines des sciences humaines, l'histoire de cet artiste éclaire plus généralement celle de la peinture du Roi-Soleil et du système artistique de cette époque phare, et *vice versa*.

3 Ce travail s'inscrit également dans l'actualité de la recherche par sa prise en compte des réseaux dans l'analyse de l'évolution de la carrière et de l'œuvre de l'artiste, ainsi qu'en s'ouvrant à une posture pluridisciplinaire empruntant en particulier à l'histoire sociale et à la sociologie. Dès les premières pages, l'auteur insiste sur l'association étroite qui existe entre René-Antoine Houasse et Charles Le Brun depuis leur rencontre en 1669. Dans les trois premières parties, il raconte comment – depuis la cordonnerie familiale de la rue Saint-Paul – le jeune Houasse s'installa aux Gobelins pour vivre dans l'appartement du Premier peintre et commencer une brillante carrière qui lui vaudra plus tard, en 1677, l'obtention l'un logement à l'hôtel de Gramont où il finira sa vie. La confiance accordée par le Premier peintre à son collaborateur lui ouvrit les portes de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris où il fut agréé en 1672 et lui offrit, cette même année, la main de sa protégée et cousine, Marie Le Bé. Ces liens, confondant rapidement le professionnel et l'intime, propulsèrent Houasse au cœur du système académique français des beaux-arts tout autant qu'ils enfermèrent ce dernier derrière l'image d'un simple suiveur. L'ombre de Le Brun colore ainsi les quatre premières parties de cette monographie, couvrant les années 1660 à 1690, dont la seconde moitié tente de se défaire. L'auteur oppose alors deux étapes dans la carrière du peintre : une première comprise comme tutélaire, « collective » et une seconde, davantage personnelle, couronnée par sa nomination à la tête de l'Académie de France à Rome où il restera de 1699 à 1705 avant de finir sa vie à Paris.

4 Chaque information concernant la vie ou la carrière du peintre est l'occasion d'une mise au point sur la société de l'époque, ses us et coutumes, et ses institutions, en particulier l'Académie royale de peinture et de sculpture qui innerve presque chaque

partie, la manufacture des Gobelins (partie IV) et l'Académie de France à Rome (partie VIII). En mobilisant la documentation dense qui émane de l'Académie (*Statuts, Procès-Verbaux, Comptes des Bâtiments du roi, etc.*), et celle de nombreux fonds d'archives, Matthieu Lett apporte de nombreux éléments de définition des différentes fonctions qui incombent à un peintre académicien sous Louis XIV, à Paris et à Rome, et permet une meilleure compréhension du fonctionnement des arts. La répartition et le statut des différentes tâches qui interviennent dans la réalisation d'une œuvre – qu'il s'agisse d'un carton de tapisserie ou de grands plafonds peints, aux Tuileries ou à Versailles – sont précisés et explicités, parfois à l'appui de dessins préparatoires. Ces derniers, lorsqu'ils sont conservés, sont mis en rapport avec les œuvres définitives et matérialisent ainsi un état intermédiaire – et précieux – de la création. Ceux-ci, lorsqu'ils sont conservés, sont mis en rapport avec les œuvres définitives et matérialisent ainsi un état intermédiaire –et précieux– de la création. Comme le remarque l'auteur, ces grands chantiers se muaient parfois en véritables terrains d'expérimentation et formaient les artistes à travailler en équipe et à s'adapter aux attentes variées et évolutives de la Couronne. Les multiples talents d'Houasse comme peintre d'histoire, mais aussi paysager et animalier, et comme coloriste sensible lui permirent, au Grand Trianon, de libérer son pinceau du souvenir de Le Brun et, avec lui, du XVII^e^ siècle. À plusieurs reprises, l'auteur n'oublie pas – et cela est à souligner – de considérer la sculpture et d'introduire des éléments de comparaison entre ces deux arts. Ce regard gagnerait à être étendu à l'étude du Trianon, notamment lorsqu'est évoquée l'évolution du statut des arts, de leur place et fonction, en lien avec le rôle prédominant de l'architecte par rapport au peintre. La question de l'évolution du goût, en relation avec la surintendance de Mansart, et celle plus générale des critères d'appréciation de l'art à l'aube du XVIII^e^ siècle sont quant à elles évacuées consciemment par l'auteur. Selon ce dernier, le délaissement de l'intellect au profit du sensoriel dans les sujets privilégiés à la fin du règne de Louis XIV s'expliquerait, en toute logique, par le lien iconographique des motifs d'agrément (« galanterie, fleurs, nature », à quoi on pourrait ajouter draperies et gestuelles des corps) avec le lieu de destination ainsi que par l'autonomisation des tableaux de chevalet qui, progressivement, intégraient en leur sein des éléments décoratifs jadis extérieurs au cadre, comme par exemple la guirlande de fleurs. S'initie alors une réflexion sur l'espace – compris comme espace de création mais aussi de présentation – qui favoriserait le « dépassement de la notion d'atelier, trop restrictive » (page 212).

5 Si l'intimité d'un atelier laisse la place à l'effervescence de travaux de grande envergure, l'auteur peint néanmoins dans ce vaste tableau – que nous pourrions qualifier de paysage historié pour compléter cette analogie – le portrait d'un homme que l'on apprend à mieux connaître. En effet, le tempérament de René-Antoine Houasse transparaît discrètement à travers l'empreinte qu'a laissée dans l'Histoire son implication dans les diverses activités de la Compagnie à laquelle il semblait dévoué. Au fil des pages se découvre un homme sage et juste, arguant de l'importance de juger – de l'art tout du moins – avec « la conscience et la raison » (page 40). Artiste accompli, enseignant pédagogue, fin théoricien et administrateur consciencieux – par ses fonctions de garde ordinaire des tableaux du roi et de trésorier – il était en effet le candidat idéal pour succéder à La Teulière à Rome et aux années noires connues par l'institution. Au palais Capranica, son penchant pour les « discussions » éclairées se ressent en particulier dans sa double initiative de constituer une bibliothèque et de dispenser « quelques lectures » aux pensionnaires. Tout au long de l'ouvrage, son rôle

dans le renouvellement du discours académique est aisément perceptible à travers les différentes facettes de sa figure d'académicien ; sa manière quant à elle s'autonomise progressivement et devient intelligible grâce à l'association heureuse des textes aux images, tant dans l'analyse de l'auteur que dans la présentation visuelle. Mathieu Lett affirme néanmoins que, pour cette époque particulière et en plein bouleversement, « le concept d'autographie perd son sens » (page 213), ce qu'il démontre pleinement.

6 De protégé à protecteur, Houasse ne cessa de s'adapter aux divers changements politiques, à la fois institutionnels et artistiques, auxquels il fut confronté. Au terme d'une brillante carrière, il devint l'acteur d'une mobilité intergénérationnelle qui semble autant redevable à ses relations qu'à son statut d'académicien que Christian Michel définit dans la préface comme outil « de reconnaissance et de fortune ». Il transmit avant tout à son fils, Michel-Ange Houasse, ainsi qu'à ses élèves Henri de Favanne et Pierre-Jacques Cazes, un œil aiguisé lorsqu'il s'agissait d'observer et de reproduire la nature, en particulier les arbres. Chacun trouva sa manière propre, si bien que l'on ne peut parler d'école ou de réelle postérité artistique dans le cas de Houasse père. Cela ne doit cependant pas être compris comme une critique mais au contraire comme la preuve d'un héritage plus précieux encore, celui de savoir s'adapter à son temps et d'évoluer avec lui.

AUTEUR

CAROLINE RUIZ

Consacrés au sculpteur René Frémin (1672-1744), ses travaux de thèse s'inscrivent dans le renouvellement du genre monographique. Elle s'intéresse notamment à la manière dont le sculpteur perçoit son art, à travers l'étude de son parcours, de ses réseaux, et des œuvres qu'il créa dans les trois principaux foyers européens (Paris, Rome et Madrid). Elle a collaboré au projet Carte Blanche 2019 de l'INHA (ACA-RES) et a obtenu diverses bourses de recherche (Comité français d'histoire de l'art, Villa Médicis et École française de Rome, Casa Velázquez) ainsi que des stages en conservation et restauration de sculptures (Atelier Jean-Loup Bouvier et château de Versailles).