



HAL
open science

Nicolas Baullery (vers 1560 - 1630), enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle

Vladimir Nestorov

► **To cite this version:**

Vladimir Nestorov. Nicolas Baullery (vers 1560 - 1630), enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01543952

HAL Id: dumas-01543952

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01543952>

Submitted on 21 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Vladimir NESTOROV

Nicolas Baullery (v.1560 – 1630)

Enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. Olivier BONFAIT

août 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



NICOLAS BAULLERY (VERS 1560 – 1630). ENQUETE SUR UN PEINTRE PARISIEN A
L'AUBE DU GRAND SIECLE

Table des matières

Avant-Propos	3
Introduction	5
I : Etre peintre à Paris vers 1600.....	9
A : La peinture parisienne sous Henri IV : un creuset artistique fécond.....	9
1 : La Renaissance de Paris : assouvir une « soif d’art ».	9
2 : Paris à l’heure flamande : des artistes nordiques dans la capitale française.	13
3 : Paris, creuset des styles : le goût de la variété, et la variété du goût.....	17
B : Les Baullery, une dynastie d’artistes.	22
1 : Une famille parisienne au XVI ^e siècle.	22
2 : Jérôme Baullery (vers 1532 – 1598), le maître inconnu.	25
3 : Une famille d’artistes.	30
C : Nicolas Baullery, maître peintre et bourgeois.	34
1 : un peintre aisé.....	34
2 : Le peintre et son atelier : le premier maître de Jacques Blanchard.....	37
II : Autour de l’œuvre sûr : Nicolas Baullery, maître-peintre parisien.....	41
A : Nicolas Baullery et la peinture religieuse.....	41
1 : Au service des institutions parisiennes.....	41
2 : Le cas de la Nativité de Toulouse et ses répliques.	50
3 : Baullery et les tableaux de dévotion.....	54
B : Nicolas Baullery et la gravure.	58
1 : « L’entrée d’Henri IV en 1594 », une collaboration féconde entre Nicolas Baullery, Léonard Gaultier, et Jean IV Leclerc.	58
2 : Nouvelles collaborations en 1610.	63
C : La série du Pas des Armes de Sandricourt, jalons pour l’œuvre graphique de Nicolas Baullery.	67
1 : Nicolas et non Jérôme : à la recherche d’un corpus graphique.	67
2 : Un tournoi du XV ^e siècle.....	70
3 : Fonction des dessins : de nombreuses hypothèses.	74
III : Questions de style. Baullery au carrefour des influences.....	77
A : Y a-t-il un « premier Baullery » vers 1600 ?.....	77
1 : « L’Abjuration d’Henri IV » : une hypothèse pour les châteaux de Meudon ou de Berny ?.....	78
2 : Les tableaux du cabinet de la reine-mère : vestiges de Nicolas Baullery au Louvre ? ...	80
3 : « Hyanthe et Climène », jalons pour Nicolas Baullery à Saint-Germain-en-Laye ?.....	87
B : Baullery et Venise, un regard vers l’Italie.	94
1 : Bassano et le goût parisien vers 1600.	94

2 : « De beaux effets de nuit [...] à la manière du Bassan » : hypothèses.	98
3 : Un peintre de la Commedia dell'arte ?.....	102
C : Baullery, émule de Brueghel ?.....	108
1 : Un art « brueghelien » à Paris vers 1600.....	108
2 : Baullery inspiré par Brueghel : les scènes de genre villageoises.	112
3 : L'Avocat de village : question de source visuelle.....	116
Conclusion.....	120
Sources et bibliographie :	124
Sources manuscrites :	124
Sources imprimées :	130
Expositions :	138
Bibliographie :	144

Avant-Propos

Entreprendre un mémoire de cinquième année de l'École du Louvre consacré au peintre parisien Nicolas Baullery (vers 1560 – 1630) m'a permis de revenir – après un mémoire de quatrième année consacré à la sculpture du XIX^e siècle – à ma passion première : la peinture française durant le premier tiers du XVII^e siècle. L'étude de cette période encore peu explorée de l'art français m'est apparue, dès ma première année de scolarité à l'École, comme riche de promesses, de découvertes nouvelles, de questionnements infinis, et a suscité chez moi un réel enthousiasme, qui va croissant au fil de mes recherches. Cette année, j'ai pu expérimenter cet aspect exaltant de l'histoire de l'art : la recherche approfondie sur la vie et l'œuvre d'un artiste méconnu. Prenant la forme d'une enquête policière, la recherche scientifique doit chercher ici à reconstituer le puzzle formé par les traces de son existence (œuvres documentées, archives, chroniques et descriptions anciennes) tout en révélant le contexte d'une vie, à travers un paysage social, familial, et culturel. Etudier la vie et l'œuvre de Nicolas Baullery m'a permis de me plonger avec délectation dans ce paysage mystérieux du Paris de 1600 – 1620, celui d'une ville en pleine expansion, un creuset culturel où se mêlent des sensibilités venues de toute l'Europe. Cette étude offre également l'occasion d'aborder les questions stylistiques, et de travailler au contact des œuvres et de leur signification. Le corpus d'œuvres assez limité pour cette période rend d'autant plus intéressante cette approche matérielle, en cela qu'il est un instrument rare et privilégié de la recherche.

Je voudrais remercier du fond du cœur M. Olivier Bonfait, qui a dirigé cette recherche, pour son aide de chaque instant, son écoute, sa patience, et sa passion communicatrice. Le temps qu'il a pu m'accorder, les nombreux conseils prodigués, les pistes lancées, ont été autant de soutiens fondamentaux qui m'ont permis de mener à bien cette recherche. Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à M. Guillaume Kazerouni, qui a accepté de se pencher sur mon travail et de m'apporter son aide et son expertise sur la peinture parisienne du XVII^e siècle. Que soient également remerciés tout particulièrement Mlle Oriane Lavit, pour ses conseils dans le domaine de la transcription d'archives, Mlle Clara Marsal, pour son aide à la documentation du musée du Louvre, Mme Christiane de Aldecoa, pour sa disponibilité et sa gentillesse, M. Sylvain Kerspern, qui travaille également sur Nicolas Baullery et a gracieusement accepté de communiquer sur ses recherches, Mme Fabienne Chevallier, pour son soutien et son écoute, Mme Cécile Scailliérez, pour ses conseils et ses avis judicieux. Enfin, je souhaite exprimer mes remerciements à Mme Emilie Beck-Saiello, Mme Barbara Brejon de Lavergnée, M. Damien Bril, Mme Domitille Cès, M. Jean-François Desbuquois, Mme Alice Guillot, M. Guillaume Kientz, Mme Isabelle Loutrel,

M. Eric Pagliano, Mlle Luce Pintore, M. Pierre Reyssier, M. René Richard, Mme Anne Ritz-Guilbert, M. Bertrand Saillart, M. Laurent Thurnherr, Mme Brigitte Travert, Mme Stéphanie Trouvé, et M. Olivier Zeder, qui ont tous contribué, par leur aide et leur intérêt, à la réalisation de cette recherche.

Introduction

C'est semble-t-il la malédiction qui frappe bon nombre d'artistes de cette génération du début du XVII^e siècle, et qui rend ardue le travail des chercheurs sur cette période de l'histoire de l'art français, que de n'entrevoir qu'en partie la diversité de leur production et de leurs sources d'inspiration, et l'importance de leur vie sociale, économique, et familiale.

Nombreuses furent les pertes irréparables parmi les sources pourtant indispensables à l'historien de l'art, qui empêchent aujourd'hui d'observer exhaustivement la production d'une époque, et ne nous offre à voir que la partie émergée de l'iceberg.

Perte d'œuvres d'abord, que n'ont pas épargné les guerres de religions à la fin du XVI^e siècle, la tourmente révolutionnaire, les grands travaux haussmanniens du XIX^e siècle, les destructions de la Commune de Paris, ou les négligences coupables des institutions. Ainsi, l'incendie survenu le 7 décembre 1870 à l'hôtel de Ville de Bordeaux, qui détruisit le grand tableau de l'*Assomption de la Vierge* qui y était déposé depuis 1803, peint en 1608 par Jacob Bunel pour le maître-autel des Feuillants du faubourg Saint-Honoré. Haut de dix mètres et large de six, il constituait l'un des derniers chefs-d'œuvre survivants de l'art religieux sous le règne d'Henri IV¹.

Perte de documents ensuite, dont l'expression la plus catastrophique fut l'incendie en mai 1871 de l'Hôtel de Ville de Paris, qui réduisit à néant les registres paroissiaux et d'état civil parisiens, heureusement pour partie préservés par les travaux titanesques de Léon de Laborde quelques années auparavant.

Perte d'intérêt enfin – et ce fut peut-être la plus couteuse – de la part des historiens et des chroniqueurs, qui ont très vite repoussé « l'art maniériste » de la fin du XVI^e et des premières décennies du XVII^e siècle (exception faite de Jean Cousin et Martin Fréminet) dans les limbes. De Félibien à Dézallier d'Argenville, les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles brosent de ces années un portrait peu séduisant, celui d'une époque archaïque et en manque de souffle, sans charme et sans discours. Roger de Piles est sans doute parmi les plus cinglants, n'hésitant pas à affirmer qu'« Il y eut beaucoup de Peintres qui succédèrent à Fréminet, mais qui, bien loin de perfectionner sa manière, laissèrent tomber encore une fois la Peinture en France dans un Goût fade, qui dura jusqu'au tems que Blanchard & Vouet arrivèrent d'Italie », et va même jusqu'à citer les noms de ses cibles : « ce sont du Perac, Jérôme Baullery, Henri Lerambert, Pasquier Testelin, Jean de Brie,

¹ Sylvie Béguin, « Pour Jacob Bunel », dans *Claude Vignon et son temps*, actes du colloque international de l'université de Tours, 28 – 29 janvier 1994, Paris, Klincksieck, 1998, p.89. Voir également : Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp.147-149.

Gabriel Honnoit, Ambroise du Bois, & Guillaume du Mée »². On l'aura compris, c'est la quasi-totalité des peintres de la « Seconde Ecole de Fontainebleau » qui doit, pour les impératifs du bon goût, être mis à l'index de l'aventure artistique du Grand Siècle français. Pour les esprits éclairés du temps, la valeur artistique naît en France avec le retour à Paris de Simon Vouet en 1627, après un long séjour italien. Longtemps, l'historiographie de la peinture française retiendra cette date, passant négligemment sous silence les presque trente ans de production artistique qui la sépare du début du siècle. A en croire Roger de Piles ou Félibien, Vouet, Blanchard, et Poussin, qui « firent voir des tableaux d'une manière toute autre que celle dans laquelle l'on étoit alors tombé en France »³ apparaissent comme autant de sauveurs du goût français, délivrant les arts d'« une manière fade & barbare »⁴ qui régnait alors. L'histoire de l'art restera longtemps dépositaire de ce regard sévère, ne voyant dans ces premières années du siècle naissant que les derniers exemples d'un maniérisme décadent, continuel ressassement d'un goût compassé et propre au siècle précédent. Jacques Thuillier constatera avec consternation que « les dernières phases d'un style passent aux yeux des historiens d'art pour sa vieillesse, soit un temps de maladies et de sclérose qui commande le mépris »⁵.

Il faut pourtant rendre justice à quelques précurseurs, qui ont cherché à redécouvrir les artistes de cette époque, non sans garder quelques préjugés coriaces. Louis Dimier fut le premier de ceux-là. Réévaluant les artistes de la Seconde Ecole de Fontainebleau (au premier rang desquels figurent le « triumvirat » de Toussaint Dubreuil, Ambroise Dubois, et Martin Fréminet), il n'échappe cependant pas à l'idée d'un début de siècle sans reliefs. L'art qui sépare les chantiers bellifontains et le retour de Simon Vouet résonne pour lui comme une période creuse, sonnante là encore le glas de l'art maniériste. Selon ses propres mots, « ce qui restait dans Fontainebleau même, tomba au rang d'école provinciale ; ce qui vécut à Paris fut noyé »⁶.

Nicolas Baullery, qui meurt à Paris en 1630, est précisément actif durant ce relatif « hiatus » des années 1610-1620. Il n'a pas échappé à cet oubli généralisé, mais l'état de la recherche concernant notre peintre a bénéficié, tout au long du XX^e siècle, du patient travail de chercheurs passionnés, auxquels il faut rendre justice. Ceux qui se sont penchés jusqu'à présent sur cette personnalité mystérieuse se sont avant tout attachés à lui donner la paternité de plusieurs tableaux. Un artiste sans œuvre peut difficilement survivre dans le monde de l'histoire de l'art moderne, et

² Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages*, Paris, Jacques Estienne, 1715, p.450.

³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Paris, A. Trévoux, 1725, t.III, septième entretien, p.391.

⁴ Roger de Piles, 1715, p.455.

⁵ Jacques Thuillier, « Réflexion sur le mécénat d'Henri IV », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire, actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, p.359.

⁶ Louis Dimier, « Les origines de la peinture française, VI^e et dernière partie », dans *Les Arts*, n°46, octobre 1905, cité dans Louis Dimier, *L'art français*, textes réunis et présentés par Henri Zerner, Paris, Hermann (coll. Miroirs de l'Art), 1965, p.91.

ceux qui n'en disposent pas sont peu ou pas étudiés. On observe en parallèle, que dès la découverte d'une seule œuvre d'un artiste jusque-là privé de tout corpus, la bibliographie à son sujet grossit immanquablement, même si des informations sur sa vie étaient déjà connues. L'importance du corpus d'œuvres est donc fondamental, et ce fut, pour Baullery, le travail de nombreux chercheurs : Charles Sterling, qui publie pour la première fois l'*Adoration des bergers* de Toulouse, sir Anthony Blunt, qui propose son nom de manière prudente pour plusieurs tableaux, Jacques Thuillier, qui tente de redécouvrir ce « maître de Jacques Blanchard », et plus récemment Paola Bassani Pacht, qui appuie l'idée d'un Baullery au service de la couronne, et Sylvain Kerspern, qui lance des pistes judicieuses pour comprendre son art.

Ainsi, les œuvres, artistes, documents, archives et travaux qui témoignent aujourd'hui de la production artistique du premier tiers du XVII^e siècle français font figure de survivants de l'Histoire, et les redécouvertes et études, très récentes pour certaines d'entre elles, sont autant de petits miracles qui provoquent espoirs, curiosité, excitation, à l'idée de soulever un peu plus le voile, pour compléter, lentement mais sûrement, cette équation à multiples inconnues.

Nous tenterons, pour notre part, de soulever le voile de Nicolas Baullery, maître peintre parisien né vers 1560, fils du peintre Jérôme Baullery, et mort en 1630. Malgré les recherches menées jusqu'à présent, beaucoup de questions demeurent, auxquelles il faudra chercher à répondre : qui était Jérôme Baullery, père de Nicolas, obscur maître peintre actif au XVI^e siècle, et possédons nous des informations sur sa carrière, ou sur ses origines (flamandes, supposées par l'historiographie) ? Y a-t-il une évolution de l'art de Nicolas Baullery, entre le début de sa carrière (les années 1590) et sa mort ? Cela peut-il expliquer l'hétérogénéité des œuvres qu'on lui a attribués ? Ne peut-on pas déceler un « style Baullery » commun à toute sa carrière, qui court sur plus de 30 ans ? Comment peut-on définir ce style si particulier qui anime ses œuvres certaines ? Comment expliquer ce double regard porté vers Bassano et l'Italie d'une part, et sur Brueghel et les Flandres de l'autre ? Comment justifier cette pluralité de sources ? Existe-t-il encore des vestiges de ses grandes commandes religieuses et décoratives ? A-t-il réellement peint pour Marie de Médicis, et quel a été son rôle sur les chantiers royaux ? Autant de questionnements qui, nous l'espérons, trouveront des réponses justes qui permettront de soulever le voile sur cette personnalité méconnue de l'art parisien à l'aube du Grand Siècle.

Il faudra d'abord observer le contexte de sa vie, à travers l'étude de la peinture parisienne sous le règne d'Henri IV, et la pluralité des sources dont elle se nourrit. Nous étudierons alors son contexte familial, autour de ses ancêtres, de ses alliances, de ses contacts, de ses élèves. Il s'agira ensuite de retracer l'œuvre « sûr » de notre peintre, à travers les jalons certains de sa carrière : ceux d'un peintre aux multiples occupations, actif dans le domaine de la peinture religieuse, de la

gravure, de la tapisserie. Enfin, ces connaissances certaines permettront de se pencher sur des aspects plus polémiques de la recherche, autour des questions de style et d'attribution, qui demeurent aujourd'hui les principaux points de débat scientifique sur cette période.

I : Etre peintre à Paris vers 1600.

A : La peinture parisienne sous Henri IV : un creuset artistique fécond.

I : La Renaissance de Paris : assouvir une « soif d'art ».

Le 22 mars 1594, Henri IV fait son entrée triomphale dans Paris. La capitale n'a pas accueilli de monarque depuis cinq ans, pendant lesquels la France entière était en proie au déchirement religieux et aux luttes de successions. Contrairement à ses prédécesseurs, Henri IV a dû conquérir son trône par l'épreuve des armes. Il lui reste à asseoir sa légitimité par l'épreuve des arts. Jamais la production artistique de cour n'aura aussi bien joué son rôle d'instrument au service du loyalisme monarchique.

Dès 1594, le roi réinvestit les grandes demeures de ses prédécesseurs et entame de grands projets de constructions et de décors, qui mobilisent une considérable équipe d'artistes, dans tous les domaines. Le chantier du Louvre est décuplé par l'achèvement de la Petite Galerie et la projection d'une grande « Galerie du bord de l'eau » rejoignant le vieux Louvre et les Tuileries. Les appartements royaux de Fontainebleau sont remis au goût du jour, d'abord dans les pièces d'apparat du pavillon des Poêles (où logent le roi et sa maîtresse Gabrielle d'Estrées), puis dans les appartements autour de la cour ovale, où s'installent Henri IV et Marie de Médicis après 1600⁷. Le château Neuf de Saint-Germain-en-Laye reçoit des agrandissements, et se transforme en pouponnière royale : le roi y loge ses nombreux enfants, – légitimes comme illégitimes – et dote le château de nouveaux décors, le domaine de nouveaux jardins. La gestion des bâtiments par l'administration royale révèle aussi un souci de rigueur et d'utilisation judicieuse du mécénat artistique : on abandonne certains chantiers trop coûteux ou trop peu avancés (comme Charleval), pour se focaliser sur les demeures royales symboliquement associées à la continuité monarchique, aux origines souvent médiévales, tout en ayant déjà fait l'objet de décorations du temps des Valois (Fontainebleau, le Louvre, Saint-Germain)⁸. La nouvelle dynastie des Bourbons proclame ainsi

⁷ Voir notamment Vincent Droguet, « Vestiges des décors disparus », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, pp.45-47.

⁸ Jean-Pierre Babelon, « Quels étaient les goûts d'Henri IV en matière d'art ? », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, p.9.

son attachement à la fois à saint Louis (le grand ancêtre commun des rois), et aux prédécesseurs directs, les princes Valois de la Renaissance dont le mécénat brillant est encore dans les mémoires.

Les campagnes de décoration peinte interviennent dès les années 1595-1596, et sont d'abord localisées à Fontainebleau : Toussaint Dubreuil, maître peintre parisien formé dans l'atelier de Médéric Fréminet⁹, reprend du service. Déjà actif sous le règne d'Henri III, il semble avoir dirigé le chantier de décoration de l'appartement de Gabrielle d'Estrées au deuxième étage du Pavillon des Poêles : au-dessus des lambris des deux pièces principales prennent place près de vingt-sept tableaux relatant l'*Histoire d'Hercule*, sans doute dessinés par Toussaint Dubreuil mais dont l'exécution en peinture revient peut-être à Ruggiero de Ruggieri, déjà actif à Fontainebleau du temps des derniers Valois¹⁰. Seule œuvre de Dubreuil qui nous soit parvenue en lien avec ce décor, seule œuvre également attribuée unanimement à son pinceau, une toile représentant *Hercule apprenant à tirer à l'arc* (Fontainebleau, musée national du château) peinte sans doute vers 1595¹¹. Cependant, les descriptions de Cassiano del Pozzo et du Père Dan nous apprennent que ce décor avait été réalisé à fresque¹². Dès lors, bien que le tableau soit sûrement de Dubreuil lui-même, s'agit-il de l'œuvre originale ou d'une réplique autographe ? La question reste posée¹³.

Ce chantier des appartements des Poêles à Fontainebleau marque le point de départ des grandes campagnes décoratives entreprises dans les maisons royales par Henri IV, témoins d'une demande presque frénétique d'ornement et d'embellissement peint, dont les acteurs furent réunis commodément sous le dénominateur de « Seconde Ecole de Fontainebleau ». Le roi emploie en premier lieu des artistes parisiens, déjà reconnus pour leur talent et qui ont l'expérience des grandes machines décoratives. Toussaint Dubreuil avait orné, à partir de 1584, la chapelle de Benoît Milon au château de Wideville (Yvelines)¹⁴. A partir de 1603, Henri IV emploie au décor de la chapelle de la Trinité de Fontainebleau le célèbre Martin Fréminet, qui est rappelé d'un long et enrichissant

⁹ Sur Médéric Fréminet, père du peintre Martin Fréminet, voir notamment : René Crozet, « Note sur Médéric Fréminet », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1945-1946, Paris, (1948), pp.97-98, qui témoigne de son activité de portraitiste.

¹⁰ L'abbé Guilbert fait de Ruggieri le continuateur des décors de Dubreuil (Abbé Pierre Guilbert, *Description historique des châteaux, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris, André Cailleau, 1731, t.II, pp.45-47).

¹¹ Sur ce tableau (huile sur toile, H : 135,5 x L : 122 cm, Fontainebleau, musée national du château, inv. F.1989.4), dont une copie de facture un peu plus froide est conservée au Palazzo ducale de Mantoue, voir notamment : Cécile Scailliérez, « Deux peintures de l'invention de Toussaint Dubreuil », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.302-306, fig.7 ; Danièle Véron-Denise, Vincent Droguet, *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVI^e-XIX^e) des collections du château de Fontainebleau*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 15 décembre 1998 – 15 mars 1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, p.46, n°13 (notice de Danièle Véron-Denise), et cat. exp. Fontainebleau, 2010, n°30, p.48 (notice de Vincent Droguet). Voir Pl.1 et Pl.2.

¹² Père Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1642, pp.129-131.

¹³ Cat. exp. Fontainebleau, 2010, n°30, p.48. Le tableau, acquis en vente publique à Bayeux en 1989, est par ailleurs largement considéré comme une œuvre sûre de Dubreuil.

¹⁴ L'artiste avait représenté, sur la voûte de la chapelle, une « Deité » entourée des quatre évangélistes et d'anges tenant les instruments de la Passion. Voir : Catherine Grodecki, « La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVI^e siècle », dans *Bulletin Monumental*, 1978, 136, 2, pp.149-151.

séjour romain¹⁵. Le même parcours s'observe pour Jacob Bunel. Né à Blois en 1558, fils d'un peintre vitrier, le jeune Bunel part tôt en Espagne, où il semble avoir assisté Federico Zuccaro et Pellegrino Tibaldi sur le chantier du cloître de l'Escorial¹⁶. Présent ensuite en Italie, on le retrouve dans l'atelier de Zuccaro à Rome, et sa présence est attestée à la fin des années 1590 à Venise¹⁷. Arrivé à Paris en 1599, il intervient vite sur les chantiers royaux. Obtenant un logement dans les galeries du Louvre en 1604, il conçoit après la mort de Dubreuil la décoration de la Petite Galerie du Louvre, aux côtés de son épouse Marguerite Bahuche¹⁸. Le mécénat royal s'exprime également dans les grandes commandes religieuses, signe de la dévotion du souverain autant que révérence envers les grandes institutions qui s'installent à Paris et dans le reste de la France. Nous avons déjà mentionné l'*Assomption* de Jacob Bunel, commandée par Henri IV en 1608 pour le couvent des Feuillants du faubourg Saint-Honoré¹⁹. On peut encore citer une *Apocalypse*, commandée au même peintre par Marie de Médicis pour le chœur des Capucins de Blois vers 1600-1602²⁰.

Il faut cependant nuancer une tendance un peu simpliste qui consisterait à attribuer l'essor artistique des années 1600 au seul mécénat royal. La Ville de Paris, les congrégations religieuses, et les grandes familles qui s'enrichissent pendant cette période de pacification du royaume, sont pour beaucoup dans cette multiplication des commandes, et ce nouvel élan offert aux métiers artistiques.

Avec la paix retrouvée, l'affirmation de l'autorité royale et le redressement de l'économie, les conditions sont propices à l'implantation de nombreux ordres religieux dans Paris et ses faubourgs, et à la construction de nouvelles églises pour faire face à l'essor démographique que connaît alors la capitale française. Plusieurs établissements religieux voient le jour sous l'impulsion du couple royal, l'église des Feuillants est bâtie de 1601 à 1608²¹, et la nouvelle paroisse de Saint-Leu est créée en 1617²². Au sein de ces nouvelles constructions, les grandes familles parisiennes – issues de la noblesse de robe et qui obtiennent des charges importantes dans l'administration judiciaire ou parlementaire – entreprennent l'ornementation peinte et sculptée de chapelles privées. Peu

¹⁵ Fréminet est rappelé en France après la mort d'Etienne Dumonstier (Dominique Cordellier, « Martin Fréminet, "aussi sçavant que judiciaire" ». A propos des modelli retrouvés pour la Chapelle de la Trinité à Fontainebleau », dans *Revue de l'art*, 1988, n°81, p.58).

¹⁶ Béguin, 1998, p.84.

¹⁷ Une toile représentant *Un flûtiste*, acquise par le musée du Louvre en 2001, porte au revers l'inscription « Giacomo Bunel F. 1591 Venetia » (huile sur toile, H : 46 x L : 36 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF.2001-14). Voir Pl.3.

¹⁸ Béguin, 1998, p.86.

¹⁹ Le tableau portait les armes de Marie de Médicis. Outre la grande toile détruite en 1870 à l'hôtel de Ville de Bordeaux, le revers du maître autel des Feuillants était orné d'un *Christ au jardin des Oliviers*, peint par Bunel et également perdu. Sylvie Béguin (1998, p.89) proposait avec prudence de rapprocher du grand tableau de Bunel le dessin d'une *tête de Vierge les yeux baissés*, signé, conservé au Staatliche Kunstsammlungen de Dresde. Voir Pl.4.

²⁰ Béguin, 1998, p.84, note 11.

²¹ Cousiné, 2006, pp.147-149.

²² Guillaume Kazerouni, « 1585-1630 : un renouveau spirituel, une transition artistique », dans Guillaume Kazerouni (dir.), *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 4 octobre 2012 – 24 février 2013, Paris, Paris musées, 2012, p.53.

d'exemples de ces chapelles nous sont parvenues, et les rares vestiges sont pour la plupart postérieurs au règne d'Henri IV²³, mais ils témoignent du dynamisme de la commande privée, très demandeuse d'images et d'ornements. La ville de Paris poursuit la décoration de l'Hôtel de Ville, et commande régulièrement les portraits collectifs de ses échevins et prévôts des marchands²⁴. On conserve celui peint par Georges Lallemant en 1611, et celui probablement commandé à Guillaume Dumée en 1612 (tous deux à Paris, musée Carnavalet)²⁵. Nous aurons l'occasion d'aborder plus tard les commandes faites, à partir de 1605, de petits tableaux offerts annuellement comme « Mays » pour Notre-Dame de Paris par la confrérie des orfèvres.

La demande artistique, tant royale que privée, s'amplifie donc à l'aube du XVII^e siècle, et les perspectives de carrière pour les artistes s'ouvrent brusquement de toutes parts, après des périodes de troubles marquées par la rareté des commandes.

Pourtant, la situation artistique à Paris en ce début de siècle est loin de répondre pleinement à la demande. Les métiers de peinture et de sculpture ne bénéficient pas encore du statut privilégié offert par la création de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648, qui propulsera ces arts dans les rangs des disciplines intellectuelles. Au début du XVII^e siècle, le métier de peintre à Paris relève toujours de la corporation des maîtres peintres et sculpteurs, institution municipale aux origines médiévales dont les statuts, édictés en 1391 par le prévôt Jean de Folleville et confirmés par lettres patentes d'Henri III en 1582, ont très peu évolué²⁶. La corporation est administrée par le système des jurandes, qui se compose de quatre gardiens ou maîtres jurés, élus pour deux ans (généralement un sculpteur et trois peintres)²⁷. Cette institution, très attachée à ses statuts et à ses privilèges, contrôle étroitement la production d'images sur la scène parisienne, et encadre strictement le commerce des tableaux. Antoine Schnapper a cherché à évaluer, en recoupant plusieurs sources d'archives, le nombre des maîtres peintres et sculpteurs actifs à Paris au début du siècle. Ses estimations portent les effectifs à environ 60 ou 70, en excluant les peintres

²³ La majorité des exemples de chapelles privées ayant conservé leur décor peint, pour les années 1610-1620, est aujourd'hui visible à Saint-Nicolas-des-Champs (décors de Quentin Varin et Georges Lallemant), à Saint-Eustache, et Saint-Joseph-des-Carmes. Les travaux de Georges Lallemant à la chapelle de la Vierge de Saint-Nicolas-des-Champs sont une commande des marguilliers de la paroisse. Voir notamment : Georges Wildenstein, « Georges Lallemant et l'église Saint-Nicolas-des-Champs », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1960, pp.317-322.

²⁴ Au sujet des nombreux portraits collectifs commandés au XVII^e siècle par les prévôts et échevins de la ville de Paris, voir : Bernard de Montgolfier, « La Municipalité parisienne sous l'Ancien Régime. Les tableaux de l'Hôtel de Ville », dans *Bulletin du musée Carnavalet*, 30^e année, 1977, n°1, p.10. Mme Karen Serres a rappelé les difficultés d'identifications du tableau de 1612, sachant notamment qu'un autre tableau dont l'auteur reste inconnu est commandé en 1613. Voir : Karen Serres, *Ces Messieurs de ville, étude des portraits officiels des Echevins parisiens de 1606 à 1716*, mémoire de maîtrise sous la dir. d'Antoine Schnapper, 1998, 2 vol.

²⁵ Huile sur toile, H : 235 x L : 278,5 cm, Paris, musée Carnavalet (P.1905). Sylvie Béguin, « Guillaume Dumée, disciple de Dubreuil », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Londres, Phaidon, 1967, p.95, note 26, fig.6. L'attribution à Guillaume Dumée de ce tableau n'est pas unanime, mais Sylvie Béguin propose de la soutenir. Les récentes découvertes concernant Guillaume Dumée permettront peut-être d'affiner cette analyse. Voir Pl.5 et Pl.6.

²⁶ Guy-Michel Leproux, « La corporation des peintres et sculpteurs à Paris dans les premières années du XVII^e siècle », dans *XVII^e siècle*, revue publiée par la Société d'Etude du XVII^e siècle, octobre-décembre 1998, n°201, 50^eme année, n°4, p.649.

²⁷ *Ibidem*.

verriers (qui disposent de leur propre corporation) et des maîtres peintres et sculpteurs de Saint-Germain-des-Prés, qui relèvent d'une corporation de faubourg²⁸. Environ 70 maîtres peintres et sculpteurs, c'est un chiffre bien trop faible pour couvrir la demande d'une ville en pleine expansion, dont la population augmente de près de 50 % entre 1590 et 1600, pour atteindre au début du XVII^e siècle près de 300 000 habitants, ce qui en fait l'une des cités les plus peuplées d'Europe²⁹. C'est trop peu aussi, pour couvrir les besoins d'un monarque avide de grands travaux, et qui cherche à embellir ses palais franciliens. Trop peu enfin pour les nombreux ordres religieux qui, en ces premières années du XVII^e siècle, s'installent dans la capitale et doivent orner leurs chapelles, leurs autels, leurs cloîtres, leurs sacristies, et leurs chapitres. C'est sans doute pour pallier ce qui s'apparente à une véritable « pénurie » d'artistes que le pouvoir royal va chercher, en dépassant les frontières, à mettre à son service des artistes étrangers, et en premier lieu flamands. Cette forte présence flamande sur la scène parisienne est essentielle dans la compréhension de la variété des goûts et des styles qui fleurissent à Paris à l'aube du Grand Siècle.

2 : Paris à l'heure flamande : des artistes nordiques dans la capitale française.

Plusieurs documents majeurs nous permettent de mesurer l'importance que représente, pour l'administration royale, la venue d'artistes qualifiés, porteurs d'une technique sûre et d'un talent solide, pour assister leurs collègues parisiens sur les chantiers royaux. Dans une lettre rédigée par Henri IV le 8 novembre 1603³⁰, il charge le peintre Jean d'Hoey³¹ d'envoyer son acolyte Conrad-Adrian van Schilperoort en Flandres pour « recouvrer et amener trois ou quatre autres hommes peintres des plus expertz », afin de « servir à la perfection, ornement et continuation de la peinture qu'il a entreprise de l'une des galeries nouvelles de ce chasteau de Fontainebleau »³². On sait que l'essentiel de cette galerie, sans doute celle de la reine, a été ornée par le peintre

²⁸ Antoine Schnapper, « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e – XVIII^e siècles*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2001, p.422.

²⁹ Schnapper, 2001, p.425.

³⁰ Cette lettre, rédigée à la fois en français et en hollandais, est conservée aux archives municipales de Leyde, dans le fonds du béguinage Saint-Jacques.

³¹ Né en 1545, Jean d'Hoey est le petit-fils par sa mère de Lucas de Leyde. Il est connu, à l'heure où Henri IV rédige cette lettre, comme « peintre et valet de chambre du roi ». d'Hoey est actif sur le chantier de Fontainebleau, où il terminera notamment la décoration de la chapelle Saint-Saturnin, entamée par un autre flamand, son gendre Ambroise Dubois. Une incertitude demeure néanmoins quant à savoir si le collaborateur de Dubois est Jean d'Hoey ou son fils Claude (voir Cécile Scaillièrez, « Le décor religieux : La chapelle haute Saint-Saturnin », dans cat. exp. Fontainebleau, 2010, p.155).

³² Colombe Samoyault-Verlet, « Un document concernant les peintres hollandais travaillant à Fontainebleau », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau, 20-21 septembre 1990*, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.325-329.

d'origine anversoise Ambroise Dubois, dont l'arrivée en France est sans doute bien antérieure³³. Conrad van Schilperoort (1577-1636) est un artiste plus méconnu, qui fut sans doute spécialisé dans le paysage. A ce titre, Colombe Samoyault-Verlet propose d'y voir le possible auteur des six grands paysages signalés par le Père Dan dans le cabinet de la volière, attenant à la galerie³⁴. Plus récemment, Vincent Droguet a supposé qu'il pouvait également être l'auteur des paysages peints pour l'appartement des chasses d'Henri IV, dans le bâtiment de la Conciergerie de Fontainebleau, dont deux éléments nous sont exceptionnellement parvenus³⁵.

On constate ainsi la volonté du pouvoir de faire appel à une main-d'œuvre qualifiée, issue des meilleurs ateliers des Flandres, pour nourrir les effectifs considérables que nécessitent les campagnes de décors menées aux quatre coins des maisons royales. Le constat est plus frappant encore dans une lettre que le célèbre Rubens adresse depuis l'Espagne à Annibale Chieppio, secrétaire d'Etat du duc de Mantoue, en cette même année 1603³⁶. Le peintre, qui semble très bien renseigné sur la politique artistique du roi de France, affirme qu'en Henri IV recherchait dans toute l'Europe des « hommes de valeur », car il n'y avait pas assez d'artistes de qualité sur la scène parisienne³⁷.

On conserve la trace, dans le Paris des années 1600-1610, de plusieurs maîtres flamands solidement intégrés, parfois arrivés jeunes dans la capitale, et qui prennent une part active sur les grands chantiers menés tant par le roi que par les élites de la ville. Cette présence s'explique par plusieurs facteurs décisifs, qui entraînent une circulation des artistes depuis les Flandres, en direction du sud. Le plus important est sans doute la situation délicate des Pays-Bas du sud à la fin du XVI^e siècle, en proie à la terrible guerre de Quatre-Vingt ans, qui met la région à feu et à sang à partir de 1568. La ville d'Anvers est mise à sac en 1576, puis subit le long siège d'Alexandre Farnèse en 1584-1585, au cours duquel elle perd près de 40 % de sa population. Dès lors, les persécutions commencent et se poursuivent jusque vers 1600. De nombreux peintres, mais aussi des graveurs et marchands, prennent la route de l'exil, et via les ports flamands, remontent la Seine jusqu'à Paris, où ils trouvent en cette période de pacification un lieu propice au développement de leur carrière³⁸. Il faut noter ici l'important foyer que représente la célèbre foire Saint-Germain, qui

³³ Sylvie Béguin rappelle les incertitudes qui entourent la date d'établissement de Dubois en France, peut-être jeune, vers 1565 (Sylvie Béguin, « Dessins d'Ambroise Dubois », dans *L'Œil*, mars 1966, n°135, p.7).

³⁴ Samoyault-Verlet, 1992, p.327.

³⁵ Cat. exp. Fontainebleau, 2010, n°38-39 (notice de Vincent Droguet). L'auteur, par prudence, conserve cependant l'anonymat des deux toiles. Voir Pl.7.

³⁶ Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600 – 1640*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, pp.16-17.

³⁷ Alexis Merle du Bourg suggère que l'artiste pouvait être renseigné sur ces questions par Monsieur de la Brosse, agent du duc de Mantoue en France, qu'il semblait connaître (Merle du Bourg, 2004, p.17).

³⁸ Marianne Grivel, « Les graveurs à Paris sous Henri IV », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, p.163.

se spécialise à la fin du XVI^e siècle dans le commerce des tableaux, et rassemble un nombre important de négociants flamands. Fondée par lettres patentes de Louis XI en 1482, elle permettait, durant les dernières semaines de l'hiver, de contourner les règles imposées par la corporation des peintres et sculpteurs, et servait de véritable base aux contacts marchands entre Paris et Anvers³⁹. Mickaël Szanto, dans les études approfondies qu'il a menées sur les activités de la foire, a pu démontrer la dépendance qu'elle nourrissait envers le couple royal et la cour⁴⁰. La prospérité des marchands de Saint-Germain dépendait notamment de la présence du roi et de la noblesse dans la capitale, ce qui laisse entendre que l'entourage royal était le principal consommateur de ces peintures, pour l'essentiel venues des Flandres.

Le roi emploie un grand nombre d'artistes flamands sur les chantiers du Louvre et de Fontainebleau. On a déjà vu la présence, sur ce dernier, de d'Hoey et Schilperoort. Il faut noter également la venue de Josse de Voltigeant, connu de 1593 à 1617, chargé aux côtés de Dubois et Michelin de réaliser les copies des tableaux de l'Appartement des bains, au rez-de-chaussée de la galerie François I^{er}. Un rare vestige de cet ensemble, la copie de la *Sainte Marguerite* de Raphaël, est aujourd'hui conservé au château de Versailles⁴¹. On ignore en revanche qui peut être ce mystérieux « Artus Flamant » signalé par Sauval comme l'auteur, aux côtés de Jacob Bunel, des décors des voûtes de la Petite Galerie du Louvre⁴². Louis Dimier avait pensé identifier ici le peintre Thierry Aertsen⁴³, mais aucun autre document ne vient appuyer cette hypothèse. L'anversois Ambroise Dubois (1543 – 1614) est en revanche bien mieux connu. De son vrai nom Ambrosius Bosschaert, il est naturalisé en 1601. Il prend la tête, dès la mort de Dubreuil un an plus tard, de la plupart des campagnes de décors de Fontainebleau. L'artiste avait déjà réalisé avant 1599, pour les appartements du pavillon des Poêles, un dessus-de-cheminée représentant *Gabrielle d'Estrées en Diane*, connu en plusieurs exemplaires⁴⁴. On le retrouve dans les années 1600 sur toutes les entreprises décoratives des grands appartements : au cabinet de la reine – où le plafond et les

³⁹ Mickaël Szanto, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1996, pp.45-46.

⁴⁰ Mickaël Szanto, « Libertas artibus restituta. La foire Saint-Germain et le commerce des tableaux, des frères Goetkindt à Jean Valdor (1600-1660) », dans *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, actes du colloque de Prato, Instituto Internazionale di storia economica F. Datini, 30 avril – 4 mai 2001, Florence, Le Monnier, 2002, p.157.

⁴¹ Cette copie a été déposée en 1835 dans la chapelle de Trianon, puis y est revenue en 1966 après un dépôt à Fontainebleau. On conserve en outre le seul tableau signé de Voltigeant, une petite *Descente de Croix*, autrefois dans la collection du marquis de Labrisse au château de Neuville, à Gambais, acquise par le château de Fontainebleau en 1938. Voir : Sylvie Béguin, Michel Laclotte (dir.), *L'Ecole de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 octobre 1972 – 15 janvier 1973, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1972, n°232 (notice de Sylvie Béguin). Voir Pl.8 et Pl.9.

⁴² Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Motte et Jacques Chardon, 1724, t.II, p.39.

⁴³ Louis Dimier, *French Painting in the XVIth century*, deuxième édition, Londres, Duckworth, 1911, p.266.

⁴⁴ La version conservée au château de Fontainebleau (inv.F.2000.2) est la meilleure (cat. exp. Fontainebleau, 2010, n°31, notice de Vincent Drognet). Celle aujourd'hui au château de Chenonceau est d'une facture beaucoup plus faible et revient à un émule du peintre (Sylvie Béguin, « Deux peintures d'Ambroise Dubois », dans *La Revue du Louvre*, 1965, 4-5, p.189, fig.8). Voir Pl.10.

lambris hauts reçoivent des panneaux sur le thème de *La Jérusalem délivrée* du Tasse⁴⁵ –, au cabinet du roi, où se développe une touchante évocation du roman d'Héliodore d'Emèse, *Les Ethiopiques*, à partir de la traduction française de Jacques Amyot⁴⁶. Sa plus grande entreprise sera la réalisation des décors de la galerie de la Reine (aujourd'hui galerie de Diane), où l'artiste propose de travestir le couple royal en Apollon et Diane⁴⁷. Ce décor majestueux, peint entre 1600 et 1605, a été démembré au XIX^e siècle, et seuls quelques fragments, très restaurés, subsistent dans la galerie « des Assiettes » du château. Les décors de la chapelle Saint-Saturnin, entamés par Dubois, seront achevés après sa mort par son fils Jean Dubois le Vieux, et son gendre Jean d'Hoey⁴⁸.

Si les chantiers royaux offrent aux artistes flamands de brillantes perspectives de carrière dans le domaine du grand décor, les cercles parisiens comptent également de nombreux commanditaires potentiels, dont on peut seulement regretter le si faible corpus d'œuvres qui nous soient parvenues de cette époque. Il faut relever ici la personnalité encore mal connue de Ferdinand Elle (vers 1580 – 1637), natif de Malines, qui réalisa le portrait collectif des échevins de Paris en 1609. Ses seules œuvres sûres sont un important cycle de six grandes toiles conservées à l'église des Blancs-Manteaux de Paris sur le thème de la Nourriture céleste, autrefois attribuées à Georges Lallemant⁴⁹ jusqu'à la découverte, par Jean-Claude Boyer, de la signature de l'artiste sur l'un des tableaux⁵⁰. La provenance de cet ensemble n'a pas encore été découverte, mais ces toiles expriment parfaitement la pluralité de sources qui guident le goût parisien du début du XVII^e siècle.

⁴⁵ Stanislas Wirth, « Le cabinet de Tancrède et Clorinde », dans cat. exp. Fontainebleau, 2010, pp.83-85.

⁴⁶ La majeure partie des éléments de ce décor sont restés en place, dans l'actuel salon ovale. Quelques panneaux ont été déposés à la suite des travaux engagés par Jacques-Ange Gabriel au XVIII^e siècle, et ont été remontés sous le règne de Louis-Philippe dans un salon voisin. Outre les 15 grands tableaux prenant place aux lambris hauts et au plafond, l'artiste est sans doute l'auteur des petites scènes en grisailles, aujourd'hui dispersées, qui en complétaient la narration. Voir : Mylène Sarant, « Ambroise Dubois et les Ethiopiques d'Héliodore », dans *Histoire de l'Art*, 2000, 46, pp.25-37. A propos des grisailles réparties entre Fontainebleau, le Louvre, et une collection particulière, voir : Mylène Sarant, Guillaume Kazerouni, « Ambroise Dubois et les Ethiopiques d'Héliodore, à propos de grisailles inédites », dans *Revue du Louvre*, 2005, n°3, pp.56-63.

⁴⁷ Pour une étude approfondie de l'iconographie de ce décor, voir : Stanislas Wirth, « La galerie de la Reine, dite de Diane », dans cat. exp. Fontainebleau, 2010, pp.63-69.

⁴⁸ Les différents éléments de ce décor ont aujourd'hui disparu, à l'exception de quelques fragments : la partie haute de *l'Eglise militante et triomphante* de Jean d'Hoey et la partie basse de la *Résurrection* d'Ambroise Dubois (toutes deux à Fontainebleau, musée national du château). *La Pentecôte*, peinte par Ambroise Dubois, est connue par une copie conservée dans l'église Saint-Georges de Couilly-Pont-aux-Dames. *La Crucifixion* est connue par un dessin préparatoire (Paris, musée du Louvre, inv.21109). Voir : Cécile Scailliérez, « Le décor religieux : La chapelle haute Saint-Saturnin », dans cat. exp. Fontainebleau, 2010, pp.153-156.

⁴⁹ Blanche Grinbaum (dir.), *De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du Classicisme, (1550 – 1650)*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, 19 novembre 1988 – 28 février 1989, Meaux, 1988, pp.129-136 (notices de Patrick Ramade). Voir Pl.11.

⁵⁰ Les dernières connaissances sur ces tableaux ont été livrées dans Guillaume Kazerouni (dir.), *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 4 octobre 2012 – 24 février 2013, Paris, Paris musées, 2012, pp.82-85, n°17-18 (notice de Guillaume Kazerouni). Outre ces tableaux, Guillaume Kazerouni propose de rapprocher de l'œuvre d'Elle la composition de la *Conversion de saint Paul*, subsistant au plafond de la chapelle de Harlay dans l'église de l'Oratoire à Paris. Nous croyons pouvoir associer cette œuvre à une toile récemment apparue sur le marché de l'art parisien, de même thème et de composition proche (Paris, galerie Charvet). Paola Bassani Pacht attribue également à Ferdinand Elle *Le bon samaritain* du musée des Beaux-Arts de Nancy (Paola Bassani Pacht, « La Pittura a Parigi al tempo di Maria », dans, Caterina Caneva, Francesco Solinas, *Maria de Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, cat. exp. Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 19 mars – 4 septembre 2005, Florence, Sillabe, 2005, pp.238-243). Voir Pl.13 et Pl.14.

Quelques œuvres anonymes, rares vestiges de la présence flamande à Paris au début du XVII^e siècle, illustrent les variétés de styles qui cohabitent dans la capitale française. On ne connaît hélas pas l'auteur de ce *Jugement Dernier*, conservé à l'église Saint-Etienne-du-Mont, daté de 1605 et qui est réputé provenir de l'église Sainte-Geneviève⁵¹. Bien que de facture moyenne, cette œuvre évoque un réel mélange stylistique, entre méticulosité caronesque, maniérisme macabre inspiré des Flandres, et nudités contournées empruntées à Michel-Ange.

3 : Paris, creuset des styles : le goût de la variété, et la variété du goût.

On le voit, le Paris pacifié des années 1600 fait figure de creuset fertile pour les sensibilités artistiques tant françaises que flamandes, et réunit ce « grand concert des nations » au service des élites et de la royauté. Le paysage artistique qui s'offre au public parisien se signale par sa grande diversité, et les multiples solutions interprétatives qu'elle permet : l'héritage de la première Ecole de Fontainebleau, sous l'influence de Primatice et Nicolo dell'Abate, l'importation de peintures et l'arrivée d'artistes flamands, dépositaire du maniérisme nordique, mais aussi un goût beaucoup plus mesuré et sobre, qui dans la sensibilité de certains peintres affecte presque une manière « pré classique ». Les voies sont multiples, et elles témoignent, pour ce qui a trait à la commande parisienne, d'une grande variété de goût.

L'héritage bellifontain est porté avant tout par les artistes qui gravitent autour des chantiers royaux, et ont une prise directe avec les grands ouvrages de leurs prédécesseurs. La galerie d'Ulysse de Primatice, entreprise décorative la plus colossale du temps, reste une source de motifs privilégiée par les peintres. L'école de Primatice et Nicolo impriment encore leur marque sur de nombreux peintres, parfois même éloignés du chantier bellifontain. C'est le cas du trop peu documenté Philippe Millereau (vers 1575-1610), qui a eu – par bonheur pour nous – le souci de signer d'une belle et visible graphie les trois tableaux sur bois qu'on lui connaît⁵². *Le Sacrifice d'Iphigénie*⁵³ montre un style encore très dépositaire de l'œuvre de Nicolo dell'Abate, tant dans la palette et la lumière onirique du paysage, que dans la pose des personnages, reprise parfois

⁵¹ Guillaume Kazerouni, « Simon Vouet et la peinture à Paris au début du XVII^e siècle. Questions de styles », dans *Loth et ses filles de Simon Vouet, éclairages sur un chef-d'œuvre*, cat. exp. Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 20 octobre 2005 – 22 janvier 2006, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2005, pp.60-61. Voir Pl.12.

⁵² L'essentiel de nos connaissances sur Philippe Millereau a été rappelé par Charles Sterling, qui analyse également les (trop rares) documents d'archives où son nom apparaît, notamment son inventaire après décès, où il faut noter la mention d'un « Jugement de Michel Lange dépeint sur une carte de papier ». Charles Sterling, « Quelques œuvres inédites des peintres Millereau, Lallemand, Vignon, Sacquespée et Simon François », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1953, pp.1-3.

⁵³ Huile sur bois, H : 81 x L : 92,5 cm, Fontainebleau, musée national du château, inv.F.2910C. Acquis en 1937. Voir Pl.15.

directement des compositions du maître italien⁵⁴. La naïade au premier plan, symbolisant sans doute le port d'Aulis, rappelle fortement la figure d'Aréthuse, au premier plan de l'*Enlèvement de Proserpine* (Paris, musée du Louvre) de Nicolo dell'Abate⁵⁵. Ce type de composition, aux petits personnages réunis dans un décor à la lumière fantastique, se retrouve dans plusieurs tableaux de cabinet encore aujourd'hui anonymes, sans doute destinés à un public d'amateurs et de collectionneurs, ou à la dévotion privée. On peut citer *La Vision de Constantin*, conservée au château d'Azay-le-Rideau, tantôt attribuée à Millereau, tantôt à Jacob Bunel⁵⁶, qui trahit la même révérence envers l'œuvre de Nicolo, tout en adoptant un éclairage plus violent, et des poses moins élégantes. Même atmosphère fantastique et assemblée de personnages gracieux dans *La prédication de saint Pierre* (Paris, église Saint-Merry), également peinte sur bois, mais qui révèle un artiste moins sûr de sa mise en scène⁵⁷.

Le goût parisien révèle, bien avant l'arrivée d'un Vignon ou d'un Brébiette sur la scène artistique, un intérêt pour les scènes précieuses et poétiques, peintes dans un style brillant, aux volumes soulignés de rehauts dorés, aux détails méticuleusement rendus, dans une manière qui relève presque d'un travail d'orfèvre. Cet attrait pour une peinture minutieuse et élégante, aux accents miniaturistes, constitue peut-être l'héritage de Jean Cousin le fils ou d'Antoine Caron, mort en 1599 mais dont la ligne esthétique est poursuivie au début du siècle par Henri Lerambert⁵⁸. Une série de trois tableaux anonymes, provenant sans doute d'un même ensemble décoratif encore non identifié (un hôtel particulier parisien ?), se rattache à cette veine précieuse, tout en évoquant de loin l'art de Dubreuil et de Dumée. Leurs sujets ne sont pas connus, mais ils affichent tous, en arrière-plan, la statue en bronze ou en or d'une divinité antique, traitée avec un souci du détail et du rendu des matières brillantes du métal. L'un de ces tableaux est aujourd'hui dans la collection

⁵⁴ Danièle Véron-Denise, Vincent Drognet, *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVI^e – XIX^e) des collections du Château de Fontainebleau*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 15 décembre 1998 – 15 mars 1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, n°11, p.42, repr. p.43 (notice de Danièle Véron-Denise). Les deux autres tableaux connus du peintre, *Vénus, Vulcain et l'Amour* (Reims, musée des Beaux-Arts), et *Cérès et Bacchus* (Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-Arts) sont mal conservés et ont fait l'objet de restaurations très intrusives, qui ne permet pas d'apprécier le style de l'artiste.

⁵⁵ Voir Pl.16. Un dessin préparatoire de Millereau pour la naïade (pierre noire, craie blanche sur papier beige, 22,8 x 20 cm) est aujourd'hui conservé en collection particulière (pierre noire, craie blanche sur papier beige, 22,8 x 20 cm) et s'inspire fortement de Nicolo.

⁵⁶ Cécile Scailliérez penche plutôt pour ce deuxième nom (communication orale). Voir Pl.18.

⁵⁷ Jacques Dupont, *Trésors d'art des églises de Paris. Peintures et sculptures*, cat. exp. Paris, chapelle de la Sorbonne, 24 mai – octobre 1956, Paris, Presses Artistiques, 1956, n°48, pl.44 (comme « école française vers 1600 »). Le tableau avait été volé (signalément du 23 octobre 2004), mais a depuis retrouvé sa place dans l'une des chapelles rayonnantes de l'église. Voir Pl.17.

⁵⁸ Cécile Scailliérez a proposé plusieurs attributions en son sens. L'une, très intéressante, concerne *Les Funérailles de l'Amour* (huile sur toile, vers 1580, Paris, musée du Louvre, inv.RF.1954-4) autrefois donnée à l'entourage d'Antoine Caron. Voir Pl.19.

Changeux⁵⁹. Les deux autres ne sont plus localisés⁶⁰. Si les canons des personnages peuvent parfois se rapprocher de ceux de Georges Lallemant, il faut peut-être rapprocher ces trois tableaux d'un dessin conservé à la Bibliothèque nationale représentant une *Scène mythologique* rassemblant Jupiter et d'autres dieux de l'Olympe, mais dont le sujet précis est tout aussi énigmatique. Le dessin a récemment été rapproché de Gabriel Honnet, dont il évoque d'autres feuilles connues (au Louvre et à l'ENSBA)⁶¹. Le traitement des visages, les poses, et l'élongation des corps rappellent assez les trois tableaux anonymes.

On observe par ailleurs, au travers de quelques personnalités artistiques isolées, que le maniérisme tardif hérité des maîtres bellifontains ou de l'école caronesque n'est pas l'unique voie d'expression de la peinture parisienne dans les années 1600-1610. Si la veine caravagesque se diffuse surtout dans les grands centres de production en province (Dijon, Aix-en-Provence, Toulouse), et touche peu la scène parisienne, il faut cependant noter que le goût parisien n'est pas étranger aux jeux de clairs obscurs, et aux peintures de genre chères au répertoire du Caravage et de ses émules⁶². Peu d'exemples nous sont parvenus de ces scènes de genre à mi-corps, sur lesquels nous reviendrons plus en détail. Les peintures en clair-obscur, dominées par la pénombre et éclairées par une mince source lumineuse, sont également très rares. On songe vite à l'esthétique de Georges de La Tour, et la question s'est souvent posée sur l'éventualité d'un séjour du peintre de Vic dans la capitale française, au début des années 1610⁶³. L'un des seuls exemples de cette peinture ténébriste et intime est peut-être donné par un mystérieux tableau daté de 1611 et signé de Marin Le Bourgeois. Originaire de Lisieux, Marin Le Bourgeois (vers 1550-1634) est davantage connu comme facteur d'armes, horloger et créateur d'instruments de mesure luxueux pour le compte du roi et de son entourage⁶⁴. Le tableau, une huile sur bois conservée au musée des Beaux-Arts de Lisieux, est sans doute le fragment d'un grand tableau allégorique. On y observe,

⁵⁹ Sur ce tableau, et sur les tentatives d'identification du sujet, voir : Jean-Claude Boyer (et al.), *Les passions de l'âme. Peintures des XVII^e et XVIII^e siècles de la collection Changeux*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, Toulouse, musée des Augustins, Caen, musée des Beaux-Arts, 2006, Paris, Odile Jacob, 2006, n°5, pp.56-59. L'auteur propose, comme piste de recherche, le nom de Laurent Guyot, connu comme peintre de cartons de tapisseries et collaborateur de Guillaume Dumée. Etant donné l'absence de tableaux connus de Laurent Guyot, nous restons prudents sur une telle proposition. Voir Pl.21.

⁶⁰ *La présentation d'un enfant à un dieu*, et *La présentation d'une femme à un dieu*, autrefois dans une collection particulière à Bougival, ont été volés le 25 septembre 1997 et étaient considérés comme de l'école de Toussaint Dubreuil. Voir Pl.20.

⁶¹ Barbara Brejon de Lavergnée (dir.), *Dessins français du XVII^e siècle, collections du département des Estampes et de la Photographie*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 18 mars – 15 juin 2014, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014 (notice de Dominique Cordellier). Voir Pl.22.

⁶² Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610, d'après des inventaires après décès conservés au minutier central des archives nationales », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1962. L'auteur relève un grand nombre de tableaux liés aux « courtisanes », ou aux « Egyptiens » (comprendre bohémiens et diseuses de bonne aventure). Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance de la scène de genre dans les cabinets d'amateurs.

⁶³ Sur cette question, voir notamment : Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992 (rééd. 2012), p.24. La supposition tient essentiellement sur la base d'un acte en date du 12 décembre 1613 (AN, Y 9313, fol.28), où sont cités « Georges La Tour et Nicolas Duchesne » comme maîtres peintres.

⁶⁴ Georges Huard, « Marin Bourgeois, peintre de Henri IV et de Louis XIII », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1926, pp.174-181.

se détachant sur un fond sombre, une figure féminine casquée, qui enlace de la main droite une aiguière dorée posée sur une table, et tient dans la main gauche un rameau d'olivier. A ses côtés, une autre femme (dont le corps et le visage sont absents du fragment), tient fermement une lampe à huile dont s'échappe une flamme, unique source lumineuse du tableau⁶⁵. S'il est peut-être excessif d'évoquer la figure de La Tour dans un tableau aussi fragmentaire et où l'anatomie du personnage renvoie encore clairement à l'esthétique bellifontaine, il n'est pas interdit d'y voir la preuve d'un intérêt pour les coups de lumière localisés, les jeux d'ombres, et les atmosphères invitant au recueillement silencieux, proches de l'esthétique du célèbre lorrain.

Bien plus tard, la scène artistique parisienne reçoit l'empreinte originale de Franz Pourbus le Jeune, installé dans la capitale de 1609 à sa mort, survenue en 1622. Le peintre flamand avait déjà exécuté un court séjour à Paris en 1606-1607, mais s'établit définitivement dans la ville sur les instances de Marie de Médicis⁶⁶. De la même manière que des peintres flamands étaient recherchés pour pallier le manque de bons décorateurs, le flamand Pourbus arrive à Paris pour pallier le manque de bons portraitistes⁶⁷. L'artiste ne se limite cependant pas au genre du portrait, et reçoit à la fin des années 1610 des commandes de peintures religieuses. En 1617, Merry de Vic, ambassadeur et garde des Sceaux, le charge de réaliser une grande « conversation sacrée » pour la chapelle familiale, dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs (le tableau est toujours dans l'église, mais a changé d'emplacement). Le rendu réaliste des visages, la méticulosité du rendu des costumes et des bijoux, en font une œuvre atypique dans le paysage artistique parisien de la décennie⁶⁸. L'année suivante, *La Cène* que Pourbus peint pour le maître-autel de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles⁶⁹ devient un manifeste de l'inclinaison classique que prendront les peintres de la génération suivante, tels Philippe de Champaigne et Nicolas Poussin. La construction rigoriste de l'espace, la mise en scène presque austère et la palette franche éloignent ces artistes des enseignements beaucoup plus lyriques de leur premier maître commun Georges Lallemant.

Ce passage en revue de quelques artistes représentatifs du règne d'Henri IV et de leurs corpus peints soulève ce constat : il serait vain de songer à enserrer l'art parisien des premières années du

⁶⁵ Huard, 1926, p.177. Un autre tableau de Le Bourgeois d'une esthétique totalement différente, un *Portrait équestre d'Henri IV*, a été récemment retrouvé et acquis par le musée de l'Armée. Voir : Sylvie Le Ray-Burimi, « L'acquisition d'un Portrait équestre d'Henri IV en armure devant une ville par Marin Le Bourgeois », dans *Revue du Louvre*, 2011, 1, pp.9-11, fig.1. Voir Pl.23.

⁶⁶ Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune, 1569 – 1622. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbon*, Dijon, Faton, 2011, p.88. L'auteur propose d'associer plusieurs portraits à cette première période parisienne du peintre.

⁶⁷ Ducos, 2011, pp.91-92.

⁶⁸ Sur la *Vierge de la famille de Vic* (huile sur toile, H : 363 x L : 270 cm, Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs), voir pour l'analyse la plus récente : Guillaume Kazerouni (dir.), *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 4 octobre 2012 – 24 février 2013, Paris, Paris musées, 2012, n°14, p.76 (notice de Guillaume Kazerouni). Voir Pl.24.

⁶⁹ Huile sur toile, H : 287 x L : 370 cm, Paris, musée du Louvre (inv.1704), voir : Ducos, 2011, P.A.98, pp.268-270. Sur le maître-autel de Saint-Leu-Saint-Gilles, voir : Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp.163-164. Voir Pl.25.

XVII^e siècle dans le carcan d'une école stylistique unique, qui détiendrait le monopole du goût. Si la grande majorité des artistes se réfèrent encore aux canons maniéristes de l'École de Fontainebleau, ils tiennent leur originalité par une interprétation nouvelle de la leçon des maîtres bellifontains, par des réflexions sur la lumière, la mise en page, le coloris, l'adjonction de détails triviaux. Nous pourrions définir le style parisien du règne d'Henri IV comme un style indéfini, puisant au gré des nations, des courants, des sensibilités, une originalité bien éloignée de l'image arriérée et monotone dont l'historiographie a gardé le souvenir.

B : Les Baullery, une dynastie d'artistes.

1 : Une famille parisienne au XVI^e siècle.

Le premier auteur à parler d'un membre de la famille Baullery n'est autre que Carel Van Mander, le Vasari flamand, qui dans son *Het Schilder-Boeck* (Livre des peintres) publié en 1604 à Amsterdam puis Haarlem, évoque un « Bollery » sans en donner le prénom, ce qui a occasionné une confusion entre les deux peintres connus de cette famille, Jérôme (vers 1532 – 1598) et Nicolas (vers 1560 – 1630) : « Il y a encore un certain Bollery, qui fait de beaux effets de nuit, des mascarades et autres fêtes semblables, ainsi que des troupes à la manière du Bassan. Il se comporte en grand seigneur et se promène à cheval suivi d'un laquais »⁷⁰. La mention d'un Baullery dans le livre de Van Mander a fait songer à de possibles origines flamandes de la famille Baullery, et Sylvain Kerspern a récemment proposé l'idée que Nicolas Baullery et Van Mander auraient pu se rencontrer⁷¹. En vérité, nos recherches nous ont livré la certitude que la famille Baullery est proprement parisienne, et qu'elle est d'ailleurs très ancrée dans les cercles religieux et artistiques de la ville.

Le premier personnage important de cette dynastie est sans doute Pasquier Baullery, père de Jérôme et grand-père de Nicolas. Pasquier Baullery, maître facteur d'orgues à Paris, est probablement né dans cette ville vers 1490, et appartient à une famille proche du clergé et du monde liturgique. L'essentiel des connaissances dont nous disposons ont été rassemblées par Pierre Hardouin, qui a étudié en détail la carrière de cet artisan prolifique⁷². Pasquier doit sa vocation dans l'artisanat d'art à son oncle, Guillaume Baullery, chanoine de Saint-Honoré en 1519, puis de Saint-Germain en 1520, qui le place vers 1515 dans l'atelier du facteur Letonnellier, dont il sera sans doute le dernier élève⁷³. Dès 1527, il reçoit des commandes de travaux pour l'orgue de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois⁷⁴, travaux qui durent jusqu'en 1528, puis reprennent de 1530 à 1532 pour des opérations de restaurations et de consolidation⁷⁵. Le 31 mars 1531, les marguilliers de la collégiale Sainte-Opportune le chargent de réaliser « usne paire d'orgues de la grandeur et contenant plusieurs tons a plan mentionnéz audit marché moyennant la somme de douze cent livres

⁷⁰ Carel Van Mander, *Le Livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais, et allemands*, 1604, t.II. éd. J. Rouam, 1884-1885, traduit par Henri Hymans, pp.300-301.

⁷¹ Sylvain Kerspern, « Les multiples facettes de Nicolas Baullery. 1. Les sources », dans *dhistoire-et-dart.com*, mis en ligne le 8 avril 2014, consulté le 13 juillet 2014.

⁷² Pierre Hardouin, « Facteurs d'orgues parisiens au XVI^e siècle », dans *Connaissance de l'Orgue*, 1995, n°94-95, pp.79-92.

⁷³ *Ibidem*, p.85.

⁷⁴ Paris, Archives nationales, LL, 401 (Registres des monuments ecclésiastiques), voir : Hardouin, 1995, p.85.

⁷⁵ Hardouin, 1995, p.85. Voir aussi : Eric Kocevar, *Collégiale Sainte-Opportune de Paris, orgues et organistes, 1535-1790*, Dijon, édition de l'auteur, 1996, p.60.

tournoiz »⁷⁶. Le 20 mars 1535, il est chargé remettre en état le positif de l'orgue de la collégiale Saint-Honoré, et vit à cette époque porte Bordelle (actuelle rue Descartes)⁷⁷. Il est employé en 1538 à la réfection des trompes de l'orgue de Notre-Dame, et sera payé l'année suivante⁷⁸. Un an plus tard, en février 1540, le boulanger Gautier Regnault, frère de l'organiste Jean Regnault et paroissien de l'église Saint-Médard, lui passe commande d'un orgue pour son église. Les travaux ne durent que quelques mois et l'orgue est installé en avril de la même année⁷⁹. Outre le prix de 120 écus, Pasquier Baullery se fait livrer, par le commanditaire, un tombereau de moellons pour son jardin, rue des Poteries⁸⁰. Il est sans doute l'un des facteurs convoqués en 1541 pour recevoir les travaux de Godefroy à la basilique Saint-Denis, et construit vraisemblablement l'orgue de Saint-Laurent de 1541 à 1545. On le retrouve vers 1547, occupé à démonter l'orgue des marchands de vin à Saint-Gervais, qui ne sera remonté qu'après sa mort. Son inventaire après décès, en date du 16 juin 1551, a été réalisé près de deux ans après sa mort, située vers 1549⁸¹. Sa veuve, Denise Bourdin, devait se marier dès le 20 juin suivant avec Louis Rigault⁸², marchand brodeur à Saint-Germain-des-Prés, veuf de Marguerite Lecousturier qui vient de décéder⁸³, et qui avait déjà eu plusieurs enfants de ce premier mariage. Denise Bourdin s'empresse de faire dresser cet inventaire afin de faire valoir les droits de ses sept enfants, dont six sont encore mineurs : Adrien, Jean, Jérôme (le père de notre peintre), Denis, Marie, Pierre (le petit dernier, sans doute âgé de 10 ans)⁸⁴. L'aînée, Geneviève, est mariée depuis peu avec Antoine Fournet, maître cordonnier, qui est cité comme co-tuteur des enfants⁸⁵. L'atelier de Pasquier Baullery a sûrement été repris par Josse Lebel, qui récupère la plupart de ses clients⁸⁶. Pasquier Baullery trouve cependant un bon successeur dans son fils Jean, organiste à Saint-Denis dès avant 1562, et qui réalise plusieurs réparations jusqu'en 1567⁸⁷. Le 13 septembre 1564, il acquiert une maison rue de la Tannerie, non

⁷⁶ Paris, Archives nationales, S 3470, folio 217, recto (*Répertoire des Tiltres de L'œuvre Sainte Opportune a Paris 1606*), cité dans Kocevar, 1996, p.59. Il devait réaliser un orgue neuf, de dix jeux et trois soufflets. Au dos de l'acte apparaît la quittance en date du 13 mars 1536.

⁷⁷ Paris, Archives nationales, LL, 502 (Registres des monuments ecclésiastiques), voir : Hardouin, 1995, note 5.

⁷⁸ Paris, Archives nationales, LL, 140, voir : Hardouin, 1995, p.86, note 6.

⁷⁹ Paris, Archives nationales, MC, XI, 8, et MC, CXXII, 102, voir : Hardouin, 1995, note 7.

⁸⁰ Hardouin, 1995, p.87.

⁸¹ L'inventaire a été publié par François Lesure, dans sa thèse de 1948 (par ailleurs perdue) de l'Ecole des Hautes Etudes : *La facture instrumentale à Paris au XVI^e siècle*.

⁸² Paris, Archives nationales, MC, III, 39, 25 juin 1551 (Contrat de mariage entre Louis Rigault et Denise Bourdin)

⁸³ Paris, Archives nationales, MC, III, 49, 9 juin 1551 (Inventaire après décès de Marguerite Lecousturier). L'inventaire signale que Louis Rigault est le tuteur de ses enfants mineurs. Sa fille aînée, Roberte, est déjà mariée à Antoine de Montmartre, également marchand brodeur.

⁸⁴ Paris, Archives nationales, MC, III, 49, 2 juin 1551 (Inventaire après décès de Pasquier Baullery). Cité dans : Florence Greffe, Valérie Brousselle, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Inventaires après décès*, t.II (1547 – 1560), Paris, Archives nationales, 1997, p.149, n°521.

⁸⁵ Antoine Fournet meurt en 1580 (Paris, Archives nationales, MC, XXVI, 36, 26 août 1580, inventaire après décès d'Antoine Fournet).

⁸⁶ Hardouin, 1995, p.88. L'auteur livre une biographie de ce facteur d'orgues.

⁸⁷ *Ibidem*, note 15.

loin de celle de sa mère⁸⁸. Veuf de Geneviève Grandest, il se remarie le 19 avril 1572 avec Jeanne de Laulnay, fille de Pierre de Laulnay, huissier au parlement de Paris⁸⁹. Il meurt sans doute avant 1585, date à laquelle sa veuve met en vente ses biens⁹⁰. Sa sœur, Marie, épouse en 1566 le maître brodeur Ythier Germain, et aura au moins une fille, prénommée également Marie⁹¹. Le cadet de la famille, Pierre, épousera le 20 février 1563 Ragonde Saltin, veuve de l'organise Claude Pluyette⁹².

Nous n'avons pas connaissance d'enfants des nombreux frères de Jérôme Baullery. Nous avons cru voir parmi leurs descendants cette Judith Baullery, épouse du maître peintre Théodore Verlant, dont Jal⁹³, repris en partie par Jacques Thuillier⁹⁴, fait la sœur de Jérôme. Comme Jal indique que Judith donne naissance à un enfant en 1586⁹⁵, il paraît difficilement concevable qu'une femme née avant le milieu des années 1540 puisse encore donner naissance à des enfants dans les années 1580. Il s'agit en réalité de la fille de Jérôme et sœur de Nicolas, plus tard mère de Jacques Blanchard⁹⁶. En revanche, une incertitude complète entoure cette Barbe Baullery, épouse de Gilles Guillot, « sœur » de Jérôme Baullery selon Jal, mais qui est sans doute, l'une de ses nièces⁹⁷. C'est peut-être également parmi les enfants des frères Baullery qu'il faut chercher ce Germain Baullery, premier commis au greffe civil du parlement, demeurant rue de la Poterie, époux de Marguerite

⁸⁸ Paris, Archives nationales, MC, IX, 195, 13 septembre 1564 (Achat d'une maison par Jean Baullery).

⁸⁹ Paris, Archives nationales, MC, XXXIII, 185, 19 avril 1572 (Contrat de mariage de Jean Baullery). La belle-mère de Jean, Geneviève Paulinart, donnera au couple sa maison de la rue Pavée, à l'enseigne de l'Image Saint-Eustache (AN, Y 114, fol.11, verso).

⁹⁰ Paris, Archives nationales, MC, XXIX, 77, 16 avril 1585 (Hardouin, 1995, pp.88-89, note 15).

⁹¹ Cette Marie Germain, qui épouse le 30 avril 1583 (AN, MC, XXVI, 5) Fleurimont Jourdin, maître tailleur d'habits, est dite « nièce » de Jérôme Baullery, maître peintre, ce qui prouve que sa mère Marie est bien la sœur de Jérôme. Cette sœur décède sans doute jeune, avant 1566, puisque Jérôme Baullery est cité dans le contrat de mariage (AN, MC, XIX, 235, 20 janvier 1566) d'Ythier Germain, qui se remarie avec Michelle Carré. Fleurimont Jourdin et Marie Germain auront un fils, Jérôme, né en 1584, dont Jérôme Baullery sera le parrain (Paris, BnF, département des manuscrits, Fichier Laborde, Acq. Fr. 12045, à Baullery).

⁹² Paris, Archives nationales, MC, XXXIII, 47, 20 février 1563 (Contrat de mariage entre Pierre Baullery et Ragonde Saltin). Pierre Baullery y est cité comme bachelier en décret, demeurant au collège d'Arras. Nous avons pensé un instant qu'il puisse s'agir de ce « Pierre » Baullery cité comme maître peintre dans : Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle (1600-1650)*, t.II, Paris, Archives Nationales, 2010, p.58, n°113. Après vérification de l'acte (Paris, Archives nationales, MC, XVIII, 135, 17 janvier 1603, quittance par Maurice Picquet à Jean de Monhéron), nous avons pu constater qu'il s'agit en réalité de Nicolas Baullery.

⁹³ Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^{ème} édition, Paris, H. Plon, 1872, p.244. Jal se trompe par ailleurs lourdement en mélangeant allègrement les générations, se contredisant parfois lui-même d'une page à l'autre. Nous pensons que ces erreurs ne viennent pas de sa connaissance des actes notariés, mais plutôt de la lecture qu'il en donne, à savoir les liens familiaux des personnages qu'il rencontre. Ce Théodore Verlant (nom francisé du flamand Théodore van der Laen ?) est cité dans un contrat d'apprentissage au profit du jeune Pierre Bénard. Verlant dit vivre alors rue de la Vieille-Tixanderie, paroisse Saint-Merri (Paris, Archives nationales, MC, LXXXVII, 141, 17 octobre 1585), cité dans : Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires de Paris, histoire de l'art au XVI^e siècle (1540-1600)*, t.II (*sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures*), Paris, Archives nationales, 1986, p.214, n°854).

⁹⁴ Jacques Thuillier, « Documents sur Jacques Blanchard », dans *Hommage à François-Georges Pariset, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1976), 1978, p.87, note 13.

⁹⁵ Jal, 1872, p.244. Il indique que Jérôme et Nicolas Baullery sont parrains en l'église Saint-Merri de Pierre Verlant, fils de Théodore Verlant et de Judith Baullery, le 29 juin 1586. Il affirme par ailleurs (p.243), que Marie Mallo, femme de Jérôme Baullery, est marraine le 13 février 1588 d'un fils de Théodore Verlant.

⁹⁶ Cette identification est inédite. L'historiographie avait, sur la base des déclarations de Jal, éloigné totalement l'hypothèse selon laquelle la veuve de Théodore Verlant (en 1595) et l'épouse de Gabriel Blanchard (en 1599) puissent être une seule et même personne. Un acte datant du 8 janvier 1599 (AN, MC, LXVIII, 71), relatif au bail de la maison de Jérôme Baullery, prouve le contraire : sa fille Judith y est dite veuve de Théodore Verlant.

⁹⁷ Jal, 1872, p.244.

Fourinier (ou Fournier ?), et père d'un fils nommé Germain né le 12 mai 1593⁹⁸. Il n'est pas interdit non plus de voir, parmi les descendants lointains de la grande fratrie Baullery, cette Marguerite Baullery, épouse de Rémy Bernier, officier en l'église Saint-Maclou de Mantes, dont le fils est baptisé dans cette paroisse le 6 juin 1665⁹⁹. Il s'agit du petit Nicolas Bernier (1665 – 1734), futur compositeur célèbre, auteur de motets, cantates, et de nombreux ouvrages théoriques. Les liens de la famille Baullery avec le monde de la musique et des arts semblent avoir traversé les générations.

On peut s'interroger sur les raisons pour laquelle Jérôme Baullery, fils d'un facteur d'orgue, est amené à embrasser la carrière de maître peintre. Il faut alors constater que les liens entre Pasquier Baullery et l'univers des peintres semblent avoir été étroits pendant sa carrière. Il n'est pas surprenant que ces deux métiers, qui œuvrent traditionnellement – bien que dans des domaines différents – pour les paroisses, marguilliers, et ordres religieux, se retrouvent par la suite unis par des liens professionnels ou familiaux. Outre la présence de tableaux dans son inventaire après décès (qui cependant est une chose courante et ne présage pas d'un lien particulier avec les arts), on conserve la trace de la collaboration de Pasquier Baullery avec des artistes. En septembre 1533, il sous-traitait auprès d'un maître peintre du nom d'Antoine Félix¹⁰⁰, pour l'ornementation de l'orgue qu'il venait de construire dans l'église Saint-Martin de Nangis (Seine-et-Marne)¹⁰¹. Une clause du contrat précisait que l'orgue devait être « aussi bien que ledit Felix a estoffé les orgues de l'église de Gonesse ». Le décor ancien de l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Gonesse a en parti survécu : si les peintures de la tribune ont été reprises au XIX^e siècle, elles conservent cependant douze anges musiciens, volants avec élégance au milieu d'un ciel étoilé¹⁰². On peut supposer que l'ornement de l'orgue de Nangis devait être de la même veine.

Cette collaboration de Pasquier Baullery avec des maîtres peintres a-t-elle favorisé l'inclinaison pour la peinture de son jeune fils Jérôme ? Comme nous le verrons, Pasquier disparaît avant d'avoir vu les premiers pas de Jérôme Baullery dans l'art de la peinture, mais il serait séduisant de croire qu'il a encouragé son fils dans cette voie.

2 : Jérôme Baullery (vers 1532 – 1598), le maître inconnu.

⁹⁸ Jal, 1872, p.244.

⁹⁹ Mantes-la-Jolie, archives municipales, registre « Paroisse Saint-Maclou, 4, Baptêmes, Mariages, Sépultures, décembre 1651 à 1668 », cité dans Philip Nelson, « Nicolas Bernier », dans *Recherches sur la musique française classique*, t.XVIII, Paris, A. et J. Picard, 1978, pp.53.

¹⁰⁰ Sur Antoine Félix, qui semble s'être spécialisé dans l'ornement de buffets d'orgues et de retables, voir Guy-Michel Leproux, *La peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2001, pp.177.

¹⁰¹ Paris, Archives nationales, MC, III, 10, 6 septembre 1533 (Marché de peinture entre Antoine Félix et Pasquier Baullery), cité dans Leproux, 2001, p.32, transcrit p.196, n°18.

¹⁰² Leproux, 2001, p.32, pl.I. Voir Pl.26.

Jérôme Baullery fait partie de ces artistes méconnus dont l'étude fut sans cesse bousculée par des erreurs grossières de chronologie, une biographie imprécise, des mentions contradictoires, et des confusions fréquentes avec son fils Nicolas. Félibien¹⁰³ et Florent Le Comte¹⁰⁴ le font intervenir sur le chantier du Louvre au temps d'Henri IV, dans le sillage de Toussaint Dubreuil. Au XIX^e siècle, Adolphe Siret déplace sa carrière au temps de Primatice¹⁰⁵. André Bérard, qui en fait un « peintre d'histoire de la ville de Paris », le donne actif au Louvre et aux Tuileries vers 1530¹⁰⁶. Tous semblent avoir pour base de leurs propos la mention première de Félibien, et tous ont compris qu'il s'agissait d'un maître peintre parisien du XVI^e siècle.

Outre dans l'inventaire après décès de son père Pasquier en 1551, la première mention de Jérôme Baullery intervient le 4 octobre 1552, lorsque le jeune homme, âgé de 20 ans, entre dans l'atelier du peintre Michel Rochetel¹⁰⁷.

Nos connaissances concernant Michel Rochetel sont encore limitées, mais son rôle sur le chantier de Fontainebleau pendant le règne de François I^{er} est attesté par plusieurs documents qui nous permettent d'entrevoir la carrière d'un artiste très proche du mécénat royal et des commandes prestigieuses. On le voit une première fois vers 1540-1541, sur le chantier du décor du cabinet du roi à Fontainebleau (ancien cabinet de Louise de Savoie), où il réalise, d'après les dessins de Primatice, deux tableaux représentant *La Justice* et *Zaleucus se faisant tirer un œil*, aux côtés d'une équipe d'artistes comprenant Germain Musnier, Bartolomeo da Miniato et Giovanni Battista Bagnacavallo¹⁰⁸. Les compositions peintes de ce décor sont hélas perdues, et seuls les dessins de Primatice nous sont parvenus¹⁰⁹. On le retrouve quelques temps plus tard dans l'équipe de peintres chargée d'assister Primatice dans la réalisation du décor de la galerie d'Ulysse, aux côtés de Luca Penni et d'Antoine Caron, recevant des cartons de grotesques de la main d'Antonio Fantuzzi¹¹⁰. Poursuivant sa carrière au service de la couronne, il est chargé, vers 1545, de réaliser les cartons peints des *douze Apôtres*, là encore d'après les dessins de Primatice, destinés à être exécutés en émail par Léonard Limosin. Ces émaux, livrés en 1547, seront offerts à Diane de Poitiers qui les

¹⁰³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Paris, A. Trévoux, 1725, t.III, cinquième entretien, p.127.

¹⁰⁴ Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux Arts, figurez sous les Tableaux, les Statues, & les Estampes*, Paris, E. Picart et N. Le Clerc, 1700, t.III, p.19.

¹⁰⁵ Adolphe Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, t.I, Bruxelles, Les principaux libraires, 1883, p.70.

¹⁰⁶ André Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, J.B. Dumoulin, 1872, pp.51-52, et 89-90.

¹⁰⁷ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 188, 4 octobre 1552 (contrat d'apprentissage au profit de Jérôme Baullery)

¹⁰⁸ Dominique Cordellier, *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2004, p.256.

¹⁰⁹ Les dessins de Primatice pour *La Justice* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv.8550) et *Zaleucus* (idem, inv.8540), notamment, ont été conservés, de même qu'un dessin « intermédiaire » attribué à Germain Musnier, pour la figure de *Scipion* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv.RF.1070). Voir Cordellier, 2004, pp.263-267.

¹¹⁰ Cordellier, 2004, p.293.

fera installer dans les lambris de la chapelle d'Anet (aujourd'hui à Chartres, musée des Beaux-Arts)¹¹¹. Léonard Limosin reprendra les cartons (perdus) de Rochetel pour créer les effigies d'un *Saint Thomas sous les traits de François Ier* et d'un *Saint Paul sous les traits de Louis Galiot de Genouillac* (Paris, musée du Louvre, provenant du couvent des Feuillantines)¹¹². Un dessin pour *Saint Jean l'Évangéliste* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques), que Dominique Cordellier attribue avec prudence à Rochetel, est peut-être un élément intermédiaire entre le dessin de Primatice et le carton peint¹¹³. Rochetel s'installe à Paris à la fin des années 1540, et intègre la maîtrise en 1551 sur présentation d'un « chef-d'œuvre »¹¹⁴. Un an plus tôt il peignait pour Nicolas Picart, notaire et secrétaire du roi, un *Ravissement d'Hélène*, sans doute copie d'après une composition de Primatice¹¹⁵. Son accession à la maîtrise des peintres et sculpteurs lui permet d'ouvrir un atelier, où il reçoit, dès le 11 mai 1551, le jeune Didier Poullétier, dont le père, le maître peintre Antoine Poullétier, venait de décéder¹¹⁶. Moins d'un an plus tard, en mars 1552, Rochetel se sépare de son élève, pour une sombre histoire de vol¹¹⁷. Il prendra en octobre un nouvel apprenti, Jérôme Baullery, alors compagnon, pour six livres la première année, et douze livres la seconde¹¹⁸. Le jeune Baullery a-t-il eu le temps de se former chez ce maître proche des chantiers bellifontains ? On ignore ce qu'est devenu Michel Rochetel après 1552. Est-il mort jeune ? Un document d'archive daté de 1549 nous apprend que l'artiste, très malade, avait été mis dans l'incapacité d'exercer son métier pendant plusieurs mois¹¹⁹. A-t-il été appelé sur un nouveau chantier décoratif, en dehors de Paris ?¹²⁰ On ne connaît ni la durée, ni la teneur de cette formation pour Jérôme Baullery, mais un dessin de Rochetel, signé et daté de 1551¹²¹ (soit un an

¹¹¹ Cordellier, 2004, pp.283-284.

¹¹² Paris, musée du Louvre, département des Objets d'Art, inv. MR XIII suppl.210 et 211.

¹¹³ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 33648. Cordellier, 2004, n°132, p.285. Voir Pl.27.

¹¹⁴ Paris, Archives nationales, Y 52, 49, fol.22, voir : Leproux, 2001, pp.186-187.

¹¹⁵ S'agit-il de la très belle copie primaticienne conservée à Durham, The Bowes Museum, Barnard Castle (inv. B.M.76) ? Dominique Cordellier (Cordellier, 2004, n°259, p.465) ne se risque pas à une telle attribution, mais pense que la question mérite d'être soulevée. Paris, Archives nationales, MC, XIX, 181, 31 juillet 1550 (marché entre Michel Rochetel et Nicolas Picart), cité dans : Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires de Paris, histoire de l'art (1540-1600)*, t.II (sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures), Paris, Archives nationales, 1986, p.205, n°832. Voir Pl.28.

¹¹⁶ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 184, 11 mai 1551 (Contrat d'apprentissage au profit de Didier Poullétier). Voir Leproux, 2001, p.187.

¹¹⁷ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 186, 12 mars 1552 (Rupture de contrat).

¹¹⁸ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 188, 4 octobre 1552 (Contrat d'apprentissage au profit de Jérôme Baullery).

¹¹⁹ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 179, 21 novembre 1549 (Attestation d'incapacité de travail), cité dans : Grodecki, 1986, pp.204-205, n°831.

¹²⁰ C'est l'hypothèse que formule Sylvie Béguin, qui propose – prudemment – de voir en Rochetel l'un des peintres des cheminées d'Ecouen, notamment celle dite du *Jugement de Salomon* (Sylvie Béguin, « Douze cheminées en quête d'auteur », dans Sylvie Béguin, Odile Delenda, Hervé Oursel, *Cheminées et frises peintes du château d'Ecouen*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p.75).

¹²¹ *Cérès, Pluton et Proserpine*, dit autrefois *Diane-Hécate*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupfertisch Kabinett, inv.C.552, signé et daté : *Mic. Rochetel Celta. inventor 1551*. Voir Pl.29. Sur la base de ce dessin, plusieurs autres feuilles ont été attribuées à Rochetel, dont un dessin représentant *Cérès et Cyané* (New-York, The Pierpont Morgan Library, inv.no.150a), ou un *Enlèvement de Proserpine* (Chicago, The Art Institute, Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv.1922.923). Sur les dessins de Dresde et de New-York, voir : Sylvie Béguin, « Two Drawings by Michel Rochetel », dans *Master Drawings*, vol.19, n°2, été 1981, pp.157-160 et 220-221.

avant l'arrivée de son jeune élève) peut nous faire entrevoir le style du peintre à l'heure où il enseignait son art, et la veine très primaticienne à laquelle Baullery fut donc confronté : des corps allongés aux lignes mouvementées, des poses déclamatoires, de forts contrastes de lumières entre zones obscures et rehauts de blancs purs. Sans doute l'art des débuts de Jérôme Baullery – dont du reste on ne connaît rien – devait peut-être se rapprocher de cette esthétique, élégante et théâtrale.

Dès les années 1560, Jérôme Baullery se montre très actif au sein de la corporation parisienne des maîtres peintres et sculpteurs, et semble avoir été une personnalité incontournable de l'institution. On ignore cependant la date à laquelle l'artiste est reçu maître peintre. Il est simplement cité comme « peintre », lors du baptême du fils de Jean Leclerc et Jeanne Malot, le 16 août 1560, en l'église Saint-Eustache¹²². En revanche, il figure l'année suivante parmi les artistes « representans la plus grande et seyne partye des maistres paintres et tailleurs d'ymaiges de ceste ville de Paris » dans un procès opposant un nombre considérables de maîtres peintres aux jurés de la corporation¹²³. Ces derniers, qui venaient de perdre un procès contre le marchand mercier Etienne Porcheneux, souhaitaient faire supporter les frais et dommages-intérêt de cette condamnation à l'ensemble de leurs confrères, lesquels ne l'entendaient pas de cette oreille. On retrouve notamment parmi ces maîtres peintres Didier Poullétier (l'ancien élève de Michel Rochetel), mais aussi Pierre Quesnel, Jacques Patin, et Médéric Fréminet (futur maître de Toussaint Dubreuil et de son propre fils Martin Fréminet)¹²⁴.

C'est sans succès que Jérôme tentera, à plusieurs reprises, d'être élu au conseil de jurande de la corporation. Le 19 octobre 1575, il ne reçoit que deux voix. Les élus seront le maître sculpteur Pierre Chevreulx, et le célèbre peintre Antoine Caron¹²⁵. Baullery ne se présenta pas l'année suivante, lors de nouvelles élections¹²⁶, mais retenta sa chance le 20 octobre 1581, n'obtenant cette fois qu'une seule voix¹²⁷. Les maîtres Jacques Cadet et Laurent Haisse l'emporteront. On le retrouve en 1584, date à laquelle le maître peintre Jacques Patin le désigne comme arbitre dans un différend qui l'oppose à Jérôme de Gondi, car il n'était pas satisfait des sommes versées suite aux travaux qu'il a entrepris dans l'hôtel de Jérôme de Gondi à Saint-Germain-des-Prés. L'arbitre

¹²² Paris, BnF, département des manuscrits, Nouv. Acq. Fr. 12038-12215, Fichier Laborde, n° 39410.

¹²³ Paris, Archives nationales, X1A, 4987, fol.289 recto, 12 juillet 1561. Voir : Jules Guiffrey, « Les maîtres peintres et tailleurs d'images parisiens en 1561 », dans *Nouvelles archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne*, 1886, t.II, pp.306-311.

¹²⁴ Guiffrey, 1886, pp.308-310.

¹²⁵ Paris, Archives nationales, Y5, 251, fol.62. Voir : Jules Guiffrey, *Artistes parisiens des XVI^e et XVII^e siècles, donations, contrats de mariage, testaments, inventaires, etc. tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, imprimerie nationale, 1915, p.4, n°14.

¹²⁶ Paris, Archives nationales, Y5, 251, fol.164, 19 octobre 1576 (Guiffrey, 1915, p.5, n°15).

¹²⁷ Paris, Archives nationales, Y5, 252, fol.14 (Guiffrey, 1915, p.5, n°16).

nommé par le gentilhomme était Guyon de Vable, tandis que Rugiero de Rugieri était désigné comme tiers arbitre¹²⁸.

Jérôme Baullery avait épousé, sans doute vers la fin des années 1550, Marie Mallo (ou Mallet), fille du marchand libraire Gervais Mallo¹²⁹. Le couple aura trois enfants : Nicolas (qui naît probablement vers 1560 – 1565), Judith, et Geneviève. Son épouse décède après 1588¹³⁰, et l'artiste se remarie en 1593 avec Denise Voisin¹³¹, elle-même veuve de Philippe Gorien.

Aucune trace n'a été conservée de la carrière de Jérôme Baullery. Depuis le début du XX^e siècle, une série de huit dessins conservés au musée du Louvre, illustrant le « Pas des Armes de Sandricourt », célèbre tournoi de chevalerie de 1493, lui étaient traditionnellement donnés sur la base d'une signature ne portant hélas pas le prénom de l'artiste¹³². Nous verrons que ces dessins surprenants reviennent en réalité à son fils Nicolas. Nous avons pu retrouver une commande, en date du 7 juillet 1591, d'une *Crucifixion* peinte par Jérôme Baullery pour l'église paroissiale de Montreuil-sous-Bois¹³³, ce qui témoigne de l'activité du peintre dans le domaine du décor religieux. Le tableau a été commandé par les héritiers d'un notable de la ville, un certain Pierre Méront (ou Milront), qui avait laissé par testament une somme destinée à financer un tableau pour sa paroisse. Nous avons cherché les traces de l'existence d'un tel tableau, en vain¹³⁴. Aucune autre mention ne permet d'envisager plus avant la production picturale de Jérôme Baullery, et donc de définir sa place dans l'art parisien de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Jérôme Baullery meurt en 1598, laissant à son fils Nicolas la continuation de la dynastie artistique. Sa mort avant les campagnes décoratives engagées par Henri IV au Louvre empêche d'y voir le « Jérôme Bollery » qui « étoit aussi un de ceux qui peignoient au Louvre » selon les mots de Félibien¹³⁵. L'auteur doit sans doute parler de son fils.

¹²⁸ Paris, Archives nationales, MC, CXXII, 95, 7 mars 1584 (Grodecki, 1986, p.197, n°816).

¹²⁹ Gervais Mallo (ou Mallot, ou Mallet), avait épousé Marie Le Boullenger. Lors de l'inventaire après décès de son épouse, le 14 juin 1581 (Paris, AN, MC, LXXIII, 99), il est nommé « marchand libraire juré en l'Université », vivant rue Saint-Jacques, à l'enseigne de l'Aigle d'Or.

¹³⁰ Marie Mallo est marraine, le 13 février de cette année, d'un fils de Théodore Verlant (Jal, 1872, p.243).

¹³¹ Contrat passé le 15 janvier, mentionné dans la transaction du 5 septembre 1601 entre les héritiers de Jérôme Baullery (Paris, AN, MC, CV, 156), voir : Sylvain Kerspern, « Généalogie et documents sur les Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, publié le 8 avril 2014, consulté le 16 juillet 2014.

¹³² Pierre Marcel et Jean Guiffrey, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Bollery », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t.37, pp.277-288. Les auteurs n'osent trancher en faveur du père ou du fils.

¹³³ Paris, Archives nationales, MC, CXVII, 33, 7 juillet 1591 (Marché). Le tableau représentait le *Christ en Croix*, entre la Vierge et saint Jean.

¹³⁴ Il n'existe aucun inventaire exhaustif de l'église paroissiale Saint-Pierre et Saint-Paul de Montreuil avant 1906. Il n'est pas garanti que le tableau ait survécu jusqu'à la Révolution : en 1638, le curé de la paroisse met en vente plusieurs reliques (dont un bras reliquaire en argent) et divers objets, dans le but de financer un nouveau maître-autel à baldaquin, date à laquelle le chœur et le chevet de l'église sont profondément modifiés. Le tableau de Baullery a pu disparaître à cette époque. Nous adressons nos remerciements à M. René Richard, de l'Association « Sauvegardons Saint-Pierre-Saint-Paul » de Montreuil, pour son assistance dans cette enquête.

¹³⁵ Félibien, 1725, t.III, Cinquième entretien, p.127.

3 : Une famille d'artistes.

Si la génération de Jérôme Baullery est encore très liée au monde liturgique et aux facteurs d'instruments, il n'en est pas de même pour les descendants de Jérôme et leurs alliés, qui comptent dans leurs rangs de nombreux maîtres peintres.

C'est d'abord avec le cercle des libraires que les Baullery semblent avoir noué des liens étroits. On a vu que Jérôme Baullery avait épousé la fille du marchand libraire Gervais Mallo, Marie. Cette dernière fut la marraine aux côtés de son père, le 14 mai 1586, de Gabriel, fils du marchand libraire Jean Houze et de Marie Leclerc, en l'église Saint-Martial¹³⁶. Signalons que bien plus tard, en 1619, Geneviève Baullery (fille de Nicolas), épouse Jacques Quesnel, également marchand libraire¹³⁷.

C'est peut-être par leur proximité avec le monde de l'édition que les Baullery sont amenés à fréquenter la famille des graveurs Leclerc, grande dynastie avec laquelle Nicolas Baullery collaborera à plusieurs reprises. Le 16 août 1560, Jérôme Baullery tenait sur les fonds de l'église Saint-Eustache Jean IV Leclerc, fils de Jean III et de Jeanne Malot¹³⁸. Cette Jeanne Malot est-elle une sœur de Marie Mallo, épouse de Jérôme ? C'est ce que suppose Sylvain Kerspern, qui voit donc en Nicolas Baullery et Jean Leclerc des cousins¹³⁹. D'autres voient dans cette Jeanne Malot la fille d'une famille de vignerons¹⁴⁰. Nous suivrons ici l'affirmation de Sylvain Kerspern, car Nicolas Baullery est témoin du mariage de Jean IV Leclerc avec Denise Sagot en 1615¹⁴¹, date à laquelle il est nommé comme « cousin » du nouveau marié.

Jérôme Baullery avait repris, en 1586, le bail de la demeure de sa mère rue de la Verrerie, et y avait installé son foyer¹⁴². Son fils Nicolas sera aussi résident de cette rue, qui compte à l'aube du XVII^e siècle un nombre important d'artistes, réunis autour des paroisses de Saint-Merry et Saint-Jean-en-Grève. On trouve dans cette rue la famille Quesnel, liée aux Baullery par des liens matrimoniaux, de même que David Pontheron, issu d'une famille de peintres que nous serons

¹³⁶ Eugène Piot, *Etat Civil de quelques artistes français. Extraits des registres des paroisses des anciennes archives de la Ville de Paris*, Paris, Pagnerre, 1873, p.14-15. Voir aussi : Henri Herluison, *Actes d'Etat-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc. extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Paris, J.Baur, 1873, vol.I, p.42.

¹³⁷ Paris, Archives nationales, MC, LXVIII, 104, 15 septembre 1619 (fiançailles) et 23 novembre 1619 (mariage).

¹³⁸ Paris, BnF, département des manuscrits, Nouv. Acq. Fr. 12038-12215, Fichier Laborde, n° 39410.

¹³⁹ Sylvain Kerspern, « Généalogie et documents sur les Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, publié le 8 avril 2014, consulté le 16 juillet 2014.

¹⁴⁰ Maxime Préaud, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987, p.209.

¹⁴¹ Paris, Archives nationales, MC, XVIII, 160, 24 mai 1615 (Contrat de mariage entre Jean IV Leclerc et Denise Sagot).

¹⁴² Paris, Archives nationales, MC, CXVII, 25, 20 février 1586. Jérôme Baullery fera également entreprendre, quelques mois plus tard, des travaux dans une maison située dans le quartier de Popincourt (MC, CXVII, 25, 11 avril 1586, devis de maçonnerie).

amenés à recroiser, le peintre Bonnier, ainsi que Bornat, peintre du roi, et Bénard, peintre de la reine¹⁴³. On y retrouve également Quentin Varin, et en 1608 Laurent Vouet, père de Simon¹⁴⁴.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les peintres parisiens sont une grande famille, unis par de nombreux liens matrimoniaux. Les Baullery n'échappent pas à cette règle, et lient leur famille à celle des Quesnel, autre grande dynastie de peintres actifs depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Geneviève Baullery, fille de Jérôme et sœur de Nicolas, épouse Jacques Quesnel, maître peintre, le 24 août 1593¹⁴⁵. Lors de la naissance en 1594 de leur fils Toussaint – qui devient aussi peintre – sont présents comme parrains Jérôme Baullery et le célèbre Toussaint Dubreuil¹⁴⁶. Nicolas Baullery avait certifié un an plus tôt la capacité de Jacques Quesnel pour la réception de ce dernier à la maîtrise des peintres et sculpteurs¹⁴⁷. Plus tard, la fille de Nicolas, également nommée Geneviève, épouse un autre Jacques Quesnel, marchand libraire.

Les Baullery semblent également avoir fréquenté les peintres, comme Jean III Patin (frère cadet de Jacques)¹⁴⁸ et Jacques Bénard¹⁴⁹, tandis que le peintre Jean Dangers et le sculpteur Pierre Biard étaient parrains en 1593 du fils de Nicolas, Jean Baullery¹⁵⁰. En 1600, Marie Delisle, deuxième femme de Nicolas Baullery, est la marraine du fils du sculpteur Jean Mansart, en l'église Saint-Eustache¹⁵¹. Nicolas Baullery a eu le souci de marier ses filles à des artistes. Sa fille aînée, Catherine (1585 – 1657), fut d'abord promise en 1605 au maître peintre Pierre de Hanssy¹⁵², demeurant rue Planchambray, paroisse Saint-Jean. Le mariage fut annulé l'année suivante, sans doute pour des raisons financières¹⁵³. Elle épouse finalement son oncle par alliance, Pasquier Delisle, maître maçon, qui œuvre à l'époque sur plusieurs chantiers architecturaux d'ampleur¹⁵⁴.

¹⁴³ Léon Lesage (publié par son fils André Lesage), *Souvenirs du Vieux Paris. L'ancien Quartier Saint-Merry, Les Monuments incendiés sous la Commune, Variétés*, Paris, H. Falque, 1909, p.210.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Paris, Archives nationales, MC, XVIII, 245, 14 mai et 8 juin 1629 (Acte de succession de Jacques Quesnel).

¹⁴⁶ Jal, 1872, p.244. Jal se trompe légèrement en faisant de cette Geneviève Baullery la sœur de Jérôme. Il voulait sans doute parler de Nicolas.

¹⁴⁷ Paris, Archives nationales, Y 9306 B, fol.69, verso, 12 août 1593. Voir : Georges Wildenstein, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Les Beaux-Arts, 1926.

¹⁴⁸ Paris, BnF, département des manuscrits, Nouv. Acq. Fr. 12053, Fichier Laborde, à Ballery, n°6036 : Jérôme Baullery figure aux côtés de Jean Patin parmi les parrains de Jérôme, fils de François Berryer, en l'église Saint-Leu, le 19 décembre 1571. Sur Jacques Patin (1532-1587) et son frère Jean III Patin (1539-1579), voir : Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois, les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011, pp.405-406.

¹⁴⁹ Marie Mallo, épouse de Jérôme, est la marraine d'une fille de Jacques Bénard, le 19 juillet 1584 (Jal, 1872, p.243). Ce Jacques Bénard sera le parrain de Jacques Baullery, né en 1589 (Jal, 1872, p.243).

¹⁵⁰ Jal, 1872, p.243.

¹⁵¹ Paris, Archives nationales, Fichier Laborde (Nouv. Acq. fr.12038-12215) : copie partielle versée à la Documentation du département des Peintures du musée du Louvre (fichier Madeleine Dreyfus), carton France, XVII^e siècle, BO-BOM, dossier Ballery, Nicolas. On connaît Jean Mansart par son activité sur le chantier de la Petite Galerie du Louvre : les 13 et 15 décembre 1601, il signait un marché pour des sculptures extérieures de la galerie. Le 5 avril 1606, il était chargé de réaliser, d'après les dessins de Louis Métezeau, huit hauts reliefs de plâtre représentant des candélabres de trophées d'armes tenus par des enfants (Louis-Henri Collard, Edouard-Jacques Ciprut, *Nouveaux documents sur le Louvre*, Paris, Picard, 1963, p.22, n°V, p.53).

¹⁵² Paris, Archives nationales, MC, CV, 165, 7 août 1605 (mariage).

¹⁵³ Sylvain Kerspern, « Les multiples facettes de Nicolas Baullery. 1. Les sources », dans *dhistoire-et-dart.com*, mise en ligne le 8 avril 2014. L'annulation a été ajoutée postérieurement sur l'acte du 7 août 1605.

¹⁵⁴ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630, inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°2 (le mariage a lieu le 24 janvier 1610). On ne connaît pas la date de naissance de Pasquier Delisle. Il est notamment actif aux chantiers de Saint-

Le couple aura trois enfants : Nicolas (le fils aîné)¹⁵⁵, Toussaint (né en 1613), et Madeleine (née en 1622).

La deuxième fille de Nicolas, Barbe, épouse en 1612 le peintre Simon Cornu¹⁵⁶. Cornu avait été reçu comme apprenti en 1607 chez le peintre Martin de Héry¹⁵⁷. Si Cornu se désigne volontiers comme peintre ordinaire du roi, il semble avoir cumulé plusieurs activités : spécialisé dans l'art du paysage, il est actif sur le chantier décoratif du château de Bagnolet pour Etienne Brioy, et à l'hôtel particulier du duc de Bellegarde¹⁵⁸. Il loue également une échoppe dans la foire Saint-Germain et y fait commerce de tableaux, ce qui entraîne parfois quelques conflits avec la corporation des peintres et sculpteurs du faubourg¹⁵⁹. Menant un train de vie plutôt aisé, il acquiert une charge de receveur au grenier à sel de Montfort pour 11 000 livres en 1629, et divers offices de greffiers des dépris de vins et courtier des vins en 1631¹⁶⁰. Il est également cité comme écuyer et archer des gardes du corps du roi¹⁶¹. Cornu semble avoir enseigné son art à plusieurs élèves : Noël Hérault en 1621, Guillaume de Sèvre en 1631, Pierre Janvier en 1635, et Nicolas Heaulme en 1636¹⁶². L'un des fils de Simon Cornu, Nicolas, est également maître peintre¹⁶³.

Malgré ces liens solides avec les cercles artistiques parisiens, il faut cependant constater que la dynastie des Baullery s'éteint avec la mort de Nicolas en 1630. Son fils aîné, Jérôme II Baullery, né en 1587, avait été promis au métier de peintre. Si sa présence à Paris est attestée en 1604, où il est le parrain de sa demi-sœur Geneviève¹⁶⁴, il se rend peu après à Rome, sans doute sur les conseils de son père, pour parfaire sa formation¹⁶⁵. Il habite paroisse San Tommaso in Parione, où il loge

Eustache et de Saint-Jean en Grève, ainsi qu'au pont neuf de Toulouse. Sur Delisle, voir : Georges Costa, « Les entrepreneurs parisiens du Pont Neuf de Toulouse », dans *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, 2003, t.63, pp.206-207.

¹⁵⁵ Nicolas Delisle est cité comme « étudiant sur la faculté de médecine », dans une quittance signée entre sa mère et Ambroise Rousselet (Paris, AN, MC, XIX, 417, 14 février 1639).

¹⁵⁶ Paris, Archives nationales, MC, VIII, 577, 28 novembre 1610 (Contrat de mariage de Barbe Baullery et Simon Cornu). Le mariage n'est célébré que deux ans plus tard, le 22 mai 1612 (Jal, 1872, p.244). Voir : Marie-Antoinette Fleury, *Documents du minutier central concernant les peintres, les sculpteurs, et les graveurs au XVII^e siècle (1600 – 1650)*, t.I, Paris, SEVPEN, 1969, pp.21-22.

¹⁵⁷ Paris, Archives nationales, MC, VIII, 571, 12 octobre 1607 (Contrat d'apprentissage), voir : Fleury, 1969, p.307.

¹⁵⁸ Richard Beresford, « Deux inventaires de Jacques Blanchard », dans *Archives de l'Art français*, 1985, t.27, p.112.

¹⁵⁹ Le 1^{er} mars 1642, les jurés peintres et sculpteurs de Saint-Germain-des-Prés font saisir dans la loge de Simon Cornu un « petit tableau peint en huile, où est représenté une femme couchée nue et un Satire auprès d'elle en action deshonnête » (Jules Guiffrey, « La maîtrise des peintres de Saint-Germain des prez. Réception et visites, 1598 – 1644 », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p.119).

¹⁶⁰ Beresford, 1985, p.112. Voir aussi : Mickaël Szanto, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1996, pp.67-68.

¹⁶¹ Paris, Archives nationales, MC, CV, 277, 17 juillet 1629 (Constitution d'une rente pour Geneviève Baullery, veuve de Jacques Quesnel, maître peintre).

¹⁶² Beresford, 1985, p.112.

¹⁶³ Nicolas Cornu est cité dans plusieurs actes comme « peintre ordinaire du roi » (Paris, Archives nationales, MC, CV, 789, 12 août et 22 octobre 1645, et XIX, 440, 5 août 1649).

¹⁶⁴ Jal, 1872, p.243.

¹⁶⁵ Il s'agit sans doute de ce « Girolamo Baulleri » dont parle Pietro Zani comme étant actif à Rome vers 1600. Voir : Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate*, première partie, vol.III, Parme, dalla tipografia ducale, 1820, p.138. Orlandi en 1753 parle également d'un « Boleris » mais retranscrit la citation de Van Mander. Voir : Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico, contenente le Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto*

chez le peintre Jean Turpin, et fréquente sans doute plusieurs artistes français expatriés dans la cité pontificale, comme Philippe Thomassin¹⁶⁶. Il meurt à l'âge de 25 ans, le 24 septembre 1612¹⁶⁷.

e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti, accademico clementino, ed ispettore della Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III., re di Polonia, ed elettore di sassonia, ecc., Venise, Giambatista Pasquali, 1753, p.104.

¹⁶⁶ Michèle Bimbenet-Privat, « Les orfèvres français à Rome (1500 – 1620) », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1992, vol.104, n°104-2, p.473.

¹⁶⁷ S. Tommaso in Parione, Mor. 1612, folio 36, verso. Voir : Rossella Vodret, *Alla ricerca di « Ghiongrat » : studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2011, p.392.

C : Nicolas Baullery, maître peintre et bourgeois.

I : un peintre aisé.

La date de la naissance de Nicolas Baullery n'est pas connue avec précision. La naissance, en 1585, de sa première fille Catherine, suit de peu son mariage avec Edmée Lefebvre le 20 mars 1584¹⁶⁸, date à laquelle il est déjà cité comme « maître peintre à Paris », ce qui place sa naissance aux alentours de 1560.

Avec sa première épouse Edmée Lefebvre (ou Lefébure), l'artiste a quatre enfants selon Jal : Catherine naît en 1585, Jérôme II Baullery en 1587, Jacques en 1588 (celui-ci meurt prématurément un an plus tard), et un dernier fils prénommé Jacques, né en 1589, sur lequel on ne sait rien. C'est peut-être cette quatrième naissance qui coute la vie à Edmée Lefébure¹⁶⁹. Dès 1591, l'artiste épouse Marie Delisle, fille du maître maçon Toussaint Delisle, et de Guillemette Pemille. Le couple aura quatre enfants : Isabeau en 1592, puis Jean en 1593, Barbe en 1595, et Geneviève en 1604¹⁷⁰.

Nicolas Baullery et Edmée Lefébure vivent rue de la Verrerie, sans doute hébergés par le père de Nicolas. Suite à son second mariage, Nicolas commence à louer le 23 mars 1592, une maison appartenant aux prévôts de la ville de Paris¹⁷¹, et n'habite peut-être plus chez son père. Les années qui suivent semblent être une période d'enrichissement pour le peintre. Contrairement à son père, Nicolas réussit à être élu maître juré de la corporation des peintres et sculpteurs, et est réélu en octobre 1592 pour un an¹⁷². L'artiste bénéficie de plusieurs héritages : celui de son père, qui disparaît en 1598, mais aussi de sa belle-mère Guillemette Pemille, en 1605¹⁷³ et de son beau-père Toussaint Delisle en 1607¹⁷⁴. Le 27 mars 1602, Nicolas Baullery parvenait à obtenir par sentence la maison de son père rue de la Verrerie¹⁷⁵, et sa situation financière lui permettait de verser un

¹⁶⁸ Paris, Archives nationales, MC, CXVII, 22 mars 1584 (Mariage de Nicolas Baullery et Edmée Lefebvre). Edmée Lefebvre est la fille d'Etienne Lefebvre, cuisinier à Troyes (il est déjà mort en 1584), et Jacqueline Bernant.

¹⁶⁹ Jal, 1872, p.243.

¹⁷⁰ Jal, 1872, p.243.

¹⁷¹ Paris, Archives nationales, MC, CXV, 3, 23 mars 1592 (Prise à loyer pour un an). Les registres des délibérations de la ville de Paris nous apprennent, en outre, que Nicolas Baullery remportait la même année aux enchères le loyer d'une maison rue de la Verrerie, appartenant au sieur de Moussy, absent. Paris, Archives nationales, H 1883, 12 novembre 1592, (Bail d'une maison), Paul Guérin, *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris*, t.X (1590-1594), Paris, Imprimerie nationale, 1902, p.40, note 1.

¹⁷² Paris, Archives nationales, Y 9306 B, fol.49, verso. Voir : Georges Wildenstein, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Les Beaux-Arts, 1926, p.227.

¹⁷³ Paris, Archives nationales, MC, CV, 164, 18 décembre 1605 (Convention entre Toussaint Delisle et Nicolas Baullery).

¹⁷⁴ Paris, Archives nationales, MC, CVII, 102, 22 mai 1607 (Inventaire après décès de Toussaint Delisle).

¹⁷⁵ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°4).

dédommagement à ses cohéritiers, à savoir Gabriel Blanchard pour son épouse Judith, et Jacques Quesnel pour son épouse Geneviève. Ce dédommagement sera effectif en 1604¹⁷⁶.

L'historiographie a très vite imprimé sur le personnage de Nicolas Baullery l'image d'un artiste fier et aisé, sur la base de la remarque de Carel Van Mander : « Il se comporte en grand seigneur et se promène à cheval suivi d'un laquais »¹⁷⁷. Cette mention dépeint une personnalité empreinte d'un certain orgueil, fière de sa condition, cherchant à entretenir un train de vie luxueux. Les archives nous permettent de rejoindre en partie le portrait dressé par Van Mander : le 17 janvier 1603, Nicolas Baullery était cité dans une quittance, où il se portait caution de Jean de Monhéron, pour l'achat d'un cheval auprès du marchand de chevaux Maurice Picquet¹⁷⁸. Baullery a-t-il lui-même eu affaire à Maurice Picquet pour l'achat d'un cheval ? L'idée n'est pas impossible, et cet événement intervient un an seulement avant la publication de l'ouvrage de Van Mander.

Des éléments nous manquent pour déterminer la véritable situation économique de la famille Baullery qui, bien que nombreuse, ne semble jamais avoir manqué d'argent. Les Baullery ont pu compter sans doute sur leurs nombreux contacts, amis, et alliés, et plusieurs membres de la famille semblent avoir des liens avec le cercle des hauts fonctionnaires et des privilégiés, tel ce Germain Baullery (cousin de Nicolas ?) commis au greffe du parlement de Paris¹⁷⁹, ou encore Pierre Marchant, beau-frère de Nicolas, qui occupe une charge de conseiller, notaire et secrétaire du roi¹⁸⁰.

C'est manifestement après le début des années 1600 que la situation financière de Nicolas Baullery connaît une embellie croissante, et que la personnalité brossée par Van Mander trouve réellement son sens. L'artiste se met en tête d'acquérir des terres en dehors de Paris, dont il conservera précieusement les titres de propriété¹⁸¹. Dès le 18 mai 1615, il se porte acquéreur – en échange d'une rente versée à Françoise Dorlionet (ou Dorleans), veuve de Pierre Mignot, maître brodeur à Saint-Germain-des-Prés – d'une maison et de vignes donnant sur la grande rue du village d'Arcueil¹⁸². En 1618, l'artiste multiplie les acquisitions et constitue au compte-goutte un véritable fief, à partir de terres achetées à des paysans locaux. Le 28 février 1618, il échange certaines de

¹⁷⁶ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°5).

¹⁷⁷ Carel Van Mander, *Le Livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais, et allemands*, 1604, t.II. éd. J. Rouam, 1884-1885, traduit par Henri Hymans, pp.300-301.

¹⁷⁸ Paris, Archives nationales, MC, XVIII, 135, 17 janvier 1603 (Quittance de Maurice Picquet à Jean de Monhéron). Le prénom « Nicolas » a été mal lu par Marie-Antoinette Fleury qui y voyait un « Pierre » Baullery. Voir : Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, t.II, Paris, Archives Nationales, 2010, p.58, n°113.

¹⁷⁹ Jal, 1872, p.244.

¹⁸⁰ Nicolas Baullery est présent au mariage de Pierre Marchant avec sa belle-sœur, Catherine Delisle : Paris, Archives nationales, MC, LXVIII, 104, 19 février 1619 (Contrat de mariage).

¹⁸¹ La plupart de ces documents sont décrits précisément par les notaires chargés de dresser l'inventaire après décès du peintre, parmi la vingtaine d'actes notariés que Baullery avait gardé dans ses papiers personnels.

¹⁸² Paris, Archives nationales, MC, CXXII, 1585, fol.XLVI, 18 mai 1615 (Contrat d'échange)

ses terres déjà acquise avec celles de M. Mirebeau, commis au greffe du Parlement¹⁸³. Le 4 avril, il achète au laboureur Anthoine Garnier et à sa femme Claude Gauvet des vignes sur le terroir voisin de Cachan¹⁸⁴. Le même jour, il achète un terrain viticole au vigneron Jacques d'Arthois et à son épouse Perrette Besnard¹⁸⁵. De nouvelles acquisitions suivent le 28 mai¹⁸⁶, puis le 7 septembre de la même année¹⁸⁷. Ces achats se poursuivent jusqu'en 1624, date à laquelle il acquiert de nouveaux arpents auprès du vigneron Pierre Pastoureau¹⁸⁸. Les dimensions de ces terrains ne sont pas précisées, mais l'on peut s'interroger sur les raisons de tels achats. Il s'agissait sans doute de constituer un domaine homogène, capable de produire de confortables rendements, et de garantir un revenu régulier à la famille Baullery. Nicolas avait-il entrepris de faire construire une demeure sur ses terres franciliennes, à la place de la maison de la veuve Mignot ? Nous n'avons retrouvé aucun document nous permettant de l'affirmer.

Quelles informations donne l'inventaire après décès du peintre, dressé le 19 avril 1630 dans sa maison de la rue de la Verrerie¹⁸⁹ ? On apprend d'abord que Baullery louait les services d'une domestique du nom de Marie Grémy, mais aucune trace du « laquais » dont parle Van Mander. Les nombreux objets inventoriés dans les quelques pièces de la maison ne révèlent pas un train de vie particulièrement luxueux. Ce sont les effets d'un petit bourgeois, loin d'être dans la gêne, mais sans fortune notable. La chambre et une autre pièce indéterminée ressemblent à un atelier d'artiste, où celui-ci entasse sa petite collection de tableaux de dévotion (qui seront étudiés plus loin), ainsi que les ustensiles nécessaires à son travail. On y note cependant la présence de plusieurs cabinets dont un « fason d'ebeine » (prisés 12 livres), et si le lit paraît de facture modeste, il comporte des ornements en passementerie de soie. La chambre est également ornée d'une tenture de tapisserie « fason de Bergame », en cinq pièces (prisés 24 livres), dont les sujets ne sont pas décrits. Outre les tableaux, on remarque la présence de « quatorze petites figures de bosse » qui ne sont estimés que 30 sols pour l'ensemble. S'agit-il de figurines en terre cuite ou en bois ? Peut-être pour aider le peintre dans la mise en scène de ces tableaux ? Les objets de valeur parmi ceux inventoriés sont rares. Les habits révèlent pourtant l'existence de pourpoints (de quatre livres), de plusieurs manteaux de diverses couleurs (valant 6 et 12 livres), de bas de soies, deux robes de chambres de

¹⁸³ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°7).

¹⁸⁴ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°9).

¹⁸⁵ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°11).

¹⁸⁶ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°8). Baullery acquiert des terres appartenant à une veuve du nom de Nicole Fugault, et à son fils Léon Julliard.

¹⁸⁷ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°10). Baullery achète des arpents de vignes à un certain Anthoine Le Rouge.

¹⁸⁸ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery, titre n°12).

¹⁸⁹ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery). Les pièces décrites sont une cave, une chambre, puis les objets d'une cuisine, puis peut-être une petite pièce servant de cabinet et de bibliothèque, à moins que ces objets ne soient tous réunis dans une unique grande pièce faisant office de chambre. Le lendemain, les notaires s'attardent sur une petite chambre attenante à la première.

trois livres, et trois chapeaux (valant 16 livres). Les objets les plus précieux sont sans doute les six cuillères d'argent estimées 16 livres, 19 sols et 6 deniers, tandis que l'on remarque également onze « verres de cristal » (de seulement 30 sols), et quatre « anneaux d'or » (d'une valeur totale de 20 livres) dont l'un est serti d'un diamant, et un second d'un saphir.

2 : Le peintre et son atelier : le premier maître de Jacques Blanchard.

Les liens étroits qui unissent les Baullery aux autres familles d'artistes parisiens, et la place éminente que Nicolas Baullery semble avoir occupé au sein de la corporation des peintres et sculpteurs, expliquent que l'artiste a, dès la fin de la décennie 1600, ouvert un atelier destiné à enseigner son art auprès de jeunes apprentis. Ces années coïncident avec la période, déjà vue plus haut, pendant laquelle Baullery s'enrichit et débute un train de vie bourgeois : celui d'un notable parmi les peintres parisiens, sûr de sa condition et de sa valeur. Dès le mois de janvier 1610, il reçoit dans son atelier le jeune Pierre Corfin (ou Corsin), âgé de 19 ans, placé chez lui par Louis Ribier, écuyer, sieur de Villebrosse, qui réside à cette époque rue Michel-le-Comte, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, non loin de la rue de la Verrerie¹⁹⁰.

Nous n'avons trouvé aucun autre document se rapportant à la carrière de Pierre Corfin. Il semble pourtant bien avoir exercé le métier de peintre : il épouse à une date inconnue Marie Quesnel, fille de Jacques I^{er} Quesnel et de Geneviève Baullery (et donc nièce de Nicolas). Cette même Marie Quesnel est dite veuve du peintre Pierre Corfin lors du baptême de sa nièce Madeleine Quesnel (fille de Toussaint) le 13 octobre 1633¹⁹¹.

Si Pierre Corfin reste l'un de ces nombreux peintres méconnus de cette époque, le deuxième élève de Nicolas Baullery, Jacques Blanchard, est bien mieux connu. Jacques Blanchard est le neveu de Nicolas Baullery. On a vu que sa sœur, Judith Baullery, avait épousé en premier lieu le peintre d'origine flamande Théodore Verlant, dont elle avait eu plusieurs enfants¹⁹². Veuve vers 1595, elle épouse en secondes noces, le 29 juin 1599, un marchand du nom de Gabriel Blanchard, « natif de Coindrieu »¹⁹³. Charles Perrault livre le récit de la rencontre entre Gabriel Blanchard et Judith Baullery : Blanchard « ayant esté député à Paris pour les affaires de la Ville, et s'estant logé par hazard chez Jerosme Boleri le meilleur Peintre de son temps, épousa sa fille dont il eut trois

¹⁹⁰ Paris, Archives nationales, MC, LXVIII, 91, 29 janvier 1610 (Contrat d'apprentissage).

¹⁹¹ Jal, 1872, p.1026.

¹⁹² Jal, 1872, p.244.

¹⁹³ Jal, 1872, p.222.

enfants »¹⁹⁴. Or, on a vu que Jérôme était mort en 1598¹⁹⁵. Il n'a donc pas pu assister au remariage de sa fille, et encore moins être le maître de son petit-fils, comme le supposait pourtant Perrault¹⁹⁶. Jacques Blanchard, qui est le premier enfant du couple, naît à Paris en septembre ou octobre 1600¹⁹⁷.

C'est Gabriel Blanchard qui met son fils en apprentissage chez Nicolas Baullery au début de l'année 1613. Le contrat prévoit que le jeune apprenti restera cinq années dans l'atelier de son maître, ce dernier devant « montrer et enseigner a son pouvoir sondit art et mestier de peintre et tout ce dont il se mesle et entretient en iceluy »¹⁹⁸. Comme l'a remarqué Jacques Thuillier, le contrat est passé « au pair », ce qui se comprend lorsqu'on songe aux liens familiaux étroits qui unissaient le maître et son élève¹⁹⁹. Aucune transaction financière n'est évoquée dans le contrat, et Gabriel Blanchard est chargé d'entretenir matériellement son fils le temps de sa formation. En outre, les liens qui devront désormais unir Nicolas Baullery et Jacques Blanchard seront réellement ceux d'un oncle et d'un neveu : le jeune homme ne devra pas « s'en fuir », et « en cas de fuite ou absence promet sondit père le faire chercher en la ville et banlieu de Paris ».

Les historiographes de Jacques Blanchard avaient connaissance de cet événement, et, à quelques erreurs près, du nom de Nicolas Baullery²⁰⁰. C'est d'ailleurs l'un des éléments qui permirent de sauver le nom de Baullery de l'oubli dans lequel sont tombés d'autres artistes de sa génération. Félibien retient entre autre que « ce fut de lui que Jacques Blanchard étant fort jeune, apprit les commencements de la Peinture »²⁰¹. Florent Le Comte, moins bavard, indique simplement que Blanchard « apprit chez Nicolas Ballery son oncle »²⁰². Que fut réellement, pour Blanchard, la nature de cet apprentissage ? Jacques Blanchard a à peine douze ans au début de 1613, lorsqu'il entre dans l'atelier de Nicolas Baullery, situé à quelques mètres de la maison de ses parents. A cet âge et à ce niveau balbutiant, plus qu'un enseignement théorique de l'art, c'est davantage une formation pratique que Baullery dût dispenser à son élève : le choix et la tension de

¹⁹⁴ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dézallier, 1700, t.II, p.93.

¹⁹⁵ Paris, Archives nationales, MC, LXVIII, 71, 8 janvier 1599 (Bail de la maison de Jérôme Baullery).

¹⁹⁶ Perrault, 1700, t.II, p.93.

¹⁹⁷ Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard, 1600 – 1638*, cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts, 6 mars – 8 juin 1998, Rennes, musée des Beaux-Arts, 1998, p.42. L'auteur propose de situer la naissance de Jacques Blanchard à la fin du mois de septembre et son baptême le 1^{er} octobre.

¹⁹⁸ Paris, Archives nationales, MC, CV, 191, 31 janvier 1613 (Contrat d'apprentissage). Le contrat a été publié : voir Jacques Thuillier, « Documents sur Jacques Blanchard », dans *Hommage à François-Georges Pariset, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1976), 1978, p.89, pièce justificative I, et Thuillier, 1998, pp.43-44.

¹⁹⁹ Thuillier, 1978, p.89.

²⁰⁰ Perrault confond Nicolas et Jérôme Baullery (Perrault, 1700, t.II, p.93).

²⁰¹ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Paris, A. Trévoux, 1725, t.III, septième entretien, p.388.

²⁰² Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux Arts, figurez sous les Tableaux, les Statues, & les Estampes*, Paris, E. Picart et N. Le Clerc, 1700, t.III, p.22.

la toile, la construction du châssis de bois, le broyage des pigments, étaient nécessaires à maîtriser avant toute considération de style ou de mise en scène d'un tableau. C'est sûrement à juste titre que les historiographes ont minimisé cette période d'apprentissage de Blanchard dans l'atelier de Baullery. Ainsi, Félibien précise qu' « il n'avait pas fait encore un grand progrès, lors qu'âgé de vingt ans, il sortit de Paris, pour aller en Italie »²⁰³. Avant d'arriver dans la péninsule, Blanchard s'arrête à Lyon, où il intègre l'atelier du peintre Horace Le Blanc²⁰⁴. Les forts liens stylistiques qui unissent l'art d'Horace Le Blanc aux premiers tableaux connus de Blanchard incitent à voir ici le réel poids artistique qu'un maître pouvait laisser dans le métier de son élève. A ce titre, l'un des premiers tableaux attribuables à Blanchard, un *Vœu à la Vierge* conservé dans l'église Saint-Denis-de-la-Croix-Rousse de Lyon, a aussi été attribué à Le Blanc²⁰⁵. Le « vénétianisme » de la palette, la douceur des paysages nuageux, la lumière dorée et la sensualité des nus sont autant de points communs entre Jacques Blanchard et Horace Le Blanc, et c'est sans doute auprès de ce second maître que le jeune artiste a réellement forgé son esthétique²⁰⁶. On a pourtant voulu voir, dans certaines réminiscences « maniéristes » de Blanchard – au premier rang desquels figurent la *Flore* de la collection Thuillier (Vic-sur-Seille, musée Georges de La Tour), et *Angélique et Médor* (New-York, The Metropolitan Museum of Art) – une révérence envers ce premier enseignement reçu dans l'atelier de Nicolas Baullery²⁰⁷. C'est davantage dans le cercle proprement bellifontain, autour de Primatice et de ses émules, qu'il faut placer ces citations rétrospectives : ces grands nus féminins, de dos, monumentaux et sensuels, s'inspirent des grands décors de Fontainebleau (notamment de la salle de bal décorée par Primatice) et des tableaux de Toussaint Dubreuil, et ont peu à voir avec les corps plus sombres et charpentés que nous verrons de Baullery. Cette persistance de l'esthétique bellifontaine n'est d'ailleurs pas un cas isolé parmi les artistes parisiens actifs dans les années 1630. D'autres figures contemporaines, parmi lesquelles Laurent de La Hyre ou Lubin Baugin, poursuivent également dans certaines de leurs toiles la sensualité de l'Ecole de Fontainebleau²⁰⁸.

Après le passage de Blanchard dans son atelier, les archives sont muettes quant à d'autres élèves éventuels de Baullery. Le frère de Jacques Blanchard, Jean, est formé dans l'atelier d'un autre

²⁰³ Félibien, 1725, t.III, septième entretien, p.388.

²⁰⁴ Sur Le Blanc et son atelier, voir notamment : Gert-Rudolf Flick, *Masters and Pupils. The Artistic Succession from Perugino to Manet, 1480-1880*, Londres, Hogarth Arts, 2008, pp.138-144.

²⁰⁵ Thuillier, 1998, n°3, p.84. Voir Pl.30.

²⁰⁶ Mademoiselle Oriane Lavit rédige actuellement, sous la direction de M. Olivier Bonfait, un mémoire de 5^{ème} année de l'Ecole du Louvre consacré au peintre Horace Le Blanc. Cette étude très approfondie apportera certainement des éclaircissements sur les liens stylistiques entre ce dernier et Jacques Blanchard.

²⁰⁷ Thuillier, 1978, p.82. Voir Pl.31 et Pl.32.

²⁰⁸ Jacques Thuillier, « Fontainebleau et la peinture française du XVII^e siècle », dans André Chastel (dir.), *L'Art de Fontainebleau*, actes du colloque international, Fontainebleau et Paris, 18, 19, 20 octobre 1972, Paris, éd. du CNRS, 1975, pp.249-266. L'auteur rassemble un corpus important autour de cette notion de pérennité bellifontaine dans la peinture française du XVII^e siècle, qui montre que l'œuvre de Blanchard était loin d'être un « unicum » stylistique à cette époque.

oncle, Jacques Quesnel²⁰⁹. Pour autant, Baullery semble avoir toujours gardé contact avec la famille Blanchard, et notamment avec son ancien élève : il figure parmi les signataires lors du mariage de Jacques Blanchard avec Suzanne Castillon en janvier 1630, soit quelques mois seulement avant sa mort²¹⁰.

²⁰⁹ Paris, Archives nationales, MC, XII, 50, 18 janvier 1621 (Contrat d'apprentissage). Jean Blanchard est dit âgé de 13 ans. Le contrat est signé par Judith Baullery, et le peintre cette fois est rémunéré. Voir : Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, t.II, Paris, Archives Nationales, 2010, p.538, n°1886.

²¹⁰ Paris, Archives nationales, MC, XII, 299, 20 janvier 1630 (Contrat de mariage). Voir : Thuillier, 1998, p.48.

II : Autour de l'œuvre sûr : Nicolas Baullery, maître-peintre parisien.

A : Nicolas Baullery et la peinture religieuse.

I : Au service des institutions parisiennes.

On a vu que le retour à Paris du pouvoir royal et l'apaisement des tensions entre catholiques et protestants rendent la situation propice à l'établissement dans la capitale de plusieurs institutions religieuses et de nouvelles paroisses. Les églises déjà construites, restées sans décors ou dont les ornements furent détruits par les troubles religieux, entament la mise en chantier de nouvelles campagnes décoratives, peintes ou sculptées, qui offrent aux artistes parisiens de nombreuses opportunités de carrière. Les nouvelles recommandations de la contre-réforme catholique sur la fonction des images de dévotion poussent les commanditaires à élaborer des programmes décoratifs complexes et ambitieux, souvent monumentaux, qui, focalisant l'attention sur le maître-autel au fond du chœur, irradient de couleurs et de lumière et servent de point d'orgue au message spirituel de l'église²¹¹.

La place de Nicolas Baullery dans ces grandes campagnes ornementales révèle un artiste spécialisé dans la peinture religieuse, à l'aise tant avec les grands formats monumentaux (tableaux d'autels) que des compositions plus modestes (les « petits mays », et les tableaux de dévotion privée).

Les archives restent pour le moment muettes sur d'éventuels décors religieux créés pendant la première partie de la carrière de Baullery (rappelons que l'artiste est déjà maître juré peintre en 1591-1592, et qu'il accède donc à la maîtrise sans doute vers le milieu des années 1580). C'est peut-être la situation politique instable des années 1590 qui explique cette inactivité : les troubles religieux rendent difficiles la mise en œuvre de grands projets peints et sculptés, et le siège que subit Paris à la fin du règne d'Henri III et au début du règne d'Henri IV ne facilite pas le mécénat artistique.

²¹¹ Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp.62-69.

Les premières mentions de Nicolas Baullery comme auteur de peintures religieuses interviennent en 1607, lorsque l'artiste reçoit une importante commande émanant de la confrérie des orfèvres, placée sous le patronage de sainte Anne. Depuis la fin du XV^e siècle, la riche confrérie des orfèvres parisiens avait pris pour habitude d'offrir à la cathédrale Notre-Dame de Paris, chaque premier jour de mai, un tabernacle orné de poèmes et de petits tableautins en l'honneur de la Vierge²¹². A partir de 1608, un nouveau tabernacle en bois doré est réalisé, à trois faces, orné de sculptures et de guirlandes²¹³. On abandonne la tradition des petits tableautins, qui sont remplacés par des tableaux peints de plus grandes dimensions. Jusqu'en 1607, ces « mays de Notre-Dame » sont présentés dans la chapelle Sainte-Anne. A partir de l'année suivante, le tabernacle est installé près de la statue de la Vierge, dans la nef de la cathédrale. Le tabernacle de bois doré reste sur place, tandis que les tableaux sont retirés dès le 1^{er} juin pour être installés dans la chapelle de la confrérie. Cette tradition dite des « petits mays » se poursuit jusqu'en 1630, date à laquelle ils sont remplacés par une grande toile monumentale. La réalisation des « grands mays » ne cesse qu'en 1707.

Nicolas Baullery intervient au cœur de ces évolutions formelles, recevant des commandes de la confrérie dès 1607. A cette date, trois tableaux sont commandés, qui orneront le tabernacle construit un an plus tard. Les sujets des tableaux révèlent le début d'un cycle marial, qui commence avec la vie de sainte Anne. Nicolas Baullery est chargé de peindre une *Conception de la Vierge* (en réalité sans doute la *Rencontre de sainte Anne et Joachim à la porte dorée*), une *Naissance de la Vierge*, et une *Présentation de la Vierge au Temple*²¹⁴. Les deux premiers tableaux sont chacun payés 105 livres. Le registre de la confrérie affirme que ces deux œuvres sont de la main de « Monsieur Anne ». Il pourrait en fait s'agir d'une erreur, l'auteur du registre confondant le sujet (lié à sainte Anne) et le peintre. « Ballery » est bien cité comme l'auteur du troisième tableau, et il est donc probable qu'il soit aussi celui des deux premiers²¹⁵. L'année suivante, Baullery réalise le nouveau tableau représentant le *Mariage de la Vierge*, offert par Jullian Bricot et son épouse Marguerite de Gastine, pour 90 livres²¹⁶. Les anciens mays sont alors placés dans la chapelle

²¹² Sur la tradition des mays, voir notamment : Patrick Laharie, « Une confrérie d'orfèvres parisiens : la confrérie Sainte-Anne Saint-Marcel, 1449-1712 », dans José Lothe, Agnès Virole, *Images de confréries parisiennes, Catalogue des images de confrérie (Paris et Ile de France) de la collection de M. Louis Ferrand, acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, cat. exp. Paris, BHVP, 18 décembre 1991 – 7 mars 1992, pp.237-264.

²¹³ Une gravure de Pierre Brébiette (Paris, BnF, département des Estampes, inv. Qb.1) représente les trois types de tabernacles qui se sont succédé entre 1482 à 1629. Voir : Paola Bassani Pacht, « La représentation des trois tabernacles du May de Notre-Dame par Pierre Brébiette », dans *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, textes réunis et présentés par Annick Notter, cat. exp. Arras, musée des Beaux-Arts, 1999, pp.23-25. Voir Pl.33.

²¹⁴ Laharie, 1991, p.252.

²¹⁵ Paris, Archives nationales, KK 1348 (Registres de la confrérie des orfèvres). Ces registres mentionnent, année par année, les commandes des petits mays, avec l'auteur des tableaux et les personnalités en charge de la confrérie, qui présentent le « may » à Notre-Dame le 1^{er} mai de chaque année. Les paiements aux peintres sont rarement signalés.

²¹⁶ Laharie, 1991, p.252.

Sainte-Anne, et n'en sortiront plus. Baullery reçoit la commande de tous les petits mays jusqu'en 1612. *L'Annonciation* est réalisée en 1609, et présentée par Léonore Dumont et François Benoist. L'année suivante, Baullery peint une *Visitation*, présentée par Nicolas Charpentier « orfèvre du roi », et Michel Delacourt. En 1611 est commandée une *Nativité*, « de la façon de Monsieur Boullery »²¹⁷, présentée par Philippe Lefebvre et Matthieu Lescot. Enfin, en 1612, Baullery peint une *Circoncision*, présentée par Jehan Clerin et Nicolas Langlois.

L'année suivante est lacunaire dans les registres de la confrérie des orfèvres, mais le sixain qui accompagnait le tableau de 1613 révèle qu'il devait sans doute s'agir d'une *Adoration des Mages*²¹⁸. Baullery en était-il l'auteur ? Nous verrons que l'artiste, dans les années qui suivent les commandes des mays, est amené à peindre plusieurs fois ce thème. Il n'est pas impossible de voir ici la première occurrence de ce sujet dans l'œuvre du peintre. Après l'année 1613, les commanditaires se tournent vers Jacques Quesnel, beau-frère de Baullery, qui avait également peint le tableautin de 1605 sur le thème de la *Nativité*. Est-ce grâce à lui que Baullery fut employé par la corporation ? Les liens familiaux ont sans doute eu un impact sur la désignation des artistes. On retrouve une dernière mention possible de Baullery dans les registres de la confrérie en 1618, lorsqu'un tableau illustrant les « *Noces de Cana en Galilée* » est commandé à « Monsieur Colarie ». Il s'agit probablement de Nicolas Baullery, venu une dernière fois remplacer Jacques Quesnel dans l'exécution de ce may²¹⁹. Jacques Quesnel était-il occupé à un autre chantier à cette date, l'empêchant de recevoir la commande du may de 1618, qui devait être peint en près de trois mois ? Aucun document ne vient confirmer cette hypothèse²²⁰.

Comment expliquer que ces deux artistes reçoivent systématiquement tous les tableaux commandés par la confrérie entre 1605 et le début des années 1620 ? Il faut peut-être considérer le tabernacle du may comme une œuvre décorative à part entière, dont la cohérence doit être respectée. Les compositions peintes se succèdent par roulement sur le tabernacle à trois faces²²¹, tandis que la dépose des tableaux, au début du mois de juin, et leur installation dans la chapelle Sainte-Anne, les transforme dès lors en panneau décoratifs, destinés à être encastrés dans un

²¹⁷ Paris, Archives nationales, KK 1348 (Registres de la confrérie des orfèvres).

²¹⁸ Laharie, 1991, p.253. Le sonnet et le sixain ont également été publiés par Patrick Laharie (Patrick Laharie, *Poèmes du May de Notre-Dame de Paris (1482-1707) et mémorial de la confrérie Sainte-Anne des orfèvres parisiens (1449-1712)*, Paris, Paris Musées, 2000, p.317).

²¹⁹ Cette hypothèse très vraisemblable, est soutenue par Patrick Laharie (Laharie, 1991, p.253), puis reprise par Sylvain Kerspern (Sylvain Kerspern, « Georges Lallemant peintre du petit may de 1630 », dans *L'Estampille L'Objet d'Art*, juin 2003, n°381, p.50).

²²⁰ Mademoiselle Luce Pintore réalise actuellement un mémoire de cinquième année de l'Ecole du Louvre consacré à la dynastie des Quesnel, sous la direction de Mme Cécile Scailliérez. Peut-être cette recherche livrera-t-elle des révélations sur ce sujet.

²²¹ C'est ce qu'illustre un tableau anonyme de la fin du XVII^e siècle conservé au musée Carnavalet, décrivant une vue intérieure de la nef de Notre-Dame où est placé, au centre, le tabernacle du may laissant entrevoir deux compositions peintes sur les deux faces visibles. Voir Pl.34.

lambris²²². C'est sans doute pour préserver une harmonie décorative que les confrères privilégient la commande à un seul artiste, ou, à défaut, à deux peintres d'une même famille, dont la sensibilité devait être proche. Le même processus lie peut-être les commandes systématiques à Claude Vignon pendant les années 1620²²³ (avec quelques interventions ponctuelles de Georges Lallemant en 1625 et en 1630)²²⁴.

Aucun tableau de Baullery ou de Quesnel, peint pour cet ensemble, n'a été conservé. Les tableaux, qui n'avaient pas fait l'objet de traductions gravées, disparaissent définitivement en 1793²²⁵. Nos recherches pour retrouver la trace des œuvres de Baullery sont restées vaines. La redécouverte en 2004 de *La pêche miraculeuse*, le petit may peint par Claude Vignon en 1624²²⁶, fait cependant espérer que d'autres tableaux de la série aient survécu et puissent un jour être identifiés.

Les « petits mays » de Notre-Dame sont la première commande décorative d'ampleur confiée à Nicolas Baullery, qui affirme ainsi sa place dans la peinture religieuse parisienne. L'installation de ses tableaux dans la cathédrale de Paris, sur des tabernacles monumentaux suspendus au milieu de la nef, donnent aux œuvres de l'artiste une visibilité inégalée, propice à attirer l'attention de futurs commanditaires.

C'est sans doute vers 1619, soit peu après l'épisode des petits mays, qu'il faut placer l'exécution d'une *Descente de Croix* pour les Chartreux de Paris. Premier des nombreux décors peints que les Chartreux commandent tout au long du XVII^e siècle pour leur établissement parisien, l'aménagement de la salle capitulaire est entrepris au début du siècle. Déjà en 1611, les Chartreux avaient commandé à Georges Lallemant le décor du maître autel de leur église, lequel sous-traite avec son ami le peintre Simon Cahagne²²⁷. Parallèlement, un nouvel autel est construit pour la

²²² Un marché est passé en 1639 avec Pierre Léger, maître menuisier, pour enchâsser 18 petits mays et deux grands mays dans les lambris de la chapelle Sainte-Anne (Paris, AN, MC, LXXVIII, 250, 16 novembre 1639). Transcrit dans : Laharie, 2000, pp.403-405.

²²³ Pour les tableaux commandés à Claude Vignon, voir notamment : Paola Bassani Pacht, *Claude Vignon, 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992, p.203 n°55, p.239 n°98, p.257 n°129, p.263 n°137.

²²⁴ Alice Billard, *Georges Lallemant (vers 1575-1636) : étude des sources de la vie d'un peintre*, thèse de l'Ecole des Chartes, 2010, pp.110-112. L'auteur propose de voir dans les tableaux dont le nom de l'auteur reste inconnu des œuvres possibles de Georges Lallemant.

²²⁵ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F 17, 1272, pièce 164 (Comité d'instruction publique : Inventaire des tableaux, marbres, et bronzes trouvés dans l'église Notre-Dame cathédrale de Paris). L'inventaire est dressé le 8 décembre 1793 (18 Frimaire an II). On retrouve une dernière fois la mention vague des tableaux le 6 janvier 1794 (17 Nivôse an II) dans le journal d'Alexandre Lenoir, qui vient de les recevoir du citoyen Boisset : « douze panneaux peints par Vignon et L'Allement, plus dix autres par Champagne. Le tout venant de Notre-Dame ». Voir : Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments Français*, Paris, Honoré Champion, 1878-1887, t.I, p.27 ; et : *Inventaire général des Richesses d'Art de la France, archives du musée des monuments français*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1883-1897, t.II, p.114.

²²⁶ Huile sur panneau, H : 98,5 x L : 76 cm, Paris, musée Carnavalet (acquis en 2004). Le catalogue raisonné de Claude Vignon (Bassani Pacht, 1992, p.216, cat.71) le déclarait perdu, et identifiait le sujet comme une *Vocation de saint Pierre et saint André*. Pour une étude plus récente, voir : Kazerouni, 2012, p.264, n°109. Voir Pl.35.

²²⁷ Paris, Archives nationales, MC, XXI, 77, fol.142, 15 mars 1611 (Marché entre Georges Lallemant et Simon Cahagne). Voir : Billard, 2010, p.98, retranscrit p.221, acte 17.

salle du Chapitre entre 1612 et 1622. Sur un double gradin est placée une grande toile représentant la *Descente de Croix*, probablement peinte par Baullery dans ces années, et aujourd'hui perdue²²⁸. L'œuvre fut retirée de l'autel en 1674, lorsque Philippe de Champaigne offre aux Chartreux un *Christ en croix* (Paris, musée du Louvre), sans doute peint quelques années auparavant²²⁹. Le tableau est alors déplacé dans le réfectoire, qui reçoit aux XVII^e et XVIII^e siècles (tout comme la salle capitulaire) plusieurs tableaux sans logique décorative préétablie²³⁰. Les descriptions anciennes ne mentionnent pas le tableau de Baullery. C'est peut-être à cause de son emplacement moins prestigieux, mais aussi à cause du goût radicalement différent des visiteurs du couvent aux XVII^e et XVIII^e siècles que le tableau de Baullery ne soulève pas l'intérêt des érudits. L'œuvre fait d'ailleurs sans doute partie des « quarante-neuf tableaux représentant différents sujets de dévotion et de diverses grandeurs qui sont de peu de valeur » inventoriés dans le réfectoire et les différentes chapelles du couvent entre février et mars 1790 par l'administration révolutionnaire²³¹. C'est certainement la « Descente de Croix, copie médiocre » que note Alexandre Lenoir parmi les tableaux retirés des Chartreux²³². Seul Aubin-Louis Millin, en 1798-1799, se montre assez curieux pour évoquer le souvenir de ce tableau, et cite parmi les œuvres qui ornaient autrefois le réfectoire des Chartreux « une descente de croix, copiée d'après Jordans par Borelli », et précise que « cette copie, qui étoit précieuse par la couleur, décoroit l'autel du chapitre »²³³. Il est peu vraisemblable qu'un peintre parisien en 1619 ait pu peindre une copie d'une œuvre de Jacques Jordaens, âgé à l'époque d'une vingtaine d'années et qui n'était pas encore célèbre²³⁴. Mais cette confusion de Millin peut inciter à voir, dans l'œuvre perdue de Baullery, une composition déjà inspirée des Flandres et proche dans la mise en scène des grands retables baroques dont Rubens et ses émules se feront une spécialité.

C'est le premier grand tableau religieux que réalise Nicolas Baullery, qui noue alors des contacts privilégiés avec les congrégations religieuses. De nouvelles commandes suivent dans les années 1620, qui confirment l'artiste – bien que tardivement – comme grand décorateur d'églises,

²²⁸ Isabelle Charles, Jeanne Claracq-Dezeix, Christian Lambert, *La Chartreuse de Paris*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 12 mai – 9 août 1987, Paris, Paris Musées, 1987, p.91.

²²⁹ Huile sur toile, 225 x 150 cm, signé et daté en bas à droite : « P. de Champaigne fecit et donavit 1674 », Paris, musée du Louvre, inv.1126. Voir Pl.36.

²³⁰ Bernard de Montgolfier, Jean-Pierre Willesme, « La chartreuse de Paris. Son décor aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Daniel Le Blévec, Alain Girard, *Les Chartreux et l'art : XIV^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque de Villeneuve-les-Avignon, 15 – 18 septembre 1988, Paris, Les éditions du Cerf, 1989, p.133.

²³¹ Paris, Archives nationales, S 3948, *Inventaire des effets précieux et autres trouvés en la maison des RR. PP. Chartreux*, article 35.

²³² *Inventaire général des richesses d'art de la France, Archives du musée des monuments français*, t.II, Paris, Plon, 1886, p.259, n°233.

²³³ Aubin-Louis Millin, « Les Chartreux », dans *Antiquités Nationales ou recueil de monuments pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François*, Paris, Drouhin, t.V, an VII, p.59.

²³⁴ C'est ce que soulève M. Jacques Foucart dans une lettre du 12 octobre 1987 à destination de Mme Isabelle Charles, suite à l'exposition du musée Carnavalet (Paris, musée du Louvre, documentation du département des peintures, Carton France, XVII^e siècle, BO-BOM, dossier Bollery, Nicolas).

tout comme elles révèlent le nouveau goût pour les grands autels architecturés, peints et sculptés, qui se multiplient à Paris dans les années 1610-1620.

Le 3 octobre 1623, Nicolas Baullery reçoit une commande des bénédictins des Blancs-Manteaux pour le maître-autel de leur église. Les religieux des Blancs-Manteaux nourrissent un intérêt tout particulier à l'ornement intérieur de leur institution. Le 8 janvier 1616, ils passent un marché avec le peintre Simon Cahagne (celui-là même qui travaillait au maître-autel de l'église des Chartreux en 1611) pour la peinture de la voûte et des balustres de l'église²³⁵. Les travaux se concentrent surtout dans le chœur, et les bénédictins avaient fait appel au maître menuisier Nicolas Bralleret à de multiples reprises entre 1622 et 1627. Les détails de ces travaux successifs ont été étudiés par Louis-Henri Collard en 1964, qui se basait sur les marchés conservés au minutier central des notaires parisiens²³⁶. Les premiers travaux concernent le tabernacle de l'autel, commandé à Nicolas Bralleret le 5 septembre 1622. Bralleret devait réaliser un tabernacle « semblable en plan et architecture à celui des Pères Jacobins reformez du faulxbourg St Honoré » en empruntant également quelques éléments sculptés « au tabernacle de l'église des Religieux de Piquepuce »²³⁷. Le 1^{er} mars suivant, le maître peintre Nicolas Pontheron était chargé de peindre et dorer le nouvel édicule²³⁸. C'est peut-être grâce à Nicolas Pontheron que les bénédictins firent appel à Nicolas Baullery à la fin de l'année 1623 pour le décor du retable²³⁹. La famille Pontheron est caractéristique de cette « grande famille des peintres » parisiens, tous liés par des alliances matrimoniales et amicales fortes. Leurs liens avec la famille Baullery semblent courir sur plusieurs générations. Le 25 janvier 1587, Marie Mallo, mère de Nicolas Baullery, était la marraine de Marie Guéret, fille du marchand épiciier Guillaume Guéret²⁴⁰. Plus tard, cette Marie Guéret épousera Nicolas Pontheron. En mai 1589, Guillaume Guéret et Françoise Desplanches (grand-mère maternelle de Nicolas Pontheron) tenaient sur les fonds Jacques II Baullery, troisième fils de

²³⁵ Paris, Archives nationales, MC, CV, 203, 8 janvier 1616 (Marché de peinture).

²³⁶ Louis-Henri Collard, « Aperçu sur le mobilier de quelques églises parisiennes au XVII^e siècle : Les Blancs-Manteaux, Charonne, Sainte-Croix-en-la-Cité », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1964, pp.159-161 et 163-166.

²³⁷ Paris, Archives nationales, MC, CV, 257, 5 septembre 1622 (Marché de menuiserie), voir : Collard, 1964, document I, pp.163-164.

²³⁸ Paris, Archives nationales, MC, CV, 258, 1^{er} mars 1623 (Marché de peinture), voir : Collard, 1964, document II, p.164.

²³⁹ Mickaël Szanto a livré une biographie synthétique de Nicolas Pontheron (Mickaël Szanto, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1996, pp.82-83), mort en 1637, propriétaire d'une loge à la foire de Saint-Germain-des-Prés, et fournisseur du duc de Luynes, dont il inventorie les tableaux après son décès. Marguillier de l'œuvre de Saint-Jean-en-Grève, il était élu maître juré de la corporation des peintres et sculpteurs en 1615. Il avait été chargé en 1610 de peindre et orner deux chambres en dessous du cabinet de la reine au Louvre (Alain Erlande-Brandenburg, « Les appartements de la reine mère Marie de Médicis au Louvre », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1965), 1966, p.108). Ajoutons que l'artiste était cité (aux côtés de son frère David Pontheron et de son beau-frère François Bonnier) parmi les peintres employés pour projeter les décors de l'entrée solennelle de Marie de Médicis à Paris en 1610, cérémonie qui finalement n'eut jamais lieu (Léon Le Grand, *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris*, t.XIV (1605-1610), Paris, Imprimerie nationale, 1908, p.457, n°29).

²⁴⁰ Jal, 1872, p.243.

Nicolas Baullery²⁴¹. Enfin, le 5 août 1597, soit peu de temps avant sa mort, Jérôme Baullery était le parrain en l'église Saint-Eustache de Louis, fils du peintre Jean Face et de Catherine Pontheron²⁴². Il serait séduisant de penser que Nicolas Pontheron ait pu proposer lui-même aux bénédictins le nom de Baullery pour le décor du maître-autel.

Le 11 août 1623, un nouveau marché est passé entre les religieux des Blancs-Manteaux et Nicolas Bralleret pour la menuiserie du retable²⁴³. Dès le 3 octobre, Nicolas Baullery reçoit commande du tableau devant être enchâssé dans l'appareil de menuiserie : une grande *Annonciation*, entourée de *six prophètes*, et surmontée du *Saint Esprit dans une gloire d'anges*²⁴⁴. Jacques Thuillier avait noté que l'iconographie se rapprochait du retable de l'église Saint-Médard, réalisé en 1617, à la différence que les figures de prophètes peints pour les Blancs-Manteaux étaient traitées en grisaille²⁴⁵. Baullery reçoit 320 livres pour ce grand tableau de 12 pieds de hauts pour 8 pieds de large.

Les travaux de menuiserie et de peinture sont financés par Charles de Malon (1568-1638), seigneur de Bercy, maître des requêtes et conseiller au Grand Conseil, qui signe « De Malon » au bas des marchés. La famille Malon de Bercy avait son caveau dans l'église des Blancs-Manteaux, et son mécénat avait profité à plusieurs reprises aux frères bénédictins²⁴⁶. Les travaux d'embellissement se poursuivent après 1623 : le sculpteur Pierre Manière est employé en 1624 pour terminer les ouvrages de sculptures du retable²⁴⁷, tandis que Nicolas Bralleret intervient encore à plusieurs reprises jusqu'en 1627²⁴⁸.

Le retable de Bralleret et Baullery est sans doute détruit lors de la reconstruction de l'église à partir de 1685, date à laquelle les boiseries du chœur sont réemployées dans la nouvelle tribune²⁴⁹. C'est sans doute à cette date que le tableau de Baullery est déposé de son cadre. Il s'agit vraisemblablement du « grand tableau représentant une *Annonciation et les Prophètes*, d'un goût gothique » inventorié dans l'église à la Révolution²⁵⁰. Alexandre Lenoir l'inventorie ensuite

²⁴¹ Jal, 1872, p.243.

²⁴² Henry Jouin, « Peintres oubliés (1588 – 1598), Extraits des notes inédites d'Auguste Jal, communiqués et annotés par M. Henry Jouin », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, Paris, 1887, troisième série, t.III, pp.117-118. Cette information pose cependant problème : Louis-Henri Collard a retrouvé l'inventaire après décès de Jehan Face, qui est daté du 30 novembre 1583 (Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 635 AP 1, Fonds Louis-Henri Collard, notes d'histoire de l'art). D'autre part, cet inventaire signale, dans les papiers du défunt, le contrat de mariage avec Philippe Quesnel, sa seconde femme, en date du 24 avril 1581. Il faut peut-être penser que Jal a inversé le 7 et le 9, et que le baptême de Louis Face a eu lieu en réalité en 1579.

²⁴³ Paris, Archives nationales, MC, CV, 260, 11 août 1623 (Marché de menuiserie), voir : Collard, 1964, document III, p.165.

²⁴⁴ Paris, Archives nationales MC, CV, 260, 3 octobre 1623 (Marché de peinture), voir : Collard, 1964, document IV, pp.165-166.

²⁴⁵ Thuillier, 1978, p.90.

²⁴⁶ Collard, 1964, p.160, note 2.

²⁴⁷ Paris, Archives nationales, MC, CV, 264, 16 novembre 1624 (Marché de sculpture), voir Collard, 1964, document V, p.166.

²⁴⁸ Collard, 1964, pp.166-167.

²⁴⁹ Collard, 1964, p.161.

²⁵⁰ Paris, Archives nationales, S 3675 (Déclaration des biens meubles et immeuble, inventaire des objets du culte, tableaux, livres, archives religieuses de Notre-Dame des Blancs-Manteaux de Paris, 1790-1791). La liste doit dater du 11 septembre 1790.

comme une « Annonciation de la Vierge, auteur inconnu »²⁵¹. Le tableau ne réapparaît plus par la suite.

Une dernière mention d'un grand tableau d'autel parisien est faite par Richard Symonds dans le journal rédigé lors de son séjour parisien, en 1648. Le voyageur anglais, qui semble surtout s'attarder sur les tableaux de Bunel ou de Lallemant visibles dans les églises parisiennes, révélant un goût porté vers la peinture maniériste tardive, visite également le monastère franciscain de Picpus (Piquepuce), où il signale : « The Altar peice (sic) is well painted of the three kings offering presents to ye babe done by Monsr Bolerye, who is dead a frenchman. Over the picture of or Savior Right side of this Altar is written. Ego sum lux mundi. And Over ye picture of or L. Ego mater Lucis »²⁵². Ce retable, illustrant l'*Adoration des mages*, et difficile à dater. Le monastère de Picpus appartient au religieux du Tiers Ordre de Saint-François, un couvent d'hommes établi sur place vers 1600 avec la protection d'Henri IV, et dont la chapelle fut remplacée par une nouvelle construction : la première pierre de la nouvelle église est posée par le jeune Louis XIII le 13 mars 1611²⁵³. On a vu qu'en 1622, le menuisier Bralleret devait emprunter un tabernacle des « Religieux de Picpus » pour la réalisation de celui des Blancs-Manteaux, ce qui laisse deviner que l'église était certainement achevée dès le début des années 1620. La commande d'un retable à Baullery a donc pu intervenir à cette période, soit juste avant l'*Annonciation* des Blancs-Manteaux. Il est d'ailleurs possible que les bénédictins des Blancs-Manteaux, déjà envieux du tabernacle de Picpus, aient cherché à recruter le peintre du retable de l'église pour leur propre maître-autel.

D'autres grands tableaux peints par Baullery dans les années 1610 – 1620, se rattachent sûrement à des décors religieux (tableaux de maîtres-autels ou de chapelles privées), sans que leur provenance exacte – et donc leur datation – n'ait pu être établie.

Il faut peut-être placer vers la fin des années 1610 l'exécution de l'*Adoration des bergers* conservée aujourd'hui à l'église Saint-Laurent de Nogent-sur-Seine (Aube), longtemps restée anonyme²⁵⁴ avant d'être attribuée à Baullery par Sylvain Kerspern en 1988²⁵⁵. Il serait délicat

²⁵¹ *Inventaire général des richesses d'art de la France, Archives du musée des monuments français*, t.II, Paris, Plon, 1886, p.253, n°67.

²⁵² Londres, British Library, Harl. MS.1278, fol.143, cité dans : Oliver Millar, « An exile in Paris : The Notebooks of Richard Symonds », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Londres, Phaidon, 1967, p.164 et note 26.

²⁵³ Alfred Sabatier, *Bercy, son histoire, son commerce*, Paris, Gayet, 1875, p.106.

²⁵⁴ Le tableau garde son anonymat dans le guide du Patrimoine de 1995 (Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Champagne-Ardenne, Le guide du Patrimoine*, Paris, Hachette, 1995, p.244) : le tableau est daté du XVI^e siècle et identifié comme un *Triomphe de la Vierge*.

²⁵⁵ Sylvain Kerspern, dans : Blanche Grinbaum (dir.), *De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du Classicisme, (1550 – 1650)*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, 19 novembre 1988 – 28 février 1989, Meaux, 1988, p.82.

d'analyser le style d'une œuvre qui fut récemment très restaurée et nettoyée²⁵⁶, révélant cependant une science des couleurs vives et un goût pour le paysage d'inspiration nordique. Les personnages apparaissent beaucoup plus gracieux que dans les autres tableaux de Baullery étudiés plus loin, et leur canon allongé et dansant fait de la toile de Nogent une œuvre encore dépositaire de l'esthétique bellifontaine. La présence d'un donateur en habit noir et robe blanche à droite de la composition²⁵⁷, et le phylactère présentant les premières paroles du *Gloria* invitent à y voir un tableau destiné à la dévotion privée, peut-être placé sur l'autel d'une chapelle de particulier.

Le Christ devant Pilate (Paris, collection particulière) doit être contemporain ou très légèrement postérieur à *l'Adoration des bergers* de Nogent. Ce tableau provient de l'église du couvent des Cordeliers de Charly-sur-Marne (Aisne)²⁵⁸, mais rien n'indique qu'il ait été peint précisément pour cette destination. Les personnages paraissent plus trapus que dans le tableau de Nogent. La composition est plus compacte, et la palette, plus limitée, se concentre essentiellement sur des couleurs chaudes ou terreuses. L'isocéphalie des personnages, aux visages puissamment ombrés, aux mines parfois dures et renfrognées, est visible dans plusieurs tableaux du peintre. On retrouve cependant la même architecture aux perspectives maladroites que dans le tableau de Nogent. Les drapés, construits tantôt en aplats de couleurs, tantôt en nœuds complexes et artificiels, sont caractéristiques de l'art de Baullery, et se retrouvent dans d'autres œuvres sûres de sa main. Certains plis rehaussés de blanc ajoutent encore à l'épaisseur de la touche, qui donne au tableau un faire relativement gras et large.

Les tableaux de Nogent et de Charly semblent emprunter plusieurs de leurs motifs à la gravure, qui sert de source ponctuelle à l'artiste. Les anges volants de *l'Adoration des bergers* de Nogent, et surtout la mise en scène du *Christ devant Pilate*, sont sans doute dépositaires de la culture visuelle du peintre. Paola Bassani Pacht met le *Christ devant Pilate* en lien avec plusieurs gravures nordiques, tel le *Christ devant Hérode* gravé par Crispin de Passe d'après Stradano, ou du *Christ devant Pilate* tel que l'interprètent Wierix et Goltzius, selon une mise en scène toujours assez semblable²⁵⁹. Il faut noter que la figure de l'autorité, assise sous un dais sur une estrade curviligne

²⁵⁶ Le tableau fut restauré par Martine Lemot (couche picturale) et Christian Vibert (support) en 1998. Une suppression du vernis ancien a été effectuée, de même que pour les repeints anciens, qui ont révélé de nombreuses lacunes (Martine Lemot, Christian Vibert, Rapport de restauration, 15 septembre 1999).

²⁵⁷ Il est cependant possible que le donateur soit un ajout ultérieur, qui pourrait témoigner d'un changement de destination de l'œuvre. Le rapport de restauration daté de 1999 ne donne pas de précisions sur ce point.

²⁵⁸ Soissons, Archives de l'évêché, Inventaire des objets mobiliers de l'église de Charly-sur-Marne, s.d., n°18 : « Jésus devant Pilate (Peinture sur toile) ». Plusieurs autres tableaux étaient conservés dans la même église, mais ne semblent pas constituer un ensemble cohérent. Le tableau de Baullery paraît donc isolé. Le tableau fut vendu par la municipalité en 1981 suite à la destruction de l'ancien couvent. Nous tenons à remercier Mme Christiane de Aldecoa pour nous avoir aimablement fourni une copie de cet inventaire.

²⁵⁹ Paola Pacht Bassani, « L'Art à l'époque d'Henri IV, entre Flandre et Italie », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, actes du colloque international, Bruxelles, 24-25 février 1995, dans *Bollettino d'arte*, supplemento al n°100, 1997, pp.258-259.

est un motif récurrent dans la représentation des scènes antiques et religieuses, dans l'art italien tout comme dans l'art flamand, et les sources de Baullery peuvent avoir des origines multiples. A titre d'exemple, Pieter Brueghel le Vieux utilisera ce motif dans un dessin conservé au British Museum et illustrant *La Calomnie d'Apelle*²⁶⁰. Mais les références peuvent tout aussi bien être françaises. *Le renvoi du Christ par Hérode* gravé par Léonard Limosin (1544, eau-forte, Paris, BnF) accuse de fortes similitudes avec le tableau de Baullery : ce dernier semble avoir pris à la gravure la même mise en page, l'estrade aux marches curvilignes, l'architecture à arcade à l'arrière-plan, la gestuelle expressive des comparses assistant à la scène, et surtout la pose d'Hérode et de Pilate, en tous points analogues : jambes croisées, bras gauche levé en avant en signe d'autorité, main droite en repos sur l'accoudoir ouvragé du trône, tenant nonchalamment le sceptre²⁶¹. Baullery cependant s'éloigne des corps élégants de Limosin et des détails décoratifs et antiquisants de la scène pour proposer une vision plus triviale, où le regard se focalise sur les éléments majeurs de la narration : visages principaux vivement éclairés et gestes signifiants mis en valeur (la main de Pilate, paume ouverte, au centre du tableau).

2 : *Le cas de la Nativité de Toulouse et ses répliques.*

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, la seule œuvre connue de Nicolas Baullery était *l'Adoration des Bergers* ou *Nativité* conservée à la cathédrale de Toulouse. Paul Mantz, en 1886, ne connaît que ce tableau, et s'interroge sur les liens qui unissent son auteur avec la citation pourtant assez bienveillante de Van Mander : « Eh bien ! L'Adoration des bergers de Saint-Etienne de Toulouse, vaste peinture à base noirâtre, où flottent quelques lilas roses, est un véritable Bassan à la mode de 1610. Comment ce diable de Van Mander a-t-il pu en savoir aussi long ? »²⁶². Longtemps le tableau de Toulouse restera la seule œuvre peinte de Baullery connue des érudits. Charles Sterling, dans son étude du peintre Jacques Blanchard, ne cite que cette œuvre pour évoquer l'art de Baullery²⁶³. Anthony Blunt en 1970 ne connaît pas le tableau, et cite pour sa part les dessins du *Pas des Armes de Sandricourt*²⁶⁴. Jacques Thuillier en 1978 en fait le « seul tableau certain » de notre peintre²⁶⁵.

²⁶⁰ Dessin, H : 20,2 x L : 30,6 cm, Londres, The British Museum, inv.1959-2-14-1. Le dessin est signé et daté de 1565. Brueghel s'inspire lui-même de gravures plus anciennes, sans doute d'origines italiennes. Voir Pl.37.

²⁶¹ Voir Pl.38.

²⁶² Paul Mantz, « Bibliographie, Le livre des peintres de Carel Van Mander, traduction de M. Henri Hymans » dans *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1886, t.33, période 2, 348^e livraison, p.514.

²⁶³ Charles Sterling, « Les peintres Jean et Jacques Blanchard », dans *Art de France*, I, 1961, pp.106-107.

²⁶⁴ Anthony Blunt, « Three Paintings for the 'apartment' of Marie de Medicis in the Louvre », dans *The Burlington Magazine*, mars 1970, vol.112, n°804, p.169.

²⁶⁵ Thuillier, 1978, p.82.

Le tableau de Toulouse est signé, mais la signature ne fut pas toujours bien comprise²⁶⁶. Il semble provenir de l'église des Tierçaires de Toulouse²⁶⁷. Jean Penent pense que le tableau avait été peint pour la chapelle Sainte-Elisabeth du couvent des Tierçairiennes, où il voisinait avec une *Descente de Croix* de Georges Lallemant²⁶⁸. En réalité, les descriptions du mobilier des églises de Toulouse que livre Joseph Malliot (1735-1810) nous apprennent que le tableau se situait dans un couvent d'hommes, celui des frères Tierçaires, dits aussi Béguins ou Frères de la Pénitence Porte-Sacs²⁶⁹. Malliot décrit le tableau dans le chœur de l'église du couvent, dont l'autel et le retable avaient été sculptés par un certain « Rossat »²⁷⁰. Les armoiries présentes en bas à droite du tableau sont celles de Jean-Louis de Bertier, évêque de Rieux et prévôt du chapitre de la cathédrale de Toulouse²⁷¹. Ce personnage, importante figure de Toulouse au Grand Siècle, était un mécène actif, et sa famille conserva l'évêché de Rieux jusqu'en 1705. Ne se limitant pas à l'ornement de la cathédrale, il « fit orner les églises tant de son evesché que de ses autres bénéfices de retables et peintures »²⁷². Jean-Louis de Bertier ne devient prévôt du chapitre de la cathédrale qu'en 1628, et semble avoir doté de riches décors les établissements toulousains à partir de cette date. Si le tableau de Baullery a en effet été commandé vers 1628, il s'agit de l'œuvre la plus tardive de notre peintre, réalisée moins de deux ans avant sa mort.

Mais comment un évêque toulousain a-t-il pu solliciter un peintre parisien, vieillissant (Nicolas Baullery a alors plus de soixante ans) pour l'exécution d'un grand tableau d'autel ? La réputation de Baullery comme peintre de retable (notamment pour les religieux du Tiers Ordre de Picpus), étudiée plus haut, ne suffit sans doute pas à attirer une clientèle aussi éloignée. Les peintres de Toulouse (des Chalette aux Frédeau, et à Nicolas Tournier) fournissaient largement la demande toulousaine. Il faut peut-être voir dans cet appel tardif et lointain à Nicolas Baullery encore un bénéfice des nombreux contacts familiaux du peintre. Son gendre, Pasquier Delisle, maître maçon,

²⁶⁶ Les premiers catalogues des musées de Toulouse lisaient le nom de « Bavillery » (voir Roucoule, 1835, 1836, 1840). Jules de Lahondès (*L'église Saint-Etienne, cathédrale de Toulouse*, Toulouse, Edouard Privat, 1890, p.425, note 2) y voyait une latinisation de « Baullier ».

²⁶⁷ Sur l'établissement du Tiers Ordre de Saint-François à Toulouse, voir : Père Agathange de Paris, *Le monastère des clarisses du Faubourg Saint-Cyprien de Toulouse, 1516-1840*, Toulouse, Fournié, 1957, pp.10-11.

²⁶⁸ Jean Penent, *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, cat. exp. Toulouse, musée Paul Dupuy, 13 décembre 2001 – 18 mars 2002, Paris, Somogy, 2001, p.138. Mme Alice Billard n'a pas cité ce tableau de Lallemant dans la thèse qu'elle a consacré au peintre en 2010 (Billard, 2010). Le tableau semble aujourd'hui perdu.

²⁶⁹ Joseph Malliot, *Recherches historiques sur les établissements et les monuments de la Ville de Toulouse et vie de quelques artistes dont les ouvrages font l'ornement de la ville de Toulouse*, Toulouse, bibliothèque municipale, ms. 998 (copie 1808-1810), pp.409-410. Les tierçaires sont installés à Toulouse depuis le XIII^e siècle, date à laquelle une maison leur est donnée par Barthélemy Béquin. Ils sont réformés par frère Vincent en 1608. Les religieuses tierçairiennes (ou « religieuses de saint Louis et sainte Elisabeth), pour leur part, ne s'installent à Toulouse qu'avec l'arrivée sur les lieux de leur fondatrice, Françoise Berthelieu, en 1625.

²⁷⁰ Il s'agit sans doute d'un ancêtre de la famille de sculpteurs et menuisiers Rossat, dont les plus fameux membres, Gabriel et Etienne, furent actif à Toulouse à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, à moins que la menuiserie de l'autel ait été réalisée tardivement par l'un d'entre eux ? Sur la carrière des Rossat, voir : Fabienne Sartre, « La sculpture toulousaine dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 2001, t.LXI, pp.165-194.

²⁷¹ D'or au taureau rampant de gueule, corné et onglé d'azur, chargé de cinq étoiles d'or en bande.

²⁷² Hilaire Pader, *Album des Portraits et armes des Présidents et Conseillers du Parlement de Toulouse*, Toulouse, 1664, t.I.

avait passé plusieurs années sur le chantier du Pont Neuf de Toulouse, où il assiste puis remplace Rémy Collin dès 1616, et semble prendre une part active à la conception puis à la tenue du chantier²⁷³. Delisle quitte Toulouse vers le mois de juin 1628, après avoir tissé de nombreux liens parmi les architectes de la ville. Il n'est pas impossible qu'avant son départ, il ait pu évoquer le nom de son beau-père pour une commande du nouveau prévôt du chapitre.

Jean Penent avait cherché à interpréter cette commande à un artiste vieillissant comme une réaction hostile au caravagisme qui triomphe à l'époque sur la scène toulousaine²⁷⁴. Pourtant, il faut remarquer que le tableau de Baullery n'est pas incompatible avec l'atmosphère ténébriste et mystique des caravagesques toulousains : le peintre place la scène de nuit, dans les ruines d'une chaumière, éclairée par une lune invisible. Cette conception poétique de la lumière est plus proche de Bassano que des clairs obscurs tranchés de Nicolas Tournier, mais révèle un style en harmonie avec le goût des élites. Les détails triviaux (poutres de bois brisées, paille, accessoires des bergers et costumes humbles) ajoutent à la scène des accents pittoresques et vrais qui devaient concorder avec les attentes des commanditaires ecclésiastiques, à la recherche d'images propres à éveiller l'émotion des fidèles, transportés, malgré la solennité de la scène, dans leur univers quotidien. Les canons trapus des personnages, leurs poses simples et leur expression touchante s'éloignent considérablement de l'art sensuel et érudit de l'Ecole de Fontainebleau. Que l'on compare le tableau de Baullery avec l'*Adoration des bergers* peinte près de trente ans auparavant par Martin Fréminet (Gap, musée départemental)²⁷⁵ pour constater une différence de mise en scène et de traitement : le tableau de Baullery semble répondre à d'autres priorités. Si l'œuvre de Fréminet se signale aussi par son éclairage nocturniste, les poses affectées des personnages, leurs corps désarticulés et leur expression pâmée, presque théâtrale, trahissent une esthétique plus lyrique et sensuelle, opposée à celle de Baullery.

Cette œuvre tardive semble avoir connu un certain succès, le peintre ayant diffusé son œuvre par des répliques et variantes peintes destinées sans doute à d'autres institutions religieuses. *L'Adoration des bergers* conservée dans l'église de Fontenay-Trésigny (Seine-et-Marne)

²⁷³ Georges Costa, « Les entrepreneurs parisiens du Pont Neuf de Toulouse », dans *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, 2003, t.63, pp.206-207. L'auteur donne le détail des différentes interventions de Pasquier Delisle, qui courent sur près de dix ans.

²⁷⁴ Penent, 2001, p.138.

²⁷⁵ Huile sur toile, H : 253 x L : 161 cm, Gap, musée départemental (inv.E 87 IG 77). Sur ce tableau rare, provenant de l'hospice du col de Montgenèvre (Hautes-Alpes) et datant vraisemblablement de la période piémontaise de l'artiste, voir notamment : Gérard Labrot (dir.), *Du maniérisme au baroque : art d'élite et art populaire*, cat. exp. Chambéry, musée des Beaux-Arts, 3 mars – 28 mai 1995, Chambéry, musée des Beaux-Arts, 1995, pp.60-61 (notice d'Alexia Fabre). Voir Pl.39.

appartient à cette catégorie d'œuvres, qui témoignent de la postérité du tableau de Toulouse²⁷⁶. Les deux tableaux se rapprochent par leur mise en scène similaire, les poses des différents personnages, la Vierge qui est reprise directement dans le tableau de Fontenay, le décor de ruines, et sans doute la nuée d'anges en partie supérieure, qui dans le tableau de Fontenay semble avoir été tronquée. La réplique avec variantes est de plus petites dimensions que l'originale, et le cadre est plus rapproché, mais il pourrait s'agir là encore des conséquences d'une mutilation de la toile, survenue à une date inconnue. *L'Adoration des bergers* est conservée dans l'église de Fontenay depuis au moins 1878, date à laquelle elle apparaît dans un inventaire local²⁷⁷. A-t-elle été commandée pour un autre couvent du Tiers Ordre de Saint-François ? En tous les cas, cette toile montre le succès rencontré par le retable toulousain, et confirme Baullery comme un producteur privilégié de tableaux d'autels dans ces années 1620.

Une autre version, avec de nombreuses variantes, se trouve aujourd'hui à l'église de la Nativité de Chassey (Côte d'Or)²⁷⁸. De dimensions tout aussi importantes, le tableau devait, là encore, être destiné à un maître-autel. Mais à la différence des *Nativités* de Toulouse et de Fontenay, le tableau de Chassey est remarquable par son économie de détails : Baullery évacue les éléments superflus, élimine la nuée d'anges, simplifie les éléments d'architectures, et supprime la représentation de l'âne et du bœuf pour les remplacer par la présence d'un simple chien. L'attention est ainsi focalisée sur la « couche » du nouveau née, qui se signale par son extrême simplicité : petits rochers, poutres brisées et monceaux de pailles fournissent l'essentiel de ce petit lit rudimentaire, et donnent le ton à une scène dépouillée et rustique. Seules les figures repoussoirs monumentales, véritables poncifs dans toutes ces œuvres, rappellent de loin l'héritage de la formation bellifontaine de l'artiste. C'est sans doute dans ces derniers tableaux pittoresques, animés par un souci de vérité quotidienne, très éloignés du maniérisme tardif parisien alors encore en vogue, et plus proche de l'art d'un Le Nain ou d'un La Tour, que l'art de Nicolas Baullery trouve son expression la plus originale.

Ces multiples scènes de *Nativité*, pouvant être rassemblées dans un corpus cohérent, ont par la suite donné lieu à de multiples attributions, pour d'autres tableaux pourtant parfois très éloignés,

²⁷⁶ Le tableau fut attribué par Sylvain Kerspern, avant que la découverte de la signature du peintre ne vienne confirmer cette intuition. Voir : Blanche Grinbaum (dir.), *De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du Classicisme, (1550 – 1650)*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, 19 novembre 1988 – 28 février 1989, Meaux, 1988, n°15, p.84 (notice de Sylvain Kerspern).

²⁷⁷ L'œuvre est signalée comme une *Adoration des mages* de « l'école de Rubens » par le maire de Fontenay le 22 octobre 1878 (Dammarie-lès-Lys, Archives départementales de Seine-et-Marne, Service du Patrimoine, dossier des Antiquités et Objets d'Art), cité par Sylvain Kerspern dans cat. exp. Meaux, 1988, p.84.

²⁷⁸ Paola Bassani Pacht, qui mentionne pour la première fois le tableau, en a eu connaissance par M. Moana Weil-Curiel (Paola Bassani Pacht, « Marie de Médicis et ses artistes », dans *Le « Siècle » de Marie de Médicis*, actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVI^e – XVII^e siècle), sous la dir. de Marc Fumaroli, de l'Académie Française, collège de France, 20 – 23 janvier 2000 (études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas), dans *Franco-Italica*, numéro spécial, n°21-22, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2002, pp.89, note 51).

tant dans le style que dans la mise en scène globale. C'est ainsi que fut donnée à Baullery une petite huile sur bois, sur le même thème, conservée dans l'église de Vadans (Jura)²⁷⁹. Sa facture lisse, et son mauvais état de conservation (le tableau souffre de nombreux manques et toute la partie basse a été coupée) empêche d'y voir une œuvre du peintre. Les visages des bergers, aux traits fins et à la peau brillante, sont très éloignés des autres tableaux de Baullery. Un tableau de meilleure qualité, aujourd'hui dans l'église Saint-Martin de Chessy (Rhône), lui a aussi été traditionnellement attribué²⁸⁰. Si l'on comprend que des parallèles iconographiques faits entre les toiles signées de Baullery et celle de Chessy puissent paraître séduisants (la mise en valeur de la couche simple de l'enfant, l'architecture rustique et la nuée d'anges en partie supérieure), le style du tableau en fait une œuvre plus ancienne (sans doute entre 1590 et 1600), plus proche de l'entourage bellifontain, dans la mouvance de Jacob Bunel et de ses contemporains.

Quoi qu'il en soit, *l'Adoration des bergers* de Toulouse, rare tableau d'autel documenté de Nicolas Baullery, ainsi que les répliques avec variantes que l'artiste réalise dans sa lignée, témoignent du succès tenace dont bénéficia l'artiste jusqu'à ses dernières années. Elles montrent qu'un thème liant à la fois la solennité religieuse et la simplicité d'une réunion de bergers correspondait assez à l'esthétique du peintre pour se faire une spécialité de ce type de représentation, parfois même bien avant l'exécution du tableau de Toulouse (l'artiste traitait déjà ce thème en 1611 et 1613 pour la confrérie des orfèvres, et avait réalisé dans les mêmes années, le tableau de Nogent-sur-Seine).

3 : Baullery et les tableaux de dévotion.

Les inventaires après décès de Nicolas Baullery et ceux d'autres personnalités de son entourage révèlent un aspect moins perceptible de l'art du peintre : celui d'un producteur d'images religieuses de petites dimensions et de faible valeur. Les petites peintures de dévotions sont incontestablement le genre le plus répandu dans les collections parisiennes, animant les intérieurs bourgeois, quels que soit leurs niveaux d'aisance. Ces tableautins à l'exécution rapide, facilement transportables, souvent inspirés par la gravure, ont sans doute occupé l'essentiel de la carrière de nombreux

²⁷⁹ Huile sur bois, H : 67 x L : 52 cm, classé monument historique en 1991. Cette attribution fantaisiste provient de la base de données du ministère de la Culture, et n'a pas été publiée. Le même procédé a entraîné une fausse attribution de *L'Adoration des bergers* conservée dans la cathédrale Sainte-Marie de Dax (Landes), huile sur toile pour laquelle l'attribution à Baullery a sans doute été guidée par ses accents bassanesques. Voir Pl.40.

²⁸⁰ Huile sur toile, H : 142 x L : 90 cm. Le tableau de Chessy, dont l'exécution doit se situer dans l'entourage des artistes de la Seconde Ecole de Fontainebleau, doit être rapproché de *l'Adoration des bergers* anonyme conservée dans l'église de Condé-Sainte-Libiaire (Seine-et-Marne), huile sur bois qui fut successivement attribuée à Jacob Bunel (Sylvain Kerspern), Jérôme Francken, puis Martin Fréminet, voire Jean d'Hoey (Cécile Scailliérez). Voir Pl.41 et Pl.42.

peintres parisiens de cette époque, et leur nature nombreuse et de qualité inégale explique certainement que peu d'exemples aient survécu jusqu'à nos jours.

L'inventaire après décès du peintre signale la présence, dans la chambre et dans la garde-robe, de plusieurs petits tableaux, de faible valeur, dont un grand nombre évoque des scènes religieuses²⁸¹. On y trouve des représentations de saints : *Saint Paul écrivant*, *Saint Mathieu et l'ange*, et plus loin deux têtes de la *Madeleine* et de *saint Jean*, peut-être préparatoires à une composition illustrant la *Crucifixion*²⁸². On retrouve également le thème de la *Nativité*, traité à de nombreuses reprises par l'artiste. S'agit-il d'un *modello* préparatoire à l'une des peintures déjà citées, ou une réplique autographe ? La question reste ouverte, mais elle confirme le thème de la *Nativité* et de *l'Adoration des bergers* comme les sujets de prédilection du peintre. L'inventaire de Nicolas Baullery signale également un *David* (cité aux côtés du *Saint Paul écrivant*, il pourrait fonctionner en pendant de celui-ci, ce dernier évoquant l'écriture sacrée tandis que *David* illustre la musique). On repère également la mention d'une *Suzanne* (peut-être une *Suzanne épiée par des vieillards* ?), un *Christ mort*, et à deux reprises le thème du *Christ au jardin des oliviers*, dont l'une des compositions est précisée être « de blanc et noir », c'est-à-dire en grisaille. Cette liste révèle la diversité des sujets traités par le peintre. Elle comporte sans doute, plus que des études préparatoires, des tableaux de dévotion, destinés au propre usage de l'artiste ou à la clientèle bourgeoise parisienne.

D'autres inventaires nous apprennent l'existence de tableaux religieux de Nicolas Baullery dans des collections de peintres parisiens.

Des mentions particulièrement significatives sont faites dans l'inventaire après décès de Sara Lhermytte, dressé à la requête de son époux le peintre Pierre Desmartin en 1621²⁸³. Trois tableaux sont signalés comme étant « fait de la main de Sieur de Bollery, peintre à Paris », dont une « Tentation de saint Antoine » et un « Notre Seigneur guérissant les impotents au Temple », estimés ensemble 108 livres. Il est précisé que les tableaux sont vus « « Dans le grand cabinet du château des Tuileries » et qu'ils mesuraient 5 pieds de long (soit 160 cm de large, soit de dimensions assez importantes pour des tableaux religieux destinés aux cabinets d'amateurs). Pierre Desmartin, maître peintre de Saint-Germain-des-Prés puis de Paris, était d'origine flamande,

²⁸¹ Paris, Archives nationales, MC, CV, 260, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery).

²⁸² On peut songer à la *Crucifixion*, déjà évoquée, peinte par son père Jérôme pour l'église de Montreuil. L'hypothèse d'études peintes par Jérôme Baullery en vue de cette commande de 1591 ne doit pas être écartée, même si la réalisation de peintures préparatoires pour des tableaux religieux semble une pratique rare à l'époque.

²⁸³ Paris, Archives nationales, MC, XLII, 61, 4 août 1621 (Inventaire après décès de Sara Lhermytte). Voir : Kerspern, 2014^a.

installé dans la capitale vers 1600²⁸⁴. Il complétait son métier de peintre par celui de « marchand de la Chyne » (il possédait une loge à la foire de Saint-Germain) et « garde du cabinet des raretés et curiosités de la Chine et autres de Sa Majesté ». Par ce métier de marchand, il a gardé longtemps contact avec des marchands flamands²⁸⁵. Il obtint par lettres patentes de 1608 un logement au Louvre, logement dans lequel on retrouve les tableaux de Baullery. Ces tableaux sont de nouveau cités dans l'inventaire après décès de Desmartin en 1639 : « item trois tableaux pintz sur thoille de Bollery sans bordure en l'un desquelz est représenté une nopce de village, en l'autre une tentation de saint Anthoine et en l'autre nostre seigneur guérissant au temple les mallades, cotez numéro six, sept et huit, prisez ensemble vingt cinq livres »²⁸⁶. Cette dépréciation de la valeur des trois tableaux de Baullery entre 1621 et 1639 s'explique peut-être par les changements de goûts opérés pendant cette période auprès de la clientèle parisienne. L'arrivée de Simon Vouet à Paris en 1627 et le succès de son style, diffusé par un atelier proluxe, a sans doute entraîné une baisse de la demande concernant les tableaux de cabinet peints par la génération précédente, tournée vers une esthétique qui n'offrait plus la même séduction que par le passé.

M. Sylvain Kerspern a proposé de reconnaître dans le *Christ guérissant les malades au temple* de la collection Desmartin une œuvre aujourd'hui au Louvre représentant le *Christ guérissant le boiteux*, attribuée jusqu'ici à l'école vénitienne, et plus précisément à l'entourage de Tintoret²⁸⁷. Le tableau souffre de nombreux manques, et la partie inférieure de la toile (très détendue) est recouverte de chancis, ce qui empêche de juger correctement du style de l'œuvre²⁸⁸. Sa paternité vénitienne ne semble pourtant pas devoir être remise en cause : si le petit garçon devant la figure du Christ pourrait effectivement évoquer l'art de Nicolas Baullery, il faut remarquer que le personnage féminin assis au centre du tableau, au profil élégant et à la chevelure retenue par des tresses, évoque trop l'art de Tintoret et de son entourage pour que l'on suggère une main française, même très inspirée par Venise. D'ailleurs, Luigi Menegazzi a dès 1958 proposé de rapprocher ce tableau de l'art de Lodewijk Toeput, dit « Il Pozzoserrato » (vers 1550 – 1605), peintre flamand

²⁸⁴ M. Mickaël Szanto a livré une biographie synthétique de Pierre Desmartin : Mickaël Szanto, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1996, pp.28-39 et 69.

²⁸⁵ On le retrouve notamment en affaires avec le marchand anversois Peeter Van Haecht concernant la fourniture de quelques satins de Bruges (Paris, AN, MC, X, 46, 15 avril 1622). Voir : Fleury, 1969, p.195.

²⁸⁶ Paris, Archives nationales, MC, XLII, 97, 29 décembre 1639, fol.6, verso (Inventaire après décès de Pierre Desmartin). Voir : Szanto, 1996, p.150.

²⁸⁷ Huile sur toile, H : 169 x L : 233 cm, Paris, musée du Louvre, inv.157. Pour l'attribution à Nicolas Baullery, voir : Kerspern, 2014^a. Pour des considérations plus générales, voir : Elisabeth Foucart-Walter, Jean Habert, Stéphane Loire, Cécile Scaillièrez, Dominique Thiébaud, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre, 2007, p.103.

²⁸⁸ Le tableau, qui souffre de nombreux soulèvements de matière, connaît également des déchirures sur les bords de la toile, dont le rentoilage se décolle et dont les coutures lâchent. En 2002, des agrafages ont été effectués sur les bords et des papiers de protections ont été placés sur les déchirures.

italianisé qui a traité à plusieurs reprises des sujets liés aux miracles du Christ ou des Apôtres, dans la lignée des tableaux de son contemporain Martin de Vos²⁸⁹.

Notons que le neveu de Nicolas Baullery, le peintre Jean Blanchard (frère de Jacques), possédait un tableau de même sujet, un « miracle de Notre Seigneur qui guari les estropies », « original du Sieur bollerie, garnye de sa bordure de bois blanc », signalé dans son inventaire après décès en 1665²⁹⁰. S'agit-il du même tableau ? Aucune trace d'une transaction entre les héritiers de Pierre Desmartin et la famille Blanchard n'a été retrouvée, et il est parfaitement possible que Baullery ait peint plusieurs fois ce thème.

Nous avons d'abord cru pouvoir rapprocher de cette production privée un dessin conservé au département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, représentant la *Vierge à l'enfant en gloire entourée d'anges entre saint François d'Assise et saint François de Paule avec deux donateurs*, avec la figure de sainte Anne trinitaire²⁹¹. On comprend les motivations de l'érudit anonyme qui indiqua à une date inconnue le nom de « Bollery » à la pierre noire, en bas du dessin : les visages penchés laissent apparaître les simples lignes des joues et des paupières, les drapés artificiellement noués et la nuée d'anges, sont des caractéristiques déjà remarquées dans les tableaux signés de Baullery. Il faut cependant, après les découvertes de M. Eric Pagliano, rendre ce dessin au peintre napolitain Francesco Curia (1538 – 1610)²⁹², dont d'autres dessins ont une iconographie semblable²⁹³.

²⁸⁹ Luigi Menegazzi avait publié cette proposition dans son étude monumentale dédiée au Pozzoserrato (Luigi Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, Venise, Venezia Neri Pozza, 1958). Il avait rapproché ce type d'œuvre des peintures de Martin de Vos un an plus tôt (Luigi Menegazzi, « Ludovico Toeput (il Pozzoserrato) », dans *Saggi et Memorie di storia dell'arte*, I, 1957, p.171). L'auteur évoque notamment les cinq tableaux commandés à Martin de Vos par le marchand anversois Aegidius Hooftman vers 1566-1568 pour sa salle-à-manger. Le tableau représentant *Saint Paul et le serpent à Malte* est conservé au Louvre (inv.1931).

²⁹⁰ Paris, Archives nationales, MC, IV, 192, 23 avril 1665 (Inventaire après décès de Jean Blanchard). Voir : Sterling, 1961, p.104.

²⁹¹ Plume et encre brune, lavis d'encre violette, sur papier crème, H : 42,5 x L : 30,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. B 25 (1).

²⁹² Sur cet artiste, et sur ses compositions peintes évoquant fortement le dessin de la Bibliothèque nationale, voir surtout : Ippolita di Majo, *Francesco Curia, L'opera completa*, Naples, electa napoli, 2002, pp.133-134. Beaucoup d'éléments du dessin se rapprochent de la *Gloire de la Vierge* peinte dans un compartiment du plafond de l'église Santa Maria Nova de Naples.

²⁹³ Eric Pagliano, « Figure de la séparation d'un espace sacré et d'un espace profane : un dessin de Francesco Curia à la Bibliothèque nationale de France », dans Francesco Solinas et Sebastian Schütze (dir.), *Le dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, Ecole normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca, 2010, pp.39-42. Il s'agit d'un dessin de présentation, destiné à être soumis aux commanditaires. L'auteur révèle l'existence d'une feuille d'études préparatoires à la composition dessinée, conservée au nationalmuseum de Stockholm (inv.n.NM 718/1863). Le grand dessin de la Bibliothèque nationale prépare sans doute un tableau (perdu ou jamais réalisé ?) destiné à une église franciscaine ou des Minimes.

B : Nicolas Baullery et la gravure.

1 : « L'entrée d'Henri IV en 1594 », une collaboration féconde entre Nicolas Baullery, Léonard Gaultier, et Jean IV Leclerc.

On a déjà vu que Jérôme Baullery, père de Nicolas, avait tenu sur les fonts baptismaux Jean IV, fils du graveur parisien Jean III Leclerc et de Jeanne Malot (belle-sœur de Jérôme ?), en 1560²⁹⁴. Les liens qui unissent la dynastie des graveurs Leclerc et la famille Baullery se sont poursuivis aux générations suivantes : Jean IV Leclerc est témoin en 1584 lors du mariage de Nicolas Baullery avec Edmée Lefebvre²⁹⁵. En retour, Nicolas Baullery est, en 1615, témoin lors du mariage de Leclerc avec Denise Sagot, fille de feu Jean Sagot et de Denise Ledunoys, demeurant place Maubert²⁹⁶.

Jean IV Leclerc est l'une des grandes figures de l'édition d'estampes à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle à Paris. A la suite de son père, il exerce le métier d'imprimeur et de « marchand tailleur d'histoire » à partir de 1587. D'abord installé rue Chartière, au « Chef Saint-Denis », il emménage peu après rue Saint-Jean-de-Latran, à l'enseigne de la Salamandre²⁹⁷. Très proche de la cour et des milieux loyalistes d'Henri de Navarre, il quitte Paris dès 1590 pour se réfugier à Tours, où il travaille auprès de l'éditeur Maurice Bouguereau²⁹⁸. De retour dans la capitale après 1594, il modifie le nom de son enseigne, qui devient la « Salamandre Royale ». Il continue à éditer jusqu'à sa mort en 1621 ou 1622²⁹⁹. Leclerc se lie à Paris avec l'un des principaux graveurs de la ville, Léonard Gaultier, né à Paris vers 1560, à l'heure où la plupart des graveurs à succès, tels Thomas de Leu, sont d'origine flamande³⁰⁰. Gaultier et Leclerc commencent leur collaboration sans doute assez tôt, puisqu'ils apparaissent dès 1602 dans une convention à propos de l'application d'une sentence du Prévôt de la ville de Paris concernant la réglementation du métier de graveur et de marchand d'estampes. Parmi les « tailleurs d'images » et marchands cités, on note également les noms de Thomas de Leu, Jacques Granthomme, et Gabriel Tavernier³⁰¹.

²⁹⁴ Paris, BnF, département des manuscrits, Nouv. Acq. Fr.12038-12215, Fichier Laborde, n°39410.

²⁹⁵ Paris, Archives nationales, MC, CXVII, 22, 20 mars 1584 (Mariage de Nicolas Baullery et Edmée Lefebvre).

²⁹⁶ Paris, Archives nationales, MC, XVIII, 160, 24 mai 1615 (Contrat de mariage). Voir : Fleury, 2010, pp.380-381, n°1314.

²⁹⁷ Roger-Armand Weigert, Maxime Préaud, *Bibliothèque nationale, département des estampes. Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle*, t.VII : Lasne (J.) – Leclerc (P.), Paris, Bibliothèque nationale, 1976, pp.429-430.

²⁹⁸ Weigert et Préaud, 1976, pp.429-430.

²⁹⁹ Sur Jean IV Leclerc, voir également : Maxime Préaud, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987, pp.210-211.

³⁰⁰ Fils du marchand orfèvre Pierre Gaultier, il aurait été le gendre d'Antoine Caron et le beau-frère de Thomas de Leu, mais rien ne le prouve (Préaud et al., 1987, p.133-134). Sur la carrière prolifique de Léonard Gaultier, voir : Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, « Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 142^{ème} année, janvier 2000, n°1572, pp.1-24.

³⁰¹ Paris, Archives nationales, MC, VI, 70, 19 juin 1602 (Convention). Voir : Fleury, 1969, p.442.

Les liens familiaux qui unissent Leclerc et Nicolas Baullery ont certainement eu un impact sur le rapprochement de l'éditeur et du peintre sur des projets de publications. Le trio formé par Nicolas Baullery (qui dessine et peint), Léonard Gaultier (qui grave), et Jean IV Leclerc (qui édite), a pu fonctionner pour l'édition de plusieurs planches, essentiellement liées à l'histoire contemporaine, et qui devaient sans doute avoir une signification particulière pour Leclerc, au regard des événements qu'il a lui-même vécu.

Dès 1606, les trois associés se retrouvent pour la publication de trois placards évoquant la « Réduction miraculeuse de Paris sous l'obéissance du roy très-chrestien Henri III ». Les trois gravures, portant l'indication « N. Bollery Pinxit », illustrent trois scènes majeures de l'entrée d'Henri IV à Paris en mars 1594 : la première évoque « comme Sa Majesté y entra par la porte Neuve, le mardy 22 de mars 1594 ». La deuxième illustre « Comme le Roy alla incontinent à l'Eglise de nostre Dame rendre graces solennelles à Dieu de ceste admirable reduction de la ville Capitale de son Royaume ». Enfin, la troisième représente « Comme Sa Majesté, étant à la porte Saint-Denis, veid sortir de Paris les garnisons étrangères que le roi d'Espagne y entretenoit »³⁰². Les trois gravures mettent en lumière l'accueil enthousiaste de Paris envers les troupes royales d'Henri IV, et servent dès lors à illustrer l'image d'un roi pacificateur et à l'écoute du peuple. Les publications de Jean Leclerc prennent ici l'apparence d'un placard, c'est-à-dire d'une grande image gravée, au centre d'une affiche de papier entourée d'une frise aux motifs de dentelle, garnie de textes explicatifs³⁰³. Ces textes, *Sommaire discours de la reduction de Paris recueillis par GMDR*, sont rédigés par Gabriel-Michel de La Rochemaillet, précédés dans la première planche d'une épître au roi Henri IV écrite par Jean Leclerc. Le récit de La Rochemaillet est suivi d'un long texte en latin. Leclerc publie plusieurs fois ces planches, qui servent notamment à illustrer un monumental ouvrage publié en 1619 et rédigé par La Rochemaillet, le *Théâtre géographique du royaume de France. Contenant les Cartes & Descriptions particulieres des Provinces d'iceluy. Œuvre nouvellement mis en lumière : Avec une Table, où sont les noms de toutes les Cartes de chacune desdites Provinces*. L'ouvrage est une continuation du *Théâtre françois* publié à Tours en 1594 par Maurice Bouguereau, alors associé de Jean Leclerc³⁰⁴. Le livre publié par Leclerc fera l'objet de sept éditions distinctes, de 1619 à 1632 (les quatre dernières éditions seront publiées

³⁰² Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, collection Hennin, n°1042, 1043 et 1044.

³⁰³ G. Beslitz, H. Zerner, N. Vickers, M.F. Gibson, *La Gravure française de la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, cat. exp. Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, 1er novembre 1994 – 1er janvier 1995, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 12 janvier – 19 mars 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril – 10 juillet 1995, Los Angeles, University of California Grunwald Center for the Graphic Arts, 1994, p.424-425, n°166 (notice de Marianne Grivel).

³⁰⁴ François de Dainville, « L'évolution de l'Atlas de France sous Louis XIII. Théâtre géographique du royaume de France, des Le Clerc. 1619-1632 », dans *Actes du Quatre-vingt-septième congrès national des Sociétés savantes (Poitiers, 1962), Section de géographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1963, pp.3-4.

par la veuve de Leclerc, Frémine Ricard)³⁰⁵. Toutes les gravures introductives de l'ouvrage n'apparaissent pas dès 1619. Un grand frontispice gravé par Léonard Gaultier (qui n'est ajouté qu'à partir de l'édition de 1631) représente *Henri IV et Louis XIII debout*, suivi d'une longue dédicace au roi, accompagnée d'un *portrait équestre de Louis XIII*, se détachant d'un combat naval du siège de La Rochelle, gravé par Michel Lasne. Cette planche est suivie d'un « Sommaire discours des faicts héroïques du Roy Louis Le Juste » de trois pages. C'est seulement dans la deuxième partie de cette introduction qu'interviennent les placards contenant les gravures de Baullery : un *Portrait équestre d'Henri IV* gravé par Halbeeck est suivi d'un « Sommaire discours de la vie héroïque du Roy Henry le Grand » pour lequel les compositions de Baullery servent d'illustration³⁰⁶.

Les trois gravures de Léonard Gaultier d'après les peintures aujourd'hui perdues de Baullery ne représentent pas la totalité du règne d'Henri IV, mais évoque assez, aux yeux des parisiens du début du XVII^e siècle, l'importance que devait revêtir la pacification de la capitale par le roi et le début du renouveau économique qu'elle amorce. L'épisode de l'entrée d'Henri IV en 1594, après plusieurs années de guerres, tourne définitivement la page des troubles religieux, et doit ainsi être comprise comme une image symbolique forte. Les scènes traitées par Baullery, peuplées et vivantes, affichent déjà les caractères pittoresques et naturalistes que l'on retrouve dans son œuvre peint. Le prisme de la gravure ne permet pas de sentir précisément les éléments relevant en propre au peintre. On peut cependant déjà observer la gestuelle vivante et expressive des personnages, les mises simples et triviales du peuple de Paris (notamment les chapeaux aux bords recourbés), ainsi que les corps et les visages puissamment ombrés, que Léonard Gaultier a cherché à rendre en accentuant le contraste entre ombre et lumière. On note des touches d'humour, dans les soldats ennemis se jetant dans la Seine à l'approche du cortège royal, où la fière garnison espagnole dont les soldats, d'abord droits et élégants, se courbent ensuite en signe de soumission au moment de passer la porte de Paris, sous le regard moqueur du roi. Le soldat espagnol qui regarde le spectateur, sans doute le duc de Feria, s'apprête à être interpellé par le roi : « Recommandez-moi à vostre maistre mais n'y revenez plus »³⁰⁷.

L'impression de vie tient autant des poses expressives des personnages que de l'effet de foule qui se détache du procédé employé par Baullery, consistant à évacuer les détails des visages et à

³⁰⁵ Le seul exemplaire connu de l'édition de 1619 est aujourd'hui au British Museum. La Bibliothèque nationale de France possède au moins un exemplaire de toutes les autres éditions.

³⁰⁶ Nous avons personnellement consulté l'exemplaire « A Paris, chez la veufve Jean Le Clerc, ruë saint Jean de Latran, à la Sallemandre Royale, 1632, avec privilège du Roy » conservé à Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

³⁰⁷ Marianne Grivel, dans cat. exp. Paris, 1994, pp.424-425.

ne plus représenter que de simples boules superposées aux autres à mesure que les personnages s'éloignent. Les visages, plus précis, des parisiens se penchant avec curiosité de leurs fenêtres participent également de ce rendu pittoresque et vivant.

C'est sans doute cette acuité dans le rendu de l'évènement historique qui explique le grand succès dont jouissent les gravures de Baullery dès leur publication en 1606. Il faut peut-être placer dès cette année-là leur réemploi par Pierre de L'Estoile pour son recueil de gravures liées aux guerres de religion. Pierre de L'Estoile (1546-1611), lettré et catholique modéré, avait pris soin de prendre en note tous les faits politiques, détails de la vie de cour, et faits divers, survenus entre 1574 et sa mort en 1611³⁰⁸. Il avait pu développer une passion frénétique pour la collecte d'informations, et particulièrement la thésaurisation de gravures satyriques, placards, poèmes, chansons et pamphlets, notamment entre 1588 et 1590, concernant les agissements de la Ligue catholique. Plus de 300 gravures sont ainsi collectées par l'érudit, qui les rassemble en un monumental recueil dont le titre évoque à lui seul la démarche de l'auteur : *Les belles Figures et Drolleries de la Ligue, avec les peintures, placars et affiches injurieuses et diffamatoires contre la memoire et honneur du feu Roy que les Oisons de la Ligue apeloient Henri de Valois, imprimées, criées, preschées et vendues publiquement à Paris par tous les endroits et quarrefours de la Ville l'an 1589. Desquelles la garde (qui autrement n'est bonne que pour le feu) tesmoingnera à la postérité la meschanceté, vanité, folie, et imposture de ceste ligue infernale, et de combien nous sommes obligés à nostre bon Roi qui nous a délivrés de la serviture et tyrannie de ce monstre*³⁰⁹. Les trois placards publiés par Leclerc, respectivement aux folio 34 verso, 35 recto et 36 recto, sont placés de manière à rendre justice au roi et à honorer celui qui met fin aux désordres de la Ligue.

Les gravures de Baullery font également l'objet de transcriptions dans d'autres médiums. Si aucune version peinte n'est aujourd'hui connue³¹⁰, il faut signaler leur réinterprétation dans les vitraux exécutés par le peintre verrier troyen Linard Gontier pour l'hôtel de l'Arquebuse à Troyes³¹¹. Sans doute réalisés à partir de 1620 (certains sont datés de 1621 ou 1624), aucune archive ne vient documenter la commande de ces vitraux aujourd'hui dispersés (entre la

³⁰⁸ Marie-Thérèse Tesnière (dir.), *Trésors de la Bibliothèque nationale de France, vol. I, Mémoires et merveilles (VIII^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, pp.162-163.

³⁰⁹ Ce recueil, passé à l'abbaye Saint-Acheul, près d'Amiens, lors de la mort en 1718 de son descendant l'abbé Pierre de Poussemotte de L'Estoile, est acquis par la Bibliothèque nationale en 1824, de M. de Mongie (BnF, réserve des livres rares (inv. Rés GR FOL-LA25-6).

³¹⁰ M. Sylvain Kerspern s'interroge à juste titre sur la destination des peintures perdues de Baullery : décor éphémère à la détrempe, grandes commémoration ou décor royaux ? (Sylvain Kerspern, « Le lever et la toilette de Hyanthe et Climène, pièce capitale de Nicolas Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, mise en ligne initiale en novembre 2005). Il faut peut-être penser que les compositions peintes par Baullery avaient été réalisées expressément pour la gravure, et n'avaient pas vocation à être conservées.

³¹¹ Linard Gontier le jeune (à ne pas confondre avec le graveur Léonard Gaultier, cité plus haut), né en 1601, avait épousé en 1626 une certaine Adrienne Bolory, issue d'une famille d'horlogers troyens et qui n'ont aucun lien de parenté avec les Baullery de Paris. Sur Gontier, voir : Albert Babeau, « Linard Gontier et ses fils, peintres verriers », dans *Annuaire administratif et statistique du département de l'Aube...*, publié sous les auspices et la direction de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département, 1888, 62^e année, pp.101-151.

Bibliothèque municipale de Troyes, la Société Académique de l'Aube, et le musée Vauluisant)³¹². Les 45 vitraux peints par Gontier évoquent les événements marquants des règnes d'Henri IV et de Louis XIII au sein de scènes historiques et allégories (pour 27 d'entre eux) ou d'armoiries (pour 18). Si certaines scènes historiées sont de l'invention de Linard Gontier, dont on conserve plusieurs dessins (notamment pour *La Bataille d'Ivry* et *Henri IV remettant la couronne à son fils*)³¹³, l'artiste s'inspire pour bon nombre de compositions de tableaux, de gravures, de médailles ou de jetons. Les vitraux colorés réinterprétant les gravures de Baullery (tous les trois conservés à la Bibliothèque municipale de Troyes) sont accompagnés en partie basse d'un petit texte en français (qui ne figure pas dans le récit de La Rochemaillet)³¹⁴.

D'autres publications et recueils viennent témoigner du succès d'édition dont bénéficièrent les gravures de Baullery. Elles apparaissent ainsi, au gré des reprises et des réappropriations des auteurs, comme les poncifs de cette représentation historique d'Henri IV à la fois guerrier et pacificateur. On retrouve les gravures de Baullery dans l'édition de 1646 du *Théâtre de l'univers* de Châteaunières, où leur rôle est sensiblement le même que dans le *Théâtre géographique* de La Rochemaillet³¹⁵. Signe de son importance comme évocation de l'Histoire de France, la gravure représentant « comme Sa Majesté y entra par la porte Neuve, le mardy 22 de mars 1594 » fut de nouveau publiée comme une « Entrée d'Henry quatre dans Paris » en double page, dans le cinquième volume des *Monuments de la Monarchie française* de Bernard de Montfaucon en 1733³¹⁶, consacrant cette représentation comme l'image canonique d'Henri IV et de son règne, aux yeux des historiographes de l'Ancien Régime. C'est sans doute grâce au succès de cette gravure, et à son iconographie au service du triomphe du premier Bourbon que Pierre-Jean-Mariette au XVIII^e siècle fit l'acquisition pour le roi Jean V de Portugal des deux premières gravures de la série, parmi les achats considérables de gravures françaises réalisés pour le compte de la couronne portugaise³¹⁷.

³¹² Juliette Rigal, « Deux dessins de Linard Gonthier pour des vitraux de l'Hôtel de l'Arquebuse à Troyes », dans *Revue du Louvre*, 1977, 2, pp.70-77.

³¹³ Rigal, 1977, p.70.

³¹⁴ Juliette Rigal, « L'entrée de Henri IV à Paris. Trois vitraux de l'hôtel de l'Arquebuse à Troyes d'après Nicolas BOLLERY », dans *Nouvelles de l'estampe*, mai-juin 1978, n°39, pp.10-13. Voir Pl.43.

³¹⁵ François de Grenaille, sieur de Châteaunières, *Le théâtre de l'univers, ou l'abbregé du monde, contenant les descriptions particulières de tous les états, empires, monarchies, avec les figures des souverains, tirés au naturel*, Paris, Antoine Robinot, 1646.

³¹⁶ Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France avec les Figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffart, t.V, 1733, pl.LI.

³¹⁷ Pierre-Jean Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque nationale de France, Fundação da casa de Bragança, 2003, vol.2, p.23, n°120 et 121.

2 : Nouvelles collaborations en 1610.

La collaboration entre Nicolas Baullery, Léonard Gaultier, et Jean Leclerc se poursuit après 1606. Baullery donne le dessin pour une nouvelle gravure historique, représentant le sacre de Marie de Médicis à Saint-Denis. Donnant lieu à la création d'un nouveau placard, ce *Pourtraict du Sacre et Couronnement de Marie de Médicis, Royne Très-Chrestienne de France & de navarre, fait à Saint Denis en France le Ieudy 13 de mai 1610*, porte « l'invenit » de Nicolas Baullery et fut publié « avec privilège du Roy » en 1610³¹⁸. La scène, qui se déroule la veille de l'assassinat d'Henri IV, est traitée avec plus de solennité que les épisodes de l'entrée d'Henri IV dans Paris³¹⁹, et élimine les détails fantaisistes et populaires pour se concentrer sur la gravité du moment. Baullery décrit minutieusement les visages des différents protagonistes, clercs, dames de la cour et grands du royaume. Pour autant, il serait abusif de les considérer comme des portraits : si les traits du visage sont précisément décrits, ils semblent peu individualisés, et l'artiste a systématisé le type du visage masculin mûr, la barbe en pointe et les cheveux bouclés, et du visage féminin aux joues rondes et à la coiffure dégageant le front et ornée de bijoux. Marie de Médicis est agenouillée au premier plan entre le dauphin Louis et la princesse Elisabeth, tandis que la reine Marguerite se tient à l'écart³²⁰. Les cardinaux de Joyeuse et du Perron officient, entourés de nombreux évêques et de prélats. Le roi assis dans une loge, chapeau à la main et dominant la scène n'apparaît pas dans les premiers états de la gravure, et n'est rajouté que dans un état ultérieur : dater cette modification reste difficile, mais la gravure porte à cet endroit les traces d'un vitrail, effacé au brunissoir, afin d'y placer la figure royale. Seule concession faite à l'anecdote qui rythmait pourtant les gravures de l'*Entrée d'Henri IV*, une figure masculine se détachant de la foule compacte des invités (dont le nombre est évoqué, là encore, par des petites boules ombrées rapetissant à mesure qu'elles s'éloignent) et qui grimpe sur l'une des piles de la cathédrale pour mieux observer la scène³²¹.

Contrairement aux gravures sur l'*Entrée d'Henri IV*, celle représentant le *Sacre de Marie de Médicis* n'a pas fait l'objet de traduction en vitrail et n'est pas utilisée par les historiographes dans

³¹⁸ Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Réserve, QB-201 (15), fol.

³¹⁹ C'est le constat qu'en tire M. Sylvain Kerspern, qui y note une consolidation du style de Nicolas Baullery (Kerspern, 2005).

³²⁰ Notice de Paul Mironneau, dans Monica Bietti, Francesca Fioretti-Malesci, Paul Mironneau (dir.), « *Paris vaut bien une messe !* ». 1610. *Hommage des Médicis à Henri IV, roi de France et de Navarre*, cat. exp. Pau, musée national du château, 1^{er} avril – 30 juin 2010, et Florence, Museo delle cappelle Medicee, 15 juillet – 2 novembre 2010, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, p.220.

³²¹ Sur cette gravure, voir aussi : Cynthia Burlingham, « Le portrait comme instrument de propagande : l'estampe sous le règne d'Henri IV », dans G. Beslitz, H. Zerner, N. Vickers, M.F. Gibson, *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, cat. exp. Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, 1^{er} novembre 1994 – 1^{er} janvier 1995, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 12 janvier – 19 mars 1995, Paris, bibliothèque nationale de France, 20 avril – 10 juillet 1995, Los Angeles, Grunwald Center, for Graphic Arts, University of California, 1994, pp.148-149.

leurs évocations du royaume de France. « L'invenit » de Nicolas Baullery ne permet pas non plus de savoir si l'œuvre fut traduite en peinture. Il faut cependant signaler dans la vente de la collection d'Hippolyte Destailleur le 19 mai 1896 la présence de deux dessins alors attribués à Toussaint Dubreuil, représentant *L'Entrée d'Henri IV dans Paris par la porte de la Prévôté*, et le *Couronnement de Marie de Médicis à Saint-Denis*, réputés provenir de la collection Sauvageot³²². Faut-il les rendre à Nicolas Baullery et y voir les dessins préparatoires aux gravures ? Néanmoins, il faut préciser que les deux dessins ont les mêmes dimensions (23,5 x 16,5 cm), ce qui en fait des compositions en hauteur, de beaucoup plus petites tailles que les gravures qui se déploient toutes deux en largeur.

Plusieurs gravures ont, à la suite de celle du *Sacre de Marie de Médicis*, été attribuées au dessin de Nicolas Baullery. L'une, représentant *le Baptême du dauphin*, éditée par Jean Leclerc et gravée par Léonard Gaultier, ne porte pas d'autres signatures, mais peut dans un sens faire pendant à la gravure d'après Baullery³²³. Le style est assez similaire, même si le burin de Léonard Gaultier peut avoir tendance à uniformiser le style de ses gravures, en estompant la main du dessinateur ou du peintre. Paola Bassani Pacht a également proposé de voir en Nicolas Baullery l'auteur du dessin préparatoire (perdu) à la gravure du *Sacre de Louis XIII*, de Jan Van Halbeeck³²⁴, également édité sous la forme d'un placard, *Le Sacre et Couronnement du Roy très chrestien Louys XIII, Roy de France et de Navarre, célébré à Reims, le dimanche dix-septiesme octobre M.DC.X en 1610*³²⁵. Si la gravure de Halbeeck offre quelques similitudes avec celle du sacre de Marie de Médicis (notamment dans les effets de perspective), elle accuse cependant un style moins minutieux, et une manière plus « naïve » qui ne permet pas d'attribuer sa conception à Baullery en se référant uniquement au style. Il faut peut-être voir dans cette gravure une réinterprétation rapide et moins aboutie d'une gravure de Pierre Firens d'après le dessin de François Quesnel sur le même sujet, et

³²² Dessins à la plume avec rehauts d'or et sépia, H : 23,5 x L : 16,5 cm, non reproduits. Catalogue de dessins et tableaux provenant de la collection de feu M. Hippolyte Destailleur. Dessins d'architecture et de décoration, vues de Paris et de ses environs, dessins de différents genres, Paris, Damascène Morgand, 1896 (vente Paris, Drouot, 19 mai 1896), p.107, n°600. Le catalogue précise en outre que les dessins sont « destinés à être reproduits en tapisserie ». Sylvie Béguin avait souhaité rapprocher cette mention de la production de Baullery (Dominique Cordellier, « Toussaint Dubreuil, singulier en son art », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1985), 1987, p.30, note 54).

³²³ La gravure fut publiée « Avec privilège du Roy » dans un placard de 1606 : *Représentation des cérémonies et de l'ordre gardé au Baptême de Monseigneur le Dauphin et de Mes Dames, ses sœurs, à Fontainebleau le 14 jour de septembre 1606* (Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Réserve, QB-201 (14), fol). Voir : Burlingham, 1994, pp.148-149. Voir Pl.44.

³²⁴ Paola Bassani Pacht, « Marie de Médicis et ses artistes », dans *Le « Siècle » de Marie de Médicis*, actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVI^e – XVII^e siècle) sous la direction de Marc Fumaroli, de l'Académie Française, collège de France, 21 – 23 janvier 2000 (études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas), dans *Franco-Italica*, Numéro Spécial, n°21-22, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2002, p.90, note 52.

³²⁵ Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Réserve, QB-201 (18), fol.

édité la même année³²⁶. L'épisode du sacre de Louis XIII fit l'objet de trois placards gravés par trois artistes différents, et semblant illustrer trois moments successifs de la cérémonie. Outre celles de Halbeek et de Firens, la Bibliothèque nationale de France conserve le troisième placard, gravé par Thomas de Leu d'après François Quesnel. Il n'est pas incohérent de voir en Quesnel l'auteur unique des dessins préparatoires aux trois estampes.

On peut en revanche trouver quelques similitudes entre le style de Baullery et la gravure réalisée par Pierre Firens représentant *Henri IV touchant les écrouelles* (exemplaire à Pau, musée national du château), publiée sous forme de placard dans l'ouvrage d'André du Laurens A. *Laurentis de strumis earum causis et curae*, à Paris en 1609³²⁷. Les ombres vives qui découpent les visages et les costumes, de même que la variété des gestes et les mouvements des têtes rappellent par endroits la manière de Baullery, sans que cette paternité puisse être affirmée avec certitude. En tous les cas, la gravure du *Sacre de Marie de Médicis* témoigne de l'activité prolifique de Nicolas Baullery comme illustrateur d'événements contemporains, auxquels il imprime sa vision pittoresque et anecdotique.

On retrouve une dernière fois Nicolas Baullery aux côtés de Jean Leclerc dans l'édition d'un *Livre de Portraiture*, dont Baullery conçoit le frontispice. Ce *Livre de portraiture contenant par une facile instruction plusieurs plans et figures de toutes les parties séparées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Itallye* est édité par Jean Leclerc en 1610, comprenant 36 folio de planches gravées sur cuivre, représentant les parties du corps vus sous différents angles, des visages inspirés de l'Antique, de copies d'après des statues ou des effigies, et des visages d'enfants. La 22^{ème} gravure, représentant le visage d'un enfant aux cheveux longs et à l'air effrayé, comporte la signature de Jan Van Haalbeck, qui semble bien être l'auteur de la totalité des gravures. L'auteur des dessins est sans doute un artiste connaisseur des objets antiques, et qui a probablement exécuté un voyage en Italie. Il serait surprenant d'y voir l'œuvre de Nicolas Baullery. Seuls deux exemplaires de ce livre de Portraiture sont aujourd'hui connus³²⁸.

Le frontispice, dont l'invention revient à Baullery mais dont le graveur reste inconnu, évoque parfaitement l'art du peintre et révèle son style aux alentours de 1610. On remarque déjà ces ombres tranchées qui découpent les silhouettes et les visages, et cette chorégraphie de têtes

³²⁶ Le dessin de François Quesnel a été acquis en 2012 par la Bibliothèque nationale de France (département des Estampes et de la Photographie, Réserve, B-6 e, boîte in-folio), qui conserve également le placard comportant la gravure de Pierre Firens. Sur ce dessin, voir notamment : Barbara Brejon de Lavergnée (dir.), *Dessins français du XVII^e siècle, collections du département des Estampes et de la Photographie*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 18 mars – 15 juin 2014, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014, p.38, n^o9 (notice de Vanessa Selbach). Voir Pl.45 et Pl.46.

³²⁷ La gravure porte tantôt le « fecit », tantôt « l'excudit » de Pierre Firens. Le placard est accompagné d'une légende en français (Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Réserve, QB-201 (14) fol.). Voir Pl.47.

³²⁸ Nous avons consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art (relié avec un autre *Livre de Portraiture* gravé par Pierre Firens). L'autre exemplaire connu est conservé à la Bibliothèque de la section Droit-Lettres de l'Université de Poitiers.

tournées ou penchées qui donnent un dynamisme à la composition. La maladresse du rendu de certains visages revient en propre au dessin de Baullery, qui affiche ici encore des faciès dissymétriques, aux lignes sourcilières dures, et un « profil perdu » aux effets presque canins, que l'on retrouvait déjà dans ces compositions peintes. Mais l'artiste sacrifie ici aux impératifs du frontispice décoratif en dessinant des personnages généralement absents de son répertoire connu : petits putti afférés à l'écriture ou tenant palette et pinceau, et surtout deux nymphes dénudées, appuyées sur l'oval du titre de l'ouvrage, aux canons proches des figures féminines de l'Ecole de Fontainebleau. Si le graveur semble avoir mal compris l'articulation des mains et le placement des muscles, leur corps allongé et sensuel, et les mouvements de leurs jambes rappellent de loin les figures peintes par Primatice pour la galerie basse de Fontainebleau, connues aujourd'hui par des dessins préparatoires.

C : La série du Pas des Armes de Sandricourt, jalons pour l'œuvre graphique de Nicolas Baullery.

1 : Nicolas et non Jérôme : à la recherche d'un corpus graphique.

Le corpus graphique de Nicolas Baullery reste particulièrement maigre, et appréhender sa manière dans le domaine du dessin reste un exercice délicat, qui a pourtant occupé à plusieurs reprises les chercheurs. Aucun dessin préparatoire à ces œuvres peintes ou gravées n'a été retrouvé, et son inventaire après décès ne mentionne qu'un « portefeuille rempli de desseings et de quelques pieces » estimé à 100 sols³²⁹. Le détail de ce qu'il contenait n'est pas évoqué. On note également l'existence, dans l'inventaire après décès de son gendre Simon Cornu, un « dessein de blanc et noir du Sr. Bolery, prisé VIII lt. »³³⁰, somme assez importante, sans que son sujet ne soit précisé.

A partir de ces minces témoignages, l'étude de l'œuvre dessinée de Baullery en est réduite à des conjectures. On a vu l'erreur d'attribution concernant la *Vierge à l'enfant entre saint François d'Assise et saint François de Paule* conservé à la Bibliothèque nationale. Patrick Dupont et Juliette Rigal ont proposé, en 1990, d'attribuer à Nicolas Baullery un autre dessin conservé au château de Pau, à l'iconographie complexe, identifié successivement comme une *Allégorie ayant trait aux mariages espagnols*³³¹, puis comme une *Allégorie des Bourbons et du sacre de Louis XIII*³³². Le dessin est aujourd'hui retourné – à raison – dans l'anonymat et a été identifié par Paul Mironneau comme une *Allégorie de la maison de France*, plaçant les membres de la famille royale sous l'égide de saint Louis et des allégories de l'Eglise et de la France, mise en scène peut-être créée en vue d'illustrer un almanach. L'identification des personnages permet en outre de dater le dessin entre 1609 et 1611³³³. Le style du dessin, particulièrement minutieux, animé par un goût du détail et par le canon miniaturiste des différents personnages, est assez éloigné de l'art plus large et monumental de Nicolas Baullery. L'attribution du dessin à Baullery ne repose sur aucune justification réelle, et il faudrait peut-être rapprocher cette œuvre des portraitistes de la cour, parmi lesquels Quesnel, Beaubrun, ou d'autres artistes dont le corpus est encore à reconstituer.

³²⁹ Paris, Archives nationales, MC, CV, 280, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery).

³³⁰ Paris, Archives nationales, MC, CXII, 44, 23 août 1644, fol.9, verso (Inventaire après décès de Simon Cornu), cité dans : Beresford, 1985, p.133.

³³¹ Jacques de Laprade, Juliette Rigal, *L'Assassinat d'Henri IV, catalogue et notices biographiques et généalogiques*, cat. exp. Pau, musée national du château, mai-octobre 1968-1969, Pau, Société des amis du château de Pau, 1968, n°603, p.104.

³³² Patrick Dupont, Juliette Rigal, *Musée national du château de Pau. Dessins des collections du XVI^e-XIX^e siècles*, cat. exp. Pau, musée national du château, mai – août 1990, Pau, musée national du château, 1990, n°19.

³³³ Paul Mironneau, *Avec panache, dessins des collections du château de Pau*, cat. exp. Pau, musée national du château, 23 novembre 2007 – 24 février 2008, Pau, éd. de la Réunion des Musées nationaux, 2007, pp.14-17.

En 1988, Sylvain Kerspern avait attiré l'attention sur quelques dessins, préparant des gravures destinées à illustrer le célèbre ouvrage de Blaise de Vigenère (1523 – 1596), *Les images ou tableaux de platte peinture des deux philostrates sophistes grecs*. Il proposait de rapprocher de Nicolas Baullery les dessins illustrant *Antigone* (Besançon, musée des Beaux-Arts), *La Naissance de Mercure* (Turin, Biblioteca Reale), *Dodone* (Turin, Biblioteca Reale), et *Midas* (Paris, ENSBA), cherchant à éclaircir les zones d'ombres qui enveloppent encore la réalisation des illustrations de cet ouvrage³³⁴. Le célèbre livre de Vigenère est publié entre 1578 et 1596, mais ne fera l'objet d'édition illustrées qu'à partir de 1614, étant édité à de nombreuses reprises jusqu'en 1637³³⁵. L'ouvrage se présente comme un recueil de description de près de 65 peintures mythologiques prétendument visibles pendant l'Antiquité sous un portique de Naples, sans doute inventées par l'auteur des descriptions, Philostrate le vieux dit « de Lemnos » (II^e – III^e siècle de notre ère). La traduction illustrée de Vigenère propose près de 68 planches gravées (plus un frontispice), représentant pour 65 d'entre elles les *Images* de Philostrate le Vieux, tandis que trois autres planches illustrent respectivement les *Images* de Philostrate le jeune, les *Héroïques* de Philostrate le Vieux, et les *Descriptions des statues*, de Callistrate, placées à la fin du recueil. Seulement dix gravures portent « l'inventor » d'Antoine Caron, qui a participé aux projets d'illustration dès 1596 mais meurt en 1599, sans doute avant d'avoir pu proposer les dessins préparatoires de toutes les gravures³³⁶. William McAllister Johnson a recensé les auteurs des compositions gravées : 11 sont réalisées par Léonard Gaultier, 21 par Jaspar Isaac, tandis que 16 gravures sont attribuées à un graveur anonyme français (dont celles d'*Antigone* et de *Dodone*), et 20 à un « anonyme franco-flamand » (dont *Midas* et *La Naissance de Mercure*)³³⁷. L'auteur des compositions de ces quatre gravures n'est pas connue, mais il n'est pas garanti que les quatre dessins soient préparatoires aux gravures de l'ouvrage. Ainsi, Jean Ehrmann indique que les quatre dessins (auxquels s'ajoute celui représentant *Les Fables*, conservé à Copenhague, Statens Museum for Kunt) sont peut-être d'habiles copies réalisées d'après la gravure (car dans le sens des compositions gravées)³³⁸. Il est donc tout à fait possible que les dessins originaux perdus aient été réalisés par Caron ou son entourage proche. Dès 1955, Ehrmann admettait que toutes les illustrations de l'ouvrage, bien que de factures inégales liées aux différents graveurs, portaient la

³³⁴ Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82. Voir Pl.48.

³³⁵ William McAllister Johnson, « Prolegomena to the Images ou tableaux de platte peinture with an excursus on two drawings of the school of Fontainebleau », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1969, t.73, p.291. L'auteur répertorie toutes les éditions illustrées de l'ouvrage. Nous avons personnellement consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts décoratifs, publié en 1614.

³³⁶ Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, Flammarion, 1986, p.182.

³³⁷ McAllister Johnson, 1969, pp.300-302. L'auteur se base sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, publié en 1637.

³³⁸ Ehrmann, 1986, p.187.

marque d'une influence forte de Caron et devaient appartenir à sa génération³³⁹. Quant à savoir si les dessins « copiés d'après la gravure » qui nous sont parvenus peuvent être donnés à Baullery, leur statut de copie rend difficile l'identification d'une main particulière, même si Sylvain Kerspern notait l'emploi du lavis pour ombrer fortement les éléments du décor, procédé qui se retrouve dans les dessins du *Pas des Armes de Sandricourt*. Il faut cependant noter que le dessin d'*Antigone* paraît beaucoup plus rapidement exécuté, d'une manière un peu plus gauche, avec une utilisation du lavis plus parcimonieuse que dans *Dodone* et *La Naissance de Mercure*.

Au regard de ces difficultés d'attribution, l'existence d'une série de huit dessins (dont deux signés) de la main de Baullery au cabinet des dessins du musée du Louvre constitue une documentation précieuse. La date de la réalisation de ces grands dessins à la plume et à l'encre brune n'est pas connue. Ils constituent une série originale évoquant le Pas des Armes de Sandricourt, célèbre tournoi tenu en 1493 près de Pontoise. La paternité de ces dessins, simplement signés « Baullery », sans prénom, a longtemps été discutée. En l'absence de connaissances concernant Jérôme et Nicolas Baullery, et par manque d'œuvres de comparaison, il était difficile à la recherche de trancher. Louis Dimier, qui est l'un des premiers à évoquer cette série dès 1904, en donne l'exécution à Jérôme, pensant que les dessins sont indiscutablement du XVI^e siècle³⁴⁰. Jean Guiffrey et Pierre Marcel, qui consacrent à cet ensemble un long article dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1907 n'osent se prononcer par manque d'informations, et laissent la question ouverte³⁴¹. Pierre Lavallée est le premier à proposer le nom de Nicolas Baullery en 1933, se basant sur la phrase de Carel Van Mander, et réduisant la figure de Jérôme Baullery à un simple « vieillard jusque-là adonné à la peinture d'ornement »³⁴². Cette attribution sera reprise par Jacques Dupont en 1936³⁴³. Par la suite, les avis divergent entre chaque auteur, dont les arguments sont parfois peu fondés. Anthony Blunt en 1953 prononce une attribution à Jérôme, pensant que le style appartient à sa génération³⁴⁴, mais se ravise en 1970 pour pencher plus vraisemblablement en faveur de Nicolas³⁴⁵. Les mêmes hésitations se font jour dans les recherches de Sylvie Béguin, qui propose

³³⁹ Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre à la Cour des Valois, 1521-1599*, Genève, Droz, 1955, p.37.

³⁴⁰ Louis Dimier, *French Painting in the sixteenth century*, Londres, Duckworth and co., New-York, Charles Scribner's sons, 1904, p.226.

³⁴¹ Pierre Marcel, Jean Guiffrey, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Ballery », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t.37, pp.277-288.

³⁴² Pierre Lavallée, *Le dessin français du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, G. Van Oest, 1933, p.113.

³⁴³ Jacques Dupont (auteur du catalogue), *Les plus beaux dessins français du musée du Louvre (1350-1900)*, cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8 décembre 1936 – 16 février 1937, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1936, n°12.

³⁴⁴ Anthony Blunt, *Art et Architecture en France, 1500 – 1700* (trad. de Monique Chatenet), Paris, Macula, 1983 (1^{ère} éd. en 1953), p.130.

³⁴⁵ Anthony Blunt, « Three Paintings for the "appartement" of Marie de Medicis in the Louvre », dans *The Burlington Magazine*, mars 1970, vol.112, n°804, p.169, note 5.

d'abord le nom de Jérôme³⁴⁶, pour se ranger ensuite dans l'indécision entre les deux artistes³⁴⁷. M. Sylvain Kerspern est le premier à affirmer solidement l'attribution à Nicolas Baullery, évoquant des analogies dans le style entre les dessins et les rares tableaux connus : figures repoussoirs, effets de foule, traitement particulier de l'espace³⁴⁸. Nous rejoignons ici cette analyse : on remarque notamment, dans les visages des pages chargés de servir les chevaliers et leurs dames, les mêmes visages ronds, penchés, et asymétriques que dans les tableaux de Nicolas. On retrouve les effets de perspective un peu gauche donnant l'impression d'un sol en pente, les types plébéiens des spectateurs du tournoi, à mi-corps, de dos, laissant apparaître leur couvre-chef écorné. On retrouve le même procédé dans les gravures de l'entrée d'Henri IV en 1594. Les dessins reviennent donc bien à Nicolas Baullery, et constituent un jalon essentiel pour la reconstitution de son corpus graphique. Le musée du Louvre continue pourtant à les considérer comme des œuvres de Jérôme Baullery³⁴⁹.

2 : Un tournoi du XV^e siècle.

Les scènes de tournoi sont rares dans l'art du début du XVII^e siècle, et la connaissance à propos de ces événements proprement médiévaux devient de plus en plus floue, à mesure que leur tradition s'estompe, et que se raréfient ces grands rassemblements destinés à entretenir les valeurs chevaleresques. Le traumatisme provoqué par la mort accidentelle d'Henri II en 1559, à la suite d'une joute à la lance entre le roi et le comte de Montgomery, lors des festivités données rue Saint-Antoine à Paris à l'occasion de la signature du traité de Cateau-Cambrésis, a sans doute eu un impact sur l'abandon progressif de ces festivités dangereuses.

On doit à Antoine Caron la transcription de cet événement dans un dessin³⁵⁰ montrant le roi et son adversaire chargeant l'un face à l'autre, devant la tribune où prend place la cour et la *loggia* destinée à Catherine de Médicis. Ce dessin avait été réalisé pour illustrer *L'Histoire française de nostre temps* écrite par l'apothicaire Nicolas Houel, et pour laquelle Caron réalisa plusieurs

³⁴⁶ Sylvie Béguin, *L'École de Fontainebleau, le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Gonthier-Seghers, 1960, p.128.

³⁴⁷ Sylvie Béguin, *Il cinquecento francese*, Milan, Fratelli Fabri (coll. I disegni dei Maestri), 1970, p.91. L'auteur soutient pourtant dans l'édition française de l'ouvrage (Sylvie Béguin, *Le XVI^e siècle français*, Paris, Princesse, 1970, p.90) l'attribution à Jérôme Baullery, sans la justifier.

³⁴⁸ Sylvain Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82.

³⁴⁹ La dernière exposition ayant présenté des dessins de la série (Elisabeth Latrémoillère, Florent Quellier (dir.), *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table*, cat. exp. Blois, château royal de Blois, 7 juillet - 21 octobre 2012, Paris, Somogy, 2012, pp.230-231, n°149, notice d'Hélène Lebedel-Carbonnel) ne tranchait pas entre le père et le fils, mais l'inventaire numérisé du département des Arts graphiques du musée du Louvre continue aujourd'hui (2014) de référencer les dessins sous le nom de Jérôme Baullery.

³⁵⁰ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.RF29720. Voir Pl.50.

compositions entre 1560 et 1574. C'est, avec les dessins de Baullery, l'une des rares représentations à la fin du XVI^e siècle d'un tournoi de chevalerie.

Pour autant, l'idéal du roi guerrier est entretenu par Henri IV et par l'aristocratie du début du XVII^e siècle, et les romans courtois restent des sujets de lecture appréciés. Nicolas Baullery traduit en dessin le récit du tournoi ou « Pas des armes » donné par Louis d'Hédouville, seigneur de Sandricourt, en ses terres près de Pontoise en septembre 1493. Après avoir été le conseiller du duc d'Orléans, Louis d'Hédouville venait d'être nommé écuyer du roi³⁵¹. Les journées du « Pas des Armes de Sandricourt » firent l'objet d'un récit manuscrit rédigé par un mystérieux « héraut d'armes du duc d'Orléans ». Ce manuscrit, copié dès le début du XVI^e siècle, est orné de miniatures illustrant les faits marquants du tournoi : un manuscrit enluminé de la fin du XV^e siècle, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal³⁵², est le plus ancien exemplaire connu du récit du Pas des Armes, et fit l'objet d'une copie au début du XVI^e siècle³⁵³. D'autres copies, plus modernes, sont réalisées par la suite³⁵⁴, tandis qu'une édition imprimée voit le jour, ornée de miniatures originales, connue en seulement deux exemplaires³⁵⁵. Il faut noter, au XVII^e siècle, sa réimpression dans *Le Vrai Théâtre d'Honneur* de Marc Vulson de la Colomnière, paru en 1648, qui témoigne du succès de ce récit à une époque tardive³⁵⁶.

Les huit dessins de Baullery, tous conservés ensemble au cabinet des dessins du musée du Louvre, prennent la forme de grandes feuilles dessinées à la plume, à l'encre brune et lavis brun, par endroits animés de rehauts blancs. Sous le dessin, un cartouche rédigé à l'encre donne l'identité de la scène représentée. Ces cartouches reprennent les termes donnés par l'édition de Vulson de la Colomnière en 1648³⁵⁷, et sont donc postérieurs à la réalisation des dessins. Il faut noter avec quelle précision historique les dessins retracent les grandes étapes des festivités. Le premier chronologiquement (moins bien conservé que les autres dessins de la série) montre les chevaliers à pieds, sortant du château et se préparant au combat, devant la « barrière périlleuse » (un muret

³⁵¹ Pierre Marcel, Jean Guiffrey, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Ballery », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t.37, p.278. La vie de Louis d'Hédouville a été étudiée au XIX^e siècle par Augustin Vayssière (Augustin Vayssière, *Le Pas des armes de Sandricourt, relation d'un tournoi donné en 1493 au château de ce nom, publié d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal et l'imprimé du temps*, Paris, Willem, 1874).

³⁵² Paris, BnF, bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n°3958.

³⁵³ Paris, BnF, fonds français, manuscrit n°1436.

³⁵⁴ L'une dans le volume 292 du manuscrit de Brienne, et l'autre dans le *Cérémonial*, manuscrit de Godefroy (Paris, Archives nationales, KK14²³).

³⁵⁵ Ces deux exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France (vélin n°1033 et 1034).

³⁵⁶ Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.281, note 1.

³⁵⁷ Marc Vulson de la Colomnière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse*, Paris, Augustin Courbe, 1648.

composé de planches de bois devant séparer les deux équipes de combattants)³⁵⁸. Le deuxième dessin illustre le combat des chevaliers à pied, se bravant non loin du château seigneurial, à la « barrière périlleuse », épée au fourreau et lance au poing. Autour d'eux, les juges chargés de contrôler la régularité du combat, et les dames, sont assis dans des gradins de bois. Plus loin ont été dressées les tentes des chevaliers³⁵⁹. Baullery s'est servi des rehauts blancs pour traduire les reflets métalliques des lourdes armures et évoquer assez simplement le paysage lointain.

Le troisième dessin est le plus violent de la série : les vingt chevaliers montés, dans la lice au « carrefour ténébreux », s'affrontent en une mêlée tumultueuse et resserrée³⁶⁰. Des armes sont à terres et certains chevaux blessés sont couchés sur le sol. La tribune des juges est représentée à gauche. Tout combattant qui abattait le cheval de son adversaire était disqualifié, à moins que les dames ne lui fassent grâce. Les chevaliers désarçonnés devaient faire porter par un héraut à leur adversaire victorieux une verge d'or d'une valeur de 150 écus. Le quatrième dessin, qui montre un emploi beaucoup plus réfléchi des rehauts de blancs, illustre la scène que l'imaginaire associe le plus traditionnellement à la joute médiévale : deux combattants à cheval, armés d'une lance, s'affrontent, tandis que les juges se tiennent en retrait³⁶¹. Le combat se compose d'une course à la lance suivie de treize coups d'épée. Le chevalier vaincu devait verser 1000 écus à son adversaire. Des hérauts d'armes surveillent le combat de part et d'autres, tandis que le public représenté au premier plan joue du tambour et de la trompette.

Le cinquième dessin place la scène dans la « forêt dévoïable », où se dispersent les chevaliers pour y trouver l'aventure³⁶². A gauche, le cortège des seigneurs et de leurs dames s'avancent dans le bois. Dans la partie droite du dessin, des chevaliers errants conduisent leur monture au hasard, tandis que deux chevaliers³⁶³ s'affrontent à l'épée. Ce dessin et le suivant se détachent de la série par le décor forestier particulièrement développé et minutieux : l'artiste joue des différents tons des lavis d'encre pour signifier la profondeur, la densité de la végétation, les différents plans délimités par les rochers.

Les commentaires ont souvent vu dans cet intérêt pour le rendu du paysage forestier la marque d'une influence flamande, proche des créations de Bernard Van Orley³⁶⁴ ou des paysages de Paul

³⁵⁸ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23704.

³⁵⁹ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23703.

³⁶⁰ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23706.

³⁶¹ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23705.

³⁶² Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23707.

³⁶³ Comme l'ont expliqué Pierre Marcel et Jean Guiffrey (1907^a, p.36, note 1), le cartouche accompagnant le dessin se trompe en identifiant les deux chevaliers comme étant les sirs Le Bœuf et De Mai. En réalité, le récit du héraut d'armes d'Orléans indique que ces deux chevaliers combattent à pied. Il s'agit donc de ceux représentés dans le dessin suivant.

³⁶⁴ Louis Metman, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French art (1200 – 1900)*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts, 4 janvier – 5 mars 1932, Londres, Burlington House, 1932, p.323.

Bril³⁶⁵. Baullery a sans doute puisé son inspiration dans les nombreuses gravures flamandes traduisant l'ambiance d'un sous-bois, tels les paysages de forêt gravés par Jan Brueghel, ou le paysage visible dans *Moïse sauvé des eaux*, gravé par Nicolaes de Bruyn d'après Gillis Van Coninxloo³⁶⁶, également assez proche des paysages peints pour la Conciergerie de Fontainebleau. Nicolaes de Bruyn avait également gravé d'après David Vinckboons *La Fête dans les bois*³⁶⁷, qui offre quelques similitudes de traitement avec les dessins de Baullery. La même précision anime le sixième dessin, où chevaliers errants, seigneurs et dames reçoivent des mets et de l'hypocras, distribués par des pages à pied répartis dans la forêt³⁶⁸. Ce dessin témoigne de la connaissance du costume de l'époque, qui appartient bien aux modèles de la fin du XV^e siècle, et n'est pas contemporain de l'artiste³⁶⁹. Le septième dessin montre le retour au château des chevaliers en cortège, accompagnés de hallebardiers et de sonneurs de trompes, tandis que des serviteurs font la haie sous la grande porte du château pour accueillir la troupe³⁷⁰. Enfin, le huitième et dernier dessin évoque le banquet final, donné par Louis d'Hédouville dans la grande salle du château de Sandricourt³⁷¹. Les chevaliers, les dames et les juges sont assis autour d'une longue table, tandis que les pages dirigés par un héraut se fournissent auprès d'un grand buffet chargé de coupes, de hanaps et d'aiguières, et portent aux convives du vin et des mets. Dans le fond de la salle, près des fenêtres, sont figurés des musiciens, chanteurs et conteurs sollicités pour distraire les invités. Cet ultime dessin permet d'apprécier la manière dont Baullery rend l'illusion des drapés : on retrouve dans les robes des dames assises et dans les manches et costumes des pages les mêmes effets de masses nouées artificiellement voisinant avec de larges pans de tissus sans plis, notamment sur le seigneur et sa dame assis de dos au premier plan de la composition. Ce traitement des drapés est analogue à celui visible dans les compositions peintes de Baullery : le *Christ devant Pilate* et *l'Adoration des bergers* de Toulouse notamment. On remarque également cette perspective accentuée par la longue table du banquet, donnant l'impression d'un sol en déclivité, et qui trahit des maladresses dans le rendu de la profondeur architecturale. Ces similarités renforcent l'attribution à Nicolas Baullery de ces dessins.

³⁶⁵ Lavallée, 1933, p.114.

³⁶⁶ Gravure, 1601, Evanston (Illinois), Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art, inv.1990.6. Voir Pl.49.

³⁶⁷ Gravure, 1601, Londres, The British Museum, inv. 1922, 0410.257.

³⁶⁸ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23708.

³⁶⁹ C'est pourtant ce qu'affirmaient Pierre Marcel et Jean Guiffrey (1907^a, p.285), mais ces costumes sont très éloignés de ceux alors en vigueur du temps de Nicolas Baullery.

³⁷⁰ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23709.

³⁷¹ Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, inv.23710.

3 : Fonction des dessins : de nombreuses hypothèses.

L'historique des huit dessins de Nicolas Baullery ne nous permet pas de connaître leur destination initiale, ni la raison de leur exécution. L'ensemble appartenait au XVIII^e siècle au comte de Banne, ancien major des mousquetaires gris, et avait suscité en 1785 l'intérêt de Charles-Nicolas Cochin, alors garde des dessins du roi³⁷². Cochin écrit au comte d'Angivillers pour lui exposer son projet de les faire acquérir par le roi³⁷³. N'ayant pas reconnu la signature de l'artiste sur deux dessins de la série, Cochin indique qu'ils « sont de quelque habile homme de ce temps-là, je ne m'avise pas de deviner le nom au hasard ». Cochin en avait eu connaissance par le biais du propriétaire, qui lui avait confié les dessins en vue d'une éventuelle restauration, qui manifestement n'eut jamais lieu. Il s'explique auprès de d'Angivillers : « je ne peux dire qu'ils soient à vendre. M. le comte de Banne me les a confiés pour chercher le moyen de les restaurer, car quoique tout y fût encore très visible, par leur ancienneté et leur défaut de soins ils sont en mauvais état ». Le graveur propose au directeur général des bâtiments du roi de « faire un petit comité d'artistes pour déterminer le prix qu'on pourrait honnêtement en offrir, et je me chargerai de le proposer au comte de Banne ». Si on ignore le prix qui fut proposé, la transaction semble bel et bien avoir eu lieu. A la suite de Pierre Marcel et Jean Guiffrey, il faut donc placer cette acquisition vers la fin de l'année 1785 ou le début de 1786³⁷⁴.

L'une des principales interrogations qui demeurent autour de cet ensemble de dessins reste celle de sa fonction. Dès leur étude de 1907, Marcel et Guiffrey tenaient à y voir des œuvres préparatoires à une entreprise de grande ampleur³⁷⁵. Il faut d'abord relever que la représentation, sur huit grands dessins, d'un tournoi de chevalerie médiévale par un peintre français du début du XVII^e siècle est un évènement artistique inédit, qui fait de ces dessins un ensemble unique à cette époque.

L'une des premières hypothèses, déjà soulevée dans l'article de 1907, était d'y voir des dessins préparatoires à des miniatures, destinées à une nouvelle édition des écrits du héraut d'Orléans. La nouvelle publication de Vulson de la Colombière en 1648 montre le succès que le récit pouvait encore rencontrer au XVII^e siècle, et il n'est pas interdit de croire que d'autres publications similaires, illustrées, ai pu être projetées antérieurement. Cependant, la multiplication des détails

³⁷² Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.287.

³⁷³ Paris, Archives nationales, O¹ 1918², p.448 (lettre de Charles-Nicolas Cochin au comte d'Angivillers le 7 novembre 1785). Voir : Marcel et Guiffrey, 1907^a, pp.287-288.

³⁷⁴ Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.287.

³⁷⁵ Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.286.

dans les dessins, la minutie du rendu des accessoires et le foisonnement du décor en font des œuvres trop abouties et complexes pour y voir des préparations à des miniatures³⁷⁶. En revanche, en faire des dessins préparatoires à des gravures peut paraître plus vraisemblable. On a vu les liens étroits que Nicolas Baullery entretenait avec le monde des éditeurs et des libraires, et cette hypothèse peut s'avérer séduisante si l'on conçoit qu'un éditeur de son entourage avait prévu d'éditer le *Pas des Armes de Sandricourt*, édition qui aurait aujourd'hui disparu ou qui n'aurait jamais été menée à son terme. Il faut par ailleurs noter que les sujets traités par Baullery sont sensiblement les mêmes que ceux figurés en miniatures dans le manuscrit enluminé de la Bibliothèque de l' Arsenal. Seule la scène du banquet seigneurial est une illustration nouvelle, qui ne figure pas dans le manuscrit.

Une autre hypothèse, tout aussi cohérente, serait d'y voir des dessins préparatoires à des cartons de tapisserie. La multiplication des détails décoratifs et le délicat rendu des végétaux dans deux dessins de la série trouveraient ainsi leur justification. La représentation, en parties basses et latérales des dessins, de personnages coupés à mi-corps et faisant office de figures repoussoirs pourraient venir masquer des vides et faciliter le remplissage de l'espace, nécessaire à la création de tapisseries décoratives, même si cette pratique semble peu répandue dans le domaine de la tapisserie à cette époque, où ces espaces sont davantage comblés par des représentations de végétaux et d'accessoires.

M. Sylvain Kerspern a pu retrouver une trace inédite de la production de Nicolas Baullery comme auteur de cartons de tapisserie : en juillet 1616, le tapissier Nicolas Dodun recevait la commande d'une tenture de la part des marguilliers de la paroisse de Saint-Jean-en-Grève, à partir de plusieurs cartons de tapisseries³⁷⁷. Parmi ceux-ci était cité le carton d'un *Notre Seigneur chassant les marchands du temple* de la main de Baullery. Sylvain Kerspern proposait de faire de ce carton un élément d'une tenture de quatre pièces. Lors d'un marché passé exactement un siècle plus tard, Edme Leroy, maître et marchand tapissier, s'engageait auprès des marguilliers à tendre l'église de Saint-Jean-en-Grève de plusieurs tapisseries – révélant au passage la richesse de la collection de tapisseries de la fabrique de l'église – et parmi celles-ci était cité *Les Vendeurs que Notre-Seigneur chasse du Temple*, accompagnée entre autre de tapisseries illustrant *La Nativité*, *L'Adoration des mages* et *La femme adultère*³⁷⁸. Il n'est pas impossible, sachant les multiples

³⁷⁶ Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.286.

³⁷⁷ Paris, Archives nationales, MC, III, 502, 13 juillet 1616 (Marché de tapisserie). Voir : Sylvain Kerspern, « Les multiples facettes de Nicolas Baullery. 1. Les sources », dans *dhistoire-et-dart.com*, mise en ligne le 8 avril 2014.

³⁷⁸ Paris, Archives nationales, MC, V, 303, 16 juin 1716 (Marché entre Edme Leroy et les marguilliers de Saint-Jean-en-Grève). Voir : Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*, Paris, SEVPEN, 1971, p.1066. Les autres tentures conservées dans l'église étaient une *Vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'évangéliste* de 14 grandes pièces faisant le tour du chœur, une *Histoire de la Manne* de 4 pièces, et d'autres tapisseries à fonction essentiellement ornementales.

représentations par Baullery des thèmes de la Nativité et de l'Adoration des mages, d'y voir l'auteur des cartons de ces quatre tapisseries, formant une petite tenture sur la vie du Christ, excluant les épisodes liés à la Passion. La découverte de ce marché révèle un nouvel aspect de la carrière de Nicolas Baullery, non documenté par ailleurs, d'auteur de cartons de tapisseries. Si cette mention s'applique à un décor religieux, dans la lignée des autres commandes connues de Baullery pour les églises parisiennes, il n'est pas interdit d'envisager la poursuite de cette activité par l'artiste, peut-être pour des tentures à sujet plus profane. Dès lors, considérer la suite du *Pas des Armes de Sandricourt* comme les dessins préparatoires à une tenture relatant un grand événement chevaleresque s'avère plausible. Le sujet des dessins, lié aux vertus aristocratiques et à la noblesse, pouvait parfaitement s'insérer dans le décor des murs d'une grande demeure, peut-être en écho à d'autres tapisseries plus anciennes.

Une autre supposition, avancée dès 1907 par Marcel et Guiffrey, voyait dans ces dessins les compositions préparatoires à un décor mural³⁷⁹. On peut songer au décor d'une galerie, peut-être d'un château appartenant aux descendants des seigneurs de Sandricourt ? L'idée d'une destination décorative a été relayée par Sylvain Kerspern³⁸⁰, mais le lieu éventuel d'un tel chantier reste inconnu. Le château de Sandricourt (commune d'Amblainville, Oise) est aujourd'hui détruit, et a été remplacé au XIX^e siècle par une nouvelle demeure. Aucun marché n'a été retrouvé concernant d'éventuels décors du château pendant l'Ancien Régime, lequel ne devait d'ailleurs pas se prêter, par son apparence médiévale, à une décoration moderne et au mode de vie de la noblesse du XVII^e siècle.

Mais une dernière hypothèse pourrait être formulée quant à la destination de ces dessins. Leur exécution méticuleuse et le souci apporté par l'artiste dans le rendu des costumes, des accessoires, et des éléments de paysage, peut aussi faire penser à des dessins de collections, réalisés pour eux même, sans projet de traduction dans un médium de plus grande ampleur. On a vu que Simon Cornu, gendre de Nicolas Baullery, possédait dans son inventaire après décès dressé en 1644 un dessin « de noir et de blanc » du peintre. Si la mention est trop évasive pour y voir un dessin fini ou une esquisse préparatoire, il faut cependant noter que le dessin était isolé dans l'inventaire, placé sur le même plan que des tableaux peints par Cornu ou par Blanchard, et que son estimation, huit livres, interdit d'y voir une ébauche rapide³⁸¹. Concevoir la série du *Pas des Armes de Sandricourt* comme un ensemble de dessins finis, œuvres à part entière destinées à la collection, n'est pas incohérent.

³⁷⁹ Marcel et Guiffrey, 1907^a, p.287.

³⁸⁰ Sylvain Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82.

³⁸¹ A titre de comparaison dans l'inventaire (Paris, AN, MC, CXII, 44, 23 août 1644), sont signalés « cinq tableaux sur toile » dont l'estimation ensemble n'est que de 5 livres, et un tableau d'une « courtisane vénitienne vieille » prisé seulement 3 livres.

III : Questions de style. Baullery au carrefour des influences.

A : Y a-t-il un « premier Baullery » vers 1600 ?

On a pu constater qu'hormis les gravures éditées par Leclerc d'après Baullery, aucune œuvre sûre n'est connue de l'artiste avant les années 1620, tandis que les « petits mays » de Notre-Dame, qui occupent sa carrière pendant plusieurs années dès 1607, sont tous perdus. Dès lors, il devient difficile d'appréhender la première partie de la carrière de Nicolas Baullery, qui commence sans doute vers la fin des années 1580. Si le peintre était déjà cité comme maître juré de la corporation des peintres et sculpteurs en 1592, cela n'indique pas nécessairement une carrière ancienne. La situation de l'institution à cette date, en pleine guerre civile, devait être assez délicate. Bon nombre de peintres, graveurs et sculpteurs, quittent Paris à partir de 1589-1590 et ne reviendront qu'à la fin des hostilités, et il faut noter que les peintres Baullery, père et fils, font ici figure d'exception en demeurant dans la capitale. Le faible effectif des maîtres peintres et sculpteurs, et la situation de crise que connaît la ville de Paris pouvait engager la corporation à élire à la jurande des artistes assez jeunes (Baullery devait avoir en 1592 entre 25 et 30 ans) dont la carrière n'était peut-être qu'à ses débuts.

Pour autant, il paraît peu vraisemblable que les premières commandes d'ampleur confiées à Baullery ne soient intervenues qu'à la fin des années 1600. Aucun document ne vient témoigner des travaux de l'artiste avant cette date, mais les mentions de Félibien et Florent le Comte, qui indiquaient qu'un « Jérôme Baulleri étoit aussi un de ceux qui peignoient au Louvre » au temps d'Henri IV nous font deviner l'intervention de Nicolas (et non Jérôme, qui est mort en 1598, soit avant le début des chantiers décoratifs du Louvre) dans le domaine du grand décor royal. A partir de cette mention sibylline et erronée, l'historiographie a cherché à rattacher au catalogue de Nicolas Baullery plusieurs tableaux provenant de grands décors peints dans les premières années du XVII^e siècle. Ces attributions, parfois judicieuses ou parfois un peu rapides, ont été prononcées avec dans certains cas une sous-estimation des œuvres peintes signées de Baullery qui devraient pourtant faire figure de point de comparaison stylistique inévitable. Il faut désormais chercher à réexposer la problématique de ces attributions, et proposer une nouvelle lecture de celles-ci au regard des connaissances réunies autour de l'œuvre « sûr » de l'artiste, soit pour les confirmer, soit pour les infirmer.

1 : « L'Abjuration d'Henri IV » : une hypothèse pour les châteaux de Meudon ou de Berny ?

En 1985, Jean-Pierre Babelon proposait, en comparaison avec *la Nativité* de Toulouse, de donner à Nicolas Baullery la paternité d'un mystérieux tableau conservé au musée d'Art et d'Histoire de Meudon, et représentant l'*Abjuration d'Henri IV en 1593*³⁸². Cette œuvre reste sujette à de nombreuses interrogations concernant sa provenance, et donc sa datation. Jean-Pierre Babelon proposait d'en faire une commande de la princesse douairière de Guise, Catherine de Clèves, pour son château de Meudon. Le domaine de Meudon, propriété d'Anne de Pisseleu jusqu'en 1552, est cédé à cette date à Charles de Guise, cardinal de Lorraine, qui entreprend la construction d'une grande demeure princière. Agrandi par le Primatice entre 1558 et 1571, le château est doté de jardins inspirés des exemples italiens découverts par le cardinal à Frascati et Tivoli lors de son séjour dans la péninsule³⁸³. L'élément le plus célèbre du château de Guise reste la « grotte », une grande fabrique d'agrément ornée par l'équipe du Primatice et de Nicolo dell'Abate. A l'intérieur même du château, Charles de Guise entreprend la décoration des galeries, où il fait représenter des scènes du Concile de Trente, auquel il avait pris part, suivant ainsi les traces du pape Paul III qui avait fait représenter des scènes de sa vie dans son palais de Caprarola³⁸⁴. Au début du XVII^e siècle, le château est la propriété de Catherine de Clèves, veuve d'Henri le Balafre. Il passe de mains en mains au XVII^e siècle, étant acquis par Abel Servien en 1654, puis par Louvois, dont la veuve le cède en 1694 au Grand Dauphin.

On peut imaginer que la duchesse de Guise, dans la lignée des décors réalisés par le cardinal de Guise au milieu du XVI^e siècle, ait entrepris de nouveaux chantiers décoratifs ayant trait à des événements contemporains. On connaît les décors réalisés du temps du cardinal grâce à la description faite par le voyageur hollandais Arnold Van Buchel d'Utrecht, qui visite le château le 12 août 1585. Après avoir admiré la grotte de Primatice, l'auteur décrit « une salle merveilleuse avec des peintures, les plus belles qu'on puisse voir ; elles représentent des personnages au naturel, notamment les différentes ambassades du cardinal auprès de l'empereur Charles-Quint, des souverains pontifs Pie V et Grégoire XIII, du roi catholique Philippe d'Espagne, à Venise, et aussi son élévation au cardinalat, le sacre de Henri II, les Pères du concile de Trente, le colloque de

³⁸² Jean-Pierre Babelon (notice), dans Jean Favier (pref.), *Les Huguenots*, cat. exp. Paris, Archives Nationales, octobre 1985 – janvier 1986, Paris, Archives Nationales, 1985, p.30, n°4. La comparaison avec le tableau de Toulouse nous semble assez difficile à tenir.

³⁸³ Jean-Pierre Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989, p.441.

³⁸⁴ Babelon, 1989, p.441.

Poissy, le mariage de François II avec la reine d'Écosse »³⁸⁵, que Jean Adhémar attribue à Georges Boba³⁸⁶, artiste d'origine flamande et élève de Frans Floris, établi à Reims au service du cardinal de Lorraine, dont il réalise le portrait (copie à Reims, musée des Beaux-Arts)³⁸⁷. Ces peintures prenaient place dans une galerie, où sept compositions se faisaient face des deux côtés tandis que les extrémités semi-circulaires accueillait chacune une dernière peinture³⁸⁸.

Si l'on suit les hypothèses de Jean-Pierre Babelon, la duchesse de Guise pouvait avoir fait compléter ce cycle historique par des événements plus récents, et notamment par celle de l'Abjuration d'Henri IV à Saint-Denis le 25 juillet 1593. D'autres sources supposent que le tableau puisse provenir du couvent des Capucins de Meudon, fondé par Charles de Guise en 1575, mais cette hypothèse s'avère peu vraisemblable³⁸⁹. En l'absence de marché venant documenter d'éventuelles commandes faites par Catherine de Guise pour son château, il nous paraît difficile de confirmer la provenance de ce tableau. Il faut noter par ailleurs que le tableau de Meudon ne met pas en scène les personnages éminents de la famille de Guise, et reste centré sur la figure du roi, ce qui constituerait un écart au thème iconographique initié par les décors peints pour Charles de Lorraine³⁹⁰.

Nous signalons cependant une autre provenance possible : l'étude menée par Jacques Wilhelm concernant le décor aujourd'hui disparu de la galerie du château de Berny, offre une nouvelle piste³⁹¹. Le château de Berny, près de Sceaux (et donc non loin de Meudon), appartenait au début du XVII^e siècle à Nicolas Brulart, marquis de Sillery, garde des Sceaux en 1605. On connaît la décoration de la galerie du château, grâce à la description livrée en mars 1641 par Denys

³⁸⁵ L.A. Van Langeraad, A. Vidier, « Description de Paris par Arnold Van Buchel d'Utrecht (1585-1586) », dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1899, n°26, pp.93-94.

³⁸⁶ Jean Adhémar, « A Representation of the Marriage of Mary Stuart », dans *The Burlington Magazine*, vol.90, n°542, mai 1948, pp.145-146. Nous verrons que les conclusions de Jean Adhémar doivent aujourd'hui être abandonnées.

³⁸⁷ Huile sur toile, H : 52 x L : 40 cm. Le tableau n'est pas signé. Le portrait présumé de Raoul Copillon, également au musée de Reims, lui est aussi attribué. Sur Boba, voir notamment : Sylvie Béguin, « Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, actes du colloque international, Bruxelles, 24-25 février 1995, dans *Bollettino d'arte*, supplemento al n°100, 1997, p.238. Pour l'analyse la plus récente, voir : Natasja Peeters, « Connecting people. Documenting the activities of the Antwerp painter Hieronymus Francken, and other Floris disciples, in Paris after 1566 », dans Jan Blanc, Gaëtane Maës (dir.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque international, Lille, Palais des Beaux-Arts, 28-30 mai 2008, Turnhout, Brepols, 2010, p.124.

³⁸⁸ Louis Dimier avait cru reconnaître ces tableaux dans les mentions faites par Bailly des tableaux de l'Histoire des Médicis au Palais du Luxembourg. En réalité, il s'agissait des 10 tableaux peints par des peintres florentins entre 1623 et 1627 pour le cabinet doré de la reine-mère au Luxembourg (7 sont aujourd'hui connus et conservés en mains privées). Louis Dimier, communication dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1934, pp.88-92.

³⁸⁹ C'est l'hypothèse fournie par un bulletin paroissial en date de 1939. Voir : Paola Bassani Pacht (notice), dans Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte-Fare Garnot, Francesco Solinas (dir.), *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, cat. exp. Blois, musée du château, 29 novembre 2003 – 28 mars 2004, Paris, Somogy, 2003, p.157.

³⁹⁰ M. Georges Poisson, qui cite également les propositions formulées par Mme Lombard-Jourdan, identifie dans l'officiant Renaud de Beaune, archevêque de Bourges, assisté de Jacques Davy Duperron ou Nicolas Hesselin. A l'arrière se tient Charles III de Bourbon, abbé de Saint-Denis et cardinal-archevêque de Rouen, ainsi que les évêques de Maillezais, Le Mans, Chartres, Angers, Digne, Nantes, Sées, et Bayeux. Au premier plan à droite a été reconnu peut-être Henri d'Orléans, duc de Longueville, et Gabrielle d'Estrées, tandis que sur la gauche sont représentés Nicolas de Harlay de Sancy, baron de Maule, et l'abbesse de Soissons. Voir : Georges Poisson, « L'abjuration d'Henri IV », dans *Les Amis de Meudon*, n°240, avril 2008, pp.18-20.

³⁹¹ Jacques Wilhelm, « Un décor disparu : les peintures de la galerie du château de Berny illustrant la vie d'Henri IV et la première année du règne de Louis XIII », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, (année 1983), 1985, pp.29-45.

Godefroy³⁹². L'auteur y répertorie 33 tableaux illustrant la vie d'Henri IV, dont, au n°12, « sa conversion à la religion catholique ». Le style minutieux du tableau, foisonnant de personnages aux visages individualisés, indique une exécution dans les premières années de la décennie 1600. Peut-il s'agir de l'une des compositions peintes pour Berny ? Même si cette provenance se confirme, il reste difficile d'attribuer le tableau à Nicolas Baullery³⁹³. La comparaison stylistique de Jean-Pierre Babelon, dont l'hypothèse d'attribution fut reprise par de nombreux auteurs³⁹⁴, s'arrête aux perspectives exagérées et à la figure repoussoir du hallebardier au premier plan, ainsi qu'à l'isocéphalie des personnages, qui peuvent évoquer de loin les compositions des gravures de Baullery sur l'*Entrée d'Henri IV en 1594*. Mais la palette riche du tableau, aux couleurs sonores, le canon élancé et élégant des personnages, et les véritables portraits intégrés sur chaque visage de l'assistance, éloignent le tableau de l'œuvre connue de Baullery. Echafauder l'idée d'une campagne décorative menée par Nicolas Baullery à Meudon ou à Berny, avec pour thème la vie d'Henri IV, et pour lequel il puisse avoir peint le tableau de Meudon (mais aussi peut-être, originellement, les trois compositions de l'entrée d'Henri IV, traduite après coup en gravure ?), s'avère une tentative risquée, en l'absence de documents plus précis. La question peut rester ouverte si l'on considère que l'artiste a eu, au début des années 1600, un style radicalement différent de celui qui animera plus tard ces grandes compositions religieuses. Mais le tableau de Meudon offre trop de dissemblances avec les gravures réalisées d'après Baullery dans ces années, pour que l'on puisse envisager un tel changement de style, et dans un intervalle d'années aussi court. Paola Bassani Pacht propose pour sa part d'y voir l'œuvre d'un peintre résolument coloriste, tel Jacob Bunel, ou d'un portraitiste de talent, comme Charles (ou plutôt Louis ?) Beaubrun³⁹⁵.

2 : *Les tableaux du cabinet de la reine-mère : vestiges de Nicolas Baullery au Louvre ?*

Dans la lignée de l'*Abjuration d'Henri IV* de Meudon, le plus grand corpus d'œuvres des années 1600-1610 attribué à Nicolas Baullery se constitue de trois tableaux peints pour le cabinet de la reine-mère au Louvre entre 1613 et 1614. Rappeler l'historique de ce chantier et les propositions

³⁹² Denys Godefroy, *Eloge du Roy Henri IV. Transcript à Berny en mars 1641*, manuscrit conservé à Paris, Bibliothèque de l'Institut, Manuscrit Godefroy, vol. 221. Cité dans : Wilhelm, 1985, pp.29-45.

³⁹³ Jacques Wilhelm, qui cite Nicolas Baullery et ses gravures de l'entrée d'Henri IV en 1594, propose plutôt de voir en l'auteur des tableaux perdus de Berny le peintre François Quesnel (Wilhelm, 1985, p.43).

³⁹⁴ L'attribution à Baullery et la provenance proposée par Babelon seront reprises notamment par Marie-José Villadier dans Marie-José et Francis Villadier, *A Meudon en ce temps-là... La maison d'Armande Béjart*, Meudon, musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon, 2001, p.51, ainsi que dans les différentes expositions présentant le tableau, jusqu'en 2003.

³⁹⁵ Paola Bassani Pacht, dans cat. exp. Blois, 2003. L'auteur propose d'y voir la même main que le tableau représentant *Le Mariage de François de Médicis et Jeanne d'Autriche* conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon, qui sera évoqué plus loin.

d'attributions retenues par l'historiographie sont nécessaires pour comprendre les ressorts d'une telle hypothèse. La phrase lapidaire de Félibien concernant l'activité d'un Baullery au Louvre a longtemps motivé les chercheurs quant à l'identification de son rôle dans les chantiers décoratifs de la demeure royale au temps d'Henri IV.

L'apaisement de la capitale après le rétablissement de l'autorité royale s'exprime notamment à travers de grands chantiers architecturaux et urbanistiques menés par Henri IV afin de remodeler le visage de Paris et proclamer le triomphe de la nouvelle dynastie Bourbon. Abandonnant définitivement les demeures de la Loire, associées à la dynastie précédente, le roi s'attache notamment à poursuivre les travaux du Louvre, grande demeure d'origine médiévale où s'exprime le mieux les volontés centralisatrices du pouvoir prônées par le nouveau monarque. Prenant pour base les ailes construites autour de la cour carrée par Henri II et ses fils, Henri IV fait poursuivre les travaux d'édifications de la Petite Galerie commencée sous les derniers Valois³⁹⁶ et songe à faire relier les palais du Louvre et des Tuileries par une gigantesque galerie longeant le fleuve³⁹⁷. Ce chantier colossal, surnommé le « grand dessein » d'Henri IV, mobilise une considérable équipe d'architectes et de sculpteurs, suivis dès l'achèvement du gros œuvre des peintres du roi, employés à la décoration des nouveaux appartements.

L'entreprise décorative la plus ambitieuse du palais reste celle de la Petite Galerie ou « Galerie des rois », située au premier étage de la galerie reliant le vieux logis du Louvre à la Galerie du bord de l'eau alors en construction. Prenant appui sur les bases d'un édifice dont la construction avait débuté sous le règne d'Henri III mais dont le chantier fut interrompu pendant la guerre, la Petite Galerie reçoit ses premiers décors dès 1601, sous la direction du peintre Toussaint Dubreuil. Si aucun document ne vient confirmer la présence de Nicolas Baullery sur le chantier, il faut signaler la mention, dans les actes ayant trait aux travaux de décorations, de plusieurs « connaissances » ou amis de Baullery, qui auraient pu l'introduire en vue d'une participation à une campagne décorative ultérieure. A ce titre, on remarque la présence du sculpteur Jean Mansart – dont on a vu que le fils avait pour marraine Marie Delisle, épouse de Nicolas – qui dans un marché du 13 décembre 1601 s'engageait à réaliser trois frontons sculptés pour la façade ouest de la galerie « du côté de l'église Saint-Thomas »³⁹⁸. On le retrouve un an plus tard pour l'exécution

³⁹⁶ Les origines de la Petite Galerie remontent peut-être aux années 1580, date à laquelle Henri III passe plusieurs marchés pour des projets de construction, dont les fondations sont assez proches des découvertes faites lors de fouilles menées au XIX^e siècle. Voir : Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2004, pp.24-31.

³⁹⁷ Sur le chantier architectural du Louvre, voir surtout : Jean-Pierre Babelon, « Les travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries », dans *Paris et Ile-de-France, mémoires publiés par la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, (année 1978), 1979, t.29, pp.55-130.

³⁹⁸ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 346 (Marché du 13 décembre 1601), voir : Louis-Henri Collard, Edouard-Jacques Ciprut, *Nouveaux documents sur le Louvre*, Paris, Picard, 1963, p.18 et pièce justificative III, p.51. Ces frontons ont disparu au XVII^e siècle lors du doublement de la galerie par Le Vau.

du fronton d'entrée de la galerie³⁹⁹. Le 5 avril 1606, l'artiste est chargé de réaliser, sur les dessins de l'architecte Louis Métezeau, des hauts reliefs de plâtre représentant des trophées d'armes, pour l'intérieur de la galerie⁴⁰⁰. Sa présence est attestée encore le 13 juin de la même année, date à laquelle il s'engage à concevoir la décoration sculptée de la nouvelle chapelle de la reine, dans la vieille tour sud-est du Louvre⁴⁰¹. Le sculpteur Pierre I^{er} Biard, qui passe pour l'auteur de *Captifs* sculptés à l'entrée de la galerie⁴⁰², avait également été le parrain d'un fils de Nicolas Baullery en 1593. Il faut par ailleurs rappeler que Toussaint Dubreuil, qui eut la conduite du chantier jusqu'à sa mort le 22 novembre 1602⁴⁰³, connaissait personnellement Jérôme Baullery, père de Nicolas, étant tous deux les parrains du fils de Jacques Quesnel. Les liens entre Nicolas Baullery et les artistes du chantier du Louvre s'approfondissent encore quelques années plus tard lorsque le peintre Nicolas Ponthéron – dont on a vu la proximité avec la famille Baullery – se propose aux côtés de Beaubrun et de son beau-frère François Bonnier, le 12 janvier 1610, pour conduire l'ornementation peinte de deux chambres du nouvel appartement de Marie de Médicis⁴⁰⁴.

La reine avait pour projet de déménager ses appartements du premier étage au rez-de-chaussée. Après la mort d'Henri IV, le chantier des nouveaux appartements est entrepris au rez-de-chaussée de l'aile méridionale du Louvre, le « vieux corps d'hôtel », afin de libérer les appartements du premier étage qui seront occupés par la nouvelle reine Anne d'Autriche à partir de 1615. L'aménagement de l'appartement dure jusqu'en 1627, mais la plupart des décors peints sont sans doute achevés dès 1617⁴⁰⁵. Outre cinq pièces en enfilade au rez-de-chaussée (une salle-des-gardes, une antichambre, un salon de réception, une chambre à coucher, et un petit cabinet à l'extrémité ouest, faisant la jonction avec la salle de bal et les appartements du roi), le nouvel appartement dispose de plusieurs cabinets et pièces annexes, parfois situées en entresol, qui créent un agencement particulièrement complexe et rendent difficile la compréhension de la distribution des

³⁹⁹ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 347 (Marché du 15 décembre 1602), voir : Collard et Ciprut, 1963, p.20 et pièce justificative IV, p.52.

⁴⁰⁰ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 355 (Marché du 5 avril 1606), voir : Collard et Ciprut, 1963, p.22 et pièce justificative V, p.53.

⁴⁰¹ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 355, folio 188 (Marché du 13 juin 1606), voir : Collard et Ciprut, 1963, pp.30-31 et pièce justificative XV, p.62.

⁴⁰² Sauval signale avec éloges les œuvres de Biard : « Enfin, ces Captifs en la posture où Biard les avoit mis, disoient plus de choses par leur contenance muette, qu'ils n'auroient fait dans une harangue longue & étudiée » (Sauval, 1724, p.37). Jean-Pierre Babelon signale, dans la documentation de l'ancienne collection Blanchet, la mention d'une quittance du 16 juin 1604, de 222 livres 10 sols délivrée par Pierre Biard pour parfait paiement de 780 livres tournois, pour les sculptures en pierre de Saint-Leu au portique de la petite galerie. Il s'agit vraisemblablement des Captifs évoqués par Sauval (Jean-Pierre Babelon, « Les travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries », dans *Paris et Ile-de-France, mémoires publiés par la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, (année 1978), 1979, t.29, p.91.

⁴⁰³ Par un marché en date du 28 novembre 1601 (AN, MC, XIX, 345), Toussaint Dubreuil s'engageait à peindre les armoiries devant orner la galerie, faire le dessin des peintures et veiller à leur exécution, et mener les travaux de dorures. Voir : Babelon, 1979, p.90.

⁴⁰⁴ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 363 (Marché du 12 janvier 1610), voir : Collard et Ciprut, 1963, p.34 et pièce justificative XVI, p.63.

⁴⁰⁵ Bassani Pacht, 2002, p.84, note 19.

décors⁴⁰⁶. Le 11 juin 1610, Nicolas Ponthéron s'engageait à peindre le décor de la salle du Conseil, dès lors annexée aux nouveaux appartements, transformée en grand cabinet de la reine attendant à l'antichambre⁴⁰⁷. A partir du 18 janvier 1614, l'artiste était chargé de peindre le plafond de menuiserie du cabinet et d'exécuter les travaux de dorures, pour lesquels il reçoit l'importante somme de 3600 livres tournois⁴⁰⁸. C'est peut-être ces travaux que suggère la mention de Félibien, qui, évoquant la Petite Galerie, indique que « David et Nicolas Ponthéron [...] travailloient aux ornements, & aux dorures des trumeaux de la même galerie »⁴⁰⁹. L'auteur fait peut-être la confusion entre les artistes employés à la Petite Galerie vers 1600-1604 et ceux présents aux appartements de la reine mère vers 1610-1617, où il faudrait donc situer ce « Jérôme Baulleri [...] aussi un de ceux qui peignoient au Louvre » donné par Félibien, qui confond ici le père et le fils.

Parmi les décors peints aux nouveaux appartements de la reine mère, celui du grand cabinet est le mieux connu. Plusieurs tableaux sont intégrés en partie haute des lambris dorés. Sauval donne le premier le nom des auteurs du décor : « elle fut ornée d'un lambris, & d'un plafond ; on y employa un peu d'or & de peinture : Dubois, Fréminet, Evrard, le Père Bunel, tous quatre les meilleurs Peintres de ce tems-là, déployèrent tout leur art » et il poursuit : « Evrard peignit les plafonds, les autres travaillèrent aux tableaux qui regnent au-dessus du lambris doré, dont la chambre est environnée »⁴¹⁰. Félibien, sans doute mieux informé sur ce décor, corrige Sauval et donne une autre liste d'artistes, révélant également le thème de ces tableaux : il cite les peintres Gabriel Honnet, Jacob Bunel, Ambroise Dubois, et Guillaume Dumée, employés à réaliser des compositions illustrant la Jérusalem délivrée du Tasse⁴¹¹. Cette histoire, également traitée par Ambroise Dubois en haut des lambris du cabinet de la reine à Fontainebleau, est considéré comme le premier ouvrage lu en français par la future reine Marie de Médicis pendant son voyage vers Marseille, ou plutôt son adaptation française récemment rédigée par Antoine de Nervèze. Mme Cécile Scailliérez a étudié en détail ce cycle décoratif, et a rapproché de l'œuvre de chaque artiste les dessins préparatoires aujourd'hui dispersés⁴¹². Très récemment, Mme Magali Bélim-Droguet

⁴⁰⁶ Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek, « Un Palais pour une reine mère », dans Marie-Noëlle Baudouin Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, octobre 1991 – 12 janvier 1992, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1991, p.174.

⁴⁰⁷ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 363 (Marché du 11 juin 1610), voir : Collard et Ciprut, 1963, p.34 et pièce justificative XVII, p.64.

⁴⁰⁸ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 381, folio 22 (Marché du 18 janvier 1614), voir : Collard et Ciprut, 1963, p.34 et pièce justificative XVIII, p.65.

⁴⁰⁹ Félibien, 1725, t.III, V^{ème} entretien, p.127.

⁴¹⁰ Sauval, 1724, t.II, p.34.

⁴¹¹ Félibien, 1725, t.III, V^{ème} entretien, pp.127-129.

⁴¹² Cécile Scailliérez, « Le Grand Cabinet de la reine au Louvre, la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée », dans *Revue du Louvre*, 1989, 3, pp.156-163. L'auteur fait notamment le point sur différents dessins préparatoires attribués à Gabriel Honnet (*Sophonie s'accuse devant Aladin*, Paris, ENSBA, inv.Mas904, et *Aladin condamnant Sophronie*, Paris, musée du Louvre, inv.33563) et Guillaume Dumée (*Clorinde arrive à cheval et aperçoit Olinde et Sophronie sur le bûcher*, copie du dessin d'après Dumée, Rouen, bibliothèque municipale, legs J. Hedou).

a reconnu à partir d'un dessin préparatoire conservé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts l'un des fragments peints de ce décor, la composition de Guillaume Dumée représentant *Olinde et Sophronie délivrés du bûcher*, ce qui laisse à penser que d'autres éléments du décor puissent avoir subsisté⁴¹³.

Le décor peint du grand cabinet de la reine mère semble avoir affecté une disposition mixte, alternant les tableaux de la Jérusalem délivrée et d'autres compositions illustrant les « Héros des Médicis ». C'est ce que suggère la description du cabinet que livre Cassiano dal Pozzo en 1625 : « La sua camera e senza tapezzaria, ma adornata di legnami dorati, e dipinti con le cifre del Re Errigo, tra le quali surgono fiori, vi si vedono ancora qualche istorie, cosi del resto e compartito il spatio che corre dalla cornice di detti legnami in su, sopra la quale posano diversi lavori di paste di vetro di colori verdi e turchini guarniti d'oro a guisa di quei che si lovorano a Roma in foggia di pavoni et altri, e ornata di ritratti de Casa Medici, tra quali vi è S. M. il fu Arrigo suo marito et alquanti de' figli »⁴¹⁴. Sauval indique également que « quelques peintres Florentins, firent d'après nature les portraits des Héros de Médicis, qu'on voit entre ces tableaux »⁴¹⁵. Le décor peint du grand cabinet devait donc mettre en regard des scènes du roman du Tasse et d'autres compositions à sujet contemporain, offrant une place particulière au portrait historique.

C'est dans ce contexte que l'intervention de Nicolas Baullery a été suggérée. Anthony Blunt a réussi à identifier trois tableaux de la « vie des Médicis » peints pour le cabinet et qui, réalisés par des artistes français, excluent dès lors l'intervention des « peintres florentins » évoqués par Sauval⁴¹⁶. Les tableaux, représentant *Henri IV et Alexandre de Médicis* (Pau, musée national du château), *Ferdinand I^{er} de Toscane et Marie de Médicis* (Cherbourg-Octeville, musée Thomas Henry), et *Le Mariage de François de Médicis et Jeanne d'Autriche* (Dijon, musée des Beaux-Arts), furent identifiés parmi les dix compositions de la série inventoriées par Bailly en 1709-1710 dans les appartements de la reine-mère au Louvre : « Le roy Henry IV avec un cardinal, et sur le devant un pape que l'on couronne ; ayant de hauteur 3 pieds 7 pouces sur 2 pieds 5 pouces de large », « Henri III et la Reyne, et sur le derrière la cérémonie d'un mariage ; figures de 2 pieds et

⁴¹³ Le tableau (huile sur toile, 114,5 x 99 cm) fut repéré par Mme Béline-Droguet lors d'une vente à Saint-Malo, le 28 avril 2012 (n°144, comme « attribué à Ambroise Dubois »). Le tableau se trouve depuis 2013 sur le marché de l'art parisien. L'œuvre correspond en tout point au dessin préparatoire (pierre noire, plume, encre et lavis, H : 26 x L : 33,5 cm, Paris, ENSBA, inv.Mas 915), à ceci près qu'elle semble fragmentaire, ne représentant que la partie gauche de la composition. A partir de ce tableau, Mme Paola Bassani Pacht a proposé d'attribuer à Dumée une petite huile sur cuivre représentant l'*Adoration des bergers* (H : 35,3 x L : 36,5 cm, Paris, galerie Alexis Bordes). L'attribution nous semble convaincante, si l'on compare le visage de Sophronie avec celui de la Vierge. Cette hypothèse n'est pas partagée par M. Sylvain Kerspern (communication orale). Voir Pl.51 et Pl.52.

⁴¹⁴ *Diarium* de Cassiano dal Pozzo, Naples, Bibliothèque royale, fol.483, cité dans : Eugène Müntz, « Le Louvre en 1625 d'après le « diarium » de Cassiano del Pozzo », dans Eugène Müntz, *Les Archives des arts*, Paris, Librairie des Arts, 1890, p.183.

⁴¹⁵ Sauval, 1724, t.II, p.34.

⁴¹⁶ Anthony Blunt, « Three Paintings for the "appartement" of Marie de Medicis in the Louvre », dans *The Burlington Magazine*, mars 1970, vol.112, n°804, pp.166, 168-169.

de mi ; ayant de hauteur 3 pieds 7 pouces sur 2 pieds 9 pouces de large », et « Un tableau représentant le mariage du roy Henri III en présence d'un évêque et plusieurs autres figures sur le derrière, un homme au bas tenant une toque noire ; ayant de hauteur 3 pieds 7 pouces sur 3 pieds de long »⁴¹⁷. Ces trois tableaux retrouvés furent peints selon Blunt par la même main. Les trois tableaux ont pendant longtemps soufferts d'une mauvaise attribution, lançant la recherche vers de fausses pistes. Ainsi, le tableau de Cherbourg fut traditionnellement attribué à Frans Pourbus le jeune⁴¹⁸, tandis que Jean Adhémar donnait le tableau de Dijon à Georges Boba⁴¹⁹. Jean Adhémar croyait y reconnaître le tableau peint par Boba pour la galerie du château de Meudon représentant *Le mariage de François II et Marie Stuart*. L'auteur avait retrouvé le dessin préparatoire du tableau, dans lequel il avait cru lire la signature de l'artiste⁴²⁰. Vérification faite par Paola Bassani Pacht, le dessin ne comporte aucune signature⁴²¹, et l'iconographie du tableau évoque une toute autre scène, comme l'a démontré Anthony Blunt : le mariage de François I^{er} de Médicis et de Jeanne d'Autriche (parents de Marie de Médicis) prend place au premier plan, tandis qu'à l'arrière est représenté la passation de pouvoir entre Cosme et son fils François, qui était l'une des conditions de ce mariage⁴²². La différence entre le dessin préparatoire tient surtout de la représentation de l'architecture : si dans le dessin l'édifice religieux évoque une église italienne, le tableau le remplace par la nef d'une cathédrale gothique, tandis que sur la droite un pavillon évoque dans sa forme le château de Verneuil⁴²³.

Anthony Blunt, qui en 1967 voyait dans les deux premiers tableaux retrouvés les œuvres d'un flamand actif en France après 1600, admet en 1970, après avoir réuni aux deux premier le tableau de Pau, que leur exécution puisse revenir à un artiste français. Il affirme cependant que les trois œuvres, malgré des degrés de conservation et de qualité inégale, reviennent à la même main⁴²⁴. Cette hypothèse est rejetée par Paola Bassani Pacht, qui propose d'y voir l'œuvre d'artistes différents⁴²⁵. Elle rapproche à raison le tableau de Dijon de celui, déjà étudié, de l'*Abjuration d'Henri IV* de Meudon, et propose d'y voir des œuvres de Jacob Bunel ou d'un Beaubrun.

⁴¹⁷ Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, Ernest Leroux, 1899, p.569, n°164, 166 et 167. Les autres tableaux inventoriés par Bailly illustrent notamment des scènes militaires, contiennent un portrait équestre, et des portraits de la famille Médicis. Le plafond devait faire l'objet d'un compromis entre portrait historique et figures mythologiques, peut-être les membres de la famille Médicis et Bourbon travestis en dieux de l'Olympe.

⁴¹⁸ Le tableau est inventorié sous ce nom par le musée de Cherbourg jusqu'en 1949 (*Ville de Cherbourg. Musée Henry, Peintures, dessins, gravures, catalogue provisoire*, Cherbourg, Musée, 1949, n°74, p.16).

⁴¹⁹ Jean Adhémar, « A Representation of the Marriage of Mary Stuart », dans *The Burlington Magazine*, vol.90, n°542, mai 1948, pp.145-146.

⁴²⁰ Plume, encre brune, lavis brun, pierre noire, H : 35,5 x L : 48,8 cm, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Qb4, Hist de France. Voir : Adhémar, 1948, fig.23.

⁴²¹ Bassani Pacht, 2002, pp.90-91.

⁴²² Anthony Blunt, « A series of Paintings illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – II », dans *The Burlington Magazine*, vol.109, n°775, octobre 1967, p.565, note 8.

⁴²³ Blunt, 1967, p.565, note 8.

⁴²⁴ Blunt, 1970, pp.166-169.

⁴²⁵ Bassani Pacht, dans cat. exp. Blois, 2003, pp.154-156.

L'association qu'elle propose avec un tableau représentant *Henri IV à la bataille d'Arques* (Pau, musée national du château)⁴²⁶ se révèle intéressante, en cela que ce tableau porte l'inscription à l'encre « jacobeus*bunel*pixt/peintre de henry 4 » au revers⁴²⁷. Il faut cependant rappeler que ce tableau est plutôt considéré comme une copie peinte par un artiste franco-flamand d'une peinture perdue de Bunel, ce qui relance l'anonymat du tableau⁴²⁸.

En revanche, Paola Bassani Pacht maintient une attribution à Baullery du tableau de Cherbourg. Il faut rappeler que si Anthony Blunt avait en effet évoqué la figure de Nicolas Baullery parmi les artistes français inspirés des Flandres, et qui a ce titre pouvait être l'auteur des tableaux du cabinet de la reine mère, il ne s'agissait en aucune façon d'une attribution réelle mais plutôt d'une piste lancée, l'auteur avouant qu'il ne connaissait, hormis les dessins du *Pas des Armes de Sandricourt*, aucune œuvre de l'artiste⁴²⁹.

Depuis, l'étude des œuvres peintes signées de Baullery – au premier rang desquels figure la *Nativité* de Toulouse et ses variantes – montre de ce peintre une manière bien éloignée des tableaux du cabinet du Louvre. Là où Baullery utilise un faire large et gras, brossant vigoureusement des personnages monumentaux, aux traits plébéiens et au corps charpenté, le peintre du Louvre propose une description toute en finesse des costumes et un canon gracieux et frêle des personnages. Dans le tableau de Cherbourg (le mieux conservé des trois), le grand-duc de Toscane et sa nièce Marie de Médicis sont clairement reconnaissables, révélant le travail d'un artiste fort d'une certaine expérience dans le domaine du portrait, genre dans lequel Baullery n'est pas documenté, en l'état actuel de nos connaissances. La représentation des costumes d'apparat reste le meilleur morceau du tableau, l'artiste ayant rendu avec dextérité le satinement de la soie et la finesse de la dentelle. Paola Bassani Pacht⁴³⁰, suivie dans ses déductions par Sylvain Kerspern⁴³¹, avait certes attiré l'attention sur quelques éléments anecdotiques, que l'on retrouve dans les gravures exécutées à la même époque d'après Baullery : les jeux de regards complices entre le page et la suivante derrière le couple Médicis, assez proche des chorégraphies de visages baissés et tournés que l'on retrouve chez Baullery, de même que la description réaliste du « muret édenté » visible dans la partie droite de la composition. Si quelques analogies sont en effet décelable avec les gravures de *l'Entrée d'Henri IV en 1594*, ou du *Sacre de Marie de Médicis*, il faut cependant

⁴²⁶ Huile sur bois, H : 51,5 x L : 67 cm, Pau, musée national du château (inv.P.84-14-1). Le tableau, autrefois dans la collection du cardinal Fesch, a été acquis par le musée en 1984, auprès d'une collection particulière mexicaine.

⁴²⁷ Bassani Pacht, 2002, p.91.

⁴²⁸ Sylvie Béguin, « Pour Jacob Bunel », dans *Claude Vignon et son temps*, actes du colloque international de l'université de Tours, 28 – 29 janvier 1994, Paris, Klincksieck, 1998, p.90.

⁴²⁹ Blunt, 1970, p.169.

⁴³⁰ Bassani Pacht, dans cat. exp. Blois, 2003, p.155.

⁴³¹ Sylvain Kerspern, communication orale, 2014.

rappeler que ce faire miniaturiste et précis se retrouve dans de nombreuses gravures de l'époque, et que les autres tableaux provenant du cabinet de la reine mère affichent trop de ressemblances stylistiques pour que l'on persiste à y voir l'œuvre de mains différentes. Si l'on conçoit, comme l'indique Paola Bassani Pacht, que Nicolas Baullery puisse avoir deux « écritures »⁴³², l'attribution à l'artiste des tableaux du cabinet de la reine mère reste une hypothèse plausible. Mais en l'absence de document venant concrètement affirmer la présence de Nicolas Baullery sur le chantier des appartements de la reine-mère, et sans autres œuvres sûres de l'artiste dont le style puisse être directement associé aux peintures du grand cabinet, il nous paraît impossible de faire de ces tableaux des œuvres certaines de Baullery. Tant d'artistes de cette époque – parfois cité dans les documents ayant traits au chantier décoratif du Louvre⁴³³ – ne sont connus par aucune œuvre peinte, qu'il serait risqué de donner sans conditions ces tableaux à un peintre connu, même si quelques analogies de style se détectent.

3 : « *Hyanthe et Climène* », jalons pour Nicolas Baullery à Saint-Germain-en-Laye ?

Si les tableaux du cabinet du Louvre et du musée de Meudon restent éloignés de l'art sûr de Nicolas Baullery, il n'en est pas de même pour un célèbre tableau attribué au peintre par Sylvain Kerspern, *Hyanthe et Climène à leur toilette* (Paris, musée du Louvre)⁴³⁴. Traditionnellement donné à Toussaint Dubreuil, le tableau a fait l'objet d'une nouvelle proposition d'attribution dès 1988 de la part de Sylvain Kerspern⁴³⁵, qui persiste dans cette voie en lançant de nouveaux arguments dans un article approfondi de 2005⁴³⁶. La question est d'autant plus importante que le tableau, particulièrement célèbre et emblématique de la Seconde Ecole de Fontainebleau, a servi à de nombreuses reprises à illustrer cette période, et reste l'œuvre la plus commentée de Toussaint Dubreuil. La scène représentant *Hyanthe et Climène à leur toilette* est l'un des rares vestiges conservé de la galerie de « la Franciade », œuvre majeure entreprise par Toussaint Dubreuil à partir des années 1599-1600 au château neuf de Saint-Germain-en-Laye. Rappeler là encore l'historique de ce décor prestigieux, ainsi que les incertitudes qui demeurent autour des auteurs de ces peintures, doivent permettre d'éclaircir cette nouvelle attribution et d'évaluer sa pertinence.

⁴³² Bassani Pacht, dans cat. exp. Blois, 2003, p.162.

⁴³³ Sylvain Kerspern a rassemblé les connaissances actuelles sur Nicolas Pontheron, mais aussi Claude et Abraham Sallé, et non Hallé, comme le donnait Félibien (Félibien, 1725, t.III, V^{ème} entretien, p.127). Voir : Kerspern, 2014^b.

⁴³⁴ Huile sur toile, H : 107 x L : 97 cm, Paris, musée du Louvre (inv.RF.994).

⁴³⁵ Sylvain Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82.

⁴³⁶ Sylvain Kerspern, « Le lever et la toilette de Hyanthe et Climène, pièce capitale de Nicolas Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, mise en ligne en novembre 2005.

Le vieux château médiéval de Saint-Germain est agrandi et embelli sous le règne de François I^{er}, et reçoit au milieu du XVI^e siècle l'adjonction d'une nouvelle construction, nommée « château neuf », bordant les coteaux de Seine. Conçu sur les plans de Philibert de l'Orme, cette nouvelle demeure moderne reçoit tous les acquis de l'architecture italianisante et reste l'une des grandes entreprises architecturales du mécénat royal des Valois. Après 1559 et sous la direction du Primatice, est ajoutée une « galerie du roi » et une « galerie de la reine » reliant la grande salle centrale aux appartements des souverains. Henri IV entreprend de grands travaux d'agrandissements dès 1594 : création de jardins en terrasse descendant vers la Seine, construction de galeries reliant les appartements royaux aux pavillons abritant les chapelles, adjonction de bâtiments d'office. A cette date, les baies éclairant les galeries du roi et de la reine sont obstruées, entraînant sans doute une modification du parti pris décoratif et la mise en chantier d'une grande campagne de décor peint⁴³⁷.

C'est dans ce contexte que Toussaint Dubreuil, également actif aux décors de Fontainebleau et du Louvre, conçoit l'ornementation peinte de la galerie du roi, sur le thème combiné de la *Franciade* de Ronsard, et des *Métamorphoses* d'Ovide. La *Franciade*, monumental roman en vers dont les quatre premiers volumes paraissent en 1572, invente à partir du récit de la chute de Troie des origines héroïques à la famille royale de France, en faisant du jeune héros troyen Francus l'ancêtre commun de tous les monarques français. En 1985, Dominique Cordellier est parvenu à identifier le sujet des éléments du décor, qui dès le début du XVIII^e siècle avait été oublié, notamment par Bailly qui inventorie les tableaux en 1709 sans en connaître les sujets précis⁴³⁸. Dominique Cordellier a reconstitué l'intégralité des sujets traités par Dubreuil, en combinant le poème de Ronsard aux mentions de Bailly, et aux quelques dessins et peintures qui nous sont parvenus de cet ensemble, démembré en 1777⁴³⁹. La plupart des dessins préparatoires de Dubreuil, reconnaissables à leurs figures gracieuses et dansantes et à l'emploi généreux du lavis, sont conservés au cabinet des dessins du musée du Louvre⁴⁴⁰. Six peintures, sur les 78 qui composaient le cycle de la *Franciade*, sont connues aujourd'hui : *Le banquet de Dicé*⁴⁴¹, *Hyanthe et Climène à leur toilette*, et *Hyanthe et Climène offrant un sacrifice à Vénus*⁴⁴² sont toutes les trois conservées

⁴³⁷ Dominique Cordellier, « Dubreuil, peintre de La *Franciade* de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye », dans *La Revue du Louvre*, 1985, 5-6, p.374.

⁴³⁸ Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, Ernest Leroux, 1899, pp.287-295.

⁴³⁹ Cordellier, 1985, 5-6, pp.357-378.

⁴⁴⁰ Sur les dessins préparatoires de Dubreuil, voir surtout : Dominique Cordellier, *Louvre, cabinet des dessins, Toussaint Dubreuil*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 25 mars – 21 juin 2010, Milan, Cinq Continents, 2010.

⁴⁴¹ Huile sur toile, H : 130 x L : 185 cm, Paris, musée du Louvre (inv.862). Voir Pl.53.

⁴⁴² Huile sur toile, H : 190 x L : 140 cm, Paris, musée du Louvre (inv.4157). Voir Pl.54.

au musée du Louvre. *Cybèle éveillant le Sommeil*⁴⁴³ et *Hyanthe saluée par Francus*⁴⁴⁴ sont aujourd'hui au château de Fontainebleau. Un dernier tableau, fragmentaire, représentant *Dicé ordonnant à son fils Orée de consulter les oracles*, a été identifié par Sylvie Béguin, et se trouve aujourd'hui en mains privées⁴⁴⁵. Les lacunes proviennent notamment de l'histoire agitée de ces tableaux, et de la destruction du château. Comme le révèle Dominique Cordellier, 76 tableaux de la série sont déposés de leur cadre dès 1705-1706 pour être restaurés à la surintendance de Versailles par François Stiemart et François Houasse. Entre 1707 et 1710, Alexis-Simon Belle intervient dans la galerie et nettoie sept tableaux. Lors de la réinstallation des œuvres dans la galerie, il est possible que toutes n'aient pas retrouvé leur emplacement d'origine, et que certaines aient été replacées au mauvais endroit, expliquant les erreurs dans l'ordre chronologique du récit si l'on suit uniquement l'inventaire Bailly de 1709⁴⁴⁶. Déposés une nouvelle fois lors de la destruction du château neuf, ils sont dispersés à la Révolution.

Le tableau illustrant *Hyanthe et Climène à leur toilette* réapparaît au XIX^e siècle dans la collection de l'érudit Alexandre du Sommerard, et intègre avec les autres œuvres de sa collection le nouveau musée de Cluny, sous une attribution à l'école du Primatice, et comme titre un simple « levé d'une dame de cour »⁴⁴⁷. Le tableau est versé au Louvre en 1896, et Louis Dimier hésite à lui conserver son attribution à Primatice⁴⁴⁸. Inventorié par Bailly comme « une femme que l'on peigne, assise devant une toilette et une autre femme nue assise sur un lit »⁴⁴⁹, l'œuvre fut correctement identifiée par Dominique Cordellier en 1985, se basant sur les vers de Ronsard : « Quand ces deux sœurs, ainçois deux beaux printemps / Sortent du lict, ils demeurent longtemps / A se peigner, s'attifer et à faire / Par le miroir un visage pour plaire ; / En cent façons ils tordent leurs cheveux / Ondez, cresppez, entre-frisez de nœuds / Et d'un long art mille beautez s'attachent »⁴⁵⁰. Les deux princesses, toutes deux amoureuses du héros Francus et cherchant à le séduire, sont affairées dans leur chambre à leur toilette. L'une, vêtue d'un peignoir, est allongée sur un grand lit à courtines, orné d'une campane. L'autre, portant un peignoir de gaze et une riche draperie dorée sur les genoux, et assise à sa table de toilette. Celle-ci, recouverte d'un tapis et d'une toilette de broderie et de dentelle, sert de présentoir, pour un miroir « à valet » et des fioles

⁴⁴³ Huile sur toile, H : 97 x L : 103 cm, Fontainebleau, musée national du château (inv.515.B.83). Voir Pl.55.

⁴⁴⁴ Huile sur toile, H : 192 x L : 135 cm, Fontainebleau, musée national du château (inv.8719.B.1054). Voir Pl.56.

⁴⁴⁵ Sylvie Béguin, « Un nouveau tableau de Toussaint Dubreuil pour le Château Neuf de Saint Germain », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Naples, Electa Napoli, 1988, pp.142-145. Voir Pl.57.

⁴⁴⁶ Cordellier, 1985, p.375.

⁴⁴⁷ Edmond Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance, exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1847, p.109, n°760.

⁴⁴⁸ Louis Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Ernest Leroux, 1900, p.125.

⁴⁴⁹ Bailly, 1709-1710, p.291, n°42.

⁴⁵⁰ Cordellier, 1985, p.363.

à cosmétiques en verre bleu émaillé ou doublées de vannerie⁴⁵¹. Autour des deux jeunes femmes, une suite de caméristes est occupée à leur présenter leurs vêtements, et à peigner leurs longues chevelures. Le tableau, qui offre l'un des derniers exemples d'une « toilette de dame » telle que les peintres de l'École de Fontainebleau en ont fixé l'image tout au long du XVI^e siècle, illustre une dernière fois cette iconographie sensuelle et à la forte valeur symbolique, qui agit comme un poncif de tout l'art français de la Renaissance⁴⁵².

Le tableau, ainsi que les autres compositions appartenant au cycle de Saint-Germain-en-Laye, est traditionnellement donné à Toussaint Dubreuil⁴⁵³, en qui l'historiographie voit le concepteur de la totalité du décor de la galerie. La recherche commence à admettre cependant, depuis quelques décennies, qu'il soit peu probable que Dubreuil ait exécuté en peinture l'ensemble du cycle de la Franciade. Si on peut lui attribuer sans trop d'incertitudes tous les dessins préparatoires des compositions peintes, il paraît peu vraisemblable que l'artiste ait eu le temps de peindre près de 80 tableaux entre 1598 environ et sa mort survenue en novembre 1602, et ce d'autant plus que l'artiste est chargé au même moment de conduire les décors de la Petite Galerie du Louvre. Il faut par ailleurs noter que la tradition historiographique n'a pas retenu de Dubreuil l'image d'un grand peintre, dans le sens technique du terme, lequel avait pris l'habitude de déléguer l'exécution en peinture de ses œuvres à des collaborateurs et des élèves. Dès 1604, Carel Van Mander affirmait que l'artiste « recourait souvent aux Flamands pour peindre ses œuvres et les renforçait alors d'ombres vigoureuses, se servant parfois de noir pur »⁴⁵⁴. Sauval enchérit pour minimiser l'activité picturale de l'artiste : « Du Breul n'étoit pas bon coloriste, & d'ordinaire ne faisoit que des cartons »⁴⁵⁵. Les descriptions faites par les chroniqueurs des décors exécutés par lui au pavillon des Poêles de Fontainebleau, déjà étudiés plus haut, confirment sa faible intervention dans les ouvrages peints : le Père Dan dans sa description du château, se sent obligé de préciser que le cycle de l'Histoire d'Hercule visible dans les appartements sont « du dessein » de Dubreuil, mais

⁴⁵¹ Isabelle Bardiès-Fronty, Michèle Bimbenet-Privat, Philippe Walter (dir.), *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, cat. exp. Paris, musée national du Moyen-Age, et Ecoen, musée national de la Renaissance, 20 mai – 21 septembre 2009, Paris, Gallimard, 2009, pp.304-305, n°Ec63

⁴⁵² Elise Goodman-Soellner, « Poetic interpretations of the "Lady at her toilette" theme in Sixteenth Century Painting », dans *Sixteenth Century Journal*, 1983, n°4, p.433.

⁴⁵³ En 1960, Georges Wildenstein ne connaît que deux tableaux de la suite de la Franciade (Georges Wildenstein, « L'activité de Toussaint Dubreuil en 1596 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1960, p.335). Charles Sterling avait pourtant reconnu la paternité de la *Toilette de Hyanthe et Climène* dès avant 1959, sans en connaître le sujet exact, et Sylvie Béguin publie le tableau sous ce nom (Sylvie Béguin, « A drawing by Ambroise Dubois », dans *The Art Quarterly*, vol.22, été 1959, 2, fig.3). Dans son étude approfondie de l'œuvre de Toussaint Dubreuil, Sylvie Béguin associe toutes les compositions connues au corpus des œuvres du peintre pour Saint-Germain (Sylvie Béguin, « Toussaint Dubreuil, premier peintre de Henri IV », dans *Art de France*, 1964, p.104).

⁴⁵⁴ Carel Van Mander, *Le Livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais, et allemands*, 1604, t.II. éd. J. Rouam, 1884-1885, traduit par Henri Hymans, p.300.

⁴⁵⁵ Sauval, 1724, t.II, p.39.

que « le quatrième est peint de sa propre main », et signale, pour d'autres œuvres du cycle, l'intervention de « sieur Roger Peintre encore renommé » (comprendre Ruggiero de Ruggieri)⁴⁵⁶. Le même constat peut être dressé pour la Petite Galerie du Louvre, pour laquelle Sauval indique que « de cinq ou six histoires de lui que l'on admire dans cette voûte, on ne croit pas qu'il y en ait aucune de sa main »⁴⁵⁷. Et pour cause le peintre, mort en 1602, n'avait en effet pas réussi à mener l'ensemble du chantier décoratif à son terme, et s'il est probable qu'il ait là encore fourni la plupart des dessins préparatoires aux compositions des voûtes et aux portraits royaux des parois, l'exécution de ces œuvres revient à Jacob Bunel, associé à son épouse Marguerite Bahuche pour les portraits féminins⁴⁵⁸, et particulièrement Frans Pourbus pour le *Portrait de Marie de Médicis* (Paris, musée du Louvre), seul fragment aujourd'hui connu de ce décor⁴⁵⁹.

Dès lors, ces considérations peuvent-elles être appliquées au cycle de la Franciade de Saint-Germain-en-Laye ? Dès la redécouverte et l'identification des vestiges peints de ce décor, la recherche a songé à reconnaître la main d'autres artistes dans l'exécution en peinture des compositions imaginées par Dubreuil. Dès 1964, Sylvie Béguin proposait, sur la base des déclarations de Carel Van Mander, d'associer aux chantiers décoratifs de Dubreuil les figures déjà évoquées d'Arthus Flamand et de Josse de Voltigeant, peintres flamands actifs pendant le règne d'Henri IV⁴⁶⁰. La principale personnalité rapprochée des peintures de Saint-Germain est celle de Guillaume Dumée, auquel plusieurs œuvres de la série ont été attribuées : Sylvie Béguin proposait d'y voir l'auteur du *Banquet de Dice*⁴⁶¹, idée reprise par Paola Bassani Pacht⁴⁶², et qui semble confortée par la redécouverte récente d'*Olinde et Sophronie délivrés du bûcher* pour le grand cabinet de la reine-mère du Louvre. Nicole de Reyniès, en évoquant les tapisseries exécutées d'après les cartons perdus de Dumée, relayait une attribution à l'artiste de *Hyanthe saluée par Francus*, conservée à Fontainebleau, mais qui n'est sans doute qu'un fragment d'une composition plus importante⁴⁶³. On retrouve dans ces œuvres le même emploi des couleurs acidulées propres à la Seconde Ecole de Fontainebleau, vieux rose et bleu sonore, entourés de tons gris. Dans *Le*

⁴⁵⁶ Père Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1642, p.130.

⁴⁵⁷ Sauval, 1724, t.II, p.39.

⁴⁵⁸ Dominique Cordellier, « Le décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV : ‘‘La plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée’’ », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2004, pp.34-37.

⁴⁵⁹ Dans la dernière étude d'ampleur consacrée à Frans Pourbus le Jeune, M. Blaise Ducos confirme cette provenance pour le grand *portrait de Marie de Médicis* du Louvre, qui n'a pas toujours fait l'unanimité (Ducos, 2011, pp.102-103 et p.224, n° P.A.42). Voir Pl.58.

⁴⁶⁰ Sylvie Béguin, « Toussaint Dubreuil, premier peintre de Henri IV », dans *Art de France*, 1964, 4, p.99.

⁴⁶¹ Béguin, 1964, p.104, note 26.

⁴⁶² Bassani Pacht, 2002, p.86. L'auteur relayait également (p.87 et pl.XIII) le signalement par Sylvain Kerspern d'un tableau représentant *Les Noces de la Vierge*, conservé à l'église de la Madeleine à Paris, et qui pouvait se rapprocher de l'art de Guillaume Dumée. Il faut noter que ce tableau offre quelques analogies de style avec les trois tableaux (un dans la collection Changeux, les deux autres non localisés) déjà évoqués plus haut et pour lesquels le nom de Laurent Guyot a été prononcé.

⁴⁶³ Nicole de Reyniès, « Tenture de l'Aminte », dans *De Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu*, cat. exp. Orléans, Richelieu, Tours, 12 mars – 13 juin 2011, Milan, Silvana editoriale, 2011, p.370.

banquet de Dicé, les couleurs sont celles de Dumée, mais les visages des personnages, tantôt ronds et imprécis lorsqu'il s'agit d'une description rapide, tantôt carrés et au nez cartilagineux lorsque la figure a plus d'importance, appartiennent en propre à Dubreuil, et se reconnaissent également dans ses dessins. Cette analyse confirmerait l'idée d'un Toussaint Dubreuil auteur des dessins préparatoires, suivis par des collaborateurs bons coloristes pour leurs exécutions en peintures.

Pour ce qui a trait à *Hyanthe et Climène à leur toilette*, le distinguo entre dessin et couleur revenant à des artistes différents peut aussi s'observer. Dès l'exposition fondamentale de 1972 consacrée à l'École de Fontainebleau, Sylvie Béguin admettait que l'œuvre, par son coloris, revenait sans doute à un autre artiste que celui ayant peint les autres tableaux de la série⁴⁶⁴. Dans son étude consacrée à Nicolas Baullery en 1988, Sylvain Kerspern souhaitait rapprocher le tableau de sa production, pour ses « profils anguleux » et ses « visages délicatement ombrés » ainsi que pour ses « drapés anguleux aux bords nets »⁴⁶⁵. On remarque en effet des drapés cassés, parfois réunis autour de nœuds imaginaires (comme sur la tunique de Climène), ou traités en aplats sans reliefs. Les visages sont toujours découpés par l'ombre, et parfois placés en entier dans l'obscurité, sous le baldaquin du lit ou en contrejour. On remarque également le visage penché vers le bas de la camériste au premier plan, laissant uniquement voir la ligne des sourcils et la pointe du nez, comme on le retrouve sur plusieurs œuvres de Baullery, de même que ce profil perdu, en accolade, de la servante occupée à peigner Climène. Le jeu des visages tournés et penchés, de trois-quarts ou de profil, exposant à la lumière la ligne de leur nuque, se remarque dans les tableaux signés de l'artiste. Si l'œuvre revient en effet à Baullery, il semble que le peintre ait interprété à sa manière les indications simplistes des visages des servantes qui figuraient dans un dessin préparatoire de Dubreuil aujourd'hui disparu, restant plus proches de l'art du maître pour la description des figures de Hyanthe et Climène, plus individualisées. Il faut remarquer la figure de Climène assise au premier plan, qui s'inspire sans doute d'un dessin d'Ambroise Dubois représentant la *Toilette de Psyché* (New-York, Pierpont Morgan Library)⁴⁶⁶, lui-même préparatoire à une grande composition peinte (Fontainebleau, musée national du château)⁴⁶⁷ acquise par le château en 1965 de la collection d'Anthony Blunt. La conception des figures et de la mise en scène revient donc bien à un artiste actif sur les chantiers royaux comme Toussaint Dubreuil. Mais leur interprétation reflète

⁴⁶⁴ Sylvie Béguin, Michel Laclotte (dir.), *L'École de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 octobre 1972 – 15 janvier 1973, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1972, n°95 (notice de Sylvie Béguin).

⁴⁶⁵ Sylvain Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82.

⁴⁶⁶ Sylvie Béguin, « A drawing by Ambroise Dubois », dans *The Art Quarterly*, vol.22, été 1959, 2, pp.164-168. Voir Pl.59.

⁴⁶⁷ Huile sur toile, H : 178 x L : 183,5 cm, Fontainebleau, musée national du château (inv.F3243.C). Sur ce tableau, voir notamment : Danièle Véron-Denise, Vincent Droguet, *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVI^e – XIX^e) des collections du Château de Fontainebleau*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 15 décembre 1998 – 15 mars 1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, p.66, n°24.

une autre esthétique, plus intime et moins lyrique, plus proche des figures parfois plébéiennes de Nicolas Baullery, inspirées par les scènes de genre flamandes. M. Sylvain Kerspern a pris soin de mettre en regard les visages et les drapés du tableau avec ceux visibles dans les autres compositions connues de Baullery, en particulier les *Nativités* de Toulouse, de Fontenay-Trésigny et de Chassey⁴⁶⁸. Les rapprochements sont multiples et ils révèlent également ce traitement excessif de la perspective chez Baullery, qui fait croire à un sol en pente, de même que les mains gracieuses et expressives des personnages, que l'on retrouve encore dans les *Nativités* du peintre. A la suite de Sylvain Kerspern, on peut presque reconnaître dans les grandes aiguères ouvragées placées au premier plan du tableau du Louvre une proximité avec les mêmes objets visibles dans *Le Banquet du Pas des Armes de Sandricourt*.

Si, comme on l'a rappelé, aucun document ne vient confirmer l'intervention de Nicolas Baullery sur les chantiers royaux dans les années 1600, il n'est pas impossible que l'artiste y soit intervenu, même comme simple exécutant au sein d'une équipe de peintres. Si les tableaux du cabinet de la reine-mère au Louvre offrent peu de similitudes avec l'œuvre sûr de Baullery, la *Toilette de Hyanthe et Climène* s'en rapproche davantage, et il paraît assez séduisant d'en faire une des premières œuvres connues du peintre. Peut-être la découverte future de nouvelles compositions peintes liées à ce décor viendront renforcer les dissemblances d'exécution entre les tableaux de la *Françiadé*, pour illustrer l'intervention de mains différentes sur ce décor et ainsi confirmer l'hypothèse audacieuse mais pertinente de Sylvain Kerspern à propos de Nicolas Baullery.

⁴⁶⁸ Kerspern, 2005.

B : Baullery et Venise, un regard vers l'Italie.

1 : Bassano et le goût parisien vers 1600.

« Il y a encore un certain Ballery, qui fait de beaux effets de nuit, des mascarades et autres fêtes semblables, ainsi que des troupes à la manière du Bassan ». A travers cette mention dans son *Livre des Peintres*, Carel Van Mander montre qu'il semble bien connaître la production de Nicolas Baullery dans le domaine de la scène de genre, allant jusqu'à comparer l'artiste au vénitien Bassano. Mais un premier constat s'impose aujourd'hui : cet aspect « bassanesque » de l'art de Baullery n'apparaît que dans un état largement fragmentaire, et la phrase de Van Mander, pourtant fréquemment citée, n'engage qu'à des hypothèses et des attributions le plus souvent incertaines. La peinture « de genre » à Paris dans les premières années du XVII^e siècle reste un domaine largement méconnu, et malgré le corpus d'œuvres assez convainquant dont dispose la recherche, aucune personnalité artistique ne s'est pour l'instant détachée de la Seconde Ecole de Fontainebleau pour incarner aux yeux de l'historiographie cette veine picturale. Nicolas Baullery doit pourtant faire partie de ces peintres à l'aise dans les scènes quotidiennes et pastorales, particulièrement prisées des collectionneurs parisiens.

Invoquer l'art de Jacopo Bassano et de toute la dynastie des peintres vénitiens à propos d'un artiste parisien du temps d'Henri IV n'est pas rare, et les « beaux effets de nuit » ne devaient sans doute pas être le monopole de Nicolas Baullery. On a vu que des artistes parisiens, parfois très proches de la commande royale, tel Marin Le Bourgeois, peignaient des scènes nocturnes et dans lesquelles le clair-obscur jouait déjà un rôle majeur. *L'Adoration des bergers* de Martin Fréminet conservée au musée de Gap témoigne également d'un intérêt pour les effets luministes, recentrant l'attention du spectateur sur le point focal de l'action, mais ces jeux de lumière appartiennent plus au goût maniériste pour une lumière onirique et mystérieuse, davantage qu'une révérence envers les *Nativités* de Bassano. C'est plutôt auprès des maîtres romains et lombards de la fin du XVI^e siècle que Martin Fréminet puise ses sources, auprès du Cavalier d'Arpin dont il devient l'ami, et s'il a eu l'occasion de se rendre à Venise vers 1596, l'artiste y a surtout observé les scènes mouvementées de Tintoret et les peintures religieuses de Paolo Farinati⁴⁶⁹. La peinture rustique de

⁴⁶⁹ Cécile Scailliérez, « La Charité de saint Martin de Martin Fréminet entre au Louvre par donation », dans *Revue du Louvre*, février 2008, 1, p.9.

Bassano ne se retrouve pas dans ses peintures, ni dans les quelques gravures héritées de sa période romaine⁴⁷⁰.

On retrouve davantage de citations « bassanesques » dans l'importante *Adoration des bergers* (Paris, cathédrale Notre-Dame) que peint Jérôme I^{er} Francken en 1585 pour le maître-autel du couvent des Cordeliers à Paris. Le tableau avait été commandé par Christophe de Thou pour le maître-autel du nouveau chœur de l'église du couvent⁴⁷¹. Il sera surmonté vers 1635 par une toile de Philippe de Champaigne, *Dieu créant l'Univers matériel* (Rouen, musée des Beaux-Arts)⁴⁷². Intégrée dans l'un des premiers retables « modernes » de la capitale, l'œuvre de Francken porte autant la marque de son maître Frans Floris que des compositions religieuses de Jacopo Bassano : les grandes figures monumentales à la gestuelle élégante, les yeux baissés, témoignent de sa formation flamande⁴⁷³, mais la rusticité de la scène, les indications architecturales de la chaumière couverte de chaume et tenue par des poutres, de même que la scène annexe de l'Annonce aux bergers développée à l'arrière-plan par de petits personnages monochromes trahissent l'influence des scènes de même sujet traitées par Jacopo Bassano et son fils Leandro, diffusées par la gravure autant que par les copies de qualités inégales, destinées à la dévotion privée. Baullery a certainement observé la toile de Francken, et en a retenu le coloris terreux et les détails naturalistes dans les *Nativités* de Toulouse et Fontenay-Trésigny, en accentuant encore l'aspect plébéien des bergers. La chorégraphie des mains et des visages des protagonistes, dissertant et s'interpelant sur la révélation de la naissance du Christ, se retrouvent aussi chez les deux artistes. *L'Adoration des bergers* de Condé-Sainte-Libiaire, déjà citée plus haut, et qui fut un temps attribuée à Francken, répond à la même esthétique et date sans doute des années 1600.

Le même compromis entre maniérisme nordique et citation bassanesque s'observe dans certaines des compositions peintes de Ferdinand Elle aujourd'hui à l'église des Blancs-Manteaux de Paris : *La Récolte de la Manne*, et *Le Frappement du rocher*, offrent des exemples de mise en scène inspirées des maîtres vénitiens, et des regroupements de villageois aux costumes

⁴⁷⁰ Sur les gravures quelques gravures réalisées par Philippe Thomassin d'après Fréminet, aujourd'hui seuls témoignages de sa période romaine, voir pour une approche récente : Stéphane Loire, « Philippe Thomassin et les peintres de son temps », dans Eckhard Leuschner (dir.), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, actes du colloque de la Biblioteca Hertziana, Rome, 10-11 novembre 2008, Munich, Hirmer, 2012, pp.119-122.

⁴⁷¹ Kazerouni, 2012, p.66, n°11. Voir Pl.60.

⁴⁷² Huile sur toile, H : 175 x L : 220 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts (inv.803-9). Voir : Alain Tapié, Nicolas Sainte-Fare Garnot, *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, cat. exp. Lille, musée des Beaux-Arts, 27 avril – 15 août 2007, Genève, musée Rath, 20 septembre 2007 – 13 janvier 2008, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2007, n°12, p.108 (notice de Nicolas Sainte-Fare Garnot).

⁴⁷³ La marque de Frans Floris est bien plus appuyée dans l'*Adoration des bergers* attribuée à Jérôme Francken conservée dans l'église Saint-Martin de Groslay (Huile sur bois, H : 108 x L : 75 cm), qui semble antérieur au tableau des Cordeliers. Le peintre en a évacué tout aspect nocturniste et recentre l'attention autour du nouveau-né, ne présentant cette fois que des figures à mi-corps. Voir notamment : Denis Lavalle, Christian Olivereau, *Œuvres d'art des églises du Val-d'Oise : la grande peinture religieuse*, cat. exp. Saint-Ouen-l'Aumône, abbaye de Maubuisson, 2 juillet – 31 décembre 1995, Cergy-Pontoise, conseil général, 1995, p.46 (comme « autour de Jérôme I^{er} Francken, vers 1580-1590 »).

pittoresques, enveloppés dans la lumière dorée d'un coucher de soleil, que l'on retrouve dans les peintures de Jacopo Bassano⁴⁷⁴.

Le goût pour la peinture vénitienne, et plus particulièrement pour les copies des œuvres de Bassano, est sensible auprès des collectionneurs parisiens des années 1600. L'esthétique bassanesque se diffuse par le biais des gravures, interprétées par Jacques Callot, Charles David, Robert Picou, Pierre Scalberge et Antoine Garnier⁴⁷⁵, et par les petites copies peintes réalisées soit par l'atelier prolifique des Bassano, soit par des peintres parisiens copiant les gravures. Leur commerce s'effectuait notamment via les marchands merciers de la foire Saint-Germain, parmi lesquels se détache la figure de Nicolas Estienne, dit Perruchot, dont l'inventaire après décès dressé en 1660 dans sa maison rue des Fontaines livre l'étendue de son stock accumulé depuis plusieurs décennies⁴⁷⁶ : près de 400 tableaux et sculptures, dont les pièces les plus couteuses sont précisément les tableaux attribués à Bassano. Un *Lazare et le mauvais riche* de Jacopo Bassano est estimé 100 livres, tandis que les peintures attribuées à son fils Francesco atteignent les 500 livres. Une lettre de Pereisc adressée à Rubens en avril 1622 indiquait d'ailleurs que Perruchot négociait fréquemment des tableaux vénitiens, notamment avec un marchand-peintre établi à Saint-Germain-des-Prés, nommé simplement « Rocco »⁴⁷⁷.

Considérées comme des œuvres de cabinet, les copies d'après Bassano sont accrochées à « touche-touche » sur les murs des cabinets particuliers, pour en augmenter la charge pittoresque⁴⁷⁸. La plupart des grands collectionneurs parisiens du règne d'Henri IV comptent dans leurs demeures plusieurs copies d'après « Le Bassan ».

Sébastien Zamet en est l'exemple le plus caractéristique : banquier d'origine piémontaise, au service d'Henri III puis d'Henri IV, il devient en 1598 gentilhomme ordinaire de la chambre du roi avant d'obtenir l'année suivante la charge de capitaine, concierge et surintendant des bâtiments de Fontainebleau, lui donnant ainsi la haute main sur tous les travaux décoratifs du château⁴⁷⁹. Grand amateur d'art, il avait fait bâtir vers 1600 un vaste hôtel particulier rue de la Cerisaie (non

⁴⁷⁴ Kazerouni, 2005, p.66. Voir Pl.61.

⁴⁷⁵ George Isarlo, *La Peinture en France au XVII^e siècle*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1960, p.11.

⁴⁷⁶ Paris, Archives nationales, MC, XC, 223, 17 novembre 1660 (Inventaire après décès de Nicolas Estienne, dit Perruchot), publié dans Robert Le Blant, « Un marchand de tableaux bourguignon au XVII^e siècle : Nicolas Estienne dit Perruchot », dans *La Bourgogne, études archéologiques*, actes du 109^e congrès national des Sociétés savantes (Dijon, 1984), Section d'archéologie et d'histoire de l'art, t.I, Paris, CTHS, 1984, pp.217-235.

⁴⁷⁷ Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, t.II, Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, p.92. L'auteur proposait d'y voir « Maestro Rocco detto di San Silvestro », sans certitudes.

⁴⁷⁸ Jean Habert, Catherine Loisel Legrand, *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 18 juin – 21 septembre, 1998, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, coll. Les dossiers du musée du Louvre, p.47.

⁴⁷⁹ L'essentiel des connaissances concernant la personnalité de Sébastien Zamet a été livrée par Catherine Grodecki, « Sébastien Zamet, amateur d'art », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau, 20-21 septembre 1990*, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.185-254.

loin de la Bastille), où il avait accumulé une importante collection de tapisseries, beaucoup plus développée que sa collection de peinture (qui compte cependant près de 61 tableaux). L'inventaire après décès de Sébastien Zamet, dressé le 13 août 1614, dévoile l'ampleur de sa collection, et notamment plusieurs exemples de copies d'après Bassano⁴⁸⁰. Jacques Quesnel, qui est chargé de l'évaluation des tableaux de la collection (qui s'élève au total à 2097 livres), identifie une série de cinq tableaux à sujet religieux, « ouvrages du Bassan ». Catherine Grodecki proposait de reconnaître parmi les tableaux un *Dieu qui apparaît à Abraham et lui ordonne de partir pour Chanaan*, sujet plusieurs fois traité par Jacopo Bassano et largement diffusé par les copies de ses fils Francesco et Leandro⁴⁸¹. D'autres compositions illustrent des épisodes de la vie de Jacob, également connus par plusieurs compositions de Jacopo Bassano. Il faut notamment signaler la mention d'un « aultre tableau painct sur thuille enchassé en bois painct par moresques aux quatre coings et quatre mitans où est représenté Une Nativité avec l'Adoration des pasteurs, ouvrage dud. Bassan, contenant quatre piedz trois poulices ou environ de hault sur quatre piedz trois poulices aussy ou environ de large » prisé 30 livres, et d'un « aultre grand tableau painct sur thuille enchassé en bois painct et doré, la bordure garnye de fleurons d'or continus où est représenté l'Adoration des trois Roys, ouvrage dud. Bassan, contenant cinq piedz et demy de hault sur sept piedz et demy de large » que Catherine Grodecki a identifié comme le tableau d'autel de la chapelle de Sébastien Zamet⁴⁸². Ces mentions montrent que des scènes de *Nativité* d'après Bassano étaient visibles dans la capitale vers 1600-1610, et ont peut-être inspiré les peintres parisiens, dont Baullery. Des tableaux de genre de Bassano sont également cités, dont un « banquet peuplé d'hommes et de femmes ».

S'il n'est pas interdit d'y voir des copies parisiennes de peintures ou de gravures de Bassano, il faut peut-être davantage y voir des copies vénitiennes d'atelier, que Sébastien Zamet aurait directement acheté en Italie. Le banquier avait fait l'acquisition de la terre et de la seigneurie de Cazabelle, en Vénétie, et avait sans doute obtenu plusieurs copies auprès des marchands vénitiens, ou directement dans l'atelier du peintre⁴⁸³. Le même procédé se retrouve dans l'acquisition faite sur place, de l'*Adoration des bergers* (Fontainebleau, musée national du château) de Jacopo Bassano par Claude II Mallier du Houssay lors de son mandat d'ambassadeur de France à Venise de 1638 à 1640⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ Paris, Archives nationales, MC, XIX, 381, 13 août 1614 (Inventaire après décès de Sébastien Zamet), publié dans : Grodecki, 1990, pp.244-254.

⁴⁸¹ Grodecki, 1990, p.206.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ibidem*, p.208.

⁴⁸⁴ Jean Habert, Catherine Loisel Legrand, *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 18 juin – 21 septembre, 1998, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, coll. Les dossiers du musée du Louvre, n°7, p.72. Le tableau fut par la suite acquis par Louis XIV lors de la vente du banquier Jabach. Traditionnellement donné à Jacopo Bassano,

Tout aussi édifiant, l'inventaire après décès de Pierre Brulart de Sillery, ancien secrétaire d'Etat aux affaires étrangères, dressé en 1640, révèle l'étendue de sa collection pour l'essentiel héritée de celle de son père Nicolas Brulart, dans son château de Berny⁴⁸⁵. Parmi les peintures citées dans l'inventaire, les copies d'après Bassano sont nombreuses : un « tableau du Bassan de l'histoire de (manque)... » dans la chapelle, « cinq tableaux du Bassan » dans la petite salle basse, deux copies « d'après le Bassan » dans une autre salle et un tableau « original du Bassan de plusieurs figures... d'animaux, sur cuivre ». Jacques Wilhelm s'interrogeait d'ailleurs sur l'auteur de ces copies, et proposait, « hypothèse, certes, fort fragile » selon ses propres mots, d'y voir Nicolas Baullery⁴⁸⁶.

2 : « *De beaux effets de nuit [...] à la manière du Bassan* » : hypothèses.

Le corpus « bassanesque » de Nicolas Baullery, et par extension la place du peintre dans la diffusion et la réception de la peinture vénitienne à Paris dans les premières décennies du XVII^e siècle n'est connu par aucune œuvre sûre, mais quelques tableaux isolés ont pu être attribués au peintre, sur la base du commentaire de Van Mander louant les « beaux effets de nuits » créés par l'artiste.

Une première hypothèse a été formulée par Anthony Blunt en 1953, à propos de deux peintures attribuées jusqu'à présent à Antoine Caron, illustrant respectivement *L'Apothéose de Sémélé* – aujourd'hui identifiée comme *La Mort de la jeune fille de Sestos* – (Saumur, château-musée, réplique en collection particulière), et le *Carrousel à l'éléphant* (collection particulière)⁴⁸⁷. Les deux tableaux, qui se remarquent par leur ambiance nocturne, ont été rapprochés de Baullery par Anthony Blunt en se fiant uniquement au commentaire de Van Mander, sans évoquer d'autres œuvres de sa main susceptible de servir de point de comparaison. En 1988, Sylvain Kerspern a tenté de retrouver dans les deux tableaux des détails évoquant les plus anciennes œuvres connues de Baullery, en l'occurrence les gravures de *l'Entrée d'Henri IV en 1594*, éditées en 1606. Le vieillard visible dans *L'Apothéose de Sémélé* a ainsi été rapproché de ceux des gravures de 1606, de même que les combattants assaillants du *Carrousel à l'éléphant* ont été comparés aux soldats espagnols quittant Paris par la porte Saint-Denis⁴⁸⁸. Si leurs airs accroupis et leur mouvement

le tableau a été attribué à Girolamo Bassano en 1997 par Alessandro Ballarin. Suite à sa restauration en 1997-1998, le tableau fut de nouveau attribué à Jacopo Bassano. Voir Pl.62.

⁴⁸⁵ Paris, Archives nationales, MC, XXIV, 355, 26 avril 1640 (Inventaire après décès de Pierre Brulart de Sillery), cité dans : Wilhelm, 1985, p.45.

⁴⁸⁶ Wilhelm, 1985, p.45, note 21.

⁴⁸⁷ Anthony Blunt, *Art et Architecture en France, 1500 – 1700* (trad. de Monique Chatenet), Paris, Macula, 1983 (1^{ère} éd. en 1953), p.356, note 58. La question fut de nouveau posée par Sylvie Béguin (Béguin, 1960, p.128). Voir Pl.63 et Pl.64.

⁴⁸⁸ Sylvain Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.82.

dynamique vers l'avant sont assez proches, il s'agit là de l'unique analogie entre les deux œuvres. Jean Ehrmann, dans sa nouvelle étude consacrée à Antoine Caron en 1986, rejetait en bloc ces suppositions, indiquant que le style des peintures de Caron et des gravures de Baullery étaient trop éloignés pour en faire l'œuvre d'un même artiste⁴⁸⁹. Nous rejoignons cette conclusion : la simple coloration « nocturne » des tableaux – qui du reste se rattache davantage à l'influence flamande qu'à l'art des Bassano – ne suffit pas à attribuer ces deux tableaux à Baullery, lesquels appartiennent en propre à l'esthétique d'Antoine Caron. Les petites figures élancées, les détails décoratifs précieux et l'aspect généralement miniaturiste de ces grandes représentations symboliques, à la signification poétique, voire politique⁴⁹⁰, appartiennent à la génération d'Antoine Caron et de Jean Cousin le fils, et dans une moindre mesure d'Henri Lerambert, génération qui précède celle de Nicolas Baullery.

Une autre attribution, beaucoup plus séduisante, a été formulée par Sylvain Kerspern dès 1993⁴⁹¹, puis appuyée de nouveau par la suite⁴⁹². Elle concerne l'une des nombreuses compositions peintes illustrant les « batailles d'Henri IV » connues parfois en plusieurs exemplaires de mains différentes, dispersées dans les collections publiques françaises et étrangères. La compréhension de leurs origines, de leurs sujets et de leurs auteurs reste aujourd'hui particulièrement complexe. 12 scènes de batailles sont aujourd'hui connues, qui évoquent plusieurs faits d'armes d'Henri IV, notamment durant les guerres de successions des années 1590. Les mentions anciennes révèlent l'existence de plusieurs « batailles » d'Henri IV dans les grandes demeures du début du siècle : l'abbé Guilbert indique, dans la galerie de la reine à Fontainebleau, l'existence de tableaux qui « représentent dans les dix du milieu, cinq de chaque côté, des prises de Villes, des Batailles & Victoires d'Henry le Grand, entre autres, celles de Coutras, d'Arques, d'Ivry, de Fontaine-Françoise, d'Honfleur, & la Reddition de Mante & Vernon sur Seine »⁴⁹³, et qui peuvent être attribuées, sans certitudes cependant, à Ambroise Dubois, auteur des autres éléments du décor de la galerie. A la même époque, le connétable de Lesdiguières fait appel à des artistes flamands pour orner son château de Vizille (Isère). Le décor de la galerie du château, détruite par un incendie en 1825, se composait notamment de « neuf tableaux représentant neuf sièges ou batailles sous le roi Henri IV » qui faisaient pendant à autant de peintures mettant en scène cette fois Lesdiguières lui-

⁴⁸⁹ Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, Flammarion, 1986, p.204, note 121.

⁴⁹⁰ Jean Ehrmann voit dans *Le Carrousel à l'éléphant* une allégorie de l'intrigue de cour destinée à faire aboutir le mariage entre Henri IV et Gabrielle d'Estrées (Ehrmann, 1986, pp.144-148).

⁴⁹¹ Sylvain Kerspern signale son attribution dans la notice d'autorité qu'il consacre au peintre (Sylvain Kerspern, « Baullery (Bollery), Nicolas », dans *Saur Allgemeine Künstlerlexikon*, Munich-Leipzig, K.G. Saur, 1993, t.VII, Baribieri-Bayona, p.573).

⁴⁹² Kerspern, 2005, et Kerspern, 2014^c.

⁴⁹³ Abbé Pierre Guilbert, *Description historique des chateau, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris, André Cailleau, 1731, t.I, pp.170-171.

même⁴⁹⁴. On retrouve des mentions similaires au château de Villebon, demeure de Sully, citées dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux qui, évoquant la bataille d'Ivry, affirme que « Toutes ces extravagances sont peintes dans une grande salle à Villebon, dans le pays Chartrain »⁴⁹⁵. Enfin, les décors peints du château de Berny, déjà étudiés plus hauts, présentaient 33 tableaux sur bois surmontés de quatrains, illustrant la vie d'Henri IV, et plusieurs batailles : Coutras, Arques, la prise des Faubourg de Paris, Ivry, la prise de Chartres, Yvetot, la prise de Laon, Fontaine-Française, la prise de La Fère⁴⁹⁶.

Toutes ces descriptions témoignent du succès iconographique remporté par ces évocations martiales à la gloire du roi, permettant de broser des scènes de batailles dynamiques, déployées dans de vastes paysages. Ces peintures qui allient paysage, portrait, et compositions historiques, prenaient place dans des galeries permettant de suivre comme un parcours le déroulement chronologique des évènements.

Au XVII^e siècle, les collections royales gardent la trace de ces séries historiques, issues sans doute de décors démembrés, sans que leur provenance exacte ne soit connue : les collections de Louis XIV conservaient « dix tableaux représentant plusieurs faits et actions militaires de Henri IV, avec leurs bordures dorées, ayant 18 pouces de haut et 22 pouces de large environ ; par Bourgeois »⁴⁹⁷. Il faut reconnaître ici le peintre Marin Le Bourgeois, déjà évoqué plus haut, qui en tant que facteur d'armes devait certainement être à l'aise dans la description de scène de bataille. L'œuvre de cet artiste est en majorité perdue, et seul le *Portrait équestre d'Henri IV* conservé au musée de l'Armée peut donner une idée de son style dans ce genre de peintures⁴⁹⁸. Les tableaux de Le Bourgeois sont offerts à Madame de Montespan et envoyés au château de Clagny, sortant ainsi des inventaires royaux. Dans l'inventaire dressé en 1709 par Nicolas Bailly, 9 tableaux (dont 7 peints sur bois) évoquent encore des batailles d'Henri IV, et leurs descriptions ont été rapprochées par Jacques Pérot des compositions aujourd'hui connues⁴⁹⁹. Ces œuvres, dont certaines représentent le même épisode mais reviennent à des peintres différents, ont un statut difficile à déterminer. A titre d'exemple, la composition représentant *Henri IV à la bataille*

⁴⁹⁴ Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey, « Sur les anciennes galeries de tableaux des ducs de Lesdiguières à Grenoble et à Vizille », dans *Bulletin de la Société de statistique des sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, 1878, 3^{ème} série, t.VII, p.429.

⁴⁹⁵ Louis-Jean-Nicolas Monmerqué, Hippolyte de Châteaugiron, Jules-Antoine Taschereau, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux, mémoires pour servir à l'Histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe*, Paris, Alphonse Levasseur, 1834, t.I, p.74.

⁴⁹⁶ Wilhelm, 1985, pp.29-45.

⁴⁹⁷ Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1886, t.II, p.18, n°384-393.

⁴⁹⁸ Voir Pl.65.

⁴⁹⁹ Jacques Pérot, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions, 1970-1984*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985, pp.38-40.

d'Arques est connue en cinq versions : une à Versailles⁵⁰⁰, une deuxième au musée du château de Pau, une troisième est au musée d'Odessa (Ukraine), tandis que deux autres étaient signalées en 1985 dans une collection particulière et sur le marché de l'art⁵⁰¹.

L'attribution formulée par Sylvain Kerspern concerne la scène représentant *Henri IV devant le siège de Paris*, conservée au château de Pau. Elle correspond, dans l'inventaire Bailly, au « siège de ville, où il paraît que l'on donne des armes au roy Henry IV »⁵⁰². Sylvain Kerspern propose également d'y adjoindre le *Siège dit « de Chartres »* (Chartres, musée des Beaux-Arts)⁵⁰³ dont une autre version est conservée au château de Versailles, et correspond au n°127 de l'inventaire Bailly : « un siège de ville, où le roy Henri IV paraît debout, accompagné d'un commandant et de plusieurs officiers »⁵⁰⁴. La scène est identifiée par Jacques Pérot comme un *Siège d'Amiens*, qui rapproche ces tableaux de maîtres flamands tels que l'anversois Frederik van Valckenborch (vers 1570 – 1623)⁵⁰⁵, établi à Nuremberg dès 1601, connu pour ces scènes historiques ténébristes. Très récemment, Sylvain Kerspern a proposé une influence de l'école de Frankenthal⁵⁰⁶ (dont Valckenborch, mais aussi Gillis van Coninxloo, furent des personnalités marquantes), en comparant notamment les productions des peintres établis dans cette ville de Bavière rhénane avec les dessins du *Pas des Armes de Sandricourt* de Baullery, notamment dans le rendu des paysages boisés. On a déjà vu plus haut que l'une de ces œuvres représentant la *Bataille d'Arques*, conservée au château de Pau, comportait une inscription ancienne au revers citant Jacob Bunel⁵⁰⁷. Il s'agit, selon Sylvie Béguin, d'une copie anonyme d'après un original de Bunel aujourd'hui perdu⁵⁰⁸.

On constate donc que plusieurs artistes, français ou flamands, gravitent autour des « batailles d'Henri IV » aujourd'hui conservées. Déceler les versions originales et les copies, chercher de nouvelles œuvres intégrables au corpus déjà constitué, retrouver dans les archives les provenances de ces panneaux et repérer avec exactitude toutes les « mains » différentes de ces compositions nécessiteraient une étude approfondie à part entière. Malgré toutes les zones d'ombres que revêt encore cet ensemble de peintures, peut-on adjoindre la personnalité de Nicolas Baullery aux

⁵⁰⁰ Sur la version versaillaise, voir notamment : Vincent Drogue (dir.), *Henri IV à Fontainebleau : un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, n°46 (notice de Nicolas Milovanovic).

⁵⁰¹ Pérot, 1985, p.38. La version que Pérot avait vu sur le marché de l'art est réapparue à la vente Sotheby's Monaco du 23 février 1986, puis récemment à la vente Christie's Londres du 2 décembre 2008 (n°70). Voir Pl.66 pour la version de Pau.

⁵⁰² Bailly, 1709-1710, p.567, n°125.

⁵⁰³ Kerspern, 1993, p.573. Voir Pl.67.

⁵⁰⁴ Bailly, 1709-1710, p.567, n°127.

⁵⁰⁵ Pérot, 1985, p.38. A tort, l'auteur voyait également en Marin Le Bourgeois un flamand au nom francisé.

⁵⁰⁶ Kerspern, 2014°.

⁵⁰⁷ Pérot, 1985, pp.40-41, n°8.

⁵⁰⁸ Béguin, 1998, pp.90-91. Paul Mironneau garde l'attribution à Jacob Bunel (dans cat. exp. Blois, 2003, p.158, n°27). L'idée d'une copie d'après Bunel est confortée par la découverte, sous la couche picturale, d'une autre peinture représentant un *portrait d'homme* non identifié.

auteurs potentiels de certaines compositions ? Sylvain Kerspern avait attiré l'attention sur les jeux de lumières sur les visages dans *Henri IV devant le siège de Paris*, et sur la palette ocrée proche des œuvres connues de Baullery⁵⁰⁹. Les mouvements de têtes des personnages, les regards complices du roi vers le petit page levant la tête vers lui, peuvent rappeler les œuvres de Nicolas Baullery, de même que les drapés et les reliefs parfois rehaussés de lignes blanches. Le chevalier en armure à l'arrière-plan, juché sur un destrier au galop, est assez proche des dessins du *Pas des Armes de Sandricourt*. Sylvain Kerspern a même souhaité rapprocher l'effigie du jeune écuyer conduisant un cheval, du garde parisien effrayé se jetant dans l'eau de la Seine à l'arrivée du roi dans la gravure de 1606⁵¹⁰. Le tableau se signale surtout par son atmosphère nocturne, que l'on ne retrouve pas dans les autres « batailles d'Henri IV » conservées. La nuit étoilée, la brume visible à l'horizon, et surtout le brasier qui semble souffler une partie des fortifications de la ville offrent parfaitement l'illustration des « beaux effets de nuits » vantés par Van Mander, même si le traitement du tableau de Pau appartient davantage à l'univers flamand qu'à celui de Venise. Il faut noter cependant que l'école de Frankenthal à laquelle fait référence Sylvain Kerspern et dont s'inspire peut-être *Henri IV devant le siège de Paris* faisait figure au début du XVII^e siècle de lieu de passage entre les Flandres et l'Italie, agissant comme un « pont » artistique, recevant les influences de ces deux centres majeurs de production. La mention « du Bassan » par Van Mander n'est donc pas incohérente.

Si l'on ajoute au tableau de Pau le « *Siège de ville* » conservé au musée de Chartres (jusqu'alors donné à l'entourage de Gillis van Coninxloo)⁵¹¹, considérant selon toute vraisemblance que les deux tableaux reviennent à la même main, il faudrait peut-être voir ici la véritable « première écriture » de Nicolas Baullery dans les années 1600, proche à la fois des gravures de 1606 et du frontispice du *Livre de Portraiture* édité en 1610.

3 : *Un peintre de la Commedia dell'arte ?*

La personnalité de Nicolas Baullery est traditionnellement associée à un corpus d'œuvres encore mal connu car très énigmatique : les peintures de genre mettant en scène des comédiens italiens. Cet ensemble de tableaux dispersés dans les collections publiques et privées comporte

⁵⁰⁹ Kerspern, 2005.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ Jacques Pérot n'y voit pas le même auteur, mais n'exclue pas d'y voir l'œuvre d'un même atelier (Pérot, 1985, pp.38-40). Sur ce tableau, voir notamment : Maïthé Vallès-Bled, Claude Stéfani (dir.), *1594 Le Sacre d'Henri IV à Chartres*, cat. exp. Chartres, musée des Beaux-Arts, 30 juin – 31 octobre 1994, et Pau, musée national du château, 15 novembre – 31 décembre 1994, Chartres, musée des Beaux-Arts, 1994, n°43, p.120 (notice de Maïthé Vallès-Bled).

encore beaucoup de zones d'ombres : leurs auteurs, autant que leur datation (même approximative) restent inconnus.

Le goût parisien pour les scènes de la *Commedia dell'Arte* se développe essentiellement à partir des années 1570-1580, et les peintures illustrant ces « mascarades » et farces italiennes ne se multiplient qu'à la fin du siècle⁵¹². Leur succès doit beaucoup à l'impulsion royale, d'abord celle de Catherine de Médicis et des personnalités florentines qui la suivent en France, puis celle d'Henri III, qui atteint Venise pendant l'été 1574, sur la route de son retour de Pologne. Les graveurs diffusent facilement ces sujets « bouffons » et dérisoires⁵¹³, qui s'inspirent des nouvelles farces jouées sur le Pont Neuf. Au début du règne d'Henri IV se développe également une littérature portée vers les scènes de mœurs humoristiques, qui puise dans les comédies « à l'italienne » jouées en pleine rue. Un tableau de genre aujourd'hui unanimement attribué à Georges Lallemant, représentant *George prompt à la soupe* (Varsovie, musée national)⁵¹⁴, garde le souvenir de l'une de ces comédies, qui racontait l'histoire naïve d'un grand benêt amoureux d'une servante⁵¹⁵. La gravure qu'en tire Pierre Daret est accompagnée d'un quatrain explicitant la scène. Les inventaires après décès dépouillés par Georges Wildenstein laissent entrevoir le grand nombre de tableaux contenus à l'époque dans les demeures bourgeoises de Paris au début du siècle : on note la présence de scènes de *Pantalons*, dans l'inventaire de Simon Provenchères, maître brodeur chasublier, en 1584⁵¹⁶, et dans celle de Jehan Pioche, valet de chambre ordinaire du roi, en 1587⁵¹⁷, de même que dans celle du procureur au Parlement Toussaint Poucet en 1591⁵¹⁸ et du marchand Jehan de Launay en 1594⁵¹⁹. D'une iconographie assez semblable, on remarque des *Harlequin et Pantalon*, dans l'inventaire de Marthe Debresmes en 1591⁵²⁰, tandis que Pierre Pontheron (de la famille des Pontheron déjà évoquée plus haut) possède en 1590 une gravure de couleur illustrant une

⁵¹² Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610, d'après des inventaires après décès conservés au minutier central des archives nationales », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, p.47.

⁵¹³ Marianne Grivel, « Les graveurs à Paris sous Henri IV », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire, actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, p.168.

⁵¹⁴ Huile sur toile, H : 111 x L : 81 cm, Varsovie, musée national (inv.35824). Voir Pl.68.

⁵¹⁵ Jacques Thuillier, Claude Pétry (dir.), *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. exp. Nancy, musée des Beaux-Arts, 13 juin – 14 septembre 1992, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1992, p.210, n°85 (notice de Denis Laval). La gravure de Daret a donné lieu à une copie anonyme et de facture légèrement différente (huile sur toile, H : 118,5 x L : 91 cm, vente Drouot Montaigne, 25 juin 1991, n°40). Voir aussi : Billard, 2010, n°14, p.174

⁵¹⁶ Paris, Archives nationales, MC, LXXXIV, 27, 13 juin 1584 (Inventaire après décès de Simon Provenchères), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵¹⁷ Paris, Archives nationales, MC, XCIX, 95, 18 mars 1587 (Inventaire après décès de Jehan Pioche), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵¹⁸ Paris, Archives nationales, MC, LXXXVI, 166, 23 septembre 1591 (Inventaire après décès de Toussaint Poucet), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵¹⁹ Paris, Archives nationales, MC, XI, 12, 7 février 1594 (Inventaire après décès de Jehan de Launay), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵²⁰ Paris, Archives nationales, MC, XLIX, 171, 21 janvier 1591 (Inventaire après décès de Marthe Debresmes), cité dans Wildenstein, 1962.

« mascarade »⁵²¹. L'inventaire après décès de Sébastien Zamet, déjà étudié, comporte par ailleurs un « arlequin et une demoiselle », ainsi qu'une « tête d'âne à lunette et un gentilhomme », sujets directement puisés dans le répertoire de la Commedia dell'Arte⁵²².

Nicolas Baullery a-t-il eu un rôle dans la diffusion de ces petites peintures humoristiques ? Sylvain Kerspern avait souhaité rapprocher de l'artiste une peinture représentant des *Acteurs* (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art)⁵²³, aujourd'hui ouvertement attribuée à Baullery par le musée⁵²⁴, toile elle-même liée à un corpus plus large de tableaux illustrant la comédie italienne : Sylvain Kerspern notait que les mouvements de têtes et les drapés semblaient assez proche des peintures connues de Baullery. Plusieurs compositions peintes, de facture assez proche et d'iconographie similaire, sont aujourd'hui conservées. La toile de Sarasota est elle-même connue par deux autres versions, de style assez différents : un tableau d'assez belle qualité, mais plus petit, est passé en vente en 1997⁵²⁵, tandis qu'une toile cette fois beaucoup plus gauche, plus froide et moins élégante, vraisemblablement copie d'après l'original, est passée en vente à Paris en 2013, provenant d'une collection particulière du sud de la France⁵²⁶. La scène attribuée à Baullery combine dans une seule composition plusieurs sujets assez proches : on y observe notamment des comédiens italiens. Le personnage central, identifié comme le célèbre Pantalon, porte un masque et une barbe factice. Autour de lui, deux jeunes femmes sont coiffées de « bern » (« coiffure » en romani), prenant la forme d'une roue de bois cerclée, enveloppée de fines bandes de tissu. Cet accessoire est généralement associé aux représentations des égyptiens, et par extension des bohémiens, que la tradition voyait comme parti d'Égypte vers l'Europe. Les deux iconographies se confondent au XVII^e siècle. Les deux femmes sont donc des bohémiennes, dont l'une, la tête penchée, semble lire dans la main de Pantalon, faisant surgir une nouvelle iconographie, celle de la diseuse de bonne aventure. Parallèlement, la devineresse glisse sa main dans l'entrejambe de sa victime, peut-être pour lui voler une bourse. Une hypothèse voyait dans

⁵²¹ Paris, Archives nationales, MC, XXVI, 38, 18 janvier 1590 (Inventaire après décès de Pierre Pontheron), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵²² Grodecki, 1990, p.215.

⁵²³ Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988, p.83. L'auteur proposait également un rapprochement avec *La Femme entre deux âges* du musée des Beaux-Arts de Rennes, tableau lui aussi connu en plusieurs versions, sans doute copiées d'après la gravure accompagnée de vers évoquant la vanité amoureuse d'un vieillard cherchant à séduire une demoiselle.

⁵²⁴ Mitchell Merling, ancien conservateur au musée de Sarasota, appuyait cette attribution (communication écrite de M. Merling au musée le 22 juin 1999). Le tableau est toujours référencé sous ce nom dans les inventaires du musée. Il fut également présenté sous le nom de Nicolas Baullery lors de sa dernière exposition (Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 2012 – 2013, et Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2012, n°17, p.151).

⁵²⁵ Huile sur toile, H : 64,8 x L : 81,9 cm. Autrefois dans la collection Otto Lantz à Amsterdam avant 1974, elle est notamment apparue lors de la vente Christie's Londres du 31 octobre 1997, n°63 (comme « école franco-flamande, XVII^e siècle ? »).

⁵²⁶ Huile sur toile, H : 114 x L : 148 cm, vente Paris, Artcurial, 13 novembre 2013, n°79 (comme « école franco-flamande du début du XVII^e siècle »).

cette scène une représentation de courtisanes vénitiennes : la vieille femme à gauche de la composition, se retournant en grimaçant et portant un enfant dans ses bras, répond à l'iconographie traditionnelle de la maquerelle⁵²⁷. La toile de Sarasota et ses répliques combinent donc toutes les iconographies associées aux farces vénitiennes. D'autres peintures connues sont issues de la même veine : le musée de Béziers conserve une troupe de *Comédiens italiens* mettant en scène 8 figures, au style assez proche du tableau de Sarasota⁵²⁸, tandis qu'une autre toile de facture moins soignée (Bayeux, musée Baron Gérard), présente une farce de la *Commedia dell'Arte* réunissant 20 figures sur une scène⁵²⁹.

Les informations concernant Nicolas Baullery, peintre de la *Commedia dell'Arte* sont minces, mais révèlent qu'il fut bien producteur de ce type d'images. L'inventaire du maître peintre Roch Voisin, dressé le 4 mai 1640, cite un grand nombre de tableaux, dont plusieurs avec le nom de leur peintre, révélant les connaissances artistiques qu'avaient les responsables de cet inventaire (en l'occurrence Pierre Foucault et Guillaume Durand, sergents priseurs, assistés de Roland Gasselín, maître peintre à Saint-Germain-des-Prés)⁵³⁰. Les auteurs relèvent notamment un « portrait de courtisanes » peint « d'après Bollery », sur toile, sans bordure, prisé 30 sols. Mais parallèlement, l'inventaire signale d'autres tableaux de même sujet, cette fois peints par Bunel : « un portrait représentant des courtisanes de Venise » de Bunel, prise dans un lot de quatre toiles, et « un autre maquerelage sur toile avec sa bordure du Sieur Bunel »⁵³¹. De fait, les sujets vénitiens liés à la courtisanerie sont courants à l'époque, et un grand nombre d'artistes semble les avoir traités : des « Filles de Venise » et des « Vénitiennes » apparaissent dans plusieurs inventaires, par exemple celui de Jeanne Dehères, femme de Clauder Mercier, porte-manteau de Monsieur, frère du roi en 1581⁵³², et ceux des marchands Amard Marforat en 1596⁵³³, et Nicolas Le Vasseur en 1601⁵³⁴. Des « Egyptiens » sont également signalés dans l'inventaire de Claude Fredet, femme de Nicolas Le Breton, maître joueur d'instruments, en 1575⁵³⁵, et dans celui de Jehan Leroy, sergent à verge et

⁵²⁷ Adeline Collange-Perrugi, « Egyptiens au spectacle et "bohème galante" », dans Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 2012 – 2013, et Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2012, pp.146-148.

⁵²⁸ Huile sur toile, H : 118 x L : 170 cm, Béziers, musée des Beaux-Arts. Voir Pl.72.

⁵²⁹ Voir Pl.73.

⁵³⁰ Paris, Archives nationales, MC, XVI, 247, 4 mai 1640 (Inventaire après décès de Roch Voisin), publié par Georges Wildenstein, « Inventaire de Roch Voisin (1640) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1957, p.166.

⁵³¹ A la suite de Georges Wildenstein, Sylvie Béguin émettait l'idée que Roch Voisin pouvait avoir hérité de l'atelier de Bunel, ce qui expliquerait la présence de nombreux tableaux de ce peintre dans sa collection, mais aussi d'autres artistes de la même génération, tel Martin Fréminet, ou la propre femme de Bunel, Marguerite Bahuche (Béguin, 1998, p.91).

⁵³² Paris, Archives nationales, MC, XLII, 42, 3 janvier 1581 (Inventaire après décès de Jeanne Dehères), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵³³ Paris, Archives nationales, MC, XXVI, 39, 19 novembre 1596 (Inventaire après décès d'Amard Marforat), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵³⁴ Paris, Archives nationales, MC, III, 467, 26 mai 1601, (Inventaire de Nicolas Le Vasseur), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵³⁵ Paris, Archives nationales, MC, LXXXVI, 153, 14 octobre 1575 (Inventaire de Claude Fredet), cité dans Wildenstein, 1962.

priseur juré vendeur de biens, en 1601⁵³⁶. Georges Lallemant a également traité le sujet de *L'entremetteuse*, dans un dessin (Paris, musée du Louvre, réplique ou copie à Nancy, musée Lorrain)⁵³⁷ ainsi que dans une composition peinte aujourd'hui perdue mais connue par une gravure de Ludolph Büsinck⁵³⁸. On serait tenté d'associer Nicolas Baullery au tableau cité dans l'inventaire des biens de son ancien élève Jacques Blanchard en 1637, comme un « balet de masques », de nouveau présent dans son inventaire après décès l'année suivante sous le titre « une mascarade », tandis qu'au numéro 18 est signalé un tableau sur bois représentant « deux grimaces », prisé 20 sols⁵³⁹. Il faut noter en outre que l'inventaire après décès de Nicolas Baullery comportait, dans la chambre du défunt, un petit tableau représentant « Deux mors » (comprendre « deux maures »), prisé 30 sols⁵⁴⁰, attestant de son activité comme peintre de figures exotiques, assez proches sans doutes des bohémiennes au teint basané, en costume égyptien.

Le tableau de Sarasota n'évoque pas réellement les peintures signées de Baullery, ni même ses gravures des années 1600. Les figures à mi-corps, la variété des couleurs acides et surtout les poses gracieuses des personnages sont assez éloignées de sa manière de traiter le corps humain. De même, les visages doux des courtisanes ne correspondent pas aux effigies parfois un peu « désaxées » auquel Baullery semble être habitué. A l'inverse, le traitement des mains plates, aux doigts tubulaires, avec leurs phalanges brutalement délimitées par des ombres artificielles ne ressemblent pas du tout aux mains fines et expressives visibles dans les gravures et les peintures de Baullery. Le tableau a été rapproché de la Seconde Ecole de Fontainebleau aux alentours de 1570⁵⁴¹. Si Sylvie Béguin y voyait un tableau flamand peint vers 1600⁵⁴², Boris Lossky y a remarqué l'influence de Nicolo dell'Abate, notamment dans la figure de la courtisane à droite⁵⁴³. Sa pose hanchée et les drapés venant révéler les formes sous-jacentes sont assez proches des figures visibles dans le *Moïse sauvé des eaux* (Paris, musée du Louvre) du maître italien⁵⁴⁴. S'il

⁵³⁶ Paris, Archives nationales, MC, XV, 48, 29 août 1601 (Inventaire de Jehan Leroy), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵³⁷ Pour le dessin conservé à Nancy, voir notamment : Jacques Thuillier, Claude Pétry (dir.), *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. exp. Nancy, musée des Beaux-Arts, 13 juin – 14 septembre 1992, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1992, n°86, p.272. Le dessin conservé au musée du Louvre (inv.RF.43256) a été acquis en 1992. Voir Pl.69.

⁵³⁸ François-Georges Pariset, « Georges Lallemant, émule de Jacques de Bellange », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1954, n°43, p.305. Il est à noter que seule la gravure de Büsinck montre des courtisanes arborant le fameux « bern » en guise de couvre-chef.

⁵³⁹ Paris, Archives nationales, MC, LIV, 539, 31 juillet-1^{er} août 1637 (Inventaire des biens de Jacques Blanchard), et XCVI, 30, 7 décembre 1638 (Inventaire après décès de Jacques Blanchard), publié dans Thuillier, 1998, p.52. L'auteur proposait d'y voir des œuvres de Jérôme Baullery, jugeant à tort que c'était de Jérôme que Jacques Blanchard reçut la plus grande influence.

⁵⁴⁰ Paris, Archives nationales, MC, CV, 260, 19 avril 1630 (Inventaire après décès de Nicolas Baullery).

⁵⁴¹ Bruno Molajoli (dir.), Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, *Fontainebleau e la maniera italiana*, cat. exp. Naples, mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 juillet – 12 octobre 1952, Florence, Sansoni, 1952, n°50, p.30 (notice de Charles Sterling).

⁵⁴² Sylvie Béguin, Michel Laclotte (dir.), *L'Ecole de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 17 octobre 1972 – 15 janvier 1973, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1972, n°249, pp.220-221.

⁵⁴³ Boris Lossky, *Le Maniérisme en France et en Europe du Nord*, Genève, éd. Famot, 1979, p.130.

⁵⁴⁴ Voir Pl.70.

est admis aujourd'hui que l'exécution du tableau appartient aux années 1600, elle a été mise en relation avec l'entourage de Toussaint Dubreuil⁵⁴⁵. Le parallèle qu'offre une toile représentant *Vertumne et Pomone*, récemment acquise par le musée du Louvre et également rapprochée de l'œuvre de Dubreuil, aurait pu renforcer cette hypothèse⁵⁴⁶. Cependant, le nom de Dubreuil n'a pas convaincu, et le tableau est de nouveau retombé dans l'anonymat ou dans une attribution à Baullery qui ne nous semble guère tenable. En l'absence d'œuvres signées ou dont le style ne laisserait pas de place au doute, il faut donc se contenter des mentions d'archives pour appréhender la place de Nicolas Baullery comme peintre des bohémiens et des courtisanes.

C'est précisément autour de Jacob Bunel qu'il faut peut-être rattacher le tableau de Sarasota et les autres compositions semblables. On a vu que son nom apparaissait dans l'inventaire de Roch Voisin, attestant de son rôle dans l'exécution de ces peintures de mœurs. Le tableau de Béziers avait notamment été attribué un temps à François Bunel, sur la base d'une commande passée par Henri de Navarre en 1587⁵⁴⁷. La présence de Jacob Bunel à Venise est certaine à la fin du XVI^e siècle, et le *Flûtiste* conservé au Louvre témoigne de la production de tableaux « de genre » par l'artiste. Paola Bassani Pacht avait attribué peintre une *Femme jouant de la musique* (collection particulière)⁵⁴⁸, tandis que de nouvelles découvertes⁵⁴⁹ viennent confirmer cet aspect de l'art de Bunel, qui ne se limite donc pas aux décors royaux et religieux. L'historiographie du XVII^e siècle avait décelé chez l'artiste un talent pour la couleur⁵⁵⁰, et cette identité n'est pas incompatible avec la toile de Sarasota, qui se remarque par la variété de la palette et les tons fondus, offrant l'interprétation d'un sujet vénitien à succès par le prisme de l'héritage de Primatice et de Nicolo dell'Abate.

⁵⁴⁵ Raymond T. Entenmann, Donald B. Goodall (dir.), *The school of Fontainebleau. An Exhibition of Paintings, Drawings, Engravings, Etchings and Sculpture, 1530 – 1619*, cat. exp. Fort Worth, Art Center, 15 septembre – 24 octobre 1965, et University Art Museum, the University of Texas, 1^{er} novembre – 5 décembre 1965, The University of Texas, 1965, pp.30-31.

⁵⁴⁶ Le tableau a été acquis en 2007 par musée du Louvre (inv.R.F.2007-8). Voir Pl.71.

⁵⁴⁷ Rien cependant ne vient confirmer cette hypothèse. Le tableau se trouvait avant la Révolution dans la collection de Monseigneur de Saint-Simon, évêque d'Agde, puis fut acquis en 1834 par la famille Coste, à Béziers. Il rejoint les collections du musée en 1864.

⁵⁴⁸ Paola Bassani Pacht, dans cat. exp. Blois, 2003, p.78. Paola Bassani Pacht devait prochainement publier de nouvelles attributions pour Jacob Bunel (Paola Bassani Pacht, « Quelques propositions pour l'œuvre de Jacob Bunel, peintre d'Henri IV imprégné d'Italie », dans *Créations et échanges artistiques entre Italie et France (XVI^e-XVII^e siècles)*, actes du colloque de Paris, 2-3 décembre 2005, dans *Bolletino d'arte*, numéro spécial, à paraître), nous ignorons si ce projet est toujours d'actualité.

⁵⁴⁹ M. Guillaume Kientz a retrouvé sur le marché de l'art espagnol une nouvelle toile signée de l'artiste, représentant un *Concert*. Nous le remercions d'avoir accepté de nous laisser évoquer ici cette découverte.

⁵⁵⁰ Béguin, 1998, pp.83-85.

C : Baullery, émule de Brueghel ?

I : Un art « brueghelien » à Paris vers 1600.

On l'a vu, la grande diversité des artistes et des tendances qui animent Paris pendant les premières décennies du XVII^e siècle offrent une place de choix aux maîtres flamands, dont certains obtiennent le privilège de travailler pour la cour sur les chantiers royaux, de Fontainebleau à Saint-Germain. Le passage à Paris d'artistes aussi différents que Frans Pourbus le jeune, Ferdinand Elle, Louis Finson, et dans les années qui suivront Juste d'Egmont, Pierre-Paul Rubens ou Théodore Van Thulden, contribue à imprimer dans la capitale leur manière nordique, et à y diffuser l'essor du baroque des Pays-Bas catholiques. Une autre tendance de l'apport flamand à Paris, moins claire à identifier car moins bien documentée, concerne l'influence de la peinture de genre, et des sujets triviaux issus de l'atelier des Brueghel. L'existence d'une peinture « brueghelienne » à Paris vers 1600 n'est attestée par presque aucune œuvre connue, et seules les archives nous permettent d'envisager l'ampleur de ce goût auprès des élites parisiennes, qui démontre que la clientèle de la capitale est avant tout tournée vers les écoles du nord⁵⁵¹. Comprendre l'importance de cette production et l'influence qu'a eu Brueghel et ses émules auprès des artistes parisiens permet de mieux saisir la place de Nicolas Baullery, dont certaines œuvres sont clairement inspirées par le maître flamand, et restent parmi les derniers exemples visibles aujourd'hui de cette tendance parisienne méconnue.

La diffusion de l'art de Pieter Brueghel l'ancien (vers 1525 – 1569) et des sujets villageois et pittoresques dont il se fait la spécialité, semble émerger à Paris dès le milieu du XVI^e siècle. Dans son étude sur les inventaires des collections parisiennes, Georges Wildenstein trouve un premier exemple de « Drolleries des Flandres » dans des inventaires de 1569, mais ces sujets triviaux ne se multiplient dans les collections bourgeoises que vers 1585⁵⁵². Cette veine poursuit le succès des images grivoises ou ironiques, faites pour distraire, diffusées par la gravure populaire des ateliers de la rue Montorgueil. Des sujets comme « Bigorne et Chicheface », évoquant la malhonnêteté des femmes, ou « Le diable d'argent », variante du *Temps tournant la roue de la fortune*, apparaissent dans les inventaires des graveurs et sont aussi documentés par des versions peintes⁵⁵³. Si ces sujets caustiques remportent un franc succès auprès de la petite bourgeoisie, on retrouve étonnement un

⁵⁵¹ Sur le goût « nordique » de la clientèle parisienne, voir notamment : Szanto, 2002, p.166.

⁵⁵² Wildenstein, 1962, p.47.

⁵⁵³ Jean Adhémar, « Les images à Paris vers 1600 », dans *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux Papier*, t.29, n°275, janvier 1980, pp.5-6.

grand nombre de tableaux à sujets « brueghéliens » dans les inventaires des hauts-fonctionnaires parisiens et des édiles judiciaires et parlementaires. Une *Enigme* apparaît dans la collection de Pierre Deslandes en 1575, sergent à verge au Châtelet de Paris⁵⁵⁴. Des *Dictons*, traités à de nombreuses reprises par Brueghel et son atelier, se retrouvent dans les inventaires de Thomas Laurens en 1577, et de Catherine de Périer dès 1558⁵⁵⁵. Un tableau illustrant probablement le même sujet est cité dans l'inventaire d'Anthoine Don, procureur au Parlement en 1572, sous le titre de *Proverbes*⁵⁵⁶. Toujours auprès des notables parisiens, des sujets brueghéliens apparaissent en nombre dans les collections d'Anne d'Espoigny, femme du notaire au Châtelet Nicolas Le Camus, ou de Regnault Mauroy, commis au receveur des amendes⁵⁵⁷. Des sujets moins facilement identifiables, mais appartenant sans conteste à cette veine, sont réunies sous le titre simpliste de « Drollerie des Flandres », dans l'inventaire du président des Trésoreries de France au bureau d'Amiens Bertrand Le Picart en 1587, ou dans celui de Martin Okakia, conseiller, lecteur et médecin ordinaire du roi et docteur régent en la faculté de médecine, en 1588⁵⁵⁸.

Suivant le même procédé que pour les peintures de Bassano, les compositions de Brueghel se diffusent à Paris par les nombreuses répliques d'atelier, par les copies et variantes exécutées par son fils Pieter II Brueghel (1564 – 1638), et par les gravures de Pieter van der Heyden ou de Philippe Galle, publiées notamment par Hieronymus Cock. La foire Saint-Germain, comme on l'a vu, reste le point focal de la diffusion de l'art flamand à Paris, et les compositions de Brueghel y sont particulièrement présentes. La firme Brueghel, développée par Jan Brueghel, fils de Pieter I^{er}, y est représentée par son beau-frère Gillis de Smit, par l'intermédiaire des frères marchands Bonenfant⁵⁵⁹. Un réel engouement se développe vers 1600 pour ces petits tableaux de genre « dans le style de Brueghel », copiés par Pieter II Brueghel, Pieter Balten, ou Marten Van Cleve⁵⁶⁰.

Il faut peut-être insister sur la place des artistes lorrains dans cette vogue nouvelle pour les scènes brueghéliennes. Les gravures de Bellange et de Callot participent de la diffusion de ces sujets, et des peintures inspirées de l'art de Brueghel constituent un corpus à part entière de la production lorraine. Jacques Callot surtout, dans ses *Gueux*, ses *Estropiés*, et ses *Mendiants aux béquilles*, emprunte directement au vocabulaire du maître flamand, et reste le principal témoin de

⁵⁵⁴ Paris, Archives nationales, MC, III, 431, 8 novembre 1575 (Inventaire de Pierre Deslandes), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵⁵⁵ Paris, Archives nationales, MC, XXIX, 32, 29 juillet 1558 (Inventaire de Catherine de Périer), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵⁵⁶ Paris, Archives nationales, MC, CXXII, 127, 1^{er} mars 1572 (Inventaire d'Anthoine Don), cité dans Wildenstein, 1962.

⁵⁵⁷ Wildenstein, 1962, p.48.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Szanto, 1996, p.51.

⁵⁶⁰ Voir surtout : Klaus Ertz, Siska Beele, Yolande Deckers, *Pieter Breughel le Jeune, Jan Brueghel l'Ancien, Une famille de peintres flamands vers 1600*, cat. exp. Essen, Kulturstiftung Ruhr, 16 août au 16 novembre 1997, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 9 décembre 1997 au 14 avril 1998, et Anvers, musées royaux des Beaux-Arts, du 3 mai au 26 juillet 1998, Lingem, Luca-Verl, 1998.

la révérence des lorrains envers la peinture de Brueghel⁵⁶¹. Sur ce point précis, certaines œuvres réalisées dans l'univers lorrain ont été rapprochées de l'art de Nicolas Baullery. Dans son étude fondamentale sur Pieter Brueghel le jeune, Georges Marlier évoquait un tableau conservé au musée de Bâle représentant une *Rixe d'Aveugles*⁵⁶². L'auteur souhaitait l'associer à d'autres peintures attribuées à Pieter II Brueghel comme une *Danse de catherinettes* (étudiée plus loin) ou une *Danse des œufs*, qui pourtant répondent à un traitement radicalement différent⁵⁶³. Anthony Blunt proposait quant à lui d'y voir la main d'Hans Francken, en rapprochant la composition d'un dessin de même sujet traditionnellement attribué à Annibal Carrache mais que Blunt donne à Francken, conservé à Chatsworth House⁵⁶⁴. En 1999, Jean-Claude Boyer associait à juste titre la peinture au milieu lorrain, en montrant sa proximité avec une toile non localisée illustrant *L'Amour inégal*⁵⁶⁵. Ces deux compositions sont d'ailleurs assez proches, dans leur style, d'une *Rixe de gueux* repérée dans les années 1970 par Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg, et qu'ils avaient attribué au peintre lorrain Jean Leclerc⁵⁶⁶. Le tableau de Bâle a souvent été jugé médiocre, peut-être pâle reflet d'une gravure aujourd'hui perdue de Brueghel l'ancien. Sylvain Kerspern avait évoqué le nom de Baullery comme auteur possible de ces compositions⁵⁶⁷. On observe en effet des similarités entre le tableau attribué à Jean Leclerc et les *Nativité* de Baullery : la palette terreuse, les détails des vanneries venant « habiller » les espaces vides de la scène, les visages biaisés et les mains crispées des personnages, peuvent se rapprocher de l'art de Baullery. La paternité lorraine de l'œuvre ne doit cependant pas être abandonnée : les visages caricaturaux, particulièrement expressifs dans le tableau de Bâle, appartiennent bien à ce milieu, et ne ressemblent pas aux œuvres de Baullery beaucoup moins radicales dans ces « trognes » paysannes qui gardent toujours une certaine retenue et une intériorité, qui se comprend parfaitement dans des scènes religieuses. L'usage des couleurs, particulièrement varié et vibrant sur les costumes déchirés et décousu des aveugles, paraît assez éloigné des grands aplats ou des plis gras et parfois maladroits de Baullery, tels que visibles dans le *Christ devant Pilate* ou la *Nativité* de Toulouse. Le fond urbain du tableau, baigné dans une lumière dorée malgré une atmosphère nocturne, peut encore s'appuyer sur l'univers lorrain, et sur

⁵⁶¹ Sur ces gravures de veine brueghelienne et leur diffusion, voir surtout : Daniel Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, Paris, F. de Nobele, 1962, p.71.

⁵⁶² Huile sur toile, H : 98 x L : 146,5 cm, Bâle, Kunstmuseum, inv.1643. Voir Pl.74.

⁵⁶³ Georges Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par Jacqueline Folie, Bruxelles, Robert Flinck, 1969, p.363.

⁵⁶⁴ Anthony Blunt, « Georges de la Tour at the Orangerie », dans *The Burlington Magazine*, août 1972, vol.114, n°833, p.519, note 6.

⁵⁶⁵ Jean-Claude Boyer, « Le dessin en Lorraine au début du XVII^e siècle : quelques propositions », dans Nicolas Sainte-Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du colloque de l'Ecole du Louvre, 24 et 25 juin 1999, Paris, Ecole du Louvre, 2003, p.70.

⁵⁶⁶ Huile sur toile, H : 93 x L : 130 cm, en collection particulière lors de la publication (Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg, « Saraceni et la France : à propos du don par les Amis du Louvre de la Naissance de la Vierge », dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 3, 1978, 28^e année, p.194). Voir Pl.75.

⁵⁶⁷ Sylvain Kerspern est cité par Jean-Claude Boyer (Boyer, 2003, p.70).

les exemples de villes oniriques peintes par Didier Barra et François de Nomé. Ce tableau, et les autres compositions appartenant peut-être au même artiste (*La rixe d'aveugles* de Bâle accusant cependant une touche moins assurée, caractéristique d'un travail de copie d'après la gravure), révèlent cependant l'importance de la scène lorraine dans la diffusion des motifs créés par Brueghel, et ont sans doute joué un rôle considérable dans l'exportation de ce goût à Paris. Il n'est pas impossible par ailleurs que Nicolas Baullery ait fait l'expérience de l'art de Brueghel par le prisme des peintres et graveurs lorrains.

Les évocations « bruegheliennes » sont en effet perceptibles dans les œuvres religieuses connues de Baullery, où l'artiste a intégré une certaine trivialité aux personnages et des visages clairement inspirés des gravures créées d'après Brueghel. On relève en outre, dans les gravures illustrant *l'Entrée d'Henri IV à Paris*, une référence directe aux personnages du maître flamand, dans la foule parisienne acclamant le monarque, visible notamment de dos, laissant apparaître un chapeau écorné. Les peintures comme les gravures de Baullery s'inspirent peut-être de la série des *Vertus* gravées par Philippe Galle d'après Pieter Brueghel le Vieux vers 1559, et largement diffusée en Europe à partir d'Anvers grâce à leur rapide publication par Hieronymus Cock. Ces gravures, présentant dans des scènes peuplées de multiples protagonistes de grandes figures allégoriques évoquant les quatre vertus cardinales et les trois vertus théologales, sont connues par les dessins subsistants de Brueghel (Rotterdam, musée Boijmans Van Beuningen pour *La Charité*, *La Force*, et *La Tempérance*, Amsterdam, Rijksmuseum pour *La Foi*, Berlin, Staatliche Museen pour *L'Espérance*, et Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts pour *La Prudence*, et Bibliothèque royale de Belgique pour *La Justice*) et les gravures de Galle (tous les exemplaires de la série gravée sont conservés au musée de Rotterdam)⁵⁶⁸. La présence de ces citations bruegheliennes dans les compositions peintes de Baullery, parfois tardives dans son œuvre, révèle la pérennité de ce goût auprès des élites françaises. Le succès des peintures de Brueghel semble s'être poursuivi jusque vers le milieu du siècle, et hors de Paris : en témoigne un tableau surprenant représentant *Un mariage de village*, peint vers 1647 par le peintre albigeois Louis Bordelet⁵⁶⁹, actif pour la municipalité de sa ville, mais qui du reste demeure parfaitement inconnu. De nombreuses copies ou « interprétations » du répertoire de Brueghel et de son atelier, aujourd'hui anonymes, devront peut-être lui être attribuées à l'avenir.

⁵⁶⁸ Sur la suite des Vertus et sa traduction en gravure, voir notamment : Nadine M. Orenstein (dir.), *Pieter Bruegel the Elder, Drawings and Prints*, cat. exp. New-York, The Metropolitan Museum of Art, 25 septembre – 2 décembre 2001, New-Haven, et Londres, Yale University Press, 2001, p.179 et suivantes. Voir Pl.76.

⁵⁶⁹ Huile sur toile, H : 83 x L : 158,7 cm, localisation actuelle inconnue. Le tableau est signé et daté en bas à gauche : *L. Bordelet fecit 16[47 ?]*. Apparu notamment dans une vente Christie's Monaco le 3 décembre 1988, n°34, le tableau a refait surface dans la vente Sotheby's Londres, 5 juillet 2012, n°119. Voir Pl.77.

2 : Baullery inspiré par Brueghel : les scènes de genre villageoises.

Si l'influence de Brueghel est largement perceptible dans les tableaux religieux de Baullery, il est plus délicat de révéler son impact sur les scènes de genre de l'artiste, puisqu'aucune de celles documentées par archives ne nous est parvenue, et que les peintures aujourd'hui données à l'artiste ne lui sont attribuées que sur des bases stylistiques.

Les sujets brueghéliens ont pourtant bien été traités par l'artiste, comme nous le révèle les inventaires après décès de personnalités déjà étudiées plus haut. L'inventaire de Sara Lhermytte dressé le 4 août 1621 cite parmi les trois tableaux de Baullery contenus dans sa collection une *Estroyne de mariée*⁵⁷⁰, visible de nouveau dans l'inventaire après décès de son époux Pierre Desmartin en 1639 sous le titre de *nopce de village*⁵⁷¹. Ces scènes de mariage villageois ont été traitées à plusieurs reprises par Brueghel et son atelier. Un *Cortège de Noces* (Bruxelles, musée de la ville de Bruxelles) de Pieter Brueghel le Vieux (ou Jan Brueghel l'Ancien ?)⁵⁷² a été copié de nombreuses fois par son fils : dix versions avaient été recensées par Georges Marlier (au musée Calvet d'Avignon, au musée du Petit Palais à Paris, au musée d'Anvers et en collections particulières)⁵⁷³, scènes qui lient cortèges nuptiaux et danses villageoises. Les inventaires parisiens nous permettent d'appréhender le succès de ces compositions, qui apparaissent sous le titre de *L'épousée de village* dans la collection de Michel Le Tellier, seigneur de Chaville et conseiller du roi en 1608⁵⁷⁴, ou de *Danse de village* dans celle du notaire Robert Foucart en 1580 ou de la femme de Nicolas Rolland, conseiller du roi général en sa cour des monnaies en 1581⁵⁷⁵. Un tableau connu sous le nom de *Danse de paysans* (Montpellier, musée Fabre)⁵⁷⁶, unanimement considéré comme de facture française, a été attribué à Baullery par Sylvain Kerspern⁵⁷⁷. La tradition iconographique y voyait une scène liée au milieu montpelliérain : un autre titre donné au tableau, *Le bal champêtre à Celleneuve*, provient d'une inscription ancienne située autrefois au dos de la toile, qui décrivait le personnage féminin richement vêtu prenant part à la fête comme Yolande, fille de Jean de Gaudette, seigneur des Ursières, épouse de Dampmartin, seigneur de la Mosson et gouverneur en

⁵⁷⁰ Paris, Archives nationales, MC, XLII, 61, 4 août 1621 (Inventaire après décès de Sara Lhermytte), cité dans : Szanto, 1996, p.33.

⁵⁷¹ Paris, Archives nationales, MC, XLII, 97, 29 décembre 1639 (Inventaire après décès de Pierre Desmartin), cité dans : Szanto, 1996, p.150.

⁵⁷² Voir Pl.79.

⁵⁷³ Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par Jacqueline Folie, Bruxelles, Robert Flinck, 1969, pp.172-173.

⁵⁷⁴ Paris, Archives nationales, MC, XV, 49, 1^{er} février 1608 (Inventaire après décès de Michel Le Tellier), cité dans : Wildenstein, 1962.

⁵⁷⁵ Wildenstein, 1962.

⁵⁷⁶ Huile sur toile, H : 92 x L : 126 cm, Montpellier, musée Fabre (inv.824.1).

⁵⁷⁷ Communication écrite, 2 juillet 1999, Documentation du musée Fabre. Voir : Olivier Zeder, *De la Renaissance à la Régence. Peintures françaises du musée Fabre : catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 2011, p.36.

la justice et gouvernement de Montpellier, ouvrant un bal à Celleneuve⁵⁷⁸. On a vu que Nicolas Baullery a travaillé pour un couvent toulousain, et l'hypothèse d'autres commandes émanant du Midi de la France n'est pas à écarter⁵⁷⁹. Contrairement à la *Rixe d'aveugles* et à la *Rixe de gueux* attribuée à Jean Leclerc, cette toile offre un traitement caractéristique de la production de Baullery, dans la palette alliant des tons de bruns, de gris, et de blanc, dans les profils « en accolade » des visages, plus doux que les tableaux lorrains, et dans les têtes des personnages éloignés traités en simples « boules » blanches, telles qu'on les observe également dans les gravures. Un traitement en tous points similaire anime une *Procession de mariage* passée plusieurs fois en vente publique dans les années 1990, et rapprochée de l'art de Baullery par Sylvain Kerspern⁵⁸⁰. Cette deuxième toile illustre parfaitement le traitement en aplat de couleurs des drapés et les visages des villageois découpés par l'ombre. Ces deux scènes s'inspirent clairement du vocabulaire de Brueghel, et affichent à l'arrière-plan un paysage villageois tel qu'on le retrouve dans les productions de Pieter Brueghel II et Pieter Brueghel III. Un tableau à l'attribution plus délicate représentant un *Cortège nuptial* est conservé au musée Calvet d'Avignon⁵⁸¹. Autrefois donné improprement au « cercle de Nicolas Lagneau »⁵⁸², le tableau est aujourd'hui considéré comme une adaptation libre des œuvres de Brueghel, peint peut-être vers 1620-1630⁵⁸³. Sa facture se rapproche de celle des deux tableaux précédemment cités, sans être parfaitement semblable. Les personnages plus élancés et le visage plus individualisé de la mariée pourraient – si l'attribution à Nicolas Baullery se confirme –, évoquer une manière antérieure, plus fine et descriptive, à placer pendant la décennie 1610.

Dans la lignée de ces tableaux de genre illustrant des scènes de mariage, Olivier Zeder avait proposé de rapprocher de Baullery une *Danse des catherinettes* conservée au musée de Saint-Omer⁵⁸⁴. Le sujet, assez proche, n'évoque pas une « aubade à la châtelaine » comme le supposait l'intitulé de la version passée en vente à Paris en 1962 sous une attribution à Pieter Balten⁵⁸⁵, ou tel que l'identifiait Charles Révillon à propos du tableau de Saint-Omer, y voyant « une dame de condition plus haute, sans doute la châtelaine qui se mêle aux ébats de ses vassaux »⁵⁸⁶. Il illustre en réalité une *Danse des catherinettes*, thème remontant à la tradition populaire flamande et du

⁵⁷⁸ Cette identification remonte au premier catalogue du musée mentionnant le tableau, en 1904 (Georges d'Albenas, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, 10^e édition, Serre et Roumégous, 1904, p.163, n°568).

⁵⁷⁹ Olivier Zeder ne rejette pas cette hypothèse. Mais il faudrait alors y voir un tableau tardif de l'artiste, peint vers 1628 (date supposée de l'exécution de la *Nativité* de Toulouse).

⁵⁸⁰ L'attribution de Sylvain Kerspern remonte à la vente de Sotheby's Londres du 9 juillet 1998 (n°52). Déjà passé en vente en 1983, le tableau était alors donné à Pieter Brueghel III.

⁵⁸¹ Huile sur toile, H : 108 x L : 148,5 cm, Avignon, musée Calvet (inv.23.620).

⁵⁸² Marie-Pierre Foissy-Aufrère (dir.), *Marcel Puech. Une vie, un don*, Avignon, éd. Fondation du musée Calvet, 1995, p.17.

⁵⁸³ Sylvain Boyer, Franck Guillaume, *Les Maîtres du Nord. Peintures flamandes, hollandaises et allemandes du musée Calvet*, Avignon, cat. exp. Avignon, musée Calvet, 25 mars 2006 – 5 mars 2007, Avignon, fondation Calvet, 2006, pp.217-218.

⁵⁸⁴ Zeder, 2011, p.36, et p.47, note 11.

⁵⁸⁵ Huile sur bois, H : 51 x L : 66 cm, Vente Paris, Galliera, 22 juin 1962, n°2.

⁵⁸⁶ Charles Révillon, *Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer*, Saint-Omer, H. d'Homont, 1898, p.18, n°17.

nord de la France, où toutes les jeunes filles célibataires âgées de plus de 25 ans organisaient une grande fête villageoise afin d'y trouver leur futur mari⁵⁸⁷. Ici, le mariage d'une catherinette est célébré le jour même de la fête : le sol est jonché de rameaux, et les jeunes filles ont toutes revêtu un châle blanc, noué derrière la nuque. Certaines, qui se détachent de la foule par leur traitement plus sombre, ont déjà trouvé un cavalier. Dans la rue du village à l'arrière-plan, une autre catherinette répond aux avances d'un jeune homme. Le tableau de Saint-Omer est en fait une copie, parmi les nombreuses versions connues d'une composition peinte par Pieter Brueghel III dont Georges Marlier recense plusieurs exemplaires (dont celui de Saint-Omer)⁵⁸⁸. Le tableau est de la même facture que deux autres compositions que Marlier attribue également à Brueghel III et qui sont toutes liées au domaine nuptial ou festif : une *Danse des œufs*, et des *Cadeaux de Noces*⁵⁸⁹ dont une version fut longtemps vendue en pendant d'une *Danse des Catherinettes*⁵⁹⁰. De tels tableaux, dont le sujet n'était peut-être pas totalement compris par la clientèle parisienne, apparaissent dans les inventaires dès le milieu du XVI^e siècle : il s'agit vraisemblablement des « *Danses de femmes* », que l'on retrouve en 1568 chez le serrurier Jehan Saulve, la même année chez le laboureur maraîcher Jeahn Boucault, ou chez Claude Briault, femme du marchand Guillaume David, en 1575⁵⁹¹.

Une mention « brueghelienne » du travail de Nicolas Baullery apparaît également dans l'inventaire de Nicolas Estienne, dit Perruchot, dont on a déjà vu l'activité comme marchand sur la foire Saint-Germain, négociant notamment des tableaux vénitiens. Son inventaire après décès de 1660 mentionne de nombreux tableaux flamands, des paysages, et des tableaux de Brueghel. Particulièrement amateur d'art flamand, il ajoutait à son métier de marchand celui de fleuriste et collectionneur de tulipes⁵⁹², et possédait plusieurs tableaux illustrant des natures mortes, sans doute sur ce thème. Il avait en outre épousé en 1612 Charlotte de Leu, fille du graveur Thomas de Leu, lui-même d'origine flamande. Dans sa collection de tableaux français, l'inventaire révèle l'existence d'une œuvre représentant « Des aveugles sur toile, cadre en bois blanc », d'un certain

⁵⁸⁷ Sur les détails de l'iconographie, voir : Jan de Maere (dir.), *La Réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700*, cat. exp. Metz, musées de La Cour d'Or, 26 juin – 26 octobre 1993, Metz, musées de La Cour d'Or, 1993, pp.143-144, n°70. L'exposition présente une version alors en mains privées.

⁵⁸⁸ Marlier, 1969, p.442.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p.441.

⁵⁹⁰ Deux versions de la *Danse des Catherinettes* et du *Cadeau de Noces* sont passées en vente chez Christie's Londres, le 24 mai 1991 (n°14), attribuées au cercle de Pieter Brueghel III. Les deux tableaux semblent avoir été associés depuis le XVIII^e siècle : ils se trouvaient dans la collection de Thomas Weld of Lulworth (1750 – 1810) vers 1776, puis passent à ses descendants au Lulworth Castle, Dorset.

⁵⁹¹ Wildenstein, 1962.

⁵⁹² Voir notamment : Antoine Schnapper, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, t.I, Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988, p.217.

« Baullericy » (comprendre « Baullery »), prisé 30 livres⁵⁹³. On l'a vu, il paraît difficile d'identifier ce tableau avec la *Rixe d'aveugles* du musée de Bâle, tant la facture caricaturale des personnages de cette œuvre est trop appuyée pour être donnée à Baullery.

Le thème des *Aveugles* a été de nombreuses fois traité par Brueghel le Vieux, et l'exemple le plus célèbre constitue peut-être la *Parabole des Aveugles* (Naples, musée de Capodimonte)⁵⁹⁴, connue par plusieurs copies de Brueghel le jeune (l'une est au Louvre, provenant de la collection Henri Leys d'Anvers, une autre est dans la collection des princes de Liechtenstein à Vaduz, une troisième est visible à la Galleria Nazionale de Parme)⁵⁹⁵. Le sujet s'inspire de la parabole citée dans l'Évangile de Matthieu (XV, 14) : « Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugles ! Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ». Brueghel le jeune a également traité ce sujet dans des toiles de mise en scène différentes : une composition circulaire est aux musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers, et une deuxième version est à la Galerie nationale de Prague. Enfin, un tableau illustrant la *Parabole des aveugles*, peut-être de Brueghel le jeune, se trouvait dans les années soixante sur le marché de l'art londonien. Une version de plus petites dimensions est conservée à Enschede, Rijksmuseum Twenthe⁵⁹⁶.

Nicolas Baullery a-t-il copié des œuvres de Brueghel le vieux ou Brueghel le jeune ? Ou a-t-il inventé un pastiche « brueghelien » dans la lignée du tableau de Montpellier, destiné à la clientèle bourgeoise ? La bonne connaissance des noms d'artistes que semblent avoir eu les responsables de l'inventaire de Perruchot, qui reconnaissaient encore en 1660 le nom de Baullery, mort trente ans plus tôt, peut plaider en faveur d'une composition originale de l'artiste, dont seuls le sujet et le traitement pittoresques sont empruntés au maître flamand. On peut être tenté d'associer Nicolas Baullery aux tableaux de genre cités dans l'inventaire des biens de Jacques Blanchard en 1637 : « des gueux prenant du taubat » (tabac), prisé 12 livres, « un procureur », et une « danse de village »⁵⁹⁷. L'artiste conservait dans sa collection un grand nombre de paysages et de tableaux flamands. Son inventaire après décès effectué l'année suivante redonne les noms des tableaux : une « danse de village » (de 30 livres), un « procureur de village » (36 livres, nettement plus que dans l'inventaire de 1637 où trois tableaux étaient prisés ensemble 26 livres), et une « troupe de gueux qui peignent du toubas » (prennent du tabac), cette fois prisé 15 livres⁵⁹⁸. Jacques Thuillier

⁵⁹³ Paris, Archives nationales, MC, XC, 223, 17 novembre 1660 (Inventaire après décès de Nicolas Estienne, dit Perruchot), n°254, voir : Le Blant, 1984, p.231.

⁵⁹⁴ Voir Pl.78.

⁵⁹⁵ Marlier, 1969, pp.111-116.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.433.

⁵⁹⁷ Paris, Archives nationales, MC, LIV, 539, 31 juillet – 1^{er} août 1637 (Inventaire des biens de Jacques Blanchard), publié dans Thuillier, 1998, pp.52-60.

⁵⁹⁸ Paris, Archives nationales, MC, XCVI, 30, 7 décembre 1638 (Inventaire après décès de Jacques Blanchard), publié dans Thuillier, 1998, pp.61-72.

avait voulu rapprocher de ces mentions la figure de Jérôme Baullery, qu'il voyait comme le véritable « maître » artistique de Blanchard⁵⁹⁹. En l'absence de mentions anciennes de peintures de genre créées par Jérôme, c'est plutôt vers Nicolas Baullery qu'il faut chercher la paternité de ces tableaux, inventoriés sans nom d'auteur. Cependant, les responsables de l'inventaire (Huau et Duprast) avaient appelé à leurs côtés le peintre Simon Cornu, gendre de Baullery, qui possédait dans sa collection un dessin de l'artiste. Il est peu probable qu'il n'ait pas pu reconnaître des tableaux de Nicolas Baullery, ayant été présent huit ans auparavant lors de l'inventaire après décès de ce dernier effectué dans sa maison rue de la Verrerie, où se trouvait un grand nombre de tableaux de sa main.

3 : *L'Avocat de village : question de source visuelle.*

L'une des principales énigmes qui entourent le nom et la production « brueghelienne » de Nicolas Baullery a été énoncée dans les années 1990 par deux spécialistes actuels de Brueghel, Jacqueline Folie en 1993, puis Klaus Ertz en 2000, et concerne un tableau encore assez mystérieux de Pieter Brueghel II représentant le cabinet d'un *Avocat de village*. Le tableau, qui ne semble pas être une copie d'après Brueghel I^{er} mais revient en propre à son fils, a été l'un des plus populaires de sa production, si l'on en juge pas le nombre important de copies et répliques d'atelier réalisées⁶⁰⁰. Klaus Ertz, qui en a fait l'inventaire, en dénombre 91⁶⁰¹. 25 seraient due au pinceau de Brueghel le jeune lui-même (dont 19 signées, la plus ancienne en 1615, la dernière en 1630), 35 seraient d'attribution douteuses, et 31 à rejeter du catalogue de l'artiste. Il faut ajouter en outre que ces copies sont de formats et de médiums différents (une version au Deutsches Historisches Museum de Berlin est peinte sur cuivre⁶⁰², les autres sont peintes sur bois).

Le sujet du tableau a été diversement identifié : « avocat des paysans », « avocat de village », « percepteur », « avocat des mauvaises causes », « étude de notaire », très souvent « paiement de la dîme », tandis que les inventaires anversoïses citent les tableaux de ce genre sous le nom de « procureur », mélangeant ainsi les percepteurs d'impôts, notaires, avocats et magistrats, tous

⁵⁹⁹ Thuillier, 1998, p.52.

⁶⁰⁰ Une version est conservée au musée du Louvre. Voir : Pl.80.

⁶⁰¹ Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die gemälde mit kritischem oevrekatalog*, Lingen, Luca-Verlag, 2000, vol.1, pp.487-500 et 501-522.

⁶⁰² Huile sur cuivre, H : 28,9 x L : 35,6 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (inv.ICN 44 D 211). Voir : Peter van den Brink (dir.), *L'entreprise Brueghel*, cat. exp. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 octobre 2001 – 17 février 2002, et Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars – 23 juin 2002, Gand-Amsterdam, Ludion, Flammarion, 2001, n°36.

dépositaires d'une certaine autorité administrative ou judiciaire⁶⁰³. La bonne iconographie est celle d'un avocat de village : des habitants sont rassemblés dans un bureau tendu de nattes de jonc tressés, où sont amassées lettres et sacs postaux. Chacun vient apportant des biens (des œufs pour la femme penchée au premier plan, de la volaille pour le vieil homme au centre, des grappes de raisins pour l'homme debout derrière lui). Derrière son bureau, un avocat portant le bonnet doctoral inspecte des feuillets, assistés de deux hommes dont l'un consulte un calendrier. Les visages expressifs, voire caricaturaux des personnages et l'apparent désordre de la pièce en font une scène satyrique, persiflant le métier d'avocat dans les Flandres catholiques du début du XVII^e siècle. La composition a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses traductions gravées, incorporées dans des pamphlets et des placards qui critiquent la corruption des juristes et leur relation avec le pouvoir⁶⁰⁴. Le visage prognathe de l'avocat a même été vu comme la représentation d'un membre des Habsbourg d'Espagne, qui règnent alors sur les Flandres méridionales. Le sujet a aussi été traité par Pieter de Bloot dans une composition de 1628⁶⁰⁵, et par Jan Van Kessel l'ancien qui remplace en 1649 les avocats et ses clients par des singes⁶⁰⁶.

Pieter Brueghel I^{er} n'a pas traité le sujet dans ses peintures, et une question longtemps posée a été de savoir si son fils a été « l'inventeur » de la composition, ou s'il s'est basé sur des œuvres antérieures. Jacqueline Folie avait cherché à voir la paternité de l'œuvre dans le milieu français : le calendrier derrière l'avocat est rédigé en français, et l'auteur voyait des personnages typiquement français dans les villageois à la barbe courte, portant des raisins noirs⁶⁰⁷. Mais ces éléments ne suffisent pas à en faire un tableau de conception française : le français était la langue usitée par les juristes des Pays-Bas méridionaux, ce qui explique la présence de textes français dans la composition. Klaus Ertz a le premier proposé de rapprocher la conception du tableau de Nicolas Baullery⁶⁰⁸. Son intuition vient sans doute des visages prognathes des personnages, aux profils parfois presque « canins », les tons terreux de la composition, les costumes plébéiens parfois en lambeaux. Il faut pourtant noter que ce type de vêtements déchirés n'est pas le propre de Baullery, et que de nombreux peintres (dont les Brueghel), les utilisent : on les retrouve par exemple dans *Le Printemps*, dessin de Brueghel conservé à l'Albertina de Vienne et gravé par

⁶⁰³ Suzanne Harleman, « L'Avocat de village », dans Peter van den Brink (dir.), *L'entreprise Brueghel*, cat. exp. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 octobre 2001 – 17 février 2002, et Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars – 23 juin 2002, Gand-Amsterdam, Ludion, Flammarion, 2001, pp.173-175.

⁶⁰⁴ Harleman, 2001, p.173.

⁶⁰⁵ Huile sur bois, H : 27 x L : 83 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

⁶⁰⁶ Huile sur cuivre, H : 34,9 x L : 43,2 cm, vente Sotheby's New-York, 16 mai 1996, n°83.

⁶⁰⁷ Jacqueline Folie, *Pieter Brueghel de Jonge*, cat. exp. (brochure), Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1993.

⁶⁰⁸ Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die gemälde mit kritischem oeuverkatalog*, Lingen, Luca-Verlag, 2000, vol.I, pp.487-500.

Pieter Van der Heyden⁶⁰⁹. Ces types vestimentaires se diffusent rapidement par la gravure : celles d'après les Brueghel, celles de Jacques Callot, mais aussi d'artistes italiens, telle la gravure de *La Baruffa* (la « rixe ») gravée en 1601 par Francesco Villamena, dont les accents brueghéliens sont indéniables⁶¹⁰.

Il faut par ailleurs noter que les compositions à peu près certaines de Baullery illustrant des sujets inspirés de Brueghel sont à dater des années 1620, date à laquelle plusieurs versions de *l'Avocat de village* ont déjà été réalisées. Pour autant, la clientèle anversoise n'est pas la seule consommatrice de ce genre de peintures satyriques, qui remportent également un certain succès à Paris. Un *Avocat* est ainsi repéré par Georges Wildenstein dans la collection du teinturier Robert Le Tellier⁶¹¹. C'est un *Procureur* qui apparaît en 1637 dans l'inventaire de Claude Buiet, femme du peintre Charles Martin⁶¹². Un dessin conservé au cabinet des arts graphiques du musée du Louvre et aujourd'hui attribué à Baptiste Pellerin est identifié comme un *Receveur de contributions dans son bureau*, ce qui témoigne de l'existence de sujets analogues en France dès le XVI^e siècle⁶¹³. Mais la dérision visible dans les peintures des collections parisiennes semble davantage s'attarder sur la question de l'argent et de l'avarice, dépeignant des notables et bourgeois pingres attablés, occupés à leurs comptes, dans la lignée des compositions flamandes du XVI^e siècle dépeignant les *Changeurs de monnaie* (tel l'exemple peint par Quentin Metsys, le *Prêteur et sa femme*, aujourd'hui au musée du Louvre)⁶¹⁴. C'est ainsi que l'inventaire de Sébastien Zamet, déjà évoqué plus haut, révèle l'existence dans sa collection d'un tableau représentant *Deux vieillards faisant des comptes*, répondant sans doute à cette iconographie humoristique⁶¹⁵. Il faut cependant relever que les exemples de ce type de compositions sont aujourd'hui rares dans la peinture française du XVII^e siècle. Georges de La Tour a peint un *Règlement des comptes* (Lwow, galerie de peinture), que Pierre Rosenberg avait plutôt voulu rapprocher d'un épisode biblique⁶¹⁶.

Associer Nicolas Baullery à ce type de production doit rester de l'ordre de l'hypothèse, en l'absence de documents anciens prouvant qu'il traitait ce type de sujet. Il faut d'ailleurs relever qu'un certain nombre de compositions de qualité moindre que les versions peintes de Brueghel le jeune représentent le même thème, mais arborent une facture plus douce et plus mesurée. Deux

⁶⁰⁹ Orenstein, 2001, p.236.

⁶¹⁰ Sur cette gravure de Villamena, voir : Alfredo Petrucci, *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*, Rome, Fratelli Palombi, 1956, p.83, pl.29. Voir Pl.84.

⁶¹¹ Wildenstein, 1962, p.48.

⁶¹² George Wildenstein, « Inventaire après décès de Claude Buiet femme de Charles Martin, peintre 23 -novembre 1637 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, t.49, 1957, p.108.

⁶¹³ Dessin, H : 17,5 x L : 11,5 cm, Paris, musée du Louvre (inv.33426). Voir Pl.83.

⁶¹⁴ Huile sur bois, H : 70 x L : 67 cm, Paris, musée du Louvre (inv.1444).

⁶¹⁵ Grodecki, 1990, p.215.

⁶¹⁶ Pierre Rosenberg, François Macé de L'Épinay, *Georges de La Tour, vie et œuvre*, Fribourg, Office du Livre, 1973, pp.88-89. Voir Pl.85.

peintures de ce genre, dans lesquelles l'avocat est placé à gauche de la composition, et reçoit des clients en moins grand nombre, sont apparues sur le marché de l'art : l'une d'une facture assez large et lisse⁶¹⁷, une autre plus descriptive, et qui semble être une réinterprétation libre de la composition de Brueghel, réemployant les mêmes personnages et les mêmes accessoires en les repositionnant dans l'espace⁶¹⁸. Ces versions « réinventées » témoignent encore du succès de ce thème et de la difficulté d'identifier sa source visuelle d'origine.

⁶¹⁷ Vente Christie's Londres, 8 décembre 1989, n°37 (comme « Cercle de Pieter Brueghel II »). Voir : Ertz, 2000, vol.I, n°555, p.519 (l'auteur soupçonne une main française). Voir Pl.81.

⁶¹⁸ Vente Sotheby's Londres, 11 décembre 2003, n°120 (comme « Suiveur de Brueghel le jeune »). Voir Pl.82.

Conclusion.

« Le demi-siècle qui va de 1580 à 1630 apparaît dans l'histoire de la peinture française comme la plage la plus déserte »⁶¹⁹. Ce constat amer, formulé par Jacques Thuillier en 1979, révélait à quel point la peinture française du premier tiers du XVII^e siècle restait méconnue, et combien les artistes qui ont façonné l'histoire de l'art de cette époque (notamment à Paris) réclamaient à être étudiés en détail. Les peintres de la « Seconde Ecole de Fontainebleau », d'une part, mais aussi les artistes parisiens qui ont marqué la production picturale de la capitale avant le retour de Simon Vouet (Georges Lallemant, Quentin Varin, Claude Vignon) ont depuis fait l'objet de recherches majeures, qui ont permis de redécouvrir les contours de leur carrière, et de reconstituer parfois un catalogue cohérent, révélant leur style propre et original. Nicolas Baullery lui-même, aux côtés d'autres peintres de cette génération, a bénéficié de ce retour en grâce historiographique sur la peinture maniériste tardive du XVII^e siècle français.

Quels enseignements peuvent être tirés de cette nouvelle recherche consacrée à Nicolas Baullery ? Plusieurs informations importantes ont été découvertes : Baullery est un artiste parisien avant tout, issu d'une famille non pas flamande mais solidement ancrée dans la capitale, liée depuis longtemps au milieu artisanal. C'est dans la capitale du royaume que l'artiste sera le plus reconnu, recevant dès les années 1600 des commandes majeures émanant des établissements religieux parisiens, de la confrérie des orfèvres qui l'emploie pour la réalisation des maîtres de Notre-Dame, aux congrégations religieuses, comme les bénédictins des Blancs-Manteaux, les chartreux de Vauvert, ou les franciscains de Picpus, pour qui il peint de grands tableaux d'autels. Mais cette recherche a également cherché à illustrer la variété de la production de l'artiste, peintre religieux mais aussi auteur de scènes de genre, destinées à un public d'amateurs, qui devaient peupler les intérieurs de la bourgeoisie parisienne. Enfin, Nicolas Baullery travaille avec les graveurs, et diffuse ainsi des images liées à l'histoire du nouveau roi Henri IV. Ces différentes productions doivent peut-être amener à dresser un premier portrait : celui d'un artiste « visible », dont les images ont été omniprésentes sur la scène parisienne des premières années du siècle. Présentes sur les murs des églises (et des plus importantes d'entre elles), dans les cabinets d'amateurs, dans les boutiques des vendeurs d'images, dans les livres mêmes, les œuvres créées par Nicolas Baullery devaient marquer particulièrement l'univers visuel de Paris.

⁶¹⁹ Jacques Thuillier, « La fortune de la Renaissance et le développement de la peinture française, 1580-1630. Examen d'un problème », dans *L'Automne de la Renaissance*, XXII^e colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, J.Vrin, 1981, pp.357-370.

Cette enquête révèle par ailleurs une carrière exceptionnellement longue, qui explique peut-être les écarts de « manière » données à l'artiste jusqu'ici. Baullery débute sa carrière sans doute dans l'atelier de son père dans les années 1580, connaît le temps des derniers Valois, les troubles des guerres de religion, la restauration de l'autorité royale sous Henri IV et le nouveau dynamisme de la capitale française après 1600, la régence de Marie de Médicis, le début du règne de Louis XIII, et s'éteint à Paris en 1630 à l'heure où débute une nouvelle page de la peinture parisienne, celle de l'essor de Simon Vouet de retour à Paris en 1627, qui ouvre tout de suite un atelier promis à un grand succès. Par cette longévité, mais aussi par l'aspect divers que pouvait revêtir la peinture parisienne de ces années, l'art de Nicolas Baullery est représentatif de cette hétérogénéité de styles qui cohabitent au même moment à Paris. L'artiste y prélève des sources et des motifs d'inspiration : héritage de l'École de Fontainebleau, goût porté vers les artistes flamands, citations vénitiennes ou caravagesques (bien que discrètes), influence des peintres et des graveurs lorrains ; tous les « faciès » esthétiques présents à Paris ont nourri son art, et cette étude a révélé que le peintre était de cette manière assez inclassable. De même, Baullery n'a pas concentré sa carrière à Paris : les quelques œuvres subsistantes de sa main révèlent que l'artiste a peint pour des couvents hors de la capitale : les Cordeliers de Charly, et plus loin encore les Tierçaires de Toulouse, témoignant d'un succès qui dépasse les cercles et mécènes parisiens. Cette dimension particulière dans la carrière de Nicolas Baullery est l'un des rares exemples d'un artiste qui « s'exporte », chose rare, les grandes villes de province privilégiant plutôt les commandes à des artistes locaux, signes de leur puissance et de leur indépendance vis-à-vis du pouvoir central.

En abordant cette recherche, l'image que l'historiographie pouvait retenir de Nicolas Baullery était celle d'un artiste maniériste, émule de Bunel ou de Dubreuil, contemporain de Varin ou de Lallemand, qui poursuit sans trop la changer l'esthétique tirée du siècle précédent. C'était notamment l'image qu'avait construite Louis Dimier : « La fin de la seconde école de Fontainebleau se marque notablement plus tôt. Dubois et Bunel moururent en 1614, Poisson en 1613, Dhoey en 1615, Fréminet en 1619. Seuls survécurent à ce terme commun, Dumée, Nicolas, fils de Jérôme Ballery, et Laurent Guiot, mais sans changer l'état que créait, avec un abandon de la résidence royale, la mort du plus grand nombre des peintres qui l'ornèrent »⁶²⁰. Notre étude révèle une personnalité bien différente, qui affiche beaucoup plus de proximité avec la peinture « de la réalité » qu'avec les maîtres de la Seconde École de Fontainebleau. Sa manière presque triviale de traduire les scènes religieuses, son goût pour les détails réalistes et les jeux de lumière,

⁶²⁰ Louis Dimier, *L'art français*, textes réunis et présentés par Henri Zerner, Paris, Hermann (coll. Miroirs de l'Art), 1965, p.91.

les types plébéiens de ses personnages, la retenue de ses mises en scène, impriment une sensibilité « naturaliste » aux peintures qui sont parvenues jusqu'à nos jours, et attestent de cette tendance particulière dans le goût parisien. Il faut peut-être se demander si l'art de Nicolas Baullery ne s'inscrivait pas dans une tendance plus grande, à partir des années 1620, d'une synthèse des influences stylistiques françaises, vénitiennes et flamandes, débouchant sur une veine « de la réalité », dont les Le Nain seront par la suite les principaux interprètes. Peut-être cette tendance aurait-elle pu s'imposer dans la capitale si Simon Vouet n'était pas revenu d'Italie en 1627 et n'avait orienté la production parisienne vers une grande manière brillante et lyrique, pleine de séduction, dont il détiendra le monopole et qu'il saura faire rayonner. Mais à observer la production de ses futurs élèves, tel Michel Corneille l'aîné, on remarque que leurs premières œuvres sont celles d'artistes marqués par le souci du réel : l'énigmatique *Esau et Jacob* conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans, signé et daté de 1630, a été réalisé peu avant l'arrivée de Corneille dans l'atelier de Vouet⁶²¹. Les corps charpentés et trapus des personnages, leur poses mêlant trivialité quotidienne et élégance, et les nombreux détails naturalistes de la scène (de l'intérieur de cuisine, au chat blotti au coin du feu, et à l'exceptionnelle nature morte visible sur la table), ont longtemps intrigué les historiens de l'art, et le tableau paraissait être un « unicum » dans la production de cette époque. Si l'on a voulu placer cette œuvre dans la période orléanaise de l'artiste⁶²², il faut remarquer qu'il n'est pas incompatible avec le goût parisien de la fin des années 1620. Philippe de Champaigne, qui peint vers 1628 une *Adoration des bergers* (Lyon, musée des Beaux-Arts)⁶²³ pour les carmélites du faubourg Saint-Jacques, allie peut-être l'influence de ses origines flamandes avec une robustesse des corps, un goût des détails « vrais », du chien assis au pied de la mangeoire, et du muret ruiné visible au premier plan, qui éloignent ce tableau de la production précieuse de son maître Georges Lallemant. Les autres tableaux de la série peinte pour les carmélites, exécutés vers 1630, accusent déjà une manière modifiée, celle de la retenue et de l'équilibre noble qui guidera Philippe de Champaigne jusqu'à la fin de sa carrière.

Peut-on donc déceler à Paris dans les années 1620 une tentative de rénovation esthétique, par rapport aux survivances du maniérisme bellifontain, une réaction « naturaliste » dont l'élan serait avorté par l'essor de l'atelier de Simon Vouet ? Les rares points de comparaisons disponibles ne suffisent évidemment pas à dresser les contours d'une vraie tendance, mais ils révèlent peut-être

⁶²¹ Huile sur toile, H : 115 x L : 126 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts (inv.306). Voir : Emmanuel Coquery, *Michel Corneille (v.1603-1664), un peintre du roi au temps de Mazarin*, cat. exp. Orléans, musée des Beaux-Arts, 8 avril – 9 juillet 2006, Paris, Somogy, 2006, n°1, p.76. Voir Pl.86.

⁶²² Annick Notter (dir.), *Les Maîtres retrouvés, peintures françaises du XVII^e siècle du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Somogy, 2002, n°10, pp.26-27 (notice d'Emmanuel Coquery).

⁶²³ Huile sur toile, H : 390 x L : 246 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts (inv.A.52). Voir : Tapié et Sainte-Fare Garnot, 2007, pp.84-87. Voir Pl.87.

que Nicolas Baullery, bien que vieillissant dans ces années, appartient bien à une veine attirée par la présence du « réel » quotidien dans la peinture d'histoire. C'est cette adéquation du peintre avec les tendances esthétiques de son époque qui font de lui un artiste caractéristique de ces hommes « à cheval » entre deux siècles, porteurs à la fois d'un profond héritage et sensibles à la nouveauté et à l'évolution du goût.

A l'avenir, il faudra se pencher sur la carrière d'autres artistes actifs sur la scène parisienne, en se détachant du « point focal » historiographique créé par la Seconde Ecole de Fontainebleau et le mécénat royal. La production proprement parisienne des premières années du XVII^e siècle comporte encore de nombreuses zones d'ombre, concernant les grands décors, les liens qui unissent les peintres parisiens, le déroulement de leur carrière, la nature des commandes. Que ce soit des artistes qui se partagent entre commandes royales et privées (les Voltigeant, Guillaume Dumée et Gabriel Honnet, Quentin Varin, Louis Poisson, les Beaubrun, les Pontheron) ou plus éloignés des grands chantiers royaux (Charles Errard le père, Louis Brandin, Philippe Millereau originaire de Reims, Jérémie Le Pilleur actif aussi à Rouen et à Tours), de nombreux parcours – qui souvent se croisent – doivent être retracés et analysés pour mieux comprendre la place du maniérisme tardif durant le premier tiers du XVII^e siècle en France. On peut encore citer Jacques Thuillier⁶²⁴, qui avait su dépeindre les difficultés et les espoirs de la recherche sur cette période : « L'art de l'époque d'Henri IV est devenu une sorte de domaine archéologique où l'historien est réduit à conduire des fouilles, inventorier des débris, proposer des attributions aléatoires et des datations incertaines. Bien des découvertes majeures sont encore possibles ».

⁶²⁴ Thuillier, 1992, p.360.

Sources et bibliographie :

Sources manuscrites :

Les mentions bibliographiques qui suivent certaines indications de sources manuscrites correspondent aux références où ces sources ont été évoquées ou publiées.

Dammarie-lès-Lys, Archives départementales de Seine-et-Marne :

Service du Patrimoine, dossier des Antiquités et Objets d'Art, Inventaire de l'église de Fontenay-Trésigny, 22 octobre 1878 (Kerspern, dans cat. exp. Meaux, 1988).

Mantes-la-Jolie, Archives municipales :

Registre « Paroisse Saint-Maclou, 4, Baptêmes, Mariages, Sépultures, décembre 1651 à 1668 », 6 juin 1665 : Acte de baptême de Nicolas Bernier (Nelson, 1978).

Paris, Archives nationales :

Série H (Administration locale) :

H 1883, 12 novembre 1592 : Bail d'une maison par Nicolas Baullery (Guérin, 1902).

Série KK (Registres des monuments historiques) :

KK 1348 : Mémorial de la Confrérie des orfèvres parisiens, « Livre de l'Entiquité de la Confrérie Royal de Ste Anne & de St Marcel, com. en 1544, rel. en 1684 ».

Série LL (Registres des monuments ecclésiastiques) :

LL 140 : Marché de 1538 pour les trompes de Notre-Dame (Hardouin, 1995)

LL 502 : Marché du 20 mars 1535 (Hardouin, 1995).

Série O (Maison du roi) :

O¹ 1918², p.448 : Lettre de Charles-Nicolas Cochin au comte d'Angivillers le 7 novembre 1785 (Marcel et Guiffrey, 1907^a). Réponse du comte d'Angivillers le 9 novembre 1785.

Série S (Biens des établissements religieux supprimés) :

S 3470 : Répertoire des Tiltres de L'œuvre Sainte Opportune a Paris 1606 (Kocevar, 1996).

S 3675 : Déclaration des biens meubles et immeuble, inventaire des objets du culte, tableaux, livres, archives religieuses de Notre-Dame des Blancs-Manteaux de Paris, 1790-1791.

S 3948 : Inventaire des effets précieux et autres trouvés en la maison des RR. PP. Chartreux.

S 4337-4338 : Inventaire des papiers et titres des frères Pénitents du Tiers Ordre de Saint-François de Picpus.

Série X (Registre du Parlement de Paris) :

X1A, 4987, fol.289, r., 12 juillet 1561 : Procès entre les maîtres peintres parisiens (Guiffrey, 1886).

Série Y (Insinuations du Châtelet de Paris) :

Y 5, 251 : Registres de la corporation parisienne des maîtres peintres et sculpteurs (Guiffrey, 1915).

Y 52, 49, fol.22, 1551 : Réception de Michel Rochetel à la maîtrise des peintres et sculpteurs de Paris (Leproux, 2001).

Y 9306 B, fol.49, v., 19 octobre 1592 : Réélection de de Nicolas Baullery à la jurande (Wildenstein, 1926).

Y 9306 B, fol.69, v., 12 août 1593 : Réception de Jacques Quesnel à la maîtrise (Wildenstein, 1926).

Y 9313, fol.28, 12 décembre 1613 : Réception de Jean Lhomme à la maîtrise des peintres et sculpteurs du faubourg Saint-Honoré (Thuillier, 2012).

Série MC (Minutier Central des notaires de Paris) :

III, 10, 6 septembre 1533 : Marché entre Antoine Félix et Pasquier Baullery.

III, 39, 25 juin 1551 : Contrat de mariage entre Louis Rigault et Denise Bourdin.

III, 49, 2 juin 1551 : Inventaire après décès de Pasquier Baullery.

III, 49, 9 juin 1551 : Inventaire après décès de Marguerite Lecousturier.

III, 502, 13 juillet 1616 : Marché de tapisserie entre Nicolas Dodun et les marguilliers de Saint-Jean-en-Grève (Kerspern, 2014^a).

IV, 192, 23 avril 1665 : Inventaire après décès de Jean Blanchard (Sterling, 1961).

V, 303, 16 juin 1716 : Marché entre Edme Leroy et les marguilliers de Saint-Jean-en-Grève (Rambaud, 1971).

VI, 70, 19 juin 1602 : Convention entre plusieurs graveurs et marchands d'estampes (Fleury, 1969).

VIII, 577, 28 novembre 1610 : Contrat de mariage entre Barbe Baullery et Simon Cornu.

IX, 195, 13 septembre 1564 : Achat d'une maison par Jean Baullery.

X, 46, 15 avril 1622 : Compte entre Peeter Van Haecht et Pierre Desmartin (Fleury, 1969).

XI, 8 : Marché de février 1540 pour l'orgue de l'église Saint-Médard (Hardouin, 1995).

XII, 50, 18 janvier 1621 : Contrat d'apprentissage de Jean Blanchard auprès de Jacques Quesnel.

XII, 299, 20 janvier 1630 : Contrat de mariage entre Jacques Blanchard et Suzanne Castillon (Thuillier, 1998).

XVI, 247, 4 mai 1640 : Inventaire après décès de Roch Voisin (Wildenstein, 1957).

XVIII, 135, 17 janvier 1603 : Quittance par Maurice Picquet à Jean de Monhéron.

XVIII, 160, 24 mai 1615 : Contrat de mariage entre Jean IV Leclerc et Denise Sagot (Fleury, 2010).

XVIII, 245, 14 mai et 8 juin 1629 : Acte de succession de Jacques Quesnel.

XIX, 179, 21 novembre 1549 : Attestation d'incapacité de travail de Michel Rochetel (Grodecki, 1986).

XIX, 181, 31 juillet 1550 : Marché entre Michel Rochetel et Nicolas Picart (Grodecki, 1986).

XIX, 184, 11 mai 1551 : Contrat d'apprentissage de Didier Poullétier auprès de Michel Rochetel.

XIX, 186, 12 mars 1552 : Rupture de contrat entre Didier Poullétier et Michel Rochetel.

XIX, 188, 4 octobre 1552 : Contrat d'apprentissage de Jérôme Baullery auprès de Michel Rochetel.

XIX, 235, 20 janvier 1566 : Mariage d'Yhtier Germain et Michelle Carré.

XIX, 345, 28 novembre 1601 : Marché de peinture de Toussaint Dubreuil pour le Louvre (Babelon, 1979).

XIX, 346, 13 décembre 1601 : Marché de sculpture de Jean Mansart pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 347, 15 décembre 1602 : Marché de sculpture de Jean Mansart pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 355, 5 avril 1606 : Marché de sculpture de Jean Mansart pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 355, fol.188, 13 juin 1606 : Marché de sculpture de Jean Mansart pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 363, 12 janvier 1610 : Marché de peinture de Nicolas Pontheron pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 363, 11 juin 1610 : Marché de peinture de Nicolas Pontheron pour le Louvre (Collard et Ciprut, 1963).

XIX, 381, fol.22, 18 janvier 1614 : Marché de peinture de Nicolas Pontheron pour le Louvre (Collard et Ciprut).

XIX, 381, 13 août 1614 : Inventaire après décès de Sébastien Zamet (Grodecki, 1990).

XIX, 417, 14 février 1639 : Quittance entre Catherine Baullery et Ambroise Rousselet.

XXI, 77, fol.142, 15 mars 1611 : Marché entre Georges Lallemant et Simon Cahagne (Billard, 2010).

XXIV, 355, 26 avril 1640 : Inventaire après décès de Pierre Brulart de Sillery (Wilhelm, 1985).

XXVI, 5, 30 avril 1583 : Mariage de Marie Germain et Fleurimont Jourdain.

XXVI, 36, 26 août 1580 : Inventaire après décès d'Antoine Fournet.

XXIX, 77, 16 avril 1585 : Vente des biens de Jean Baullery (Hardouin, 1995).

XXXIII, 47, 20 février 1563 : Contrat de mariage de Pierre Baullery et Ragonde Saltin.

XXXIII, 185, 19 avril 1572 : Contrat de mariage de Jean Baullery.

XLII, 61, 4 août 1621 : Inventaire après décès de Sarah Lhermytte (Kerspern, 2014^a).

XLII, 97, 29 décembre 1639 : Inventaire après décès de Pierre Desmartin (Szanto, 1996).

LIV, 539, 31 juillet et 1er août 1637 : Inventaire des biens de Jacques Blanchard (Thuillier, 1998).

LXVIII, 71, 8 janvier 1599 : Bail de la maison de Jérôme Baullery par sa veuve Denise Voisin.

LXVIII, 91, 29 janvier 1610 : Contrat d'apprentissage de Pierre Corfin auprès de Nicolas Baullery.

LXVIII, 104, 19 février 1619 : Contrat de mariage entre Pierre Marchant et Catherine Delisle.

LXVIII, 104, 15 septembre 1619 : Fiançailles de Jacques Quesnel et Geneviève Baullery.

LXVIII, 104, 23 novembre 1619 : Mariage de Jacques Quesnel et Geneviève Baullery.

LXXIII, 99, 14 juin 1581 : Inventaire après décès de Marie Le Boullenger.

LXXVIII, 250, 16 novembre 1639 : Marché de menuiserie de Pierre Léger (Laharie, 2000).

LXXXVII, 141, 17 octobre 1585 : Contrat d'apprentissage de Pierre Bénard auprès de Théodore Verlant (Grodecki, 1986).

XC, 223, 17 novembre 1660 : Inventaire après décès de Nicolas Estienne, dit Perruchot (Le Blant, 1984).

XCVI, 30, 7 décembre 1638 : Inventaire après décès de Jacques Blanchard (Thuillier, 1998).

CV, 156, 5 septembre 1601 : Transaction entre les héritiers de Jérôme Baullery (Kerspern, 2014^a)

CV, 164, 18 décembre 1605 : Convention entre Toussaint Delisle et Nicolas Baullery.

CV, 165, 7 août 1605 : Mariage de Pierre de Hanssy et Catherine Baullery.

CV, 191, 31 janvier 1613 : Contrat d'apprentissage de Jacques Blanchard auprès de Nicolas Baullery (Thuillier, 1998)

CV, 203, 8 janvier 1616 : Marché de peinture de Simon Cahagne pour l'église des Blancs-Manteaux.

CV, 257, 5 septembre 1622 : Marché de menuiserie de Nicolas Bralleret pour le tabernacle des Blancs-Manteaux (Collard, 1964).

CV, 258, 1er mars 1623 : Marché de peinture de Nicolas Pontheron pour le tabernacle des Blancs-Manteaux (Collard, 1964).

CV, 260, 11 août 1623 : Marché de menuiserie de Nicolas Bralleret pour le maître-autel des Blancs Manteaux (Collard, 1964).

CV, 260, 3 octobre 1623 : Marché de peinture de Nicolas Baullery pour l'Annonciation des Blancs-Manteaux (Collard, 1964).

CV, 264, 16 novembre 1624 : Marché de sculpture de Pierre Manière pour le maître-autel des Blancs-Manteaux (Collard, 1964).

CV, 277, 17 juillet 1629 : Constitution d'une rente pour Geneviève Baullery, veuve de Jacques Quesnel.

CV, 280, 19 avril 1630 : Inventaire après décès de Nicolas Baullery (Richefort, 1989).

CVII, 102, 22 mai 1607 : Inventaire après décès de Toussaint Delisle, beau-père de Nicolas Baullery.

CXII, 44, 23 août 1644 : Inventaire après décès de Simon Cornu (Beresford, 1985).

CXV, 3, 23 mars 1592 : Prise à loyer d'une maison par Nicolas Baullery.

CXVII, 22, 20 mars 1584 : Mariage de Nicolas Baullery et Edmée Lefebvre.

CXVII, 25, 20 février 1586 : Bail de la maison de Denise Voisin par Jérôme Baullery.

CXVII, 25, 11 avril 1586 : Devis de maçonnerie pour une maison à Popincourt.
CXVII, 33, 7 juillet 1591 : Marché de Jérôme Baullery pour une *Crucifixion*.
CXXII, 95, 7 mars 1584 : Arbitrage entre Jérôme de Gondi et Jacques Patin (Grodecki, 1986).
CXXII, 1585, fol.XLVI, 18 mai 1615 : Contrat d'échange entre Nicolas Baullery et Françoise Dorlionet.
CXXII, 102 : Quittance d'avril 1540 pour l'orgue de l'église Saint-Médard (Hardouin, 1995).

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits :

Nouv. acq. fr. 12038-12215 *Répertoire alphabétique des noms d'artistes et artisans des XVI^e XVII^e XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'état civil parisien par le marquis Léon de Laborde.*

N'ayant pas pu consulter directement le fichier Laborde, nous avons utilisé la copie partielle du fichier (Fichier Madeleine Dreyfus) versée à la Documentation des peintures du musée du Louvre, et les informations tirées du Fichier Laborde données par Sylvain Kerspern (Kerspern, 2014^a).

Paris, musée du Louvre :

Documentation du département des Peintures :

Carton France, XVI^e siècle, BI-BON, dossier Bollery, Jérôme.
Carton France, XVI^e siècle, Q-R, dossier Rochetel, Michel.
Carton France, XVII^e siècle, BO-BOM, dossier Bollery, Nicolas.
Carton France, XVII^e siècle, POL-PU, dossier Pontheron, Nicolas.
Carton Pays-Bas, Brueghel (les autres), dossier Pieter III Brueghel, 1589-1634.
Carton Pays-Bas, Brueghel, Pieter II (le jeune) 1564-1638. La visite à la ferme – Le paiement de la dime – L'auberge Saint-Michel.

Documentation du département des Peintures, fonds Charles Sterling :

Carton France, XVII^e siècle, A-B, dossier N. Bollery.

Documentation du département des Arts Graphiques :

Carton France, Roberty, André-Félix – Roc, dossier Rochetel, Michel.

Carton France, BAUG-BAY, dossier Baullery, Jérôme.

Carton France, POLA-PORC, dossier Pontheron, Nicolas.

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales :

Série F (Ministères) :

F 17, 1270 A : Comité d'instruction publique : *Etat des tableaux trouvés dans les différentes églises de la Commune de Toulouse.*

F 17, 1272 : Comité d'instruction publique : *Inventaire des tableaux, marbres, et bronzes trouvés dans l'église Notre-Dame cathédrale de Paris, 18 frimaire an II (8 décembre 1793).*

AP (Archives privées) :

635 AP 1 : Fonds Louis-Henri Collard. Notes d'histoire de l'art.

Rome, Archives paroissiales de San Tomasso in Parione :

S. Tommaso in Parione, Mor. 1612, folio 36, verso : Acte de décès de Jérôme II Baullery (Vodret, 2011).

Soissons, Archives diocésaines :

Archives de l'évêché de Soissons, Inventaire des objets mobiliers de l'église de Charly-sur-Marne (sans date).

Toulouse, Bibliothèque municipale :

Ms.998 (copie 1808-1810) : Joseph Malliot, *Recherches historiques sur les établissements et les monuments de la Ville de Toulouse et vie de quelques artistes dont les ouvrages font l'ornement de la ville de Toulouse* (manuscrit).

Sources imprimées :

BAILLY, 1709-1710.

Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, Paris, Ernest Leroux, 1899.

BERARD, 1872.

André Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, J.B. Dumoulin, 1872.

BONNARDOT, 1856-1861.

Alfred Bonnardot, *Iconographie du vieux Paris*, Paris, 1856-1861.

CHATEAUNIERES, 1646.

François de Grenaille, sieur de Chateaunières, *Le théâtre de l'univers, ou l'abbregé du monde, contenant les descriptions particulières de tous les états, empires, monarchies, avec les figures des souverains, tirés au naturel*, Paris, Antoine Robinot, 1646.

COLLARD ET CIPRUT, 1963.

Louis-Henri Collard, Edouard-Jacques Ciprut, *Nouveaux documents sur le Louvre*, Paris, Picard, 1963.

COURAJOD, 1878-1887.

Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments Français*, Paris, Honoré Champion, 1878-1887, 3 vol.

DAN, 1642.

Père Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1642.

DE PILES, 1715.

Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages*, Paris, Jacques Estienne, 1715.

DESTAILLEUR, 1896.

Catalogue de dessins et tableaux provenant de la collection de feu M. Hippolyte Destailleur. Dessins d'architecture et de décoration, vues de Paris et de ses environs, dessins de différents genres, Paris, Damascène Morgand, 1896 (vente Paris, Drouot, 19 mai 1896).

FELIBIEN, 1725.

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Paris, A. Trévoux, 1725, 6 vol.

FLEURY, 1969.

Marie-Antoinette Fleury, *Documents du minutier central concernant les peintres, les sculpteurs, et les graveurs au XVII^e siècle (1600 – 1650)*, t.I, Paris, SEVPEN, 1969.

FLEURY ET CONSTANS, 2010.

Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle (1600-1650)*, t.II, Paris, Archives Nationales, 2010.

GREFFE ET BROUSSELLE, 1997.

Florence Greffe, Valérie Brousselle, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Inventaires après décès*, t.II (1547 – 1560), Paris, Archives nationales, 1997.

GRODECKI, 1986.

Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires de Paris, histoire de l'art au XVI^e siècle (1540-1600)*, t.II (sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures), Paris, Archives nationales, 1986.

GUEFFIER, 1763.

Claude-Pierre Gueffier, *Description historique des curiosités de l'église de Paris...*, Paris, C.P. Gueffier, 1763.

GUERIN, 1902.

Paul Guérin, *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris*, t.X (1590-1594), Paris, Imprimerie nationale, 1902.

GUIFFREY, 1885-1886.

Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1885-1886, 2 vol.

GUIFFREY, 1886.

Jules Guiffrey, « Les maîtres peintres et tailleurs d'images parisiens en 1561 », dans *Nouvelles archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne*, 1886, t.II, pp.306-311.

GUIFFREY, 1915.

Jules Guiffrey, *Artistes parisiens des XVI^e et XVII^e siècles, donations, contrats de mariage, testaments, inventaires, etc. tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, imprimerie nationale, 1915.

GUILBERT, 1731.

Abbé Pierre Guilbert, *Description historique des chateau, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris, André Cailleau, 1731, 2 vol.

HENNIN, 1856-1863.

Michel Hennin, *Les Monuments de l'Histoire de France*, Paris, J-F. Delion, 1856-1863, 10 t.

HERLUISON, 1873.

Henri Herluison, *Actes d'Etat-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc. extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Paris, J.Baur, 1873, 2 vol.

INVENTAIRE GENERAL, 1883-1897.

Inventaire général des Richesses d'Art de la France, archives du musée des monuments français, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1883-1897, 3 vol.

JAL, 1872.

Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^{ème} édition, Paris, H. Plon, 1872.

JOUIN, 1887.

Henry Jouin, « Peintres oubliés (1588 – 1598), Extraits des notes inédites d’Auguste Jal, communiqués et annotés par M. Henry Jouin », dans *Nouvelles Archives de l’Art français*, Paris, 1887, troisième série, t.III, pp.116-118.

LAHARIE, 2000.

Patrick Laharie, *Poèmes du May de Notre-Dame de Paris (1482-1707) et mémorial de la confrérie Sainte-Anne des orfèvres parisiens (1449-1712)*, Paris, Paris Musées, 2000.

LANGERAAD ET VIDIER, 1899.

L.A. Van Langeraad, A. Vidier, « Description de Paris par Arnold Van Buchel d’Utrecht (1585-1586) », dans *Mémoires de la Société de l’histoire de Paris et de l’Ile-de-France*, 1899, n°26, pp.59-195.

LE COMTE, 1700.

Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d’architecture, peinture, sculpture et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux Arts, figurez sous les Tableaux, les Statues, & les Estampes*, Paris, E. Picart et N. Le Clerc, 1700, 3 vol.

LE GRAND, 1908.

Léon Le Grand, *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris*, t.XIV (1605-1610), Paris, Imprimerie nationale, 1908.

L’ESTOILE, 1589-1606.

Pierre de l’Estoile (1546 – 1611), *Les belles Figures et Drolleries de la Ligue, avec les peintures, placars et affiches injurieuses et diffamatoires contre la memoire et honneur du feu Roy que les Oïsons de la Ligue apeloient Henri de Valois, imprimées, criées, preschées et vendues publiquement à Paris par tous les endroits et quarrefours de la Ville l’an 1589. Desquelles la garde (qui autrement n’est bonne que pour le feu) tesmoingnera à la postérité la meschanceté, vanité, folie, et imposture de ceste ligue infernale, et de combien nous sommes obligés à nostre bon Roi qui nous a délivrés de la servitude et tyrannie de ce monstre*, Paris, 1589-1606.

MARIETTE, 2003.

Pierre-Jean Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, Lisbonne-Paris, Fundação Calouse Gulbenkian, Bibliothèque nationale de France, Fundação da casa de Bragança, 2003, 3 vol.

MILLAR, 1967.

Oliver Millar, « An exile in Paris : The Notebooks of Richard Symonds », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Londres, Phaidon, 1967, pp.157-164.

MILLIN, 1790-1798.

Aubin-Louis Millin, *Antiquités Nationales ou recueil de monuments pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François*, Paris, Drouhin, 1790-1798, 5 t.

MONTFAUCON, 1729-1733.

Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France avec les Figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffart, 1729-1733, 5 t.

MUNTZ, 1890.

Eugène Müntz, « Le Louvre en 1625 d'après le « diarium » de Cassiano del Pozzo », dans Eugène Müntz, *Les Archives des arts*, Paris, Librairie des Arts, 1890, pp.182-183.

ORLANDI, 1753.

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico, contenente le Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti, accademico clementino, ed ispettore della Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III., re di Polonia, ed elettore di sassonia, ecc.*, Venise, Giambatista Pasquali, 1753.

PADER, 1664.

Hilaire Pader, *Album des Portraits et armes des Présidents et Conseillers du Parlement de Toulouse*, Toulouse, 1664.

PERRAULT, 1700.

Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dézallier, 1700.

PILOT DE THOREY, 1878.

Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey, « Sur les anciennes galeries de tableaux des ducs de Lesdiguières à Grenoble et à Vizille », dans *Bulletin de la Société de statistique des sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, 1878, 3^{ème} série, t.VII, pp.420-431.

PIOT, 1873.

Eugène Piot, *Etat Civil de quelques artistes français. Extraits des registres des paroisses des anciennes archives de la Ville de Paris*, Paris, Pagnerre, 1873.

RAMBAUD, 1971.

Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*, Paris, SEVPEN, 1971.

SABATIER, 1875.

Alfred Sabatier, *Bercy, son histoire, son commerce*, Paris, Gayet, 1875.

SAUVAL, 1724.

Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Motte et Jacques Chardon, 1724, 3 t.

SIRET, 1883.

Adolphe Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, t.I, Bruxelles, Les principaux libraires, 1883.

TALLEMANT DES REAUX, 1834-1835.

Louis-Jean-Nicolas Monmerqué, Hippolyte de Châteaugiron, Jules-Antoine Taschereau, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux, mémoires pour servir à l'Histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe*, Paris, Alphonse Levavasseeur, 1834-1835, 6 t.

VAN MANDER, 1604.

Carel Van Mander, *Le Livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais, et allemands*, 1604, t.II. éd. J. Rouam, 1884-1885, traduit par Henri Hymans.

VAYSSIÈRE, 1874.

Augustin Vayssière, *Le Pas des armes de Sandricourt, relation d'un tournoi donné en 1493 au château de ce nom, publié d'après un manuscrit de la bibliothèque de l' Arsenal et l'imprimé du temps*, Paris, Willem, 1874.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1648.

Marc Vulson de la Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse*, Paris, Augustin Courbe, 1648.

WEIGERT, 1961.

Roger-Armand Weigert, *Bibliothèque nationale, département des estampes. Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle, t.IV : Ecman – Giffart*, Paris, Bibliothèque nationale, 1961.

WEIGERT ET PREAUD, 1976.

Roger-Armand Weigert, Maxime Préaud, *Bibliothèque nationale, département des estampes. Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle, t.VII : Lasne (J.) – Leclerc (P.)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976.

WILDENSTEIN, 1926.

Georges Wildenstein, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Les Beaux-Arts, 1926.

WILDENSTEIN, 1957^a.

George Wildenstein, « Inventaire après décès de Claude Buiet femme de Charles Martin, peintre 23 -novembre 1637 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, t.49, 1957, pp.107-110.

WILDENSTEIN, 1957^b.

Georges Wildenstein, « Inventaire de Roch Voisin (1640) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1957, pp.163-172.

WILDENSTEIN, 1962.

Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610, d'après des inventaires après décès conservés au minutier central des archives nationales », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1962.

ZANI, 1820.

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate*, première partie, vol.III, Parme, dalla tipografia ducale, 1820.

Expositions :**AMSTERDAM, 1951.**

D.C. Röell, Bernard Dorival, *Het franse landschap, van Poussin tot Cézanne*, cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 18 mars – 4 juin 1951, Amsterdam, Rijksmuseum, 1951.

ARRAS, 1896.

Henri Lorique, *Catalogue de l'Exposition rétrospective des arts et monuments du Pas-de-Calais*, cat. exp. Arras, 20 mai – 21 juin 1896, Arras, Préfecture du Pas-de-Calais, Commission départementale des Monuments Historiques, 1896.

AVIGNON, 2006.

Sylvain Boyer, Franck Guillaume, *Les Maîtres du Nord. Peintures flamandes, hollandaises et allemandes du musée Calvet, Avignon*, cat. exp. Avignon, musée Calvet, 25 mars 2006 – 5 mars 2007, Avignon, fondation Calvet, 2006.

BLOIS, 2003.

Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte-Fare Garnot, Francesco Solinas (dir.), *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, cat. exp. Blois, musée du château, 29 novembre 2003 – 28 mars 2004, Paris, Somogy, 2003.

BLOIS, 2012.

Elisabeth Latrémolière, Florent Quellier (dir.), *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table*, cat. exp. Blois, château royal de Blois, 7 juillet - 21 octobre 2012, Paris, Somogy, 2012.

BRUXELLES, 1936.

Jacques Dupont (auteur du catalogue), *Les plus beaux dessins français du musée du Louvre (1350-1900)*, cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8 décembre 1936 – 16 février 1937, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1936.

CHANTILLY, 2010.

Nicole Garnier-Pelle, Jacques Pérot, *Henri IV, portraits d'un règne*, cat. exp. Chantilly, musée Condé, 12 mai – 16 août 2010, Paris, Michel de Maule, 2010.

CHARTRES, 1994.

Maïthé Vallès-Bled, Claude Stéfani (dir.), *1594 Le Sacre d'Henri IV à Chartres*, cat. exp. Chartres, musée des Beaux-Arts, 30 juin – 31 octobre 1994, et Pau, musée national du château, 15 novembre – 31 décembre 1994, Chartres, musée des Beaux-Arts, 1994.

CHICAGO, 1955.

Jacqueline Bouchot-Saupique, Roseline Bacou, Maurice Sérullaz, *French drawings. Masterpieces from seven centuries*, cat. exp. Chicago, Art Institute, Minneapolis, Institute of Arts, Detroit, Institute of Arts, San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 1955 – 1956, Chicago, The Art Institute, 1955.

DIJON, 2000.

Emmanuel Starcky, Sophie Jugie, *L'art des collections, du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire, bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon*, cat. exp. Dijon, musée des Beaux-Arts, 16 juin – 9 octobre 2000, Dijon, musée des Beaux-Arts, 2000.

FLORENCE, 2005.

Caterina Caneva, Francesco Solinas, *Maria de' Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, cat. exp. Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti, 19 mars – 4 septembre 2005, Livourne, Sillabe, 2005.

FONTAINEBLEAU, 2010.

Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau : un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010.

FORT WORTH, 1965.

Raymond T. Entenmann, Donald B. Goodall (dir.), *The school of Fontainebleau. An Exhibition of Paintings, Drawings, Engravings, Etchings and Sculpture, 1530 – 1619*, cat. exp. Fort Worth, Art

Center, 15 septembre – 24 octobre 1965, et University Art Museum, the University of Texas, 1er novembre – 5 décembre 1965, The University of Texas, 1965.

HAMBOURG, 1958.

Roseline Bacou, Maurice Sérullaz, Wolf Stubbe, *Französische zeichnungen von den anfängen bis zum ende des 19. jahrhunderts*, cat. exp. Hambourg, Kunsthalle, 1er février – 16 mars 1958, Köln, Wallraf-Richartz Museum, 22 mars – 5 mai 1958, Stuttgart, Württembergischen Kunstverein, 10 mai – 7 juin 1958, Hambourg, 1958.

JACKSONVILLE, 1964.

French Art of the Sixteenth Century, commemorating the Fort Carolina quadricentennial, cat. exp. Jacksonville, Cummer Gallery of Art, 27 juin – 30 septembre 1964.

LONDRES, 1932.

Louis Metman, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French art (1200 – 1900)*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts, 4 janvier – 5 mars 1932, Londres, Burlington House, 1932.

LONDRES, 1952.

Jacqueline Bouchot-Saupique (dir.), *French drawings from Fouquet to Gauguin*, cat. exp. Londres, The Art Concil of Great Britain, 2 février – 16 mars 1952, Londres, The Art Concil of Great Britain, 1952.

MEAUX, 1988.

Blanche Grinbaum (dir.), *De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du Classicisme, (1550 – 1650)*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, 19 novembre 1988 – 28 février 1989, Meaux, 1988.

MEMPHIS, 2004.

Annamaria Giusti (dir.), *Masters of Florence. Glory & Genius at the Court of the Medici*, cat. exp. Memphis, Tennessee Pyramid Civic Center, avril – octobre 2004, Memphis, Wonders, 2004.

NANTES, 1998.

Jean-Pierre Babelon, Bernard Barbiche, Philippe Chareyre, Christian Desplat (et al.), *L'édit de Nantes*, cat. exp. Nantes, musée du château des ducs de Bretagne, 17 avril – 16 août 1998, et Pau,

musée national du château, 18 septembre 1998 – 4 février 1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998.

NAPLES, 1952.

Bruno Molajoli (dir.), Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, *Fontainebleau e la maniera italiana*, cat. exp. Naples, mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 juillet – 12 octobre 1952, Florence, Sansoni, 1952.

OTTAWA, 1973.

Sylvie Béguin, André Chastel, *Fontainebleau. L'art en France, 1528-1610*, cat. exp. Ottawa, The National Gallery of Canada, 1er mars – 15 avril 1973, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1973, 2 vol.

PARIS, 1947.

Pierre-Marie Auzas, Jean Verrier, Marcel Aubert, *Les grandes heures de Notre-Dame de Paris*, cat. exp. Paris, chapelle de la Sorbonne, mai – juillet 1947, Paris, Julien Frazier, 1947.

PARIS, 1948.

Pierre de la Chapelle, Jean Adhémar, Denys Sutton, *Huit siècles de vie britannique à Paris*, cat. exp. Paris, musée Galliera, mai-août 1948, Paris, musée Galliera, 1948.

PARIS, 1956.

Bernard Mahieu, Noëlle Gand de Vernon, *France-Ecosse*, cat. exp. Paris, Archives Nationales, 1956, Paris, Archives Nationales, 1956.

PARIS, 1957.

Jean Adhémar, *La Gravure en France au XVI^e siècle*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale, 1957, Paris, Bibliothèque nationale, 1957.

PARIS, 1965.

Roseline Bacou, Maurice Sérullaz (dir.), *Le XVI^e siècle Européen, Dessins du Louvre*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, octobre – décembre 1965, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1965.

PARIS, 1966.

Edmond Pognon, Françoise Bonin, Claire Ambroselli, *Paris d'hier et de demain*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1966, Paris, Bibliothèque nationale, 1966.

PARIS, 1972.

Sylvie Béguin, Michel Laclotte (dir.), *L'École de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 octobre 1972 – 15 janvier 1973, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1972.

PARIS, 1985^a.

Jean Cuisenier, Zeev Gourarier (dir.), *Les Français et la table*, cat. exp. Paris, musée national des arts et traditions populaires, 20 novembre 1985 – 21 avril 1986, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

PARIS, 1985^b.

Jean Favier (pref.), *Les Huguenots*, cat. exp. Paris, Archives Nationales, octobre 1985 – janvier 1986, Paris, Archives Nationales, 1985.

PARIS, 1988.

Jean-Pierre Babelon, Robert-Henri Bautier, Guillaume de Bertier de Sauvigny, François Bluche (et all.), *Paris et ses Rois*, cat. exp. Paris, Hôtel de Ville, salle Saint-Jean, 14 janvier – 25 février 1988, Paris, Paris musées, 1988.

PARIS, 1990.

Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starcky, *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, 18 janvier – 23 avril 1990, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1990.

PARIS, 1991.

Marie-Noëlle Baudouin Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, octobre 1991 – 12 janvier 1992, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1991.

PARIS, 1994.

G. Beslitz, H. Zerner, N. Vickers, M.F. Gibson, *La Gravure française de la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, cat. exp. Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, 1er novembre 1994 – 1er janvier 1995, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 12 janvier – 19 mars 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril – 10 juillet 1995, Los Angeles, University of California Grunwald Center for the Graphic Arts, 1994.

PARIS, 2003.

Arlette Sérullaz, *Du Cabinet royal au Cabinet aux trois serrures*, exp. Paris, musée du Louvre, 14 mai – 8 septembre 2003 (sans catalogue).

PARIS, 2009.

Isabelle Bardiès-Fronty, Michèle Bimbenet-Privat, Philippe Walter (dir.), *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, cat. exp. Paris, musée national du Moyen-Age, et Ecouen, musée national de la Renaissance, 20 mai – 21 septembre 2009, Paris, Gallimard, 2009.

PARIS, 2012.

Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 2012 – 2013, et Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2012.

PAU, 1968.

Jacques de Laprade, Juliette Rigal, *L'Assassinat d'Henri IV, catalogue et notices biographiques et généalogiques*, cat. exp. Pau, musée national du château, mai-octobre 1968-1969, Pau, Société des amis du château de Pau, 1968.

PAU, 1989.

Jean-Daniel Pariset, Patrick Dupont (dir.), *Henri IV et la reconstruction du royaume*, cat. exp. Pau, musée national du château, juin - octobre 1989, et Paris, Archives Nationales, novembre 1989 – février 1990, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989.

PAU, 1990.

Patrick Dupont, Juliette Rigal, *Musée national du château de Pau. Dessins des collections du XVI^e-XIX^e siècles*, cat. exp. Pau, musée national du château, mai – août 1990, Pau, musée national du château, 1990.

PAU, 2007.

Paul Mironneau, *Avec panache, dessins des collections du château de Pau*, cat. exp. Pau, musée national du château, 23 novembre 2007 – 24 février 2008, Pau, éd. de la Réunion des Musées nationaux, 2007.

PAU, 2010.

Monica Bietti, Francesca Fioretti-Malesci, Paul Mironneau (dir.), « *Paris vaut bien une messe !* ». *1610. Hommage des Médicis à Henri IV, roi de France et de Navarre*, cat. exp. Pau, musée national du château, 1er avril – 30 juin 2010, et Florence, Museo delle cappelle Medicee, 15 juillet – 2 novembre 2010, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010.

ROME, 1959.

Roseline Bacou, Maurice Sérullaz, Jeanne Leroy, Gérard Hubert, *Il disegno francese da Fouquet a Toulouse-Lautrec*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 18 décembre 1959 – 4 février 1960, Rome, De Luca, 1959.

STOCKHOLM, 1992.

Lena Rangstrom, *Riddardlek och tornerspel : Sverige – Europa*, cat. exp. Stockholm, Livrustkammaren, 12 juin – 6 décembre 1992, Stockholm, 1992.

Bibliographie :**ADHEMAR, 1948.**

Jean Adhémar, « A Representation of the Marriage of Mary Stuart », dans *The Burlington Magazine*, vol.90, n°542, mai 1948, pp.145-146.

ADHEMAR, 1980.

Jean Adhémar, « Les images à Paris vers 1600 », dans *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux Papier*, t.29, n°275, janvier 1980, pp.3-12.

AGATHANGE DE PARIS, 1957.

Père Agathange de Paris, *Le monastère des clarisses du Faubourg Saint-Cyprien de Toulouse, 1516-1840*, Toulouse, Fournié, 1957.

ALBENAS, 1904.

Georges d'Albenas, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, 10^e édition, Serre et Roumégous, 1904.

ALBENAS, 1910.

Georges d'Albenas, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, 11^e éd, Montpellier, Roumégous et Déhan, 1910.

ALBENAS, 1914.

Georges d'Albenas, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, 2^e édition illustrée, Montpellier, Roumégous et Déhan, 1914.

BABEAU, 1888.

Albert Babeau, « Linard Gontier et ses fils, peintres verriers », dans *Annuaire administratif et statistique du département de l'Aube...*, publié sous les auspices et la direction de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département, 1888, 62^e année, pp.101-151.

BABELON, 1979.

Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », dans *Mémoires de Paris et de l'Île de France*, t.29, 1978, pp.55-130.

BABELON, 1989.

Jean-Pierre Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989.

BABELON, 1992.

Jean-Pierre Babelon, « Quels étaient les goûts d'Henri IV en matière d'art ? », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau, 20-21 septembre 1990*, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.1-25.

BASSANI PACTH, 1992.

Paola Bassani Pacht, *Claude Vignon, 1593-1670*, Paris, Arthena, 1992.

BASSANI PACTH, 1997.

Paola Pacht Bassani, « L'Art à l'époque d'Henri IV, entre Flandre et Italie », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, actes du colloque international, Bruxelles, 24-25 février 1995, dans *Bollettino d'arte*, supplemento al n°100, 1997.

BASSANI PACTH, 1999.

Paola Bassani Pacht, « La représentation des trois tabernacles du May de Notre-Dame par Pierre Brébiette », dans *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, textes réunis et présentés par Annick Notter, cat. exp. Arras, musée des Beaux-Arts, 1999, pp.23-25.

BASSANI PACTH, 2002.

Paola Bassani Pacht, « Marie de Médicis et ses artistes », dans *Le « Siècle » de Marie de Médicis*, actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVI^e – XVII^e siècle), sous la dir. de Marc Fumaroli, de l'Académie Française, collège de France, 20 – 23 janvier 2000 (études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas), dans *Franco-Italica*, numéro spécial, n°21-22, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2002, pp.81-93.

BASSANI PACTH, 2005.

Paola Bassani Pacht, « La Pittura a Parigi al tempo di Maria », dans, Caterina Caneva, Francesco Solinas, *Maria de Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, cat. exp. Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 19 mars – 4 septembre 2005, Florence, Sillabe, 2005, pp.238-243.

BAUDOIN-MATUSZEK, 1991.

Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek, « Un Palais pour une reine mère », dans Marie-Noëlle Baudouin Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, octobre 1991 – 12 janvier 1992, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1991, pp.170-223.

BAUDOUX, 1859.

Henri Baudoux, *Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes*, 7^{ème} édition, Nantes, Mellinet, 1859,

BEGUIN, 1959.

Sylvie Béguin, « A drawing by Ambroise Dubois », dans *The Art Quarterly*, vol.22, été 1959, 2, pp.164-168.

BEGUIN, 1960.

Sylvie Béguin, *L'École de Fontainebleau, le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Gonthier-Seghers, 1960.

BEGUIN, 1964.

Sylvie Béguin, « Toussaint Dubreuil, premier peintre de Henri IV », dans *Art de France*, 1964, pp.87-107.

BEGUIN, 1965.

Sylvie Béguin, « Deux peintures d'Ambroise Dubois », dans *La Revue du Louvre*, 1965, 4-5, pp.183-190.

BEGUIN, 1966.

Sylvie Béguin, « Dessins d'Ambroise Dubois », dans *L'Œil*, mars 1966, n°135, pp.6-15 et 67.

BEGUIN, 1967.

Sylvie Béguin, « Guillaume Dumée, disciple de Dubreuil », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Londres, Phaidon, 1967, pp.91 – 97.

BEGUIN, 1970^a.

Sylvie Béguin, *Le XVI^e siècle français*, Paris, Princesse, 1970.

BEGUIN, 1970^b.

Sylvie Béguin, *Il cinquecento francese*, Milan, Fratelli Fabri (coll. I disegni dei Maestri), 1970.

BEGUIN, 1975.

Sylvie Béguin, « Nouvelles attributions à Toussaint Dubreuil », dans *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, réunies et publiées par Albert Châtelet et Nicole Reynaud, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, pp.165-174.

BEGUIN, 1981.

Sylvie Béguin, « Two Drawings by Michel Rochetel », dans *Master Drawings*, vol.19, n°2, été 1981, pp.157-160 et 220-221.

BEGUIN, 1988.

Sylvie Béguin, « Un nouveau tableau de Toussaint Dubreuil pour le Château Neuf de Saint Germain », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Naples, Electa Napoli, 1988, pp.142-145.

BEGUIN, 1995.

Sylvie Béguin, « Douze cheminées en quête d'auteur », dans Sylvie Béguin, Odile Delenda, Hervé Oursel, *Cheminées et frises peintes du château d'Ecouen*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp.58-95.

BEGUIN, 1997.

Sylvie Béguin, « Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, actes du colloque international, Bruxelles, 24-25 février 1995, dans *Bollettino d'arte*, supplemento al n°100, 1997, pp.231-246.

BEGUIN, 1998.

Sylvie Béguin, « Pour Jacob Bunel », dans *Claude Vignon et son temps*, actes du colloque international de l'université de Tours, 28 – 29 janvier 1994, Paris, Klincksieck, 1998, pp.83-96.

BEGUIN ET BESSARD, 1968.

Sylvie Béguin, Bella Bessard, « L'hôtel du Faur, dit Torpanne », dans *Revue de l'Art*, 1968, n°1-2, pp.38-56.

BENOIST, 1953.

Luc Benoist, *Ville de Nantes, musée des Beaux-Arts : catalogue et guide*, Nantes, 1953.

BERESFORD, 1985.

Richard Beresford, « Deux inventaires de Jacques Blanchard », dans *Archives de l'Art français*, 1985, t.27, pp.107-134.

BILLARD, 2010.

Alice Billard, Georges Lallemant (vers 1575-1636) : étude des sources de la vie d'un peintre, thèse de l'Ecole des Chartes, 2010.

BIMBENET-PRIVAT, 1992.

Michèle Bimbenet-Privat, « Les orfèvres français à Rome (1500 – 1620) », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1992, vol.104, n°104-2, pp.455-478.

BLAZY, 1981.

Guy Blazy, *Catalogue des peintures*, Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 1981.

BLUNT, 1953.

Anthony Blunt, *Art et Architecture en France, 1500 – 1700* (trad. de Monique Chatenet), Paris, Macula, 1983 (1ère éd. en 1953).

BLUNT, 1967.

Anthony Blunt, « A series of Paintings illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – II », dans *The Burlington Magazine*, vol.109, n°775, octobre 1967, pp.562-566.

BLUNT, 1970.

Anthony Blunt, « Three Paintings for the ‘’apartment’’ of Marie de Medicis in the Louvre », dans *The Burlington Magazine*, mars 1970, vol.112, n°804, pp.166-169.

BLUNT, 1972.

Anthony Blunt, « Georges de la Tour at the Orangerie », dans *The Burlington Magazine*, août 1972, vol.114, n°833, pp.516-525.

BOYER, 2003.

Jean-Claude Boyer, « Le dessin en Lorraine au début du XVIIe siècle : quelques propositions », dans Nicolas Sainte-Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du colloque de l'Ecole du Louvre, 24 et 25 juin 1999, Paris, Ecole du Louvre, 2003, pp.65-76.

BOYER, 2006.

Jean-Claude Boyer (et al.), *Les passions de l'âme. Peintures des XVII^e et XVIII^e siècles de la collection Changeux*, cat. exp. Meaux, musée Bossuet, Toulouse, musée des Augustins, Caen, musée des Beaux-Arts, 2006, Paris, Odile Jacob, 2006.

BREJON DE LAVERGNEE, 2014.

Barbara Brejon de Lavergnée (dir.), *Dessins français du XVII^e siècle, collections du département des Estampes et de la Photographie*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 18 mars – 15 juin 2014, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014.

BREJON DE LAVERGNEE ET THIEBAUT, 1981.

Arnauld Brejon de Lavergnée, Dominique Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, t.II, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1981.

BRUGEROLLES ET GUILLET, 2000.

Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, « Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 142^{ème} année, janvier 2000, n°1572, pp.1-24.

BRULINGHAM, 1994.

Cynthia Burlingham, « Le portrait comme instrument de propagande : l'estampe sous le règne d'Henri IV », dans G. Beslitz, H. Zerner, N. Vickers, M.F. Gibson, *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, cat. exp. Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, 1er novembre 1994 – 1er janvier 1995, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 12 janvier – 19 mars 1995, Paris, bibliothèque nationale de France, 20 avril – 10 juillet 1995, Los Angeles, Grunwald Center, for Graphic Arts, University of California, 1994, pp.139-151.

CHARLES ET AL., 1987.

Isabelle Charles, Jeanne Claracq-Dezeix, Christian Lambert, *La Chartreuse de Paris*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 12 mai – 9 août 1987, Paris, Paris Musées, 1987.

CHATELET ET THULLIER, 1963.

Albert Châtelet, Jacques Thuillier, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963.

CHERBOURG, 1835.

Notice des tableaux composant le musée de Cherbourg, Paris, Dezauche, 1835.

CHERBOURG, 1870.

Notices des tableaux composant le musée de Cherbourg, Cherbourg, 1870.

CHERBOURG, 1949.

Ville de Cherbourg. Musée Henry, Peintures, dessins, gravures, catalogue provisoire, Cherbourg, Musée, 1949.

CLAPAREDE, 1965.

Jean Claparède, *Catalogue du musée Fabre*, t. XI, Ecole française, Inconnus – contemporains, 1965.

CLEMENT DE RIS, 1861.

Louis Clément de Ris, *Les musées de province*, Paris, Jules Renouard, 1861, 2 t.

COLLANGE-PERUGGI, 2012.

Adeline Collange-Perrugi, « Egyptiens au spectacle et ‘bohème galante’ », dans Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 2012 – 2013, et Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2012, pp.146-148.

COLLARD, 1964.

Louis-Henri Collard, « Aperçu sur le mobilier de quelques églises parisiennes au XVII^e siècle : Les Blancs-Manteaux, Charonne, Sainte-Croix-en-la-Cité », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1964, pp.159-171.

CONSTANS, 1980.

Claire Constans, *Musée national du Château de Versailles. Catalogue des Peintures*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1980.

CONSTANS, 1995.

Claire Constans, *Musée national du château de Versailles et de Trianon, Versailles. Les Peintures*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, 3 vol.

COQUERY, 2006.

Emmanuel Coquery, *Michel Corneille (v.1603-1664), un peintre du roi au temps de Mazarin*, cat. exp. Orléans, musée des Beaux-Arts, 8 avril – 9 juillet 2006, Paris, Somogy, 2006.

CORDELLIER, 1985.

Dominique Cordellier, « Dubreuil, peintre de La Franciade de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye », dans *La Revue du Louvre*, 1985, 5-6, pp.357-378.

CORDELLIER, 1987.

Dominique Cordellier, « Toussaint Dubreuil, singulier en son art », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1985), 1987, pp.7-34.

CORDELLIER, 1988.

Dominique Cordellier, « Martin Fréminet, ‘aussi sçavant que judicieux’ ». A propos des modelli retrouvés pour la Chapelle de la Trinité à Fontainebleau », dans *Revue de l'art*, 1988, n°81, pp.57-72.

CORDELLIER, 2004^a.

Dominique Cordellier, *Primatice, maître de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2004.

CORDELLIER, 2004^b.

Dominique Cordellier, « Le décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV : ‘La plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée’ », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2004, pp.32-38.

CORDELLIER, 2010.

Dominique Cordellier, *Louvre, cabinet des dessins, Toussaint Dubreuil*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 25 mars – 21 juin 2010, Milan, Cinq Continents, 2010.

COSTA, 2003.

Georges Costa, « Les entrepreneurs parisiens du Pont Neuf de Toulouse », dans *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, 2003, t.63, pp.187-223.

COUSINIE, 2006.

Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

COUTAN, 1876.

Paul-Amable Coutan, *Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes*, 8^{ème} édition, Nantes, 1876.

CROZET, 1948.

René Crozet, « Note sur Médéric Fréminet », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1945-1946, Paris, (1948), pp.97-98.

CUZIN ET ROSENBERG, 1978.

Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg, « Saraceni et la France : à propos du don par les Amis du Louvre de la Naissance de la Vierge », dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 3, 1978, 28^e année, pp.186-196.

DAINVILLE, 1963.

François de Dainville, « L'évolution de l'Atlas de France sous Louis XIII. Théâtre géographique du royaume de France, des Le Clerc. 1619-1632 », dans *Actes du Quatre-vingt-septième congrès national des Sociétés savantes (Poitiers, 1962), Section de géographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1963, pp.1-51.

DE LISLE DU DRENEUC, 1906.

Pierre de Lisle du Dréneuc, *Musée Th. Dobrée. Catalogue général des collections*, Nantes, Joubin & Beuchet Frères, 1906.

DELTEIL, 1906.

Loys Delteil (préf. Par Gustave Broucard), *Musée Thomas Dobrée. Catalogue des estampes*, Nantes, musée Dobrée, 1906.

DE MAERE, 1993.

Jan de Maere (dir.), *La Réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700*, cat. exp. Metz, musées de La Cour d'Or, 26 juin – 26 octobre 1993, Metz, musées de La Cour d'Or, 1993.

DIJON, 1860.

Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon, Dijon, Lamarche, 1860.

DIJON, 1869.

Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon, Dijon, Lamarche, 1869.

DIMIER, 1900.

Louis Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Ernest Leroux, 1900.

DIMIER, 1904.

Louis Dimier, *French Painting in the sixteenth century*, Londres, Duckworth and co., New-York, Charles Scribner's sons, 1904.

DIMIER, 1911.

Louis Dimier, *French Painting in the XVIth century*, deuxième édition, Londres, Duckworth, 1911.

DIMIER, 1924-1926.

Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, Paris, Bruxelles, Van Oest, 1924-1926, 3 vol.

DIMIER, 1934.

Louis Dimier, communication dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1934, pp.88-92.

DIMIER, 1965.

Louis Dimier, *L'art français*, textes réunis et présentés par Henri Zerner, Paris, Hermann (coll. Miroirs de l'Art), 1965.

DROGUET, 2010.

Vincent Droguet, « Vestiges des décors disparus », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, pp.45-47.

DUCOS, 2011.

Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune, 1569 – 1622. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbon*, Dijon, Faton, 2011.

DUPONT, 1956.

Jacques Dupont, *Trésors d'art des églises de Paris. Peintures et sculptures*, cat. exp. Paris, chapelle de la Sorbonne, 24 mai – octobre 1956, Paris, Presses Artistiques, 1956.

DU SOMMERARD, 1847.

Edmond Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance, exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1847.

DU SOMMERARD, 1883.

Edmond Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance, exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1883.

EHRMANN, 1955.

Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre à la Cour des Valois, 1521-1599*, Genève, Droz, 1955.

EHRMANN, 1986.

Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, Flammarion, 1986.

ERLANDE-BRANDENBURG, 1966.

Alain Erlande-Brandenburg, « Les appartements de la reine mère Marie de Médicis au Louvre », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1965), 1966, pp.105-113.

ERTZ ET AL., 1998.

Klaus Ertz, Siska Beele, Yolande Deckers, *Pieter Breughel le Jeune, Jan Brueghel l'Ancien, Une famille de peintres flamands vers 1600*, cat. exp. Essen, Kulturstiftung Ruhr, 16 août au 16 novembre 1997, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 9 décembre 1997 au 14 avril 1998, et Anvers, musées royaux des Beaux-Arts, du 3 mai au 26 juillet 1998, Lingen, Luca-Verl, 1998.

ERTZ, 2000.

Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die gemälde mit kritischem oevrekatalog*, Lingen, Luca-Verlag, 2000, 2 vol.

FERON, 1912.

Gustave Féron, *Cherbourg, musée Thomas Henry place de la République. Peinture et Sculpture. Catalogue*, Cherbourg, A. Périgault, 1912.

FEVRET DE SAINT-MESMIN, 1834.

Charles-Balthasar-Julien Fevret de Saint-Mesmin, *Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon, et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement*, Dijon, Victor Lagier, 1834.

FLICK, 2008.

Gert-Rudolf Flick, *Masters and Pupils. The Artistic Succession from Perugino to Manet, 1480-1880*, Londres, Hogarth Arts, 2008.

FOISSY-AUFRERE, 1995.

Marie-Pierre Foissy-Aufrère (dir.), *Marcel Puech. Une vie, un don*, Avignon, éd. Fondation du musée Calvet, 1995.

FOLIE, 1993.

Jacqueline Folie, *Pieter Brueghel de Jonge*, cat. exp. (brochure), Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1993.

FONKENELL, 2004.

Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2004, pp.24-31.

FOUCART-WALTER ET AL., 2007.

Elisabeth Foucart-Walter, Jean Habert, Stéphane Loire, Cécile Scailliérez, Dominique Thiébaud, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre, 2007.

GEORGE, 1864.

M. George (commissaire-expert du Musée du Louvre), *Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse*, Toulouse, I.Viguié, 1864.

GERIN-PIERRE, 2005.

Claire Gérin-Pierre, *Musée des Beaux-Arts de Nantes, Catalogue des peintures françaises (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2005.

GLEIZE, 1883.

Emil Gleize, *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon et de la collection Trimolet*, Dijon, Mersch et Cie, 1883.

GOODMAN-SOELLNER, 1983.

Elise Goodman-Soellner, « Poetic interpretations of the ‘Lady at her toilette’ theme in Sixteenth Century Painting », dans *Sixteenth Century Journal*, 1983, n°4, pp.426-442.

GRIVEL, 1992.

Marianne Grivel, « Les graveurs à Paris sous Henri IV », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau, 20-21 septembre 1990*, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.157-183.

GRODECKI, 1978.

Catherine Grodecki, « La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVI^e siècle », dans *Bulletin Monumental*, 1978, 136, 2, pp.135-175.

GRODECKI, 1990.

Catherine Grodecki, « Sébastien Zamet, amateur d'art », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.185-254.

GUEDY, 1888.

Théodore Guédy, *Musées de France et collections particulières*, Paris, chez l'auteur, 1888.

GUEROULT, 1973.

Françoise Guérout, *Musée Thomas Henry. Les Ecoles du Nord*, Cherbourg, musée Thomas Henry, 1973.

GUIFFREY, 1876.

Jules Guiffrey, « La maîtrise des peintres de Saint-Germain des prez. Réception et visites, 1598 – 1644 », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, pp.93-123.

HABERT ET LOISEL LEGRAND, 1998.

Jean Habert, Catherine Loisel Legrand, *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 18 juin – 21 septembre, 1998, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998, coll. Les dossiers du musée du Louvre.

HARDOUIN, 1992.

Pierre Hardouin, « Facteurs d'orgues parisiens au XVI^e siècle », dans *Connaissance de l'Orgue*, 1995, n°94-95, pp.79-92.

HARLEMAN, 2001.

Suzanne Harleman, « L'Avocat de village », dans Peter van den Brink (dir.), *L'entreprise Brueghel*, cat. exp. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 octobre 2001 – 17 février 2002, et Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars – 23 juin 2002, Gand-Amsterdam, Ludion, Flammarion, 2001, pp.173-175.

HAUTECOEUR, 1926.

Louis Hauteceur, *Musée national du Louvre, catalogue des Peintures exposées dans les galeries, t.II, Ecole Italienne et Ecole Espagnole*, Paris, Musées nationaux, 1926.

HUARD, 1926.

Georges Huard, « Marin Bourgeois, peintre de Henri IV et de Louis XIII », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1926, pp.174-181.

ISARLO, 1960.

George Isarlo, *La Peinture en France au XVII^e siècle*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1960.

JOUBIN, 1926.

André Joubin, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, Paris, Blondel la Rougerie, 1926.

KATRITZKY, 2006.

Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia : A Study in the Commedia dell'Arte 1560 – 1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2006.

KAUFMANN, 1975.

Ruth Kaufmann, « François Gérard's 'Entry of Henry IV into Paris' : The Iconography of Constitutional Monarchy », dans *The Burlington Magazine*, vol.117, n°873, *Special Issue Devoted to French Neo-Classicism* (dec. 1975), pp.790, 792-802.

KAZEROUNI, 2000.

Guillaume Kazerouni, *Recherches sur la peinture religieuse à Paris (1589-1630)*, mémoire de DEA sous la dir. d'Alain Mérot, Université Paris IV Sorbonne, 2000, 2 vol.

KAZEROUNI, 2005.

Guillaume Kazerouni, « Simon Vouet et la peinture à Paris au début du XVII^e siècle. Questions de styles », dans *Loth et ses filles de Simon Vouet, éclairages sur un chef-d'œuvre*, cat. exp. Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 20 octobre 2005 – 22 janvier 2006, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2005, pp.59-76.

KAZEROUNI, 2012.

Guillaume Kazerouni (dir.), *Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, 4 octobre 2012 – 24 février 2013, Paris, Paris musées, 2012.

KERSPERN, 1993.

Sylvain Kerspern, « Baullery (Bollery), Nicolas », dans *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Munich-Leipzig, K.G. Saur, 1993, t.VII, Baribieri-Bayona, p.573.

KERSPERN, 2003.

Sylvain Kerspern, « Georges Lallemant peintre du petit may de 1630 », dans *L'Estampille L'Objet d'Art*, juin 2003, n°381, pp.50-55.

KERSPERN, 2005.

Sylvain Kerspern, « Le lever et la toilette de Hyanthe et Climène, pièce capitale de Nicolas Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, mise en ligne initiale en novembre 2005.

KERSPERN, 2014^a.

Sylvain Kerspern, « Généalogie et documents sur les Baullery », dans *dhistoire-et-dart.com*, mis en ligne le 8 avril 2014.

KERSPERN, 2014^b.

Sylvain Kerspern, « Les multiples facettes de Nicolas Baullery. 1. Les sources », dans *dhistoire-et-dart.com*, mis en ligne le 8 avril 2014.

KERSPERN, 2014^c.

Sylvain Kerspern, « Les facettes de Nicolas Baullery. 2. Le peintre de Van Mander », dans *dhistoire-et-dart.com*, mis en ligne le 23 juin 2014.

KOCEVAR, 1996.

Eric Kocevar, *Collégiale Sainte-Opportune de Paris, orgues et organistes, 1535-1790*, Dijon, édition de l'auteur, 1996.

LABROT, 1995.

Gérard Labrot (dir.), *Du maniérisme au baroque : art d'élite et art populaire*, cat. exp. Chambéry, musée des Beaux-Arts, 3 mars – 28 mai 1995, Chambéry, musée des Beaux-Arts, 1995.

LACROIX, 1880.

Paul Lacroix, *XVII^e siècle, Institutions, usages et costumes. France, 1590 - 1700*, 2^{ème} éd., Paris, Firmin-Didot, 1880.

LAHARIE, 1991.

Patrick Laharie, « Une confrérie d'orfèvres parisiens : la confrérie Sainte-Anne Saint-Marcel, 1449-1712 », dans José Lothe, Agnès Virole, *Images de confréries parisiennes, Catalogue des images de confrérie (Paris et Ile de France) de la collection de M. Louis Ferrand, acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, cat. exp. Paris, BHVP, 18 décembre 1991 – 7 mars 1992, pp.237-264.

LAHARIE, 1999.

Patrick Laharie, « La Confrérie Sainte-Anne des orfèvres parisiens (1449 – 1712) », dans *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, textes réunis et présentés par Annick Notter, cat. exp. Arras, musée des Beaux-Arts, 1999, pp.3-21.

LAHONDES, 1890.

Jules de Lahondès, *L'église Saint-Etienne, cathédrale de Toulouse*, Toulouse, Edouard Privat, 1890.

LAVALLE ET OLIVEREAU, 1995.

Denis Lavalley, Christian Olivereau, *Œuvres d'art des églises du Val-d'Oise : la grande peinture religieuse*, cat. exp. Saint-Ouen-l'Aumône, abbaye de Maubuisson, 2 juillet – 31 décembre 1995, Cergy-Pontoise, conseil général, 1995.

LAVALLEE, 1933.

Pierre Lavallée, *Le dessin français du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, G. Van Oest, 1933.

LAVALLEE, 1948.

Pierre Lavallée, *Le dessin français*, Paris, Larousse (coll. Arts, styles et techniques), 1948.

LE BLANT, 1884.

Robert Le Blant, « Un marchand de tableaux bourguignon au XVII^e siècle : Nicolas Estienne dit Perruchot », dans *La Bourgogne, études archéologiques*, actes du 109^e congrès national des Sociétés savantes (Dijon, 1984), Section d'archéologie et d'histoire de l'art, t.I, Paris, CTHS, 1984, pp.217-235.

LEPROUX, 1998.

Guy-Michel Leproux, « La corporation des peintres et sculpteurs à Paris dans les premières années du XVII^e siècle », dans *XVII^e siècle*, revue publiée par la Société d'Etude du XVII^e siècle, octobre-décembre 1998, n°201, 50^{ème} année, n°4, pp.649-668.

LEPROUX, 2001.

Guy-Michel Leproux, *La peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2001.

LE RAY-BURIMI, 2011.

Sylvie Le Ray-Burimi, « L'acquisition d'un Portrait équestre d'Henri IV en armure devant une ville par Marin Le Bourgeois », dans *Revue du Louvre*, 2011, 1, pp.9-11.

LESAGE, 1909.

Léon Lesage (publié par son fils André Lesage), *Souvenirs du Vieux Paris. L'ancien Quartier Saint-Merry, Les Monuments incendiés sous la Commune, Variétés*, Paris, H. Falque, 1909.

LEVEQUE, 1984.

Jean-Jacques Lévêque, *L'Ecole de Fontainebleau*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1984.

LOIRE, 2012.

Stéphane Loire, « Philippe Thomassin et les peintres de son temps », dans Eckhard Leuschner (dir.), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, actes du colloque de la Biblioteca Hertziana, Rome, 10-11 novembre 2008, Munich, Hirmer, 2012, pp.101-133.

LOSSKY, 1979.

Boris Lossky, *Le Maniérisme en France et en Europe du Nord*, Genève, éd. Famot, 1979.

MAGNIN, 1914.

Jeanne Magnin, *La Peinture au musée de Dijon*, Dijon, Darantière, 1914.

MAJO, 2002.

Ippolita di Majo, *Francesco Curia, L'opera completa*, Naples, electa napoli, 2002.

MANTZ, 1886.

Paul Mantz, « Bibliographie, Le livre des peintres de Carel Van Mander, traduction de M. Henri Hymans » dans *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1886, t.33, période 2, 348^{ème} livraison, pp.509-517.

MARCEL ET GUIFFREY, 1907^a.

Pierre Marcel et Jean Guiffrey, « Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Bollery », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t.37, pp.277-288.

MARCEL ET GUIFFREY, 1907^b.

Pierre Marcel, Jean Guiffrey, *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles, Ecole française*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1907, t.I (Adam-Bouchardon).

MARLIER, 1969.

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par Jacqueline Folie, Bruxelles, Robert Flinck, 1969.

MARTY, 1907.

André Marty, *L'Histoire de Notre-Dame de Paris d'après les estampes, dessins, miniatures, tableaux exécutés aux XV^e, XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles...*, Paris, chez l'auteur, 1907.

MASER, 1960.

Edward A. Maser, « The statue of Henry IV in Saint John Lateran : a political work of art », dans *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1960, n°56, pp.147-156.

MCALLISTER JOHNSON, 1969.

William McAllister Johnson, « Prolegomena to the Images ou tableaux de platte peinture with an excursus on two drawings of the school of Fontainebleau », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1969, t.73, pp.277-304.

MENEGAZZI, 1957.

Luigi Menegazzi, « Ludovico Toeput (il Pozzoserrato) », dans *Saggi et Memorie di storia dell'arte*, I, 1957, pp.167-223.

MENEGAZZI, 1958.

Luigi Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, Venise, Venezia Neri Pozza, 1958.

MERLE DU BOURG, 2004.

Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600 – 1640*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

MESURET, 1960.

Robert Mesuret, *Evocation du vieux Toulouse*, Paris, éd. de Minuit, 1960.

MONTGOLFIER, 1977.

Bernard de Montgolfier, « La Municipalité parisienne sous l'Ancien Régime. Les tableaux de l'Hôtel de Ville », dans *Bulletin du musée Carnavalet*, 30^e année, 1977, n°1.

MONTGOLFIER ET WILLESME, 1989.

Bernard de Montgolfier, Jean-Pierre Willesme, « La chartreuse de Paris. Son décor aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Daniel Le Blévec, Alain Girard, *Les Chartreux et l'art : XIV^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque de Villeneuve-les-Avignon, 15 – 18 septembre 1988, Paris, Les éditions du Cerf, 1989, pp.117-135.

NANTES, 1833.

Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes, 1^{ère} édition, Nantes, 1833.

NANTES, 1834.

Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes, 2^{ème} édition, Nantes, 1834.

NANTES, 1837.

Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes, 3^{ème} édition, Nantes, 1837.

NANTES, 1846.

Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes, 5^{ème} édition, Nantes, 1846.

NANTES, 1854.

Catalogue des tableaux et statues du musée de la Ville de Nantes, 6^{ème} édition, Nantes, 1854.

NELSON, 1978.

Philip Nelson, « Nicolas Bernier », dans *Recherches sur la musique française classique*, t.XVIII, Paris, A. et J. Picard, 1978, pp.51-87.

NICOLLE ET DACIER, 1913.

Marcel Nicolle, Jean Dacier, *Musée municipal des Beaux-Arts : catalogue*, Nantes, 1913.

NOTTER, 2002.

Annick Notter (dir.), *Les Maîtres retrouvés, peintures françaises du XVII^e siècle du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Somogy, 2002.

ORENSTEIN, 2001.

Nadine M. Orenstein (dir.), *Pieter Bruegel the Elder, Drawings and Prints*, cat. exp. New-York, The Metropolitan Museum of Art, 25 septembre – 2 décembre 2001, New-Haven, et Londres, Yale University Press, 2001.

PAGLIANO, 2008.

Eric Pagliano, *Dessins italiens. Collections du musée des beaux-arts de Lyon*, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 20 juin – 28 septembre 2008, Paris, Somogy, 2008.

PAGLIANO, 2010.

Eric Pagliano, « Figure de la séparation d'un espace sacré et d'un espace profane : un dessin de Francesco Curia à la Bibliothèque nationale de France », dans Francesco Solinas et Sebastian Schütze (dir.), *Le dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, Ecole normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca, 2010, pp.39-42.

PARISET, 1954.

François-Georges Pariset, « Georges Lallemand, émule de Jacques de Bellange », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1954, n°43, pp.299-308.

PEETERS, 2010.

Natasja Peeters, « Connecting people. Documenting the activities of the Antwerp painter Hieronymus Francken, and other Floris disciples, in Paris after 1566 », dans Jan Blanc, Gaëtane Maës (dir.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque international, Lille, Palais des Beaux-Arts, 28-30 mai 2008, Turnhout, Brepols, 2010, pp.117-128.

PENENT, 2001.

Jean Penent, *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, cat. exp. Toulouse, musée Paul Dupuy, 13 décembre 2001 – 18 mars 2002, Paris, Somogy, 2001.

PEROT, 1985.

Jacques Pérot, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions, 1970-1984*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

PEROUSE DE MONTCLOS, 1995.

Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Champagne-Ardenne, Le guide du Patrimoine*, Paris, Hachette, 1995.

PETRUCCI, 1956.

Alfredo Petrucci, *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*, Rome, Fratelli Palombi, 1956.

POISSON, 2008.

Georges Poisson, « L'abjuration d'Henri IV », dans *Les Amis de Meudon*, n°240, avril 2008, pp.18-20.

POMME DE MIRIMONDE, 1965.

Albert Pomme de Mirimonde, « Portraits des musiciens et concerts de l'école française dans les collections nationales (XV^e – XVI^e – XVII^e siècle) », dans *La Revue du Louvre*, 1965, n°4-5, pp.209-228.

POMMIER, 1903.

Félix Pommier, *Catalogue des peintures, sculptures, pastels, aquarelles, dessins et objets d'art du musée de la Ville de Nantes*, 9^{ème} éd., Paris, Braun, Clément et Cie, 1903.

PREAUD ET AL., 1987.

Maxime Préaud, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.

PRIN, 1966.

Maurice Prin, « Tapisseries et tableaux de la cathédrale Saint-Etienne (suite et fin) », dans *L'Auta que bufo un cop cadomés*, février 1966, n°338, p.29-31.

QUARRE, 1968.

Pierre Quarré, *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des Peintures Françaises*, Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1968.

RENOUVIER, 1853-1856.

Jules Renouvier, « Des types et des manières des graveurs. Seizième et dix-septième siècles », dans *Mémoires de la Section des lettres* (Académie des sciences et lettres de Montpellier), Montpellier, Bohem, 1853-1856, 4 vol.

REVILLON, 1898.

Charles Révillon, *Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer*, Saint-Omer, H. d'Homont, 1898.

REYNIÉS, 2011.

Nicole de Reyniès, « Tenture de l'Aminte », dans *De Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu*, cat. exp. Orléans, Richelieu, Tours, 12 mars – 13 juin 2011, Milan, Silvana editoriale, pp.368-372.

RICHEFORT, 1989.

Isabelle Richefort, *Le métier et la condition sociale du peintre dans le Paris de la première moitié du XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1989.

RIGAL, 1977.

Juliette Rigal, « Deux dessins de Linard Gonthier pour des vitraux de l'Hôtel de l'Arquebuse à Troyes », dans *Revue du Louvre*, 1977, 2, pp.70-77.

RIGAL, 1978.

Juliette Rigal, « L'entrée de Henri IV à Paris. Trois vitraux de l'hôtel de l'Arquebuse à Troyes d'après Nicolas Bollery », dans *Nouvelles de l'estampe*, mai-juin 1978, n°39, pp.10-13.

ROSENBERG ET MACE DE L'EPINAY, 1973.

Pierre Rosenberg, François Macé de L'Epinaï, *Georges de La Tour, vie et œuvre*, Fribourg, Office du Livre, 1973.

ROUCOULE, 1835.

M. Roucoule, *Catalogue raisonné de la galerie de peinture du musée de Toulouse*, Toulouse, Léon Dieulafoy, 1835.

ROUCOULE, 1836.

M. Roucoule, *Catalogue raisonné de la galerie de peinture du musée de Toulouse*, Toulouse, Jean-Matthieu Douladoure, 1836.

ROUCOULE, 1840.

M. Roucoule, *Catalogue raisonné de la galerie de peinture du musée de Toulouse* (3^{ème} éd.), Toulouse, Jean-Matthieu Douladoure, 1840.

ROY, 1980.

Alain Roy, *Les envois de l'Etat au musée de Dijon (1803-1815)*, Paris, Ophrys, 1980.

SAINTE-FARE GARNOT, 2005.

Nicolas Sainte-Fare Garnot, « Il mecenatismo artistico di Maria regina e reggente (1600-1630) », dans Caterina Caneva, Francesco Solinas, *Maria de' Medici (1573-1642), una principessa fiorentina sul trono di Francia*, cat. exp. Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti, 19 mars – 4 septembre 2005, Livourne, Sillabe, 2005, pp.229-235.

SAMOYAUULT-VERLET, 1992.

Colombe Samoyault-Verlet, « Un document concernant les peintres hollandais travaillant à Fontainebleau », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.325-329.

SARANT, 2000.

Mylène Sarant, « Ambroise Dubois et les Ethiopiques d'Héliodore », dans *Histoire de l'Art*, 2000, 46, pp.25-37.

SARANT ET KAZEROUNI, 2005.

Mylène Sarant, Guillaume Kazerouni, « Ambroise Dubois et les Ethiopiques d'Héliodore, à propos de grisailles inédites », dans *Revue du Louvre*, 2005, n°3, pp.56-63.

SARTRE, 2001.

Fabienne Sartre, « La sculpture toulousaine dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 2001, t.LXI, pp.165-194.

SCAILLIÉREZ, 1989.

Cécile Scailliérez, « Le Grand Cabinet de la reine au Louvre, la part de Gabriel Honnet et de Guillaume Dumée », dans *Revue du Louvre*, 1989, 3, pp.156-163.

SCAILLIÉREZ, 1992.

Cécile Scailliérez, « Deux peintures de l'invention de Toussaint Dubreuil », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.185-254.

SCAILLIÉREZ, 2008.

Cécile Scailliérez, « La Charité de saint Martin de Martin Fréminet entre au Louvre par dation », dans *Revue du Louvre*, février 2008, 1, pp.6-9.

SCAILLIEREZ, 2010.

Cécile Scailliérez, « Le décor religieux : La chapelle haute Saint-Saturnin », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, pp.153-156.

SCHNAPPER, 1988.

Antoine Schnapper, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, t.I, Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988.

SCHNAPPER, 1994.

Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, t.II, Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994.

SCHNAPPER, 2001.

Antoine Schnapper, « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e – XVIII^e siècles*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp.422-426.

SERRES, 1998.

Karen Serres, *Ces Messieurs de ville, étude des portraits officiels des Echevins parisiens de 1606 à 1716*, mémoire de maîtrise sous la dir. d'Antoine Schnapper, 1998, 2 vol.

STERLING, 1961.

Charles Sterling, « Les peintres Jean et Jacques Blanchard », dans *Art de France*, I, 1961, pp.77-118.

STERLING, 1963.

Charles Sterling, « Quelques œuvres inédites des peintres Millereau, Lallemand, Vignon, Sacquespée et Simon François », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1953, pp.1-12.

STERLING ET ADHEMAR, 1965.

Charles Sterling, Hélène Adhémar, *Peintures Ecole française, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, musée national du Louvre*, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1965.

SZANTO, 1996.

Mickaël Szanto, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV Sorbonne, 1996.

SZANTO, 2002.

Mickaël Szanto, « Libertas artibus restituta. La foire Saint-Germain et le commerce des tableaux, des frères Goetkindt à Jean Valdor (1600-1660) », dans *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, actes du colloque de Prato, Instituto Internazionale di storia economica F. Datini, 30 avril – 4 mai 2001, Florence, Le Monnier, 2002, pp.149-185.

TAPIE ET SAINTE-FARE GARNOT, 2007.

Alain Tapié, Nicolas Sainte-Fare Garnot, *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, cat. exp. Lille, musée des Beaux-Arts, 27 avril – 15 août 2007, Genève, musée Rath, 20 septembre 2007 – 13 janvier 2008, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2007.

TERNOIS, 1962.

Daniel Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, Paris, F. de Nobele, 1962.

TESNIERE, 1996.

Marie-Thérèse Tesnière (dir.), *Trésors de la Bibliothèque nationale de France, vol. I, Mémoires et merveilles (VIII^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

THUILLIER, 1975.

Jacques Thuillier, « Fontainebleau et la peinture française du XVII^e siècle », dans André Chastel (dir.), *L'Art de Fontainebleau*, actes du colloque international, Fontainebleau et Paris, 18, 19, 20 octobre 1972, Paris, éd. du CNRS, 1975, pp.249-266.

THUILLIER, 1978.

Jacques Thuillier, « Documents sur Jacques Blanchard », dans *Hommage à François-Georges Pariset, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1976), 1978, pp.81-94.

THUILLIER, 1981.

Jacques Thuillier, « La fortune de la Renaissance et le développement de la peinture française, 1580-1630. Examen d'un problème », dans *L'Automne de la Renaissance*, XXII^e colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, J.Vrin, 1981, pp.357-370.

THUILLIER, 1992.

Jacques Thuillier, « Réflexion sur le mécénat d'Henri IV », dans *Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire. Actes du colloque de Fontainebleau*, 20-21 septembre 1990, Pau, Association Henri IV, 1992, pp.355-363.

THUILLIER, 1998.

Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard, 1600 – 1638*, cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts, 6 mars – 8 juin 1998, Rennes, musée des Beaux-Arts, 1998.

THUILLIER, 2012.

Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992 (rééd. 2012).

THUILLIER ET PETRY, 1992.

Jacques Thuillier, Claude Pétry (dir.), *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. exp. Nancy, musée des Beaux-Arts, 13 juin – 14 septembre 1992, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1992.

VAN DEN BRINK, 2001.

Peter van den Brink (dir.), *L'entreprise Brueghel*, cat. exp. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 octobre 2001 – 17 février 2002, et Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars – 23 juin 2002, Gand-Amsterdam, Ludion, Flammarion, 2001.

VERON-DENISE ET DROGUET, 1998.

Danièle Véron-Denise, Vincent Droguet, *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVI^e-XIX^e) des collections du château de Fontainebleau*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 15 décembre 1998 – 15 mars 1999, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 1998.

VILLADIER, 2001.

Marie-José et Francis Villadier, *A Meudon en ce temps-là... La maison d'Armande Béjart*, Meudon, musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon, 2001.

VODRET, 2011.

Rossella Vodret, *Alla ricerca di « Ghiongrat » : studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2011.

WILDENSTEIN, 1960^a.

Georges Wildenstein, « Georges Lallemant et l'église Saint-Nicolas-des-Champs », dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1960, pp.317-322.

WILDENSTEIN, 1960^b.

Georges Wildenstein, « L'activité de Toussaint Dubreuil en 1596 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1960, pp.333-340.

WILHELM, 1985.

Jacques Wilhelm, « Un décor disparu : les peintures de la galerie du château de Berny illustrant la vie d'Henri IV et la première année du règne de Louis XIII », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, (année 1983), 1985, pp.29-45.

WIRTH, 2003.

Stanislas Wirth, *Ambroise Dubois*, mémoire de DEA sous la dir. d'Alain Mérot, Université Paris IV Sorbonne, 2003, 4 vol.

WIRTH, 2010^a.

Stanislas Wirth, « La galerie de la Reine, dite de Diane », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, pp.63-69.

WIRTH, 2010^b.

Stanislas Wirth, « Le cabinet de Tancrede et Clorinde », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur*, cat. exp. Fontainebleau, musée national du château, 7 novembre 2010 – 28 février 2011, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2010, pp.83-85.

ZEDER, 2011.

Olivier Zeder, *De la Renaissance à la Régence. Peintures françaises du musée Fabre : catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 2011.

ZVEREVA, 2011.

Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois, les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011.