

**UN TABLEAU DISPARU DE
CHARLES LE BRUN**

PAR

L. RUDRAUF

TARTU 1932

Imprimerie K. Mattieseni tr. o/ü., Tartu 1932.

Au mois de mai 1918, les hasards de la guerre m'ont mis en présence d'une vieille toile fort noircie ayant pour sujet l'épisode assez souvent traité en peinture de la visite d'Alexandre à Diogène. Ce fut, dans le secteur de Nancy, au château de Clémery, appartenant, comme je le sus par la suite, au comte de Moustier qui habitait alors un pavillon du faubourg Saint-Germain. Ce château tout près des avant-postes qui gardaient la Seille avait été soumis à quelques bombardements et continuait à recevoir une demi-douzaine d'obus par jour. L'installation en avait été presque entièrement évacuée. Il restait cependant quelques objets de mobilier et de luxe dont j'eus pendant un mois environ la jouissance comme chef de la section assurant la surveillance en lisière du parc.

Parmi les tableaux assez nombreux laissés en arrière par les déménageurs, et qui traînaient dans les différentes pièces du vaste château, un seul fixa ma curiosité. Ce fut précisément celui qui présentait les apparences les plus caduques. Il était accroché sans cadre dans la pièce qui m'était assignée comme chambre à coucher. Malgré son aspect rébarbatif et le triste état de conservation où il était, il me séduisit dès le premier jour par la belle lumière ambrée et chaude qu'on devinait sous la crasse et à travers les opacités des ombres. Aussi, lorsque le moment de la relève fut venu, eus-je des scrupules à le laisser plus longtemps exposé aux risques des bombardements et des attaques. Je le fis transporter à Nancy pour y être déposé à la librairie Berger-Levrault en attendant que je pusse entrer en relations avec son propriétaire.

Ce fut dans les ateliers de reproduction artistique de la Maison Berger-Levrault que fut faite la photographie montrant le tableau avant la restauration. La toile, comme on le peut voir aisément sur la reproduction, a été photographiée sous un jour frisant, ce qui révèle les moindres aspérités de la surface peinte. On y découvre aussi toutes les blessures anciennes et récentes qui, par bonheur, n'affectaient guère que des parties accessoires

et assez neutres au point de vue de l'effet d'ensemble. On aperçoit, surtout dans la partie supérieure, des plis et des soufflures qui sont l'effet d'un mauvais rentoilage que j'estimais devoir remonter à une trentaine d'années. La vieille toile, peu adhérente à la couche peinte qui s'écaillait gravement, avait été collée sur une toile fraîche par quelque restaurateur sans expérience. Le vernis, devenu opaque, cachait les détails baignés d'ombres. Ainsi le tonneau et la figure de Diogène ne se laissait que deviner. Toutes les parties sombres avaient un aspect terne, tandis que les parties éclairées et surtout la figure du roi gardaient une assez belle sonorité.

Le tableau fut restauré à mes frais pendant l'été 1920 dans l'atelier Brisson, rue de la Bourdonnaye, à Paris. Ce travail a été fait de façon irréprochable. La peinture transférée sur une toile neuve a repris toute sa solidité. Le nettoyage et le revernissage ont rendu à toutes les parties la visibilité et l'éclat normal. Les repeints ont été strictement limités aux raccords des parties écaillées qui, sauf une petite éraffure au manteau de pourpre, se trouvait presque exclusivement dans les teintes sourdes.

Ainsi mis en valeur, le tableau révélait des qualités qui me semblaient justifier son attribution à un bon maître. On n'hésite guère à le classer dans l'école française du milieu du 17^e siècle. Brisson, l'excellent restaurateur du Louvre, le mettait à première vue aux environs de 1640, et l'appréciation d'un homme de son métier est d'un grand poids en matière d'expertise. La composition est d'allure classique, comme il apparaîtra à l'analyse que je donnerai plus loin. Une certaine mollesse du dessin et quelques défauts de proportion particulièrement dans la figure du roi font écarter le grand nom de Poussin qu'on pourrait être tenté de revendiquer.

Cette figure du roi a cependant un style qui nous met, je crois, sur la voie juste. Elle fait penser nécessairement au célèbre tableau peint par Le Brun en 1660 pour Louis XIV à Fontainebleau, et qui lui valut le titre de peintre du roi, savoir „Les Reines des Perses aux pieds d'Alexandre“. Je n'ai pu trouver aucune photographie de ce tableau qui appartient au musée du Louvre, mais qui n'est plus exposé. On en voit une copie au plafond de la salle du Grand Couvert de la Reine à Versailles. La composition nous en paraît assez ennuyeuse aujourd'hui, mais elle fut grandement admirée du roi et de la Cour, peut-être surtout parce que cette

œuvre de grande dimension à nombreuses figures fut improvisée et exécutée, nous dit-on, devant la Cour assemblée. Cette toile est loin d'être parmi les meilleures du peintre. Mais elle nous intéresse vivement à cause de la figure d'Alexandre qui s'approche de la tente de Darius dans une attitude qui ressemble curieusement à celle de l'Alexandre s'approchant du tonneau de Diogène. Malheureusement l'absence d'un document photographique m'interdit de reproduire côte à côte les deux figures, ce qui serait une démonstration parfaite. Voici cependant un texte de Félibien qui fera foi de certaines analogies de pose très frappantes :

„Sa main ouverte montre sa clémence et exprime parfaitement la grâce qu'il fait à toute cette Cour. Son autre main qu'il appuie sur Éphestion dit assez qu'il est son favori ou plutôt un autre lui-même et sa jambe gauche qu'il retire en arrière est une marque de la civilité qu'il rend à ces princesses“. (Cité d'après Pierre Marcel, Charles Le Brun, Paris, s. d. p. 55.)

La main ouverte et la position des jambes donnent, en effet, un caractère tout semblable aux deux figures. Devant la tente de Darius, l'attitude du roi est légèrement inclinée. Le vêtement est dans le même goût mais beaucoup plus riche et plus précis dans le détail. Ceci est une conséquence des dimensions beaucoup plus grandes. La toile du Louvre mesure 2 m. 98 × 4 m. 53, la mienne n'ayant que 0 m. 84 × 1 m. 30. Il serait vain dans ces conditions, de rechercher des analogies dans les détails de l'exécution.

Ce rapprochement fait, il s'agit d'établir quelle en est la valeur et la portée. J'ai tout d'abord cherché à avoir des renseignements sur l'origine de la toile. Dès 1919, je fis connaissance avec Monsieur le comte de Moustier, propriétaire du château de Clémery et du tableau mis par moi à l'abri des bombes. Le comte, en vrai gentilhomme, non seulement me reçut avec la plus parfaite bonne grâce, mais me pria d'accepter son tableau en souvenir de mon séjour de guerre dans sa maison de Lorraine. Je confesse que je ne sus résister à ce geste généreux, m'étant beaucoup attaché à cette peinture qui a de réelles séductions. Malheureusement l'enquête sur son origine ne conduisit pas bien loin. Le comte se souvenait d'avoir acquis la toile une trentaine d'années auparavant avec un lot d'objets d'art chez un antiquaire du quartier du Temple à Paris. Impossible de retrouver le nom.

et l'adresse du marchand tout-à-fait obscur. Remarquons que ni le vendeur ni l'acheteur ne virent dans cette vieille peinture déjà très fatiguée un objet à spéculation.

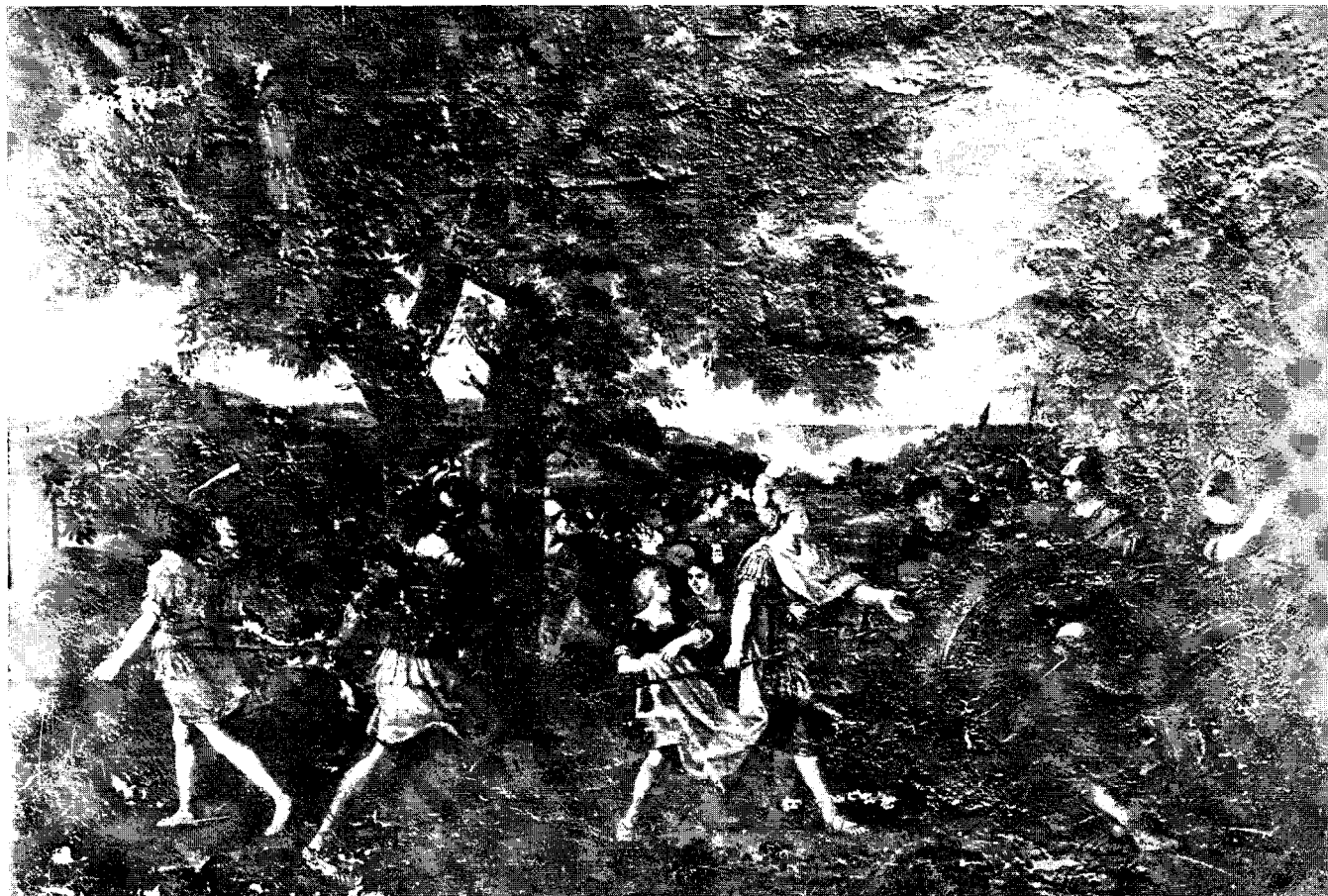
Aucune pièce d'identité n'attestant la provenance du tableau, on est réduit pour son identification aux critères de l'expertise picturale, qui donnent rarement des certitudes absolues. Seules une gravure ou un dessin certifiés de la composition pourraient trancher la question de l'attribution. Or je n'ai trouvé jusqu'ici ni gravure ni dessin d'ensemble. L'étude de l'œuvre de Le Brun a cependant de plus en plus fortifié mon sentiment que c'est à cet artiste que le Diogène est attribuable avec une assez grande vraisemblance.

L'ouvrage si richement documenté de Monsieur Henry Jouin¹⁾ permet une orientation très rapide parmi les sources de la vie et des ouvrages de Le Brun. On y énumère les tableaux disparus dont quelques renseignements nous sont parvenus. Or, j'eus un petit moment de triomphe en découvrant la mention d'une peinture représentant Alexandre et Diogène signalée par Nivelon dans la biographie manuscrite de Le Brun qui se trouve à la Bibliothèque Nationale (Manuscrit français, 12988). Jouin reproduit une partie de la description donnée par Nivelon. Je la reproduis intégralement d'après le texte original :

„Le Diogène. Un peu devant ceci en l'an cinquante (1650), Le Brun fit un tableau pour un de ses amis représentant un sujet très connu dans l'histoire qui est celui de la curiosité d'Alexandre d'aller voir Diogène lequel dans le peu d'étendue exprime tout ce qui a pu être marqué de cette action particulière. Ce Prince qui voulait être témoin de ce qu'on lui avait dit de ce philosophe est représenté debout devant lui, en pied, noblement couvert et dans l'action de l'offre royale qu'il signifie; il est accompagné du philosophe Callisthène qui semble réfléchir sur l'état et la condition de ce libre particulier et sur la réponse, auprès de ce Prince est un jeune homme portant son casque et son bouclier et derrière lui un soldat auprès de Bucéphale. Diogène, selon le caractère de son esprit est assis à terre, appuyé sur une pièce de bois, au devant de l'ouverture d'un tonneau, tenant d'une main une bande de vélin écrite marquant de l'autre côté cette réponse qui lui attire l'estime d'Alexandre, qui dit depuis que s'il n'était pas (Alexandre) qu'il voudrait être Diogène.

Cette demeure philosophique est placée contre une masse de rocher mêlée d'arbrisseaux. Dans l'éloignement se voient quelques soldats rangés

1) Jouin, Henry. Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. — Le Premier Peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites. Paris, 1889, in-folio.



Alexandre et Diogène (la toile avant la restauration).

Provient de la collection du comte de Moustier.
Propriétaire actuel M. Rudrauf.



La Chasse de Méléagre.

Musée du Louvre.

autour de ce lieu, Alexandre ayant voulu paraître avec peu de gens devant Diogène. L'habillement de ce héros et du vieillard qui est à son côté sont l'un et l'autre dans leurs différences très noblement agencés et les armes sont riches et le tout dans le beau goût et la manière de M. le Poussin."

On voit que le sentiment de triomphe qu'on éprouve en constatant que Le Brun a effectivement traité ce sujet dure peu, ou du moins qu'il diminue grandement à mesure qu'on relève les différences entre la description et notre tableau. La date de 1650 conviendrait parfaitement. L'attitude du roi en pied devant Diogène n'est que vaguement caractérisée sans aucune précision de l'orientation des gestes. „L'action de l'offre royale qu'il signifie“ est peut-être une interprétation du geste de la main gauche ouverte. Mais une description formelle aurait mieux fait notre affaire. L'indication concernant le philosophe Callisthène est tout aussi vague. Dans le tableau, ce philosophe est probablement représenté par le personnage dont la tête nue apparaît directement derrière le roi.

Mais voici un détail précis: „Auprès de ce Prince est un jeune homme portant son casque et son bouclier.“ Par malheur, dans notre tableau, le roi porte son casque sur la tête, et il a près de lui deux garçons soutenant son manteau de pourpre. La peinture décrite par Nivelon est donc une autre que celle que nous étudions. La description du Diogène assis répondrait assez bien à la figure du tableau sauf deux détails. D'après Nivelon il est assis à terre appuyé sur une „pièce de bois“ et il tient en main une „bande de vélin écrite“. Dans notre peinture il est assis l'avant-bras gauche appuyé sur une tablette posée sur la cuisse gauche, l'autre main est tendue du côté du roi pour l'inviter à s'écarter du soleil. Son attitude convient absolument à la situation. On se demande ce que peut être cette pièce de bois dont parle Nivelon. C'est là un accessoire bien étrange qui éveille le soupçon d'une confusion, comme si le biographe, décrivant de mémoire, avait dissocié la tablette à écrire en une pièce de bois servant d'appui et une bande écrite. J'introduis ici le doute quant à la fidélité de la description, sans me faire d'illusion sur le caractère extrêmement hypothétique de ce doute. Il serait d'ailleurs trop commode de retenir d'un document les particularités conformes à notre vœu et d'écarter celles qui y sont contraires. N'empêche qu'outre la singularité de la pièce de bois, l'idée de faire avancer le roi tête nue me paraît également surprenante. L'effet

de contraste manifestement cherché par l'artiste entre la majesté royale et le dénuement du cynique souffrirait beaucoup dans mon tableau si on diminuait la figure d'Alexandre de toute la hauteur de son casque à panache. Après tout, la biographie de Nivelon n'est composée qu'après la mort de Le Brun en 1690. Si les peintures de Le Brun y sont en général fidèlement décrites, parce que ce sont des œuvres connues conservées chez le roi ou dans d'autres endroits accessibles, un tableau peint en 1650 pour un ami dont on ignore apparemment le nom, pouvait très bien ne pas se trouver à portée d'être étudié très exactement au moment de la rédaction. Peut-être l'auteur l'avait-il vu autrefois, peut-être ne le connaissait-il que par oui-dire et d'après la description d'un tiers. Dans les deux cas les précisions données par lui sont sujettes à caution, surtout lorsqu'elles sont déjà par elles-mêmes entachées d'in vraisemblance, et lorsque par ailleurs l'ensemble de la description a un caractère vague. Nivelon mentionne le soldat auprès de Bucéphale „derrière“ le roi. Ce „derrière“ ne nous permet aucunement de situer ce groupe dans la composition dont la description n'est pas orientée. Nous dirions bien aussi en ce qui concerne notre tableau „derrière“ le roi, mais nous ajouterions „à l'extrême gauche de la peinture“, et si nous avions vraiment le souci de donner au lecteur un document utile, nous ajouterions encore que le cheval brun au nez blanc et aux pattes blanches se cabre, et qu'il est tenu près du mors par un éphèbe sans armes et sans casque. Nivelon emploie bien de tels procédés de description pour d'autres toiles qu'il a sous les yeux. S'il s'en dispense ici, ne peut-on pas supposer soit que son souvenir de la composition ait perdu la netteté de ses contours, ou qu'il n'en eût qu'une représentation insuffisante et de seconde main?

Parlant du tonneau de Diogène, il dit que cette demeure philosophique est placée contre une masse de rocher mêlée d'arbrisseaux. Voilà encore une précision qui cette fois-ci ne donne lieu à aucune objection. Dans notre tableau il n'y pas de rocher mais des collines en partie boisées, la demeure philosophique y est placée contre un groupe d'arbres au premier plan et à l'extrémité droite. Si nous avons l'assurance que la description de Nivelon est exacte, cette différence suffirait pour prouver que le tableau cité par lui et celui que nous étudions ne peuvent être identiques. Elle ne prouverait pas que les deux tableaux n'aient aucune espèce de rapport entre eux.

Nous lisons encore dans Nivelon : „Dans l'éloignement se voient quelques soldats rangés autour de ce lieu, Alexandre ayant voulu paraître avec peu de gens devant Diogène.“ Cette remarque correspondrait à l'arrangement de notre composition, si au lieu de dire „dans l'éloignement“ on disait „à quelque distance“ où „à une distance respectueuse“.

Une dernière observation de Nivelon nous intéresse ici : „le tout dans le beau goût et la manière de M. le Poussin“. J'ai déjà indiqué ce qui me fait écarter l'hypothèse de l'attribution à Poussin ; une certaine insuffisance du dessin et moins de rigueur dans le style. Mais je dois dire, et je m'expliquerai là-dessus plus loin, que l'allure de la composition et la conception de la scène sont classiques dans un certain sens poussinesque. On nous cite plusieurs tableaux soi-disant dans la manière de Poussin, tel par exemple celui qui figure sous le numéro 244 „A la Dulwich Gallery, à Londres sous le titre de „Horatius Cocles defending the bridge“.“ J'ai vu cette toile et j'ai longuement médité sur ses analogies supposées avec le style de Poussin. La ressemblance ne m'a nullement frappé. Tout au plus les figures de la déesse et de Cupidon planant au-dessus des combattants conservent-elles un vague souvenir des femmes et des enfants du Poussin. Un autre tableau poussinesque de Le Brun serait „La Mort de Caton“ du Louvre. La parenté avec le grand fondateur du classicisme pictural français ne m'y frappe pas davantage. Je partage dans une certaine mesure, à ce point de vue, le sentiment de Monsieur Pierre Marcel qui dit, dans son excellent livre sur Le Brun, que celui-ci n'a jamais compris Poussin.

Pourtant il serait exagéré de dire qu'il n'a absolument rien appris de lui. Il a beaucoup admiré son maître, et nous connaissons des dessins d'après quelques-unes de ses œuvres. Il a retenu de lui quelques leçons importantes. En quoi donc consistait ce beau goût et cette manière de Poussin dont nous parle Nivelon ? Son manuscrit nous permet précisément de le savoir et d'apprendre en même temps quel genre d'enseignement Le Brun a tiré de son contact avec la haute expérience du Poussin. Voici en effet ce que nous y lisons au fo. 18 :

„Il (le roi) le recommanda au fameux monsieur le Poussin, qui s'en retourna à Rome. Il séjournèrent à Lyon et firent le voyage ensemble, ce qui produisit d'un côté une bienveillance singulière de M. le Poussin en faveur de Le Brun dans leurs conversations et de l'autre le respect et l'estime que celui-ci a toujours

conservé pour M. Poussin, ayant même témoigné souvent qu'il lui avait de l'obligation de l'avoir affermi dans les observations les plus secrètes et les plus relevées de la peinture qui ne se découvrent que par une pratique consommée et seulement des maîtres de cet art et particulièrement une des plus essentielles sur lesquelles il était cependant très réservé. Car un jour dans Rome quelques particuliers causant avec lui le prièrent de leur enseigner une règle sûre et dont on peut se servir pour rendre le héros d'un sujet remarquable, tel qu'un très vaillant homme les armes à la main, au milieu d'autres vaillants hommes combattant. Il leur enseigna ce moyen par la comparaison d'un flambeau allumé à vue d'une distance raisonnablement éloignée pour juger des couleurs formant une masse blanchâtre mêlée d'une rougeur tendre et dorée tirant sur le clair et cette masse environnée d'un jaune doré marié à l'entour d'un violet tendre participant dans la circonférence d'un rouge dégradant en brun se mariant insensiblement aux ténèbres, passant ainsi de ce centre lumineux à ce qui lui est le plus opposé, et qu'on devait marier et unir ces couleurs de manière qu'elles pussent conduire l'œil sur la principale figure de son sujet; leçon d'autant plus vraie et remarquable que c'est le sens secret qui rend les œuvres de tous ces habiles hommes considérables, ce qui est si visiblement observé dans les ouvrages de cet illustre peintre français M. le Poussin.

Cette leçon, comme on le voit, enseigne une méthode pour mettre en valeur le personnage principal d'une composition, et pour subordonner les autres au moyen de teintes savamment dégradées. Or, l'auteur de mon tableau a observé ce principe avec une science et un goût réels. Alexandre rayonne au centre de la composition en couleurs opulentes, manteau rouge, culotte bleu-vert, cuirasse brillante, casque d'or, aux plumes rouges et blanches. L'enfant du premier plan qui soutient le manteau, participe de l'éclat de ce groupe central avec ses cheveux blonds, son corsage indigo piqué de vert et sa culotte vert clair. Ces belles teintes sonores sont fondues dans une harmonie irréprochable qui rachète largement la mollesse et une certaine lourdeur du dessin. Diogène est à l'ombre comme le veut le sujet. Il est drapé aux hanches d'une étoffe d'un brun assourdi. Les autres figures ont des teintes brunes, mordorées, richement nuancées, discrètement tempérées selon le principe exposé par Nivelon et qui se réchauffent et s'accroissent un peu, avec un sens très sûr de la convenance, dans le vêtement de l'éphèbe tenant le cheval et celui du soldat surgissant entre les arbres. Il est intéressant pour nous de constater que dans l'œuvre peinte que nous cherchons à identifier nous trouvons supérieurement appliqué un principe coloriste que Le Brun a pris du Poussin selon le témoignage d'un biographe contemporain du peintre.

Au total, les indications de Nivelon ne nous apportent aucune

certitude ni positive ni négative dans la question que nous cherchons à éclaircir. Admettons que les détails sur lesquels nous avons quelques doutes doivent être considérés comme exacts. Nous conservons néanmoins le droit de nous demander si notre



Dessin de Le Brun musée du Louvre n° 28925.

peinture n'est pas une variante de celle décrite par Nivelon. L'attribution à Le Brun reste possible, et nous devons chercher d'autres arguments pour ou contre elle, rien de décisif n'ayant pu être tiré du manuscrit consulté.

Mes recherches se sont logiquement portées du côté des dessins de Le Brun dont la presque totalité est conservée au Louvre. Je les ai feuilletés tous. Aucun dessin d'ensemble ne se rapporte à notre sujet. Mais j'eus l'avantage de découvrir un dessin (n° 28925)

qui ajoute à mes présomptions favorables. C'est une figure nue d'homme jeune représentée dans une action toute semblable à celle d'Alexandre. Les figures ne se recouvrent pas exactement, mais pourraient être aisément substituées l'une à l'autre. Le Brun a toujours gardé l'habitude d'étudier ses figures nues, même



Dessin de Le Brun n° 28028.

lorsqu'elles doivent être vêtues dans la composition définitive. Ici l'homme nu porte un casque. La main droite tient une lance comme l'Alexandre du tableau. Mais la main, au lieu d'être ramenée en arrière, est près de la hanche, le bras est légèrement plié au lieu d'être tendu. La main gauche est exactement dans la position de celle de notre Alexandre. Cependant le corps est vu légèrement de dos et non pas de poitrine comme dans le ta-

bleau. La position des jambes est différente. Ces deux figures font l'effet de deux variantes d'un même thème. L'Alexandre devant les reines des Perses est une autre variante que j'ai déjà signalée.



Dessin de Le Brun n° 28937.

Il y a une autre observation qui nous autorise à rapprocher ce dessin de la figure peinte. Les formes en sont un peu lourdes et molles, défauts que nous avons également relevés dans la peinture. Sous le numéro 28028, nous trouvons un dessin d'homme nu marchant, autrement nerveux, et qui appartient sans doute à une époque de plus grande maturité. Cependant, même dans ce dessin plus élégant et plus vif, je découvre une analogie avec

l'Alexandre dans la main qui tient la lance et dans l'attache un peu épaisse de l'avant-bras.

Ce n'est pas encore tout. Le dessin 28925, variante manifeste de l'attitude d'Alexandre, est éclairé conformément aux convenances de notre tableau. La lumière vient de dos et sous l'angle d'incidence voulu par notre sujet. Ceci peut difficilement être regardé comme un pur hasard.

J'ai retenu un autre dessin (n° 28937), qui présente d'incontestables analogies avec la figure du soldat placé au premier plan devant l'arbre. Le mouvement est en sens inverse, et je ne prétends nullement y voir une étude pour mon tableau. Le dessin représente un soldat combattant avec épée et bouclier. La jambe portante est fléchie et suggère un mouvement d'attaque. Celle du soldat d'Alexandre est tendue, ayant servi de pivot au mouvement brusque de demi-tour très clairement signifié par l'agitation de la draperie et des franges revêtant les cuisses et les hanches. Ces différences relevées, il reste que les deux figures, si on les suppose mises dans le même sens, se superposent presque. On y constate jusqu'aux mêmes défauts de proportion des cuisses trop courtes, défaut très fréquent chez Le Brun. Enfin elles expriment un même tempérament, un même degré de tension et de vivacité.

La consultation des dessins apporte donc, je crois, quelques arguments en faveur de l'attribution à Le Brun. Mais on ne saurait s'en satisfaire. Il est nécessaire de confronter le tableau à identifier avec des peintures de cet artiste et particulièrement avec celles de l'époque présumée du „Diogène“. On connaît avec une suffisante précision les dates de la plupart des œuvres de Le Brun. Il peignit entre 1643 et 1645 „Horatius Coclès“, „Mucius Scævola“, „La Mort de Caton“. Ce dernier tableau conservé au Louvre ne nous fournit aucun point de comparaison. Le „Mucius Scævola“ conservé au musée de Mâcon m'est inconnu. Je n'ai pu aller le voir ni m'en procurer une photographie. Etant donné ses dimensions (0 m. 96 × 1 m. 34), il serait particulièrement intéressant à comparer à mon tableau presque de même format, les conditions d'exécution technique devant être sensiblement les mêmes. Je compte un peu sur cette publication pour provoquer l'appréciation du conservateur de Mâcon. Par contre j'ai pu me faire une opinion sur „Horatius Coclès“ de la Dulwich Gallery. Je me suis déjà prononcé sur son caractère soi-disant

poussinesque. En ce qui concerne les soldats combattants, leur allure n'est pas sans analogie avec le groupe du milieu derrière Alexandre. Le rythme des mouvements opposés est comparable de part et d'autre. Les armures, les casques sont traités dans un goût semblable quoiqu'avec une minutie plus appliquée dans „Horatius Coclès“. Le soldat cuirassé à moitié caché derrière celui du premier plan qui brandit la lance fait vivement penser au soldat devant l'arbre dans le tableau de „Diogène“. La tonalité générale de Coclès est plus sourde, mais n'exclut pas une certaine parenté avec celle de la peinture étudiée. La confrontation des deux tableaux n'apporte aucun argument décisif mais fortifie les présomptions favorables.

Mais voici une toile datée des environs de 1650, la „Sainte Famille“ dite le „Bénédicté“ du Louvre. Le sujet, ici, n'offre aucune analogie. Cependant la tête de Joseph et celle du philosophe derrière Alexandre ont un singulier air de famille. J'avoue que ce rapprochement est de peu de conséquence, les ressemblances fortuites étant assez fréquentes d'un tableau à l'autre. Ce qui me frappe plus c'est le singulier effet de demi-jour sur la figure de la vierge curieusement baignée dans une atmosphère sensiblement pareille à celle qui entoure la tête du garçon du second plan tenant le manteau de pourpre. De telles similitudes dans le sentiment de l'éclairage peuvent être plus difficilement mis sur le compte d'une rencontre fortuite. Il y a aussi la main gauche de la Vierge mollement dessinée et s'arrondissant dans un geste qui rappelle la petite main tombante de l'enfant du premier plan derrière Alexandre. Ce sont des détails qui peuvent être regardés comme insignifiants, mais qui prennent de la force par d'autres comparaisons que nous allons faire ailleurs.

Les tableaux qui fournissent le plus amplement à notre enquête, ce sont incontestablement les deux peintures exécutées en 1658 pour Valdon et traitant la légende de Méléagre. La „Chasse de Méléagre“ et la „Mort de Méléagre“ sont exposées au Louvre où j'ai pu plus d'une fois les examiner à loisir. Disons tout de suite qu'elles sont de grandes dimensions (La Chasse 3 m. 10 × 6 m. 10, La Mort 3 m. 0,5 × 4 m. 85), ce qui explique l'importance des détails beaucoup plus fouillés que dans ma peinture de dimensions modestes.

Dans la „Chasse de Méléagre“, nous avons un paysage d'arbres et de collines. Les deux grands arbres inclinés en sens contraire

qui abritent la scène d'Alexandre réapparaissent presque littéralement au bord droit de la Chasse. Toutes les écorces sont traitées dans la même manière lisse et un peu conventionnelle de part et d'autre. Les troncs s'amincissent trop rapidement en hauteur, analogie de manière qui suppose pour le moins une parenté d'école. Un tronc d'arbre est coupé par le bord gauche tout comme dans „Diogène“.

Mais voyons les détails des figures. La scène est ici violente et les mouvements sont en conséquence plus animés et plus variés. Il est d'autant plus curieux de constater certaines analogies d'attitude et de geste. L'homme qui tourne autour de l'arbre à gauche incline la tête et appuie sa main au tronc comme le soldat à l'extrême droite du tableau d'Alexandre. La jambe droite de la chasseresse posée sur la pointe du pied et celle du garçon du premier plan mise à la même échelle se superposent exactement. Les mains mollement arrondies des mêmes figures corroborent ce rapprochement. Le bras nu de l'homme à moitié tombé s'appuie sur l'épaule de celui qui gît sur le ventre comme le bras du soldat d'Alexandre s'appuie sur le tonneau. Je passe sur d'autres détails, mais je prie d'observer le jeu des mouvements en sens contraire. Leur rythme, malgré la différence du dynamisme, dénote des habitudes compositionnelles qui relèvent tout au moins d'une même école.

Les données harmoniques de la couleur présentent également de curieuses concordances. Les teintes dominantes sont portées par Méléagre selon le principe appris chez Poussin. Ce sont un bleu vert à la culotte et un rouge au manteau comme chez Alexandre. Mais il faut convenir que l'effet est beaucoup plus froid dans le tableau du Louvre que dans le mien. Dans l'ensemble la tonalité de la chasse est plus claire, mais une teinte générale brune lie ici comme dans „Diogène“ les éléments harmoniques du coloris.

Il est intéressant, d'autre part, d'examiner et de comparer le jeu des valeurs. Le passage des lumières les plus fortes aux ombres les plus profondes s'accomplit chez chaque artiste selon une échelle qui lui est propre. Ce n'est pas un critérium absolument sûr — aucun critérium en matière d'expertise d'art ne comporte de certitude rigoureusement scientifique — mais il est parmi les moins fallacieux. La photographie trahit quelque peu les valeurs,

surtout dans les parties vivement colorées, mais elle rend fort bien les transitions sur les chairs et dans les teintes neutres.

Je m'en tiens à l'examen de la partie figurée. Dans le tableau de „Diogène“ nous pouvons classer les figures au point de vue de l'éclairage en 3 catégories: 1) Les parties en pleines lumières avec leurs contrastes d'éclairage direct et d'ombres portées (Alexandre, le garçon du premier plan, le soldat devant l'arbre, l'éphèbe près du cheval, la jambe de Diogène etc). 2) Les parties enveloppées d'une ombre projetée (Diogène, premier soldat derrière le tonneau etc). 3) Les parties baignées d'ombre projetée mais éclairées de reflets d'une certaine intensité (le garçon du second plan). Dans la „Chasse de Méléagre“ il est aisé de discerner les mêmes catégories. La première est représentée par la figure de la chasserresse à l'exclusion des jambes, le dos, l'épaule et le bras de l'homme incliné qui retient le chien à gauche, l'épaule de l'homme par terre aux pieds de Méléagre. La deuxième catégorie se compose de la plupart des figures du second plan, la troisième de quelques détails (bras et têtes de ces mêmes figures, par exemple le bras de l'homme s'appuyant sur l'épaule de l'homme par terre). A propos de cette dernière catégorie je remarquerai tout de suite que le jeu des reflets n'a pas dans la „Chasse de Méléagre“ les mêmes intensités ni la même vibrance que dans le „Diogène“, qui au point de vue de la luminosité des ombres comme au point de vue harmonique est un morceau bien préférable. Il reste que l'échelonnage des valeurs à travers les trois catégories dénote un sentiment du clair-obscur analogue dans les deux toiles. Je ne peux pas tout analyser. Qu'on veuille cependant comparer le modelé au moyen de la lumière directe et de l'ombre portée des jambes avancées de Méléagre et d'Alexandre ou celui du bras de l'enfant d'une part et du bras levé de la chasserresse d'autre part. Le contraste des valeurs et le passage de la lumière à l'ombre m'y semblent répondre à une même sensibilité et à des habitudes de faire encore peu changées malgré l'écart de temps que nous supposons entre l'exécution de l'un et de l'autre tableau.

Toutes ces observations accumulées ajoutent incontestablement de la force aux arguments précédemment mis en avant. La composition de la „Mort de Méléagre“ achèvera peut-être de donner un maximum de vraisemblance à notre thèse. Mon attention est d'abord attirée par la figure féminine portant un plateau.

Elle est manifestement une variante inversée de l'éphèbe gardant le cheval. On objectera que l'une et l'autre de ces deux figures dérivent de la statue antique de Diane chasseresse, et que tout artiste était libre de s'en inspirer. Soit. Il est néanmoins curieux de constater que Le Brun s'y est intéressé. En outre il y a certainement une similitude dans l'interprétation picturale. Poussin en aurait donné un dessin plus nerveux. La rondeur et la mollesse qui sont communes aux deux figures que nous comparons ici sont d'un même style à mon sentiment qui cherche peut-être à s'illusionner — raison souveraine pour moi d'en appeler au jugement des connaisseurs. Tout le monde m'accordera que la figure féminine derrière le lit, qui soulève un coin du rideau, reproduit presque exactement le mouvement du soldat à l'extrémité droite du „Diogène“ et dont nous avons déjà découvert un pendant dans la „Chasse de Méléagre“. L'avant-bras et la main ouverte, étendus à gauche vers la figure assise qui pleure, impose un rapprochement avec le geste du soldat au-dessus des deux enfants. Voyons aussi la main mollement tombante de la pleureuse au chevet du mourant, celle de la femme qui relève le rideau, celle de l'homme à la lance, main posée mollement sur la poitrine. Ne font-elles pas série avec la petite main de l'enfant du premier plan et d'autres mains que nous avons signalées ailleurs ?

Je prierais aussi d'apprécier la densité des groupes, critérium dont il est permis de tirer partie avec de sages réserves. Qu'on observe la façon dont les groupes sont articulés dans le plan et en profondeur. Nous avons dans les deux peintures des figures isolées et des groupes par trois et quatre. A l'intérieur des groupes, la densité et l'articulation relèvent d'un même sentiment compositionnel et rythmique. Les figures ont des façons de se tenir, de se pencher, d'émerger, dont l'air de parenté ne saurait s'expliquer que par une communauté d'école.

Le jeu des valeurs donne lieu aux mêmes observations qu'à propos de la „Chasse“. Il est inutile de les renouveler ici.

Les draperies laissent une assez grande liberté d'agencement à l'artiste. Ses prédilections rythmiques peuvent s'y exprimer avec un minimum de contrainte. La fantaisie individuelle y trouve une occasion de laisser une empreinte particulièrement caractéristique. Cet accessoire joue un rôle assez subordonné, il est vrai, dans notre composition, mais le manteau de pourpre nous fournit un élément de comparaison appréciable. Il



Alexandre et Diogène (après la restauration).



La Mort de Méléagre.

Musée du Louvre.

présente un jeu d'angles et de cassures bien faciles à analyser. Rapprochons-le de la draperie de Méléagre mourant. On tombera, je crois, aisément d'accord pour découvrir dans les plis près du genou une succession d'angles obtus ayant sensiblement les mêmes ouvertures que ceux du manteau d'Alexandre, avec des brisures pareillement arrondies. L'analogie de style est plus patente cependant avec la draperie de la vierge dans le „Christ“ mort du Louvre. La comparaison nous intéresse ici d'autant plus que cette dernière peinture est de quelques années antérieure au „Diogène“



La mort du Christ (détail).

Musée du Louvre.

si toutefois la date de 1645 est absolument garantie. Pas plus que dans le manteau d'Alexandre on ne recherche ici l'élégance et l'eurythmie. Les deux étoffes ont une même pesanteur, une même densité des plis, les mêmes brisures arrondies, et produisent en outre les mêmes profondeurs de creux remplis d'ombres. Le mouvement un peu lourdement agité n'est pas exempt de quelque bizarrerie, dans le manteau de la Vierge plus encore que dans celui d'Alexandre. Les arêtes saillantes portent la lumière la plus forte dans les deux cas, et ce n'est pas là une façon absolument courante de donner le relief.

Faut-il étendre le champ de comparaison jusqu'aux œuvres de l'époque de grande maturité? Le style de Le Brun se transforme et s'amplifie sous l'impulsion des commandes royales et

conformément aux exigences des vastes tâches décoratives de Versailles. Il peut donc paraître inutile de pousser l'investigation au-delà de son entrée au service de Louis XIV. Mais malgré les réserves que j'impose à ma partialité de propriétaire du tableau discuté, je ne puis me convaincre qu'il ne subsiste de nombreuses traces du style auquel appartient le Diogène dans les toiles postérieures à 1660. On ne saurait s'interdire d'ailleurs de faire un rapprochement avec la série des peintures consacrées à l'histoire d'Alexandre et exécutées dans les années 1662 à 1668. Le cheval cabré médiocrement étudié ne serait pas déplacé dans la cavalerie qui s'agite autour d'Alexandre dans le „Passage du Granique“. Il a le même corps lourd et la même faiblesse de proportions. Il est pareillement banal, et c'est une raison pour ne pas insister sur ce détail. Mais qu'on regarde la manière dont les soldats empoignent l'épée ou la lance et ramènent leurs bras en arrière. Ce mouvement a ici la fréquence et la monotonie d'un tic. Le dessin de la main et de l'avant-bras reste souvent maladroit et inélégant comme dans l'Alexandre devant Diogène.

La „Défaite de Porus“ est une œuvre bien supérieure par la maîtrise de la forme et l'agencement de la composition. C'est une sorte de chef-d'œuvre dans son genre. Les figures et les chevaux y sont mieux étudiés. La figure du roi à cheval est mise en valeur par le procédé poussinesque analysé plus haut. Elle a plus d'élégance et une noblesse plus simple que dans le tableau de 1650. Mais nous y retrouvons, non sans un sentiment d'aise quoique vue sous un autre angle, la main ouverte et généreusement tendue.

Cette main ouverte d'Alexandre en face de Diogène, nous la retrouvons encore presque littéralement répétée dans le „Christ entrant à Jérusalem“ peint en 1689, dans l'année précédant la mort de Le Brun. J'ai relevé plus d'une analogie de détail, plus d'une concordance de style jusque dans ses peintures de la fin de sa carrière, et cette persistance dans certaines habitudes de jeunesse est d'autant plus curieuse à noter que la technique d'exécution de Le Brun est devenue extrêmement habile et soigneuse, surtout dans les tableaux de chevalet de l'époque de sa disgrâce. Je me dispenserai d'enregistrer toutes ces observations, celles que nous avons accumulées pouvant paraître suffisantes pour fonder un jugement équitable. Nous avons

tiré argument non seulement des similitudes de détails qui pourraient être parfois fortuites, mais du caractère du style et du tempérament du dessinateur et du coloriste. Il va de soi que je ne me suis pas hypnotisé sur le nom de Le Brun, mais que j'ai essayé d'autres attributions dans le cadre du 17^e siècle, en cherchant un auteur possible parmi les artistes de second plan. J'ai également tenté de dresser des arguments contre la thèse soutenue ici. Mais cette contre-enquête ne donne à mon avis que des résultats négatifs. Du moins n'ai-je rencontré jusqu'à présent aucun point d'accrochage sérieux. Je ne me suis pas hâté de conclure. J'ai attendu plus de douze ans avant de me prononcer publiquement. Si je me trompe, mon erreur sera d'autant plus grave. Ma conviction est faite et difficile à défaire dorénavant. Cependant je sais qu'une conviction en pareille matière n'est pas une certitude scientifique. Je répète qu'il n'existe aucun critérium d'attribution qui soit d'une rigueur mathématique.

Admettons qu'un certain nombre d'experts soient tombés d'accord pour reconnaître dans notre peinture la manière de Le Brun. Deux difficultés restent à résoudre. La peinture est-elle conçue par le maître lui-même, ou par un élève ou imitateur? Si la composition est de lui, sommes-nous en présence de l'original ou d'une copie?

A la première question je répondrai: Il s'agit d'une œuvre dans un style antérieur à celui qui a fait école, qui remonte à une époque où le nom de Le Brun n'avait aucun prestige. Il est peu vraisemblable que des imitateurs se soient inspirés de cette première manière.

Quant à la question de savoir si c'est un original ou une copie, on imagine, de même, difficilement qu'on ait été tenté, ni même qu'on ait eu l'occasion de copier un tableau resté obscur, en possession d'un particulier dont le nom même ne nous est pas parvenu. A mon sentiment le tableau peut fort bien être de la main de Le Brun.

Et à ce propos il faut se souvenir que tout problème d'attribution comporte un jugement de valeur. C'est le grand écueil, redoutable surtout aux détenteurs d'objets d'art, fussent-ils d'ailleurs des amateurs entièrement désintéressés de la question commerciale. Je dirai même que le marchand et le spéculateur se montrent en général plus circonspects que l'amant candide et passionné du Beau. Il faut compter aussi avec la vanité du col-

lectionneur — et du conservateur — qui fait commettre parfois d'étranges bévues à des hommes vraiment forts dans leur partie. Je ne veux citer personne, mais tenir présent à mon esprit d'illustres et déplorable exemples, pour ne pas trébucher sur la même pierre d'achoppement.

J'avouerai sans honte que j'aime ce tableau. J'ai cru parfois m'en dépandre, dans les moments où le pédantisme professoral me poussait à épilucher malignement les fautes d'orthographe qui déparent sans aucun doute quelques parties de la toile : le pied d'Alexandre, sa figure banale est faiblement dessinée, le pied de Diogène, que sais-je encore. Avec des lunettes aussi savantes ont peut réussir à se gâter les plus légitimes plaisirs d'art. La manie de la perfection fausse plus de jugements qu'elle n'en rectifie. Sans doute il faut avoir un œil pour les défaillances et oser les relever même chez les maîtres les plus incontestés. Mais s'appesantir sur les petits défauts jusqu'à ne plus avoir d'œil pour les grandes qualités est un véritable vice de l'esprit critique.

Ainsi je pense que quoiqu'on puisse renâcler sur quelques faiblesses de dessin et de composition, le tableau d'Alexandre et de Diogène, vraisemblablement de la main de Le Brun, est une œuvre de belle qualité. Il a perdu de sa beauté par l'usure du temps. Mais n'a-t-il pas gagné quelque harmonie en vieillissant comme il arrive aux peintures de bonne école ? Il montre peu de traces des restaurations antérieures, plutôt des traces de fatigue, faute de soins réguliers. La photographie reproduite ici ne le flatte pas. Elle a été faite en plein air sous un jour trop cru, qui fouille indiscrètement les glacis au détriment du fondu et de la vibration des ombres. Elle nous permet du moins d'apprécier la qualité de la composition.

La construction de la scène satisfait admirablement à l'esprit classique. L'action est déployée avec une clarté et une convenance parfaite où se manifeste la plus authentique tradition française. Le théâtre est divisé en deux parties inégales par les arbres. A gauche est l'endroit où le roi a mis pied à terre et où son cheval l'attend. Il s'est avancé vers Diogène, dépassant légèrement l'axe du tableau. Son attitude exprime, en dépit d'une certaine mollesse du dessin, la majesté et l'élégance morale. Son escorte l'a suivi et a investi le lieu de résidence du philosophe, se tenant à une distance convenable. Diogène garde toute son

impassibilité. Son geste traduit parfaitement, et non sans quelque dédaigneuse arrogance, sa réponse à l'offre du roi. Cette réponse produit dans l'assistance des mouvements divers exprimant à merveille et avec une louable discrétion la surprise, la colère et l'admiration.

Voici pour la scène. Quant à l'arrangement rythmique de la composition, il satisfait également aux exigences classiques. Les deux arbres croisés du premier plan scandent la toile selon une coupe fréquente chez le Poussin et surtout chez Claude Lorrain, mais sans la souveraine élégance du dernier. La ligne d'horizon n'a pas toute la grâce qu'on voudrait et ne donne pas à la composition l'assiette et l'équilibre qu'on attend dans une bonne œuvre classique, mais elle est ce qu'on pouvait attendre de Le Brun à cette date. Elle est d'ailleurs très satisfaisante dans la grande partie droite qui loge le sujet principal. Le découpé des feuillages et des nuages ne manque nullement d'agrément rythmique. Quant à la figuration si heureusement groupée au point de vue scénique, elle articule l'espace sur deux plans selon un jeu d'alternance qui donne de la variété tout en assurant le relief nécessaire aux figures essentielles. L'artiste sait très bien placer les accents principaux et secondaires. Il en met deux assez vigoureux sur les deux figures à gauche, dont l'une, le soldat devant l'arbre, déborde peut-être un peu indiscretement sur l'avant-plan. Elle intéresse d'ailleurs par la vivacité expressive de son mouvement. L'éphèbe capte également le regard par son élégance garçonnière. C'est la plus heureusement proportionnée de toutes les figures du tableau, très agréable du reste par une exécution particulièrement onctueuse. Le rôle épisodique important qu'elle joue dans l'économie du récit justifie amplement les attraits par où elle nous attache.

Sur la photographie, l'effet peut paraître quelque peu dispersé voire décousu, les contrastes de lumière et d'ombre reparties sur les quatre figures principales du premier plan s'imposant sans la contrepartie d'autres registres harmoniques. Dans la peinture elle-même, les sonorités et les sourdines colorées rétablissent admirablement la hiérarchie des valeurs. Je n'ai pas à insister sur ce point, ayant déjà montré par quel procédé tiré de l'enseignement de Poussin l'intérêt est centré sur le groupe royal. Le grand charme et la réelle supériorité du tableau sont là, dans ces qualités harmoniques. On sait assez que, dans son rôle d'aca-

démicien, Le Brun tenait ferme pour le dessin contre la primauté de la couleur proclamée par Blanchard et Roger de Piles. Dans la fameuse querelle picturale entre „Rubenistes“ et „Poussinistes“ qui partageait les esprits dans la seconde moitié du 17^e siècle, Le Brun se rangeait sous la bannière de son maître, qui passait, bien à tort d'ailleurs, pour ne rien entendre à la couleur ou pour s'en désintéresser. Mais, en art comme en morale, la théorie est une chose, et la pratique en est une autre. Quoi qu'on pense et quoi qu'il en pensât lui-même, Le Brun avait des dons de coloriste. Delacroix ne s'y trompait pas qui lui donnait une place dans sa lignée ascendante. Mon tableau, en tout cas, qu'il soit ou non de Le Brun, est une belle œuvre coloriste. Ses défauts et ses qualités se fondent dans la belle unité d'une harmonie colorée pleine et douce. Le beau flot de lumière d'or que le soleil déjà près de l'horizon répand sur la mémorable scène historique est magnifiquement intercepté par la pourpre royale, et c'est là le vrai sujet du tableau. C'en est aussi la vraie et intime poésie. Que Delacroix avait raison de relever l'absurdité du fameux bas-relief de Puget représentant la même scène où est oublié le personnage principal, ce beau rayon de soleil dont le philosophe revendique la jouissance ! Qu'il est bon juge, d'autre part, de classer Le Brun parmi les poètes, opposant très judicieusement son art à la forte prose intellectualiste du Poussin ! Le grand classique de notre romantisme pictural, qui savait si admirablement doser ses jugements esthétiques, eût certainement aimé cette vieille toile où se reflète le charme grave et pensif d'une des plus nobles époques de notre art français.
