



HAL
open science

La peinture d'histoire autour de Charles Le Brun en France. Catalogue raisonné des peintures d'histoire de l'école française de la seconde moitié du XVIIe siècle du musée des Beaux-arts de Dijon

Constance Hallier

► To cite this version:

Constance Hallier. La peinture d'histoire autour de Charles Le Brun en France. Catalogue raisonné des peintures d'histoire de l'école française de la seconde moitié du XVIIe siècle du musée des Beaux-arts de Dijon. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04592141

HAL Id: dumas-04592141

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04592141>

Submitted on 29 May 2024

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

Constance Hallier

La peinture d'histoire autour de Charles Le Brun en France

Catalogue raisonné des peintures d'histoire de l'école française de la seconde
moitié du XVII^e siècle du musée des Beaux-Arts de Dijon

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

Membre du jury : M. Olivier Bonfait, M^{me} Sandrine Balan, M^{me} Dominique
Bardin-Bontemps

Novembre 2020

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

CC BY NC ND



Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Monsieur Olivier Bonfait, professeur d'histoire de l'art moderne, pour m'avoir fait confiance une année de plus et m'avoir donné l'opportunité de travailler sur les merveilleuses collections du musée des Beaux-Arts de Dijon. Mes remerciements vont également à Madame Sandrine Balan, conservatrice en chef du patrimoine, responsable des collections modernes du musée des Beaux-Arts de Dijon, sans qui cette étude n'aurait pas été possible et dont la présence et les conseils m'ont été précieux. Je ne remercierai jamais assez Madame Dominique Bardin-Bontemps, documentaliste bibliothécaire du musée des Beaux-Arts de Dijon, qui mit à ma disposition la documentation et les archives du musée. Au cours de mes travaux de nombreuses personnes m'ont aidée, parmi celles-ci Madame Jennifer Montagu, docteur en histoire de l'art, avec qui j'ai eu grand plaisir à échanger sur le *Banquet de Didon*, Christine Peres, documentaliste bibliothécaire au musée d'Art sacré de Dijon, Nathalie Collin, responsable de l'iconographie à la bibliothèque municipale de Dijon, Monsieur Pascal Labreuche, restaurateur, et Madame Françoise Auger-Feige, restauratrice, qui m'apportèrent leur expérience sur l'histoire matérielle des châssis, Monsieur Jean-Pierre Roze qui me permit de citer en avant-première son ouvrage sur Saint-Bénigne de Dijon. Je remercie également le personnel du musée des Beaux-Arts de Dijon, en particulier, Monsieur Thierry Sébillon, bibliothécaire, Madame Anne Camuset, responsable du service photothèque, Madame Naïs Lefrançois, conservatrice coordinatrice de la régie des œuvres et des restaurations, le personnel de la Bibliothèque et des Archives municipales de Dijon et des Archives départementales de Côte-d'Or, l'office du tourisme du pays Arnay-Liernais et Monsieur François Bruno, chargé des collections des hospices civils de Beaune. Que soient enfin remerciés Monsieur et Madame Christian Bizouard, pour leur accueil à Dijon, ma famille et mes amis pour leur patience et leurs relectures attentives.

Abréviations

ADCO : Archives départementales de Côte-d'Or.

AMD : Archives municipales de Dijon.

AN : Archives nationales.

Bibl. : Bibliographie

BMD : Bibliothèque municipale de Dijon.

BNF : Bibliothèque nationale de France.

Cat. : Catalogue.

C2RMF : Centre de recherche et de restauration des musées de France.

ENSBA : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Fig. : Figure.

Hist. : Historique

INHA : Institut national d'Histoire de l'Art.

Inv. : numéro d'inventaire

MBAD : musée des Beaux-Arts de Dijon

SAMD : Société des Amis des Musées de Dijon.

Sommaire

Remerciements	1
Abréviations.....	2
Sommaire	3
Introduction.....	7
Peinture allégorique.....	14
1 DUFRESNOY Charles-Alphonse (Paris, 1611 – Villiers-Le-Bel, 1668) <i>Allégorie de la Peinture</i>	14
Peinture religieuse.....	20
2 STELLA Jacques (Lyon, 1596 – Paris, 1657) <i>L'Enfance du Christ</i>	20
3 CHAMPAIGNE Philippe (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674) <i>La Présentation au Temple</i>	24
4 DESPESCHES Luc (?, avant 1619 – Dijon, 1648) <i>Sainte Famille dite Le Christ adolescent ayant la vision de sa Passion</i>	33
5 DESPESCHES Luc (?, avant 1619 – Dijon, 1648) ? <i>Saint Jean écrivant l'Apocalypse</i>	36
6 CORNEILLE Michel I (Orléans, vers 1603 – Paris, 1664) <i>La Présentation de la Vierge au Temple</i>	38
7 CORNEILLE Michel I (Orléans, vers 1603 – Paris, 1664) <i>L'Assomption de la Vierge</i>	41
8 LE SUEUR Eustache (Paris, 1616 – Paris, 1655) <i>Le Christ sur la Croix</i>	44
9 BOURDON Sébastien (Montpellier, 1616 – Paris, 1671) <i>Le Repos de la Sainte Famille</i>	47
10 DUBOIS Benoît (Dijon, 1619 – Dijon, 1680) <i>La Visitation</i>	50
11 LE BRUN Charles (Paris, 1619 – Paris, 1690) <i>Déploration de la Vierge sur le Christ mort, dit Le Christ au linceul</i>	52
12 COYPEL Noël (Paris, 1628 – Paris, 1707) <i>Sainte Geneviève recevant une médaille de saint Germain ou La Consécration de sainte Geneviève</i>	56
13 CORNEILLE Michel II (Paris, 1642 – Paris, 1708) ? <i>La Vierge présentant l'Enfant Jésus à un saint franciscain</i>	59
14 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 1712) <i>La Conversion de saint Augustin</i>	62
15 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>Sainte Anne et saint Joachim</i>	66
16 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>Le Martyre de sainte Catherine</i>	69

17 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>Saül implorant l'ombre de Samuel</i>	72
18 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>Saint François-Xavier ressuscitant un mort</i>	74
19 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>L'Annonciation</i>	78
20 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>La Résurrection de Lazare</i>	79
21 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 1712) <i>La Prédication de saint Jean-Baptiste</i>	82
22 REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112) <i>Zacharie et l'Ange ou L'Annonce à Zacharie</i>	84
23 JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717) <i>Déposition de Croix</i>	86
24 JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717), école de ? <i>Saint Bruno en prière</i>	88
25 CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695) <i>L'Ange gardien</i>	91
26 CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695) <i>L'Apparition de la Vierge à saint Bernard accompagné par saint Etienne Harding</i>	94
27 FRANCAERT Gilbert (?, ? – Paris, après 1693) <i>Saint François de Sales</i>	97
28 FRANCAERT Gilbert (?, ? – Paris, après 1693) <i>Esther et Assuérus</i>	100
29 COYPEL Antoine (Paris, vers 1661 – Paris, 1722) <i>Le Sacrifice de la fille de Jephthé</i>	104
30 LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) <i>Saint Luc peignant le portrait de la Vierge</i>	109
31.1, 31.2, 31.3 et 31.4 LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) <i>Saint Matthieu, Saint Marc, Saint Luc et Saint Jean</i>	111
32 LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) <i>Jésus au jardin des oliviers</i>	113
33 LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) <i>Tête de Christ ?</i>	115
34 LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) ? <i>Les Disciples d'Emmaüs</i>	116
Peinture mythologique et histoire ancienne	118
35 ERRARD Charles (Nantes, 1606 – Rome, 1689) <i>Énée transportant Anchise</i> ..	118
36 BOULLOGNE Louis I de (Paris, 1609 – Paris, 1674) <i>L'Enlèvement des Sabines</i>	122
37 BLANCHET Thomas (Paris, 1614 – Lyon, 1689) <i>Iris coupe le cheveu fatal à Didon sur le bûcher, ou La Mort de Didon</i>	125
38 BOURDON Sébastien (Montpellier, 1616 – Paris, 1671) <i>La Naissance du Corail</i>	130
39 LE BRUN Charles (Paris, 1619 – Paris, 1690) ? <i>Cupidon, sous les traits d'Ascagne, inspire à Didon de l'amour pour Énée, ou Le Banquet de Didon</i>	136
40 LOIR Nicolas (Paris, 1624 – Paris, 1679) ? <i>L'Enlèvement de Proserpine</i>	141
41 LA FOSSE Charles de (Paris, 1636 – Paris, 1716) <i>Bacchus et Ariane</i>	143
42 JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717) <i>Vénus dans la forge de Vulcain</i>	148
43 CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695) <i>La Mort de Caton d'Utique</i>	151
44 BOULLOGNE Bon de (Paris, 1649 – Paris, 1717) <i>Pan et Syrinx</i>	155
45 COYPEL Antoine (Paris, vers 1661 – Paris, 1722) <i>La Colère d'Achille</i>	158

46 RIVALZ Antoine (Toulouse, 1667 – Toulouse, 1735) <i>Ajax traîne hors du temple Cassandre, fille de Priam et d'Hécube</i>	162
Peinture de l'histoire du roi.....	165
47 VAN DER MEULEN Adam Frans (Bruxelles, 1632 – Paris, 1690) <i>Le Siège de Lille en 1667</i>	165
48 VAN DER MEULEN Adam Frans (Bruxelles, 1632 – Paris, 1690), atelier de <i>Le Passage du Rhin le 12 juin 1672</i>	169
49 HOUASSE René-Antoine (Paris, 1645 – Paris, 1710) <i>Louis XIV à cheval</i>	172
50 MARTIN Jean-Baptiste (Paris, 1659 – Paris, 1735) <i>Le Siège de Givet</i>	176
51 MARTIN Jean-Baptiste (Paris, 1659 – Paris, 1735) <i>Le Passage du Rhin le 12 juin 1672</i>	178
Conclusion	179
Sources, bibliographie et sitographie	180
Catalogues du musée des Beaux-Arts de Dijon	180
<i>Catalogues généraux</i>	180
<i>Catalogues des peintures françaises</i>	180
<i>Autres Catalogues</i>	181
Sources	181
<i>Sources manuscrites</i>	181
<i>Sources imprimées (ouvrages antérieurs à 1800)</i>	183
Bibliographie.....	185
<i>Ouvrages et articles</i>	185
<i>Catalogues d'exposition</i>	199
<i>Actes de colloques</i>	204
Sitographie	205
<i>Inventaires, dictionnaires et répertoires</i>	205
<i>Iconographie</i>	206
<i>Notices d'œuvres</i>	206
<i>Articles en ligne</i>	207

Introduction

En 1968, il y a plus de cinquante ans, Pierre Quarré et Monique Geiger, conservateur et conservateur adjoint du musée des Beaux-Arts de Dijon, publièrent un catalogue des peintures de l'école française, dont le volume avait doublé depuis le dernier catalogue complet du musée. Ce dernier remontait à 1883. Réévaluation des attributions à l'aune des connaissances de l'époque, recherche de provenances, dépassement des jugements de valeur au profit d'analyses des œuvres constitua un long et précieux travail. Toutefois, l'ampleur des collections dijonnaises ne permit pas l'exhaustivité et les œuvres mentionnées dans le catalogue de 1968 par leur seul cartel sont nombreuses. À cela s'ajoutent depuis 1968 les acquisitions entreprises par l'institution et cinquante ans de recherches remettant en cause ou approfondissant la connaissance des œuvres. Parmi celles-ci, un groupe de 54 tableaux semble avoir particulièrement besoin d'être reconsidéré, à savoir celui regroupant la peinture d'histoire de la seconde moitié du Grand Siècle dont les auteurs ne sont pas anonymes. De la génération qui vit se lever Charles Le Brun à la génération d'Antoine Coypel, ces peintures sont révélatrices de l'impact puis des fidélités ou des émancipations vis-à-vis du travail novateur de l'ancien premier peintre du roi et directeur des Gobelins, dont l'historiographie dénonça longtemps la « dictature ». Une plongée dans l'histoire de la constitution de la collection du musée des Beaux-Arts suffit à révéler l'importance et la variété de ces peintures mais aussi l'ostracisme dans lequel cet ensemble tomba au cours du XIX^e siècle.

Dijon fut précurseur. Comme Besançon en 1694 ou Arles en 1785, la ville fit partie des premières dotées d'un musée en état de marche avant que n'éclate la Révolution. La spécificité du musée de Dijon est qu'il se constitua de façon intimement liée avec le pouvoir politique et qu'il fut ouvert à tous avec pour but affiché d'édifier, d'éduquer et en particulier de glorifier la Bourgogne et la maison de Condé¹. La création du musée doit

¹ Pommier, 1986, p.464

beaucoup à la personnalité de François Devosge, créateur également de l'école de dessin de la ville en 1767. En 1785, l'achèvement de l'aile du logis du roi au Palais des États de Bourgogne lui permis de gagner l'étage noble de l'aile pour exposer les œuvres envoyées depuis 1776 par les pensionnaires de l'école de Dijon, principalement des copies d'antiques et de peintures italiennes. Deux ans plus tard, le 30 novembre 1787, les Élus des États de Bourgogne validèrent la transformation de cet espace en musée, ouvert à tous et voué à la gloire de la Bourgogne. Sur les deux salles que comprenait le musée, la première, la salle des Statues, était ornée d'un plafond de Prud'hon à la gloire des Condé, tandis que la seconde, destinée à la peinture, devait s'orner d'un cycle peint glorifiant le Grand Condé². La Révolution ne permit pas de mener à bien cet ambitieux programme. Le musée ne contenait alors pas de peintures d'histoire du Grand Siècle. Ces œuvres se trouvaient principalement dans les édifices religieux et chez les collectionneurs particuliers comme Jehannin de Chamblanc ou Bégnine Legouz-de-Saint-Seine.

Lorsque la Révolution éclata, les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les Beaux-arts* écrites en 1747 par Lafond de Saint-Yenne et la politique d'Angiviller à la surintendance des bâtiments du roi avaient été méditées par les révolutionnaires. Ceux-ci condamnèrent l'art dépravé du siècle de Louis XV et prônèrent un retour au « Grand Goût » élevant les citoyens à des valeurs morales. Dans un *Rapport sur la nécessité et les moyens de répartir entre les départements le superflu des livres et objets d'arts qui se trouvent à Paris*, édicté le 21 août 1798, le conseil de conservation du Museum Central rappela que le but des musées des départements était « d'enflammer le génie de nos jeunes élèves » à « la vue des morceaux de nos grands maîtres », parmi lesquels Poussin, Le Sueur, Le Brun et Vernet prenaient la première place³. Cet état d'esprit se retrouve à Dijon, où l'administration de Côte-d'Or n'attendit pas la circulaire Roland du 3 novembre 1793, elle-même à l'initiative du dijonnais Guyton de Morveau, pour inventorier et décider du sort des biens du clergé et des émigrés, respectivement saisis à la suite des lois du 2 novembre 1789 et du 9 novembre 1791⁴. Le 4 novembre 1792, le directoire du département chargea Devosge de l'inventaire des saisies. Le document, commencé le 25 février 1793 et remis le 16 novembre 1794, révèle le souci de préservation du patrimoine et de pédagogie animant Devosge⁵. Les œuvres, triées par

² Quarré, 1950, p.5-6.

³ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, cité dans Pommier, 1984-1985, VII

⁴ Sur la circulaire Roland, cf. Pommier, 1984-85, p.117

⁵ Dijon, 2000, Collections, p.115

lieu de saisie, sont décrites, souvent assez précisément, avec leur dimensions, l'état du cadre, leur destination et sont parfois accompagnées d'appréciations esthétiques. Conservé aux archives municipales de la ville et transcrit par Katherin Landais dans une base de données, l'ouvrage est une source précieuse, permettant de retracer la provenance des œuvres du musée et parfois les raisons qui justifiaient leur conservation⁶. Devosge fit preuve d'un grand souci pédagogique, prenant aussi bien les maîtres flamands et italiens que français et s'attachant à conserver les productions des artistes locaux du XVII^e siècle, que sont Quantin, Tassel, Le Bault ou encore Revel⁷. Il sélectionna en tout 271 peintures pour le musée, dont 148 de l'école française, auxquels il faut ajouter les quelques œuvres destinées à l'école centrale de la ville, ancien collège jésuite des Godrans, qui arrivèrent plus tard au musée⁸. Dans cet ensemble de l'école française, 33 peintures d'histoire de la seconde moitié du XVII^e siècle sont aujourd'hui attribuables à des artistes connus, souvent bien identifiés par Devosge. Cela représente un peu plus de 61% des collections de peintures d'histoire de la seconde moitié du XVII^e siècle de l'école française, en excluant les anonymes se composant principalement de peintures de dévotion et de copies. Ajoutées à cela les douze peintures de notre corpus provenant des saisies révolutionnaires à Paris, c'est plus de 83% des œuvres étudiées qui doivent leur présence dans les collections du musée à la Révolution. Cet intérêt porté au « Grand Goût » fut confirmé par le premier envoi de l'État en 1803. À la suite de l'arrêté du 22 août 1801, Chaptal décida d'envoyer dans quinze villes, dont Dijon, des œuvres issues des saisies révolutionnaires et stockées au Museum du Louvre, ainsi qu'à Versailles. Par une lettre datée du 19 juillet 1802, Devosge réclama des tableaux de l'école italienne, de celle de Rubens mais aussi des « bons maîtres » de l'école française⁹. Ces « bons maîtres » étaient compris comme des peintres du XVII^e siècle et le musée s'enrichit à cette occasion de deux Le Brun, d'un Noël et d'un Antoine Coypel, d'un Le Sueur et de deux tableaux de Corneille l'Ancien¹⁰. Le second lot de peintures envoyé le 19 juillet 1809 apporta au musée un tableau longtemps attribué à Corneille le Jeune, tandis que celui de 1812 compléta les collections par un Champaigne, un La Fosse et un tableau de l'atelier de Van der Meulen¹¹. Cette importance accordée à la

⁶ AMD, 4R1 1, Devosge, *Proces Verbaux...* ; Base de donnée « Le patrimoine de Dijon à la Révolution : l'inventaire Devosge »

⁷ Dijon, 2000, collections, p.129

⁸ Quarré, 1968, p.6

⁹ ADCO, XXXIII, T. 4a, cité dans Roy, 1980, p.15

¹⁰ Cat. 11, 12, 29, 8, 6 et 7 ; Dijon, MBAD, Le Brun, Inv. CA 371, rendu au musée national des châteaux de Versailles et Trianon.

¹¹ Cat 3, 41, et 51

peinture d'histoire semble par ailleurs confortée en 1809 par l'achat à un particulier de deux tableaux de batailles de Louis XIV alors attribués à Jean-Baptiste Martin¹².

La Restauration marqua, pour un long temps, la fin de l'enrichissement du fond de peinture française d'histoire du XVII^e siècle du musée. Bien que la politique d'envois d'œuvres par l'État ait perduré tout au long du XIX^e siècle, le musée de Dijon ne reçut principalement que des peintures monumentales acquises aux Salons. La seule exception notable pour la peinture du XVII^e siècle fut le carton de la *Colère d'Achille* par Antoine Coypel. L'évolution du goût en faveur du XVIII^e siècle puis des « peintres de la réalité » au XX^e siècle ne joua pas en faveur de la peinture d'histoire de l'école française de la seconde moitié du XVII^e siècle, trop associée à Louis XIV et à l'académisme. Les livrets et catalogues de visite du musée rédigés dans la première moitié du XX^e siècle sont assez révélateurs de ce déclin, même s'ils épargnent les peintres locaux que le musée tenait, depuis sa création, à mettre en valeur. Les éditions de 1914 et de 1933 du catalogue de Jeanne Magnin témoignent par le choix des œuvres retenues pour la reproduction photographique et les commentaires de l'auteur d'un désintérêt, voire d'un mépris, pour tout ce qui a trait à l'académisme du XVII^e siècle, à l'exception des grands chefs-d'œuvre comme *La Présentation au temple* de Philippe de Champaigne. La définition même de l'école dijonnaise témoigne d'un goût pour le « réalisme », opposé à l'artifice de l'académisme : « Quelques-uns [artistes de Dijon] sont de second plan et leur production risquait de sombrer dans l'oubli ; ils prennent plus d'intérêt du fait même de leur réunion qui permet de constater l'existence d'une école dijonnaise où se perpétuent des caractères communs, fruits de la race et du terroir : la franchise de l'accent, le goût des réalités et du dessin consciencieux, de l'exécution robuste et saine ; art honnête, sensé, un peu court, hostile à la fantaisie, qui s'envole rarement bien haut mais que son terre-à-terre préserve des chutes retentissantes »¹³. Le catalogue de Jeanne Magnin est un outil précieux en ce qu'il ne répertorie que les œuvres présentées au public. La succession des éditions révèle ainsi les changements d'accrochage, qui accordèrent plus d'importance aux XVIII^e et XIX^e siècles qu'au XVII^e siècle. En 1922, Albert Joliet et Fernand Mercier, conservateur et conservateur adjoint, publièrent *Le Musée de Dijon, collections publiques de France*. Un paragraphe y est consacré aux artistes bourguignons de la première moitié du Grand Siècle, décrits comme des « maîtres de l'ombre et de la violence »¹⁴. Cependant, à l'exception des

¹² Cat. 48 et 50

¹³ Magnin, 1914, salle XVII

¹⁴ Joliet, 1922, p.19

Van der Meulen rapidement cité, la peinture d'histoire du XVII^e siècle n'a pas sa place dans l'ouvrage. Le « Guide topographique pour une visite rapide du musée » qui ouvre l'ouvrage ne cite d'ailleurs que le *Portrait de Catherine de Montholon* par Tassel parmi toutes les peintures du XVII^e siècle que recèle le musée¹⁵. Le siècle est retranché par les auteurs comme une phase de transition « entre l'éclat de la Renaissance et la luminosité du XVIII^e siècle », et même les écoles italiennes, hollandaises et flamandes obtiennent peu d'attention au regard de la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁶. Dix ans plus tard, en 1934, Charles Dupuy publia *Une heure et demie au Musée de Dijon, petit guide pratique spécialement composé pour permettre de voir utilement le Musée en une seule visite rapide*. L'auteur affirme dans l'introduction qu'il s'«efforce de signaler uniquement les belles choses, les choses tout au moins intéressantes, laissant systématiquement de côté tout ce qui n'est pas essentiel ». Dans tout le guide, parut la même année que l'exposition de Sterling et Jamot sur *Les peintres de la réalité*, seules deux œuvres de Quantin et Tassel sont mentionnées, tandis que le XVIII^e et le XIX^e siècle occupent la majeure partie de l'ouvrage¹⁷. De même, les legs et dons que reçut le musée au cours des XIX^e et XX^e siècles furent pauvres en œuvres de l'école française du XVII^e siècle. S'y trouvent majoritairement des portraits, des natures mortes et des scènes de genre. La seule peinture d'histoire est une *Cassandre* de Rivalz, donnée par Albert Joliet entre 1924 et 1928¹⁸. Elle était alors considérée comme une œuvre d'un élève de David.

Le catalogue de 1968 par Pierre Quarré et Monique Geiger fut donc salutaire en ce qu'il n'excluait plus ces œuvres abandonnées et s'attachait à reconstituer leur histoire, si brièvement que ce soit. Une exposition accompagna la publication de l'ouvrage en janvier et février 1969. Ce fut l'occasion de mettre en valeur des peintures jusqu'alors en réserve comme *Le Repos de sainte Famille* de Bourdon, en dépôt comme les batailles de Martin ou des œuvres nouvellement réattribuées comme *Le Christ au linceul* de Le Brun¹⁹. Un accrochage permanent fut également mis en place dans l'escalier de la cour de Bar pour mettre en valeur des œuvres de l'école française du XVII^e siècle à l'instar de *La Chute des anges rebelles* de Le Brun, des *Études de têtes de vieillards* de Champaigne ou des œuvres de Le Bault²⁰. C'est également grâce à Pierre Quarré qu'après la Seconde Guerre

¹⁵ Joliet, 1922, p.5 ; Dijon, MBAD, Inv. CA 468

¹⁶ Joliet, 1922, p.20

¹⁷ Dupuy, 1934, p.34 et 54 ; Dijon, MBAD, Inv. CA 468 et Inv. CA 437-439

¹⁸ Cat. 46

¹⁹ Cat. 9, 11, 50 et 51

²⁰ MBAD, Documentation, dossier « Exposition, l'Art français, XVII^e-XVIII^e siècle, 10 janvier-23 février 1969 » ; MBAD, Inv. CA 371, Inv. CA 655 ; Cat. 30-34.

mondiale, en 1948, la grande salle attenante à la Salle des Statues avait été dédiée à l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles, dont les œuvres étaient jusqu'alors dispersées dans divers espaces du musée. Ce mouvement de valorisation de l'école française s'est également traduit pour la peinture d'histoire de la seconde moitié du XVII^e par une politique d'acquisition d'œuvres majeures. En 1966 le musée achetait un *Saint Bruno* de l'école de Jouvenet, puis, en 1981, *L'Enfance du Christ* de Stella suivit par *L'Allégorie de la Peinture* de Dufresnoy en 2006 et tout dernièrement par *Vénus dans la forge de Vulcain* de Jouvenet²¹. En parallèle, les dépôts *d'Esther et Assuérus* par la Cour d'Appel de Dijon en 1991 et du *Banquet de Didon* par la Bibliothèque municipale en 2013 témoignaient d'un regain d'intérêt pour ce type de peinture ou du moins d'une prise de conscience de leur valeur et de la nécessité de les conserver²². Du côté de la recherche, le mémoire d'Alain Roy sur les envois de l'État à Dijon, parut en 1980, apporta des précisions considérables sur l'historique de plusieurs tableaux et permit une première remise en cause des attributions du catalogue de 1968. Depuis l'ouvrage de Quarré et Geiger, et celui d'Alain Roy qui ne couvre que quelques œuvres de cette étude, les connaissances sur les peintres de la génération Le Brun et ses héritiers ont considérablement évolué. Ce sont ainsi Champaigne, Stella, Michel I Corneille, Errard, Blanchet, Le Sueur, Bourdon, Van der Meulen, La Fosse, Revel, Jouvenet, Francart, Antoine Coypel, Le Bault et Rivalz qui, depuis 1968, ont fait l'objet de catalogues raisonnés ou d'expositions monographiques, tandis que la réputation de dictateur des arts de Le Brun tend enfin à s'estomper depuis l'exposition tenue au Louvre-Lens en 2016 et le colloque de 2019²³.

Depuis le dernier catalogue, cinquante ans de recherches fructueuses et de revalorisation de la production picturale française de la seconde moitié du XVII^e siècle justifiaient de se pencher à nouveau sur celle conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon. Traiter une à une, avec précision, les 311 peintures du Grand Siècle français que contient le musée n'aurait pas été possible le temps d'un mémoire. Le présent travail se concentre donc sur cette seconde moitié du siècle qui fait partie prenante du cœur historique des collections et fut tant délaissée par la suite. Les œuvres anonymes ont toutefois été mises de côté. Leur nombre, leur état de conservation, la pauvreté des dossiers d'œuvres et l'ampleur des archives bourguignonnes réservent leur étude pour une recherche de longue

²¹ Cat 24, 2, 1 et 42

²² Cat. 28 et 39

²³ *Le mythe Le Brun, entre attaques et critiques*, 16-17 décembre 2019, Paris, Centre Allemand d'Histoire de l'Art

durée. Il en va de même pour les copies. Ont également été exclues de la présente étude les œuvres en dépôt au musée, à l'exception de deux tableaux appartenant à la municipalité de Dijon: *Esther et Assuérus* et *Le Banquet de Didon*²⁴. Ce dernier était d'ailleurs destiné au musée, selon l'inventaire des saisies dressé par Devosge. L'ensemble des œuvres forme un groupe de 54 peintures, regroupées en 51 notices. Chacune d'elle fait la synthèse des connaissances acquises sur les œuvres, retrace l'historique et la fortune des tableaux au musée des Beaux-Arts et s'attache à ouvrir des pistes sur les zones d'ombre restantes. Un soin particulier a été accordé aux sources textuelles et visuelles qui ont pu inspirer les peintres. Ce travail a été rendu possible par l'accroissement des archives numérisées et des collections mises en lignes. Ces outils ont notamment permis de retrouver l'origine d'un petit tableau attribué à Nicolas Loir, qu'un orage de grêle semblait avoir condamné au rang des œuvres inutiles ; de mettre en lumière l'intérêt iconographique de la production de Revel, du *Saint Bruno* attribué à l'école de Jean-Jouvenet ou de la *Sainte Famille* de Despeches. Lorsque des œuvres présentaient des difficultés d'attributions, celles-ci ont été systématiquement réexaminées.

« [...] il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés »²⁵. La hiérarchie des genres établie par Félibien dans l'introduction des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667* guide l'organisation du catalogue. En premier lieu vient donc la peinture allégorique, suivit par la peinture religieuse qui, au siècle de Bérulle et du jansénisme, ne pouvait pas remporter moins que la deuxième place. S'en suivent la mythologie et l'histoire ancienne dont l'interpénétration dans plusieurs œuvres du corpus justifient leur regroupement. Enfin, les peintures relevant de l'histoire contemporaine, celle du règne de Louis XIV, ont été placées à la fin du catalogue. Au sein de chaque catégorie, les œuvres n'ont pas été classées par date de création. Beaucoup ne sont pas datables à l'année près. Un classement par date de naissance de leur auteur a été privilégié, permettant un groupement par générations d'artistes.

²⁴ Cat. 28 et 39

²⁵ Paris, BNF, IFN-8626828, Félibien, 1668, np., vue 33/211 dans Gallica

Peinture allégorique

1

DUFRESNOY Charles-Alphonse (Paris, 1611 – Villiers-Le-Bel, 1668)

Allégorie de la Peinture

Vers 1655-1660

Huile sur toile

H. 62,8 cm ; L. 77,5 cm

Inv. 2006-4-1

Hist.: 15/12/1998, Londres, Phillips, lot n°43 ; 2006, don de la SAMD.

Bibl.: Gaskell, 2000, pp.72-73 ; Lachenal et Borea, 2000, p.52; Gilles, 2008, p.39-43.

Offert en 2006 par la Société des Amis des Musées de Dijon, *L'Allégorie de la Peinture* est un jalon important de l'œuvre de Charles-Alphonse Dufresnoy. L'artiste, encore peu connu, a été remis en valeur par Jacques Thuillier et Sylvain Laveissière²⁶. Passé par l'atelier de Vouet, Dufresnoy partit en 1633 à Rome où il resta vingt ans en compagnie de Mignard, formant un duo « inséparable »²⁷. S'il copia Titien et Raphaël, regarda l'Albane, Dufresnoy s'est surtout imprégné de la manière de Poussin à qui il emprunta des compositions en frise, des personnages échelonnés sur trois plans et une palette où dominant le rouge, le jaune et le bleu. Après un passage à Venise, l'artiste rentra en France en 1656, affirmant un style plus personnel. Après avoir collaboré avec Mignard à la coupole du Val-de-Grâce en 1658, Dufresnoy refusa d'intégrer l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663. L'activité de peintre de Dufresnoy s'acheva en 1664, lorsqu'une attaque cardiaque réduisit ses capacités, au point que Mignard fit courir le bruit de sa mort dès 1665.

Le tableau de Dijon n'est pas signé mais l'auteur ne fait pas de doute. Le canon des personnages, gracile, juvénile, à la carnation claire, les pieds menus et longs, les mains molles aux articulations à peine marquées, est récurrent chez l'artiste. Il en va de même

²⁶ Thuillier, 1996 ; Laveissière, 1996 et coll. Pierre Mignard, 1997.

²⁷ Félibien, 1688, cité par Laveissière, coll. Pierre Mignard, 1997, p.93

pour les drapés, très fins ou au contraire un peu plus épais mais qui se plient doucement, sans former d'angle. La composition est marquée par les formes géométriques (le triangle du chevalet, l'ovale de la peinture, le rectangle de la porte) et scandée par un quadrillage de lignes formées par l'architecture. Le soin accordé à la représentation de ce cadre architectural, rare dans les *Allégories de la Peinture* contemporaines, rappelle *La Mort de Lucrèce* et *Achille à Scyros*²⁸. La posture de la Peinture, assise avec un genou plié et une jambe ramenée en arrière, rappelle assez précisément celle d'Europe dans *L'Enlèvement de la Manufacture de Sèvres*²⁹. La touche de *L'Allégorie de la Peinture* est raffinée, précise, lisse sur les carnations, large et visible pour les lumières des drapés et forme des empâtements légers pour figurer les reflets de l'or. Sa minutie concorde avec le caractère de l'artiste, « jamais content dans l'exécution des idées que son imagination lui fournissoit »³⁰. Multipliant les études préparatoires sur un même sujet, Dufresnoy n'aurait réalisé qu'une cinquantaine de tableaux, auxquels il semble avoir accordé un grand soin³¹. La palette est également cohérente avec ce que l'on connaît de l'œuvre de l'artiste. Le rose particulier du drapé de la jeune femme apparaît fréquemment et notamment son accord avec le bleu roi du jeune homme ailé, franchement similaire aux accords de *La Mort de Lucrèce*, et présent dans de multiples compositions de Dufresnoy³². Si ces éléments rappellent des œuvres réalisées à Rome, *L'Allégorie de la Peinture* serait plutôt datable d'après ses séjours romain et vénitien. La composition singulièrement allégée (jusqu'alors ses œuvres étaient chargées d'une dizaine de personnages) et les types des visages témoignent d'une distance prise avec Poussin qui n'apparaît dans les œuvres datées de l'artiste qu'à partir de la *Sainte Marguerite* peinte en 1656, après son retour en France³³. Dans le tableau de Dijon, les ombres très progressives, le coloris audacieux de la robe de la jeune femme, les jeux de reflets bleutés sur les ailes du jeune homme et le scintillement de la lumière sur les drapés pourraient être des traces du passage à Venise précédant le retour à Paris. La scène se déroule dans une lumière de clair-obscur et les contours des figures évoqueraient presque un *sfumato*. Ce soin apporté à la couleur et aux ombres entre en écho avec les écrits de Dufresnoy où émerge l'idée de « tout-ensemble ». La noblesse de l'art ne

²⁸ Fig. 1 et 2

²⁹ Fig. 3

³⁰ Félibien, 1688, p.282, cité par Laveissière dans coll. Pierre Mignard, 1997, p.96

³¹ Thuillier, 1996, p.51-65

³² Fig.1 ; Le même rose se retrouve dans *Paris et Oenone*, Christie's, New-York, 23 octobre 1998, lot 14

³³ Paris, musée du Louvre, Inv. 4638

s'y résumait pas à l'invention ou au dessin. Pour Dufresnoy, la disposition des couleurs et de la lumière faisait partie de la théorie de la peinture, de sa noblesse³⁴.

Avant d'être peintre, Dufresnoy est un théoricien de la peinture. En 1668, peu après son décès, Pierre Mignard et Rogers de Piles publièrent deux versions de son traité de la peinture, poème versifié en latin sous le titre de *De Arte Graphica*. Une note rajoutée à la version publiée par Mignard précise que l'artiste avait composé le poème à Rome, entre 1640 et 1645³⁵. Il est également possible que la version librement traduite par Roger de Piles se base sur un manuscrit de notes sur l'art de peindre, de la main de Dufresnoy et daté de 1649³⁶. Les activités de théoricien de l'artiste étaient reconnues bien avant son décès et la publication du poème puisque dès 1658, dans le *Songe énigmatique sur la Peinture universelle*, Hilaire Pader faisait mention dans la galerie des « Inventeurs de la Peinture, Sculpture et Architecture, leurs Reformateurs & ceux qui ont excellé en ces beaux Art » du « scavant du Fresnoy »³⁷. Ces faits invitent à regarder avec une attention particulière les éléments disposés par l'artiste dans l'*Allégorie de la peinture*, qui pourrait être une illustration du *De Arte Graphica* ou du moins une autre forme de manifeste de ses idéaux. Dater l'œuvre à partir des écrits de Dufresnoy semble néanmoins périlleux, le traité ayant été publié de façon posthume et Dufresnoy mûrissant longuement ses compositions avant de les peindre. Tout au plus, l'idée de cette *Allégorie* a-t-elle probablement germé en parallèle de l'élaboration du *De Arte Graphica*³⁸. La découverte de dessins préparatoires serait un apport non négligeable pour éclairer la genèse de l'œuvre.

Le tableau de Dufresnoy tranche avec les *Allégories de la Peintures* italiennes et françaises du XVII^e siècle. Les schémas les plus récurrents reprennent tout ou partie les éléments donnés par Cesare Ripa dans son *Iconologia* : « belle jeune femme, ayant les cheveux noirs & crepus, la bouche couverte d'un bandeau, et au col une chaîne d'or où pend un masque. Elle tient d'une main plusieurs pinceaux, avec ce mot pour devise, Imitatio, & de l'autre un Tableau » ; et (ou) dépeignent une femme entourée des outils d'un atelier de peintre de l'époque. La Peinture fit parfois l'objet de triomphes, cortèges et autres représentations purement allégoriques³⁹. Dans le tableau de Dufresnoy, la Peinture est représentée par une jeune femme dans un décor palatial concret, avec des outils tels

³⁴ Heck, 2015, p. 6-7

³⁵ Allen, coll. Pierre Mignard, 1997, p.120

³⁶ Heck, 2015, p.2 et note 5

³⁷ Pader, 1973, p.20, cité par Bar, 2013, p.16

³⁸ Il est toutefois notable qu'aucune des éditions du *De Arte Graphica* comprenant un frontispice ou des illustrations n'ait repris le tableau de l'artiste.

³⁹ Pietro Testa, *Allégorie de la peinture*, dans Bartsch, 1820, vol.XX, n°35 ; Pierre Brebiette, *Allégorie de la peinture*, première moitié du XVII^e siècle, Nancy, musée des Beaux-Arts, Inv. TH. 99.15.883

qu'un appui-main, un chevalet, une fiole d'huile, différents pinceaux et une palette, un peu à la manière de *L'Atelier* de Mathieu Le Nain mais avec un cadre majestueux qui rappelle plutôt *L'Allégorie de la Peinture* de Vermeer⁴⁰. Chez Vermeer comme chez Le Nain, le tableau représente un peintre peignant un modèle déguisé en allégorie. Chez Dufresnoy, l'ensemble des personnages appartient au registre de l'allégorie, comme en témoignent les vêtements et le visage idéalisé de la jeune femme, le personnage ailé, les putti et l'activité consistant pour une femme à peindre un modèle masculin, pratique qui n'était pas admise au XVII^e siècle. Ce mélange peu fréquent se rapproche de gravures plus tardives comme celle de *La Peinture* par Audran⁴¹. Au sein de cette inhabituelle association, la multiplication des éléments symboliques porte à confusion⁴². Nul doute que la jeune femme représente la Peinture. Son activité, ses outils et le putti au premier plan tenant le traité de peinture de Léonard de Vinci, publié en 1651 par Fréart de Chambray avec la collaboration de Poussin, le confirment. Mais que dire alors du compas, de la sphère armillaire et des instruments de musique ? Ils pourraient représenter la Géométrie, l'Astronomie et la Musique mais l'Arithmétique manque pour former les arts libéraux qu'aurait suggérés la présence de Minerve sur le bas-relief. Le compas de la Géométrie pourrait aussi être celui de l'Architecture, à laquelle s'associerait la Sculpture figurée par la tête de *Vénus Médicis*, la Musique avec le luth et le violon, et la Peinture. Léonard de Vinci les comparait dans son traité afin d'ériger la Peinture au sommet de la hiérarchie. La composition de Dufresnoy qui permet de voir le personnage ailé de profil et de face s'inscrit peut-être également dans cette représentation du *Paragone* des Arts.

Ce personnage, avec sa couronne de laurier, sa branche d'olivier, son arc, ses flèches enflammées (presque effacées) et son carquois autour duquel est inscrit « *ARTES FLAMMA MEA DECORAT* » (« ma flamme embellit les arts ») est trop riche d'attributs pour que *l'Iconologia* de Cesare Ripa soit d'un grand secours. Il a suscité plusieurs interprétations. Ivan Gaskell a mis en valeur la permanence du néoplatonisme dans la théorie de l'art après la Renaissance⁴³. Selon la pensée de Ficin, l'Amour permettait de transcender le monde, de même que l'art permettait d'aller au-delà du réel. Le tableau de Dufresnoy serait l'illustration de cette théorie de l'Eros inspirant l'Art pour dépasser le réel. Le jeune homme ailé est effectivement muni d'un carquois et désigne le ciel.

⁴⁰ Fig. 4 -5

⁴¹ Fig.6

⁴² Gilles, 2008, Matthieu Gilles a proposé une étude très détaillée de l'iconographie de l'œuvre. Nous présentons ici une synthèse de ses observations doublée d'apports extérieurs et personnels.

⁴³ Gaskell, 200, p. 72.

Séduisante, cette interprétation mérite d'être nuancée, dans la mesure où l'Amour est généralement peint plus jeune et que ni le laurier ni l'olivier ne lui sont attribués. Mathieu Gilles a également fait remarquer que Dufresnoy mettait en garde ses lecteurs contre la distraction de l'Amour, la peinture se plaisant « dans la liberté du célibat »⁴⁴. Voir dans cette figure la Paix (l'olivier, le laurier) permettant aux arts de fleurir (la devise du carquois) n'est guère plus satisfaisant. Cette allégorie était plutôt représentée sous les traits d'une femme. Matthieu Gilles propose de lire cette figure comme une représentation du Génie. Dans l'*Iconologia*, Ripa associe le Génie à un rameau d'olivier et une couronne de laurier et le définit comme « l'inclinaison que nous avons à quelque chose »⁴⁵. Ce Génie peut s'appliquer à la création artistique, comme c'est le cas dans le *Génie de Benedetto Castiglione* gravé vers 1645-1647 et le *Génie de Salvatore Rossa* gravé vers 1648, deux estampes suffisamment célèbres pour que Dufresnoy les ait vues⁴⁶. Ce Génie, compris comme l'inspiration artistique, revêt une importance majeure dans le *De Arte Graphica* qui le définit comme suit : « Cette Partie si rare et si difficile ne s'acquiert point, ny par le travail, ny par les veilles, ny par les conseils et les préceptes des Maistres : car il n'y a que ceux qui ont reçu en naissant quelque part de ce Feu céleste que déroba Prométhée, qui soient capable de recevoir ces divins présens »⁴⁷. L'idée d'un don du ciel est confortée par le geste du jeune homme et les flèches enflammées. La devise du carquois s'accorde avec le Génie compris comme « Feu céleste ». Cette hypothèse semble renforcée par la composition qui laisse un grand vide entre d'un côté la femme en train de peindre avec ses instruments de travail, un traité, un putti studieux et des références aux Beaux-Arts et de l'autre côté le Génie et les instruments de musique qui font partie de l'Allégorie qu'elle est en train de peindre. Ce vide est d'autant plus mis en valeur que les lignes du sol, la succession de rectangles formés par l'architecture, le gland de passementerie et le rideau qui révèle la porte y attirent l'œil. La composition deviendrait un avertissement à l'usage des peintres. Quel que soit le temps passé à travailler et à lire des traités, quel que soit la noblesse de la peinture en tant que pratique, elle n'est rien sans le Génie. En effet, pour Dufresnoy, un vide immense sépare le peintre de l'ouvrier. La frontière se situe « entre une pratique aveugle uniquement soumise à des règles et l'intelligence ou le génie (genium) (v. 30-36) qui a cette capacité d'unir « les trois parties qui dépendent de deux choses l'une est le discours ou raisonnement de l'entendement, et l'autre l'opération manuelle, son but, son

⁴⁴ Dufresnoy, *De Arte Graphica*, 1668, p.48

⁴⁵ Ripa traduit par Baudoin, 1644, p.81, cité par Gilles, 2008, p.41

⁴⁶ Fig. 7-8

⁴⁷ Dufresnoy, *De Arte Graphica*, 1668, p.11

intention et sa fin est de représenter le vrai »⁴⁸. Le Génie de Dufresnoy pourrait englober plus que la simple inspiration artistique du peintre. En effet, un génie portant flambeau et arc était l'assistant d'Érato, muse de la poésie lyrique. Le parallèle entre Poésie et Peinture était commun au XVII^e siècle et le *De Arte Graphica* s'ouvre lui-même sur le vers d'Horace « Ut Pictura Poesis erit [...] »⁴⁹. Ce rapprochement permet à Matthieu Gilles d'expliquer la nature morte aux pieds du jeune homme. Les instruments de musique et la sphère armillaire symboliseraient l'harmonie, tant poétique que picturale, les sphères de ce type évoquant pour les Pythagoriciens « les sons mélodieux produits par le mouvement des corps célestes »⁵⁰. Cette association de la peinture à la poésie n'est d'ailleurs pas singulière. Le tableau de Claude Audran, *La Fureur poétique* présente derrière une jeune femme couronnée de laurier un exemplaire du poème de Claude Perrault sur la peinture⁵¹. De même, dans un dessin d'Antoine Coypel représentant la fondation de l'Académie de France à Rome en 1667, le putto assis devant son chevalet peint une figure ailée qui pourrait bien être elle aussi un Génie⁵².

Jalon de l'œuvre peinte, témoignage de la pensée singulière et novatrice d'un peintre-théoricien, *L'Allégorie de la Peinture* conforte le choix d'Hilaire Pader dans le *Songe énigmatique sur la Peinture universelle* : Charles-Alphonse Dufresnoy a bien toute sa place dans la galerie des « Inventeurs de la Peintures [...] », auprès de Cesare Ripa.

⁴⁸ Heck, 2015, p.8-9.

⁴⁹ Dufresnoy, 1668, p.2

⁵⁰ Gilles, 2008, p.41

⁵¹ Bar, 2003, p.107, tableau réalisé pour le petit appartement du Dauphin au Palais des Tuileries.

⁵² Fig. 9

Peinture religieuse

2

STELLA Jacques (Lyon, 1596 – Paris, 1657)

L'Enfance du Christ

Signé et daté « 1651 STELLA FECIT »

Huile sur toile

H. 42 cm ; L. 54 cm

Inv. 1981-9-P

Hist.: 01/02/1952, Londres, Christie's, lot 116; 1981, Londres, Galerie Heim, achat du M.BAD.

Bibl.: Blunt, 1960, p.331; Rosenberg, 1979, p.401; Chomer, 1980, p.89 note 29; *La Peinture Française du XVII^e siècle*, 1982, Paris-Londres-Chicago, p.321 ; Rosenberg, 1983, p.356 ; Kerspern, 1985, p.27 ; *Grand Siècle*, 1993, Montréal-Rennes-Montpellier, p.248 ; Miyajima, 2004, p.242.

L'Enfance du Christ, La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, ou encore *La Sainte Famille avec l'ange cuisinier*, autant de titres nécessaires pour distinguer cette œuvre des innombrables peintures de dévotion privée que Jacques Stella exécuta tout au long de sa carrière. Daté et signé de 1651, le tableau est d'une facture délicate. Non dénué d'une certaine monumentalité dans le traitement des figures fermement sculptées par la lumière du jour ou du feu de cheminé, il est caractéristique de la fin de la carrière de l'artiste, dont la spiritualité et le goût pour l'enfance s'accordaient bien à ce type de représentation⁵³.

Tout comme Nicolas Poussin, Lubin Baugin, ou encore Charles Le Brun, dont on peut se demander si *L'Enfance du Christ* n'a pas inspiré son *Silence* de 1655, Stella a emprunté son modèle à Raphaël⁵⁴. L'œuvre source est ici la *Sainte Famille à l'agneau* du Prado, dans laquelle l'artiste a pioché l'iconographie, la posture de la Vierge et les couleurs

⁵³ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2014, p.132, cat.31.

⁵⁴ Charles Le Brun, *Le Silence*, 1655, Paris, musée du Louvre, Inv. 2880 ; Hallier, 2019, p. 52-59

traditionnelles des vêtements des parents du Christ⁵⁵. Toutefois, *L'Enfance du Christ* est surtout un très bon exemple des reprises internes et variations dont semble avoir usé le peintre tout au long de sa carrière. Le tableau de Dijon est une version développée d'une huile sur ardoise conservée à Cherbourg, peinte bien plus tôt, dans les années 1630 ou 1640⁵⁶. Stella en reprit le groupe formé par la Sainte Famille et les putti, changeant quelques détails. Il déplaça le vase sur une cheminée, modifia l'attitude de saint Joseph, qui n'est plus dérangé dans sa lecture mais dans ses activités de charpentier, matérialisées par le compas qu'il tient à la main, les plans et le cahier posés sur la table. Le lieu où se déroule la scène a gagné en simplicité, puisque le dallage de marbre et la grande colonne ont été remplacés par un sol en terre battue et des murs de briques enduites. L'artiste a également modifié le format, passant du vertical à l'horizontal, ce qui lui permit d'ouvrir sur une deuxième pièce. Dans celle-ci, les éléments rustiques renvoient à un autre tableau de l'artiste : *La Sainte Famille* du musée des Augustins de Toulouse⁵⁷. Elle partage avec celle de Dijon le motif de l'Ange préparant la bouillie au-dessus d'un feu de cheminé, la vaisselle et le mobilier d'une grande simplicité, et la façon dont s'ouvre le volet sur l'extérieur. La posture de la Vierge semble directement empruntée au *Retour d'Égypte*⁵⁸. Le vêtement de la Vierge est également particulièrement proche de sa tenue dans *L'Adoration des anges* de 1635⁵⁹. Quant au motif de la bouillie, celui-ci apparaît régulièrement autour de 1651 dans les tableaux de dévotion de l'artiste, en témoignent une *Vierge à la bouillie* en collection particulière datée de 1651, celle du château-musée de Blois, la *Sainte Famille* du musée des Augustins de Toulouse, une *Sainte Famille* en collection particulière et une gravure de Claudine Bouzonnet-Stella⁶⁰. Ce jeu permanent de variations suggère à Sylvain Kerspern que, dans le tableau de Dijon, le motif du rideau soulevé par les putti, qui dévoile la partie de la composition qui n'est pas reprise de l'ardoise de Cherbourg, est une forme de mise en scène de la façon de travailler de l'artiste, un clin d'œil, « comme pour s'amuser de sa faculté à se renouveler »⁶¹. L'angelot, qui à Cherbourg regardait son camarade, jette désormais un regard éveillé au spectateur.

L'Enfance du Christ est emblématique de la production religieuse à destination de la dévotion privée, qui fleurit sous la Régence de Marie de Médicis. L'école de spiritualité

⁵⁵ Fig.10

⁵⁶ Fig.11

⁵⁷ Fig.12

⁵⁸ Fig.13

⁵⁹ Fig.14

⁶⁰ Kerspern, 2016, article en ligne

⁶¹ *Ibidem*

française, menée par le cardinal de Bérulle, insiste sur le mystère de l'Incarnation du Fils de Dieu, favorisant les iconographies tirées des Évangiles de l'Enfance⁶². Le tableau de Jacques Stella ne renvoie pas à un passage précis des récits saints mais propose plutôt une savante combinaison de références iconographiques et textuelles mêlées d'éléments rustiques. Cela faisant, l'image permettait à la fois au dévot de s'identifier à la Sainte Famille et de prendre conscience de l'humanité du Christ, tout en replaçant la scène dans l'économie du Salut. Ce savant équilibre et la richesse iconographique mise en œuvre par Stella font de *L'Enfance du Christ* une des *Saintes Familles* les plus raffinées de l'artiste. La cheminée, la chaise en bois, le berceau et le chat, la préparation de la bouillie et la vaisselle, la table montée sur tréteaux, la simplicité d'une maison au sol de terre battue et la fenêtre ouverte par un rustique volet de bois confèrent à la scène toute son humanité. Le modèle du berceau reprend la forme d'auge ou de tronc évidé dérivée des bas-reliefs antiques et que l'on retrouve chez Raphaël et chez les peintres contemporains de Stella, avec un décor plus ou moins développé⁶³. Le chat aux yeux ouverts, emprunté à la *Madone au chat* de Giulio Romano, ne symbolise plus le diable, mais plutôt le confort domestique et donc la qualité du foyer que forme la Sainte Famille. Sa présence est aussi un élément commun aux *Saintes Familles* de l'époque⁶⁴. Derrière cette apparente simplicité, qui rapproche le tableau des *Saintes Familles* de Blanchard, ou de certaines de Poussin, le calme de la scène masque la Passion à venir⁶⁵. Ainsi, Jean-Baptiste regarde gravement son cousin et son rôle de conducteur de l'agneau rappelle qu'il est le dernier prophète, celui qui annonce « l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde » comme le mentionne traditionnellement le phylactère entouré autour de son bâton⁶⁶. Sa position dans la composition, à gauche, au début de la diagonale ascendante qui structure le tableau, matérialise son rôle de précurseur. Les fleurs qu'il tient à la main pour appâter le mouton sont un motif récurrent dans les petits tableaux de Stella qui pourrait être un renvoi aux agneaux parés de fleurs pour le sacrifice dans les bas-reliefs antique⁶⁷. Cette hypothèse doit cependant être nuancée par la grande rareté des ovins dans les scènes de sacrifices antiques où sont surtout représentés des bovins. Pour Ayako Miyajima, la source formelle du motif de l'Enfant monté sur un mouton et soutenu par la Vierge serait plutôt une réinterprétation

⁶² Rome, 2000, *Le Dieu caché*, p.17

⁶³ Klein-Rebour, 1964, p.223-231

⁶⁴ Giulio Romano, *Madone au chat*, Naples, Museo di Capodimonte ; Toulouse, 2006, Stella, p.130 ; Lens, 2016, Le Brun, p.68

⁶⁵ Jacques Blanchard, *La Sainte Famille*, Paris, musée du Louvre, Inv.2606 ; Nicolas Poussin, *Étude pour la sainte Famille dans un intérieur*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. RL 11917

⁶⁶ *Évangile de Jean* (1 ; 29)

⁶⁷ Toulouse, 2006, Stella, p.106

du type iconographique antique de Bacchus enfant monté sur une chèvre, représenté dans un camée du museo nazionale à Naples et sur un bas-relief de sarcophage conservé à la Glyptothek de Munich⁶⁸. La réutilisation de ce motif par Nicolas Poussin et Jean Lemaire conforte l'hypothèse que Stella ait pu en avoir connaissance⁶⁹. L'origine formelle du groupe de la Vierge et de l'Enfant dans *L'Enfance du Christ* ne retire cependant en rien l'évocation du sacrifice de l'Agneau de Dieu. La spiritualité du Dieu caché considérait en effet que la nature divine du Christ était masquée lors de l'Incarnation du Christ et que le Salut n'était vraiment accompli que par la mort sur la Croix. Cette interprétation était devenue commune au XVII^e siècle de sorte qu'il était naturel de chercher des indices cachés de la Passion dans les scènes de l'Enfance⁷⁰. La symbolique sacrificielle de l'œuvre et le parallèle effectué avec l'Ancien Testament sont confortés par la lettre de la gravure de Gilles Rousselet citant *L'Ecclésiaste* « Il [David] se joua du lion comme du chevreau, de l'ours comme de l'agneau »⁷¹. L'annonce de la Passion du Christ est renforcée par la posture de l'Enfant sur le mouton et par la branche d'olivier qu'il tient dans les mains créant un lien visuel et symbolique avec l'entrée du Christ dans Jérusalem⁷². Dans les Évangiles, cet épisode qui précède la Passion et la Cène matérialise la royauté du Christ. Pour le dévot, l'épisode est aussi dans la liturgie celui qui ouvre la Semaine Sainte, dernier temps du Carême avant Pâques. De même, le détail charmant de l'ange préparant la bouillie prend une connotation eucharistique, annonçant la Cène et le sacrifice de la Croix⁷³. Enfin, la fenêtre ouverte sur le ciel permet de signifier la présence de Dieu, la lumière de ce ciel traversant la fiole de verre posée sur la cheminée, tout comme l'Esprit Saint traversa la Vierge sans briser sa virginité à l'instant de l'Incarnation. Le ciel jouxte d'ailleurs le rideau soulevé par les putti, comme révélant la double nature du Christ. Plus largement, ces deux personnages matérialisent le processus de dévoilement à l'œuvre dans la peinture de Jacques Stella.

⁶⁸ Fig.15-16

⁶⁹ Fig.17-18 ; Miyajima, 2004, p.228-242. L'article, paru uniquement en japonais, a été transmis par son auteur au musée de Dijon avec un résumé de ses conclusions en français.

⁷⁰ Rome, 2000, *Le Dieu caché*, p.17-18

⁷¹ *Ecclésiaste* (47 ; 3) ; Fig.19

⁷² *Évangile de Matthieu* (21 ; 1-11), *Marc* (11 ; 1-11), *Luc* (19, 28-44), *Jean* (12 ; 12-36)

⁷³ Kerspern, 2016, article en ligne

CHAMPAIGNE Philippe (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674)

La Présentation au Temple

Vers 1629 ou vers 1635

Huile sur toile

H. 392 cm ; L. 325 cm

Inv. CA 104

Hist.: Paris, Carmel du Faubourg Saint-Jacques ; Saisie révolutionnaire ; 1812 Dépôt de l'État au MBAD, 15/09/2010 transfert de propriété définitif à la Ville de Dijon.

Bibl.: Malingre, 640, p.503 ; Florent Le Comte, 1702, t. III, p.91 ; Félibien, 1738, 5^e partie, p.167 ; Dezallier d'Argenville, 1749, p.203 ; Brice, 1752, t. III, p.109 ; Piganiol de la Force, 1765, t. II, p.172 ; Thiéry, 1787, t. II, pp.253-254 ; Guillet de Saint-Georges, 1854, t. I, p.240 ; Inv. des richesses d'art de la France, 1886, t. II, n°13, p.18 et n°584, p.269 ; État des tableaux et monuments d'art..., Archives de l'Art français, t. III, p.81 ; Stein, 1891, p.17 ; Errieu, 1929, p.95 ; Paris, 1952, Réalité, cat.5 ; Réau, 1957, t. II, 2^e partie, p.265 ; Isarlo, 1960, p.49 ; Saporta, *Bulletin de la Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes*, janvier-mars 1961, p.181 ; Dorival, *Revue de l'Art*, 1971, n°11, p.40 ; Borion, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1987, p.128 ; Roy, 1980, p.44 ; Starcky, Gras et Meyer, 1992, pp.14, 55-56 ; Gonçalves, 1995, pp.12-13 ; Hilaire, *Dossier de l'art*, mars 1998, p.35 ; Dijon, 2000, Collection, p.155 ; Collaudin, Guyot et Metin, mai 2000, p.59 ; Rome, 2000, Dieu caché, pp.55-54 ; Pericolo, 2002, pp.96-97 ; Stracky, Barthélémy et Cariel, 2002, p.65 ; Florence, 2005, Maria de Medici, pp.242-243 ; Lille, 2007, Champagne, pp.87-88 ; Sainte Fare Garnot, *Bulletin des Musées de Dijon*, 2008, n°10, pp.35-37 ; Berthelé, 2010, Annexe, p.115 ; Gilles, *L'œuvre du Mois*, mars 2011 ; Elsig, 2014, p.110.

Envoyée au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1812, *La Présentation au Temple* de Philippe de Champaigne fait partie des rares œuvres du corpus à avoir joui d'une place de choix dans l'histoire des collections du musée. Jamais mis en dépôt, le tableau semble ne pas avoir quitté les salles d'exposition depuis son envoi. Lorsqu'en 1834 le musée décida de se séparer de 86 œuvres, le conservateur estima que le produit de la vente devait revenir à la réalisation de « bordures » pour des tableaux majeurs qui en manquaient. Le premier tableau de la liste est *La Présentation au Temple*⁷⁴. L'œuvre réapparaît quelques années plus tard dans une liste manuscrite des « Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon », écrite entre 1842 et 1860⁷⁵. Malgré l'accrochage à touche-touche qui se densifiait depuis la réouverture du musée en 1799, le tableau était toujours bien visible en 1891,

⁷⁴ AMD, 4R1 128, « Catalogue des tableaux es autres objets dépendans du musée de Dijon, choisis pour être distraits de la collection..., 5 août 1834

⁷⁵ AMD, 4R1 79, *Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon*, entre 1842 et 1850

comme en témoigne un tableau de Sellier représentant la galerie de Bellegarde⁷⁶. Au XX^e siècle, la popularité de la peinture ne diminua pas. Elle se trouve en bonne place dans les éditions de 1914 et de 1933 du catalogue de Jeanne Magnin, assortie d'une reproduction photographique et d'un commentaire dont la longueur et les louanges confirment son statut de pièce maîtresse de la collection. Les changements d'accrochage qui se sont succédé après la guerre ont confirmé l'importance de l'œuvre au sein des collections du musée, où l'allègement de la présentation a accentué la monumentalité du tableau qui désormais occupe un mur à lui seul.

La Présentation au Temple est une des œuvres les plus ambitieuses de Philippe de Champaigne. Réalisée pour la nef centrale de l'église des carmélites du faubourg Saint-Jacques, elle s'inscrivait dans un vaste programme de décoration initié par Marie de Médicis en 1627, incluant la voûte du transept, un *Songe de saint Joseph* ainsi que six tableaux destinés à orner le mur droit de la nef centrale dont les sujets sont *L'Adoration des bergers*, *L'Adoration des Mages* (détruite), *La Présentation au Temple*, *La Résurrection de Lazare*, *La Pentecôte* (perdue), et *L'Assomption*⁷⁷. Si la campagne fut lancée par Anne d'Autriche, elle n'en fut pas l'unique protagoniste. Le témoignage de Félibien selon lequel les tableaux furent peints « en différents temps »⁷⁸, suggère la discontinuité du chantier, hypothèse confortée par le témoignage de Claude Malingre en 1640. Celui-ci affirmait que « tout cet ornement est du (...) à la dévotion de la Reine Mère, secondement à la libéralité de nombre de personnes pieuses et affectionnées à cette maison, dont aucunes sont assez connues par les armes de leur famille que les ouvriers y ont peintes et gravées, les autres ayant affecté par modestie la méconnaissance »⁷⁹. En ce qui concerne *La Présentation au Temple*, les armes peintes en bas à gauche sont celles de la famille Bouthillier⁸⁰. Le tableau aurait été commandé par Claude Bouthillier. Secrétaire d'État en 1628, ce proche de la reine et de Richelieu, dont il devint l'exécuteur testamentaire, fut un mécène important de Philippe de Champaigne. La commande du Carmel du faubourg Saint-Jacques prit place à un tournant de la carrière de l'artiste. Rappelé de Bruxelles en 1628 par l'intendant des bâtiments de la reine, il reçut le titre de peintre ordinaire et valet de chambre du roi assorti

⁷⁶ Charles Sellier, *Salle du musée des Beaux-Arts de Dijon*, Clamecy, Musée d'Art et d'Histoire Romain Rolland, inv. CP 284.

⁷⁷ Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Inv. Bx E 4 ; Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. A 52 ; Grenoble, musée des Beaux-Arts, Inv. MG 57 ; Paris, musée du Louvre, Inv. MI 333

⁷⁸ Cité dans Pericolo, 2002, p.93

⁷⁹ Malingre, p.503, cité dans Pericolo, 2002, p.94

⁸⁰ Des traces d'or d'un autre blason ont été retrouvées sous le blason existant mais sans qu'il soit possible de savoir s'il y a eu modification des armes (DO CA 104, Anthony Pontabry, *Rapport de restauration*, 2006)

d'une pension de 1200 livres et d'un logement au palais du Luxembourg⁸¹. Le chantier du Carmel consistait en sa première grande commande religieuse, dont l'envergure est matérialisée par sa présence dans les écrits de Malingre, Félibien, Guillet de Saint George et Brice. S'il fut aidé d'un atelier, Champaigne réalisa seul *L'Adoration des Mages* et *La Présentation Temple*⁸². Cette dernière était accrochée en deuxième ou en cinquième place dans la nef, selon que l'on considère que les auteurs anciens soient partis du chœur ou de l'entrée de la nef dans leur description.

Quel que soit son emplacement, le tableau du musée des Beaux-Arts de Dijon s'insère dans un cycle en pleine cohérence avec la pensée du Carmel. L'œuvre est une mise en abîme du programme général du décor, centré sur la vie de la Vierge et du Christ. À la fois présentation du Christ au Temple et purification de la Vierge, l'épisode connaît une forte popularité dans la littérature religieuse du XVII^e siècle⁸³. Il s'inscrit également dans la spiritualité du Dieu caché, qui se révèle ici à Siméon. Champaigne semble avoir accentué cette dimension de l'œuvre. La figure de Joseph tendue vers le centre de la scène, ses mains crispées et son regard tourné vers l'Enfant, les explications que lui prodigue la prophétesse Anne suggèrent que le moment est celui où Joseph réalise la nature divine de l'Enfant. Les regards du vieillard richement vêtu et du jeune homme en bleu derrière Siméon sont tournés vers cet échange et non vers le Christ, accentuant l'importance de cet épisode qui pourrait sembler annexe. Le tableau représente donc une révélation à plusieurs personnes de la divinité cachée dans le corps du bébé, justement traité avec un certain souci du réel. Cela n'a rien d'étonnant. Au moment de la commande du faubourg Saint-Jacques, la peinture de Philippe de Champaigne témoignait d'une proximité avec la spiritualité du Carmel, loin du jansénisme que l'artiste adopta plus tard⁸⁴. Dans *La Présentation au Temple*, l'ancrage dans la réalité permet l'élévation vers le mystère sacré de l'Incarnation, d'autant plus qu'aucun des protagonistes ne sort de sa retenue. Cette mystique de l'effleurement correspond à l'esprit du Carmel français, introduit par le cardinal de Bérulle, proche de Marie de Médicis. Plus particulièrement, l'artiste aurait pu puiser son inspiration des écrits de Thérèse d'Avila, grande figure de la réforme du Carmel, pour donner à voir une « vision spirituelle à la fois septentrionale et hispanique où

⁸¹ Paris, 1952, Champaigne, p.27

⁸² DO CA 104, Le rapport d'intervention de décembre 2005 de Françoise Corre et de restauration d'Anthony Pontabry en août 2006 mentionnent la présence sur les marches du temple d'une inscription qui pourrait être la signature de l'artiste. Elle est malheureusement trop peu lisible pour en tirer des conclusions plus précises ; Félibien, 1738, 5e partie, p.167.

⁸³ Rome, 2000, Le Dieu caché, p.125.

⁸⁴ Lille, 2007, Champaigne, p.79, p.37-38

Dieu est présent dans la plus infime parcelle du monde »⁸⁵. Cette adéquation de l'œuvre avec l'esprit du Carmel ne fait pas de doute, en témoigne une copie datant du XVII^e siècle, de qualité très médiocre mais provenant du Carmel de Châlons-sur-Saône fondé en décembre 1610⁸⁶. En cuivre, mesurant 38 cm de haut pour 48 de large, elle devait probablement servir de support de dévotion.

Le tableau du musée des Beaux-Arts de Dijon est l'œuvre la plus aboutie des six toiles peintes pour le Carmel du faubourg Saint-Jacques, tant dans la manière que dans la composition. Le goût de l'artiste pour la représentation du monde y éclate dans la facture presque tactile des drapés ou du bronze, l'intensité des visages, l'animation apportée par les deux bébés ou encore les colombes, révélant ce que Louis Marin appelle « l'habitus flamand » du peintre⁸⁷. La palette est d'une rare opulence, froide, à dominante bleue, mais réveillée par les rouges et les ocres et animée par l'éclat d'une soie jaune et des blancs. La lumière fait chatoyer les étoffes, révèle les visages, donne aux figures leur matérialité. À ces riches accords s'associe un certain dynamisme. Un vieillard s'avance, un jeune homme descend, Siméon s'exclame, la Vierge est tombée au sol, Joseph s'élance vers le Christ, une mère retient son bébé lui aussi attiré par le centre de la composition. Ce « baroque tempéré »⁸⁸ fige néanmoins les protagonistes dans leurs élans, et la composition pyramidale, si elle élève le regard, confère à l'ensemble une grande stabilité renforcée par le placement en frise des figures. Les expressions, pourtant intenses, sont retenues. Ce savant art de l'équilibre, la vibration de la palette et les mouvement figés des personnages font de la *Présentation au Temple* une œuvre décorative, sans nuire à la profondeur spirituelle de l'épisode. Cette manière est caractéristique du début de la carrière parisienne de l'artiste, rentrant des Pays-Bas mais déjà imprégné du milieu artistique parisien de la Régence⁸⁹. Du Nord, Champaigne a emprunté des types gravés dans l'ouvrage d'Abraham Blomaert, *Prima pars Artis Apellae, liber hic studiose inventus aptata ingenio fert rudimenta tuo*⁹⁰. La jeune mère, le profil que l'on distingue derrière Anne, Siméon et peut-être le vieillard de gauche y sont empruntés⁹¹. Le type féminin de Blomaert se retrouve aussi dans *L'Adoration des bergers* et la *Résurrection de Lazare* du cycle du faubourg Saint-Jacques tandis que la figure de Siméon fut utilisée de nouveau par Champaigne en

⁸⁵ *Idem*, p.37

⁸⁶ DO CA 104, œuvre mentionnée par Sophie Jugié le 19 février 1998 dans une lettre à Michel Monin.

⁸⁷ Marin, 1995, p.11

⁸⁸ Dorival, 1976, p. 157

⁸⁹ *Idem*, p.154

⁹⁰ Paris, BNF, Cabinet des Estampes, EC 40 a f°, cité dans Dorival, 1976, p.85

⁹¹ Dorival, 1976, Planches XVI et LXXIV, Planches XVII et XIX

1643 pour la *Visitation* de la chapelle Tubœuf de l'église de L'Oratoire⁹². Une étude conservée en collection particulière ainsi que celle conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon suggèrent que, dès son retour en France, l'artiste s'était constitué un répertoire de têtes d'expression à la manière de Van Dyck ou Jordaens, à moins qu'il ne s'agisse plus simplement d'études préparatoires⁹³. Autre trace de la culture flamande de l'artiste, l'architecture, la composition bien ordonnée et le placement des figures au sein de ce cadre pourraient évoquer le *Triptyque de la lignée de sainte Anne*, peint par Henrick de Clerk pour Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles, et que Champaigne connaissait certainement⁹⁴. L'artiste a aussi puisé du côté français pour sa composition. L'ampleur du cadre architectural italianisant, la scène placée devant des marches menant au sanctuaire, le grand prêtre à l'arrière-plan et la composition des personnages avec un vide à gauche de Siméon évoquent assez précisément la *Présentation au Temple* commandée à Quentin Varin en 1625 pour le maître-autel de l'église des Carmes déchaussés⁹⁵. Le traitement de l'espace dans le tableau, s'il rappelle la composition de Varin, est cependant plus complexe. Dans l'Évangile, la scène se passe au moment où la Sainte Famille entre dans le Temple⁹⁶. Champaigne représente donc la scène à la croisée de plusieurs espaces. Les protagonistes ne sont pas encore dans l'espace où le grand prêtre les attend, mais sont déjà à l'intérieur, à la croisée de deux portes cintrées. Comme chez Varin, la séparation avec l'espace rituel est marquée par quelques marches. Toutefois, Champaigne n'a pas centré l'architecture du chœur qui est légèrement décalée sur la gauche. Le spectateur y entre de biais, aidé par la continuité du bleu froid que portent Siméon, un jeune homme et le grand prêtre et qui orne le rideau cachant l'espace sacré du Temple. Cette succession de bleu dirige le regard du spectateur vers l'oculus ouvrant sur un ciel qui renvoie au divin, d'autant plus mis en valeur qu'il tranche avec les tonalités sombres de l'architecture qui le masque à demi. Le stratagème permet à la fois à l'artiste de dynamiser la composition en frise et de relier le corps de l'Enfant au Ciel, Le Fils au Père. La lumière accentue cette mise en relation. Les deux raies éclairent au premier plan l'Enfant et au second le rideau et la partie supérieure de l'architecture contenant l'oculus, laissant le grand prêtre, et par là l'ancienne Loi, dans l'ombre. L'ajout d'une ouverture sur la gauche accentue encore la dynamique de la composition. Condamnant les écrits Apocryphes, Philippe de Champaigne

⁹² Pasadena, Seattle Art Museum, Inv. CA. 1643

⁹³ Fig. 20 ; Dorival, 1976 p. 154-155 ; Lille, 2007, Champaigne, p.90, cat.5

⁹⁴ Fig.21 ; Lille, 2007, Champaigne, p.51

⁹⁵ Fig. 22

⁹⁶ *Évangile de Luc*, (2 ; 27-28)

s'est attaché à ne rien introduire dans ses œuvres qui s'oppose aux Écritures ou puisse distraire le spectateur. Cela se matérialise par un grand souci de cohérence historique⁹⁷. Ainsi, le motif des colonnes de bronze surmontées d'un globe est emprunté à l'*In Ezechielem explanationes* de Prado et Villalpando. Le décor de la salle où se trouve le grand prêtre et son costume viennent de la même source. Le rouge et le bleu dont la Vierge est revêtue et le jaune de saint Joseph correspondent aux prescriptions du traité de théologie *Il Riposo* de Raffaello Borgini, dans lequel est réaffirmée la symbolique médiévale des couleurs⁹⁸. Dans cet ouvrage, que Champaigne possédait dans sa bibliothèque, se trouve l'injonction de représenter Anne comme une vieille femme et de la placer aux côtés de Siméon et non de la Vierge, ce que l'artiste fit dans *La Présentation au Temple*, en lui ajoutant une canne. Il convient toutefois de rester prudent dans la mise en relation des ouvrages de la bibliothèque de l'artiste avec ses œuvres. Ainsi, malgré le soin que l'artiste mit dans la représentation des mains, celles-ci ne renvoient pas à la symbolique développée par Pierius dans les *Hiéroglyphique*, Champaigne n'ayant fait usage de l'ouvrage que dans la seconde partie de sa carrière⁹⁹.

Si les écrits de Félibien affirment que Philippe de Champaigne commença par peindre *L'Adoration des Bergers*, débutée en 1628 et achevée en 1629, suivit de la réalisation de *L'Adoration des Mages* et de *La Présentation au Temple*, l'écart stylistique entre cette dernière et *L'Adoration des Bergers* ne laisse pas d'étonner, alors que les témoignages anciens concordent à affirmer que ces deux œuvres sont les deux compositions peintes sans l'aide de l'atelier. En ce qui concerne *La Présentation*, la présence des armes de la famille Bouthillier et l'inscription découverte sur l'œuvre en 2005 tendent à valider sa paternité. Pour *L'Adoration des bergers*, cela est conforté par le fait qu'il s'agisse de la seule œuvre gravée du cycle¹⁰⁰. Si *L'Adoration des Bergers* a une manière caractéristique des peintures de jeunesse de l'artiste, *La Présentation au Temple* évoque un classicisme qui ne viendra qu'une quinzaine d'années plus tard¹⁰¹. Plusieurs explications ont été proposées. Pour Bernard Dorival, une des caractéristiques de Philippe de Champaigne est sa capacité à s'adapter à ses commanditaires, l'unité de son œuvre se trouvant plutôt dans l'union de « préoccupations religieuses très strictes » et de « soucis

⁹⁷ Dorival, 1976, cat.45 pour les emprunts aux ouvrages de Prado et Villalpando

⁹⁸ Dorival, 1976, p.79

⁹⁹ Dorival, 1971, p. 40

¹⁰⁰ Dorival, 1976, cat. 45

¹⁰¹ Lille, 2007, Champaigne, p.87, cat.4

plastiques très impérieux»¹⁰². Les écarts stylistiques s'expliqueraient par la variété des commanditaires suggérés par Malingre et Félibien. Pour Nicolas Sainte Fare Garnot, *L'Adoration des bergers* encore hésitante laisse place avec *La Présentation Temple* à une nouvelle peinture, qui comporte encore des maladresses, comme le manque d'unité et le passage abrupt des personnages à l'architecture. L'auteur reconnaît qu'au niveau du cycle complet, les tableaux de Lyon et de Dijon supposent un « étonnant engagement », « une somme d'énergie » et une rapidité d'évolution vers la maîtrise de son art¹⁰³. Remettant plus franchement en doute la datation de la *Présentation au Temple*, Lorenzo Pericolo propose une autre hypothèse¹⁰⁴. La réalisation du cycle aurait été beaucoup plus espacée que ce qui a été généralement admis. La datation actuelle de 1629-1630 se base sur le témoignage de Félibien. Or l'ordre des tableaux donné par ce dernier ne correspond pas à l'accrochage décrit antérieurement par Malingre en 1640. La seule date sûre est celle de la commande du *Songe de Saint Joseph* par Marie de Médicis et des travaux entrepris à partir de 1627 pour décorer le maître autel, la voûte du transept, la chapelle de la Vierge et la crypte. L'auteur doute que Champaigne se soit lancé dans le cycle alors qu'il était occupé par la voûte en 1628 et que seul le paiement du *Songe de saint Joseph* ait été assuré. D'autre part, le chœur des religieuses fut agrandi entre 1630 et 1635, et la nef latérale droite (où, d'après Malingre, étaient accrochés les tableaux en 1640) fut murée. Il est alors envisageable que la décoration de la nef centrale ait attendu la fin des travaux. De plus, l'ordre d'accrochage proposé par Malingre (*L'Adoration des bergers*, *La Pentecôte*, *L'Assomption de la Vierge*, *L'Adoration des Mages*, *La Présentation au Temple* puis *La Résurrection de Lazare*) n'a rien de cohérent d'un point de vue iconographique, ou du moins son sens nous échappe. Pour Pericolo, cela et la représentation des armes des Bouthillier confirmeraient que les tableaux ont été réalisés petit à petit, lorsqu'un commanditaire se présentait. Au vu de ces considérations, *La Présentation au Temple* pourrait alors éventuellement dater des années 1635-1638.

Un autre aspect problématique de l'œuvre réside dans la présence ou non de portraits cachés. La pratique de l'autoportrait au sein d'une peinture d'histoire n'est pas rare mais, au XVII^e siècle, les artistes semblent s'être presque exclusivement représentés dans des scènes religieuses, lorsque leurs autoportraits ne sont pas autonomes. À partir de la *Pentecôte* de Charles Le Brun, Emmanuel Coquery a défini ces « portraits

¹⁰² Dorival, 1976, p.139

¹⁰³ Lille, 2007, Champaigne, p.88

¹⁰⁴ Pericolo, 2002, p.93-94

témoignages » comme une façon pour l'artiste, toujours placé de côté et regardant le spectateur, de se représenter comme témoin de la scène mais aussi comme acteur, en tant que peintre, de la diffusion des mystères de la foi¹⁰⁵. Dans *La Présentation au temple*, un des personnages pourrait être un « portrait témoignage » de Champaigne. Placé sur le côté droit de la scène, il est le seul à fixer le spectateur. D'autre part, s'il n'est pas le seul personnage dont on ne distingue que le visage, ce dernier est peint avec un soin tout particulier au regard de sa position éloignée. Ses traits, avec son front droit légèrement creusé en son centre, le regard doux et le menton marqué ne sont pas incompatibles avec les portraits connus de l'artiste. La pratique semble avoir été courante chez le peintre, ou du moins la question d'autoportraits cachés de Champaigne a-t-elle été souvent débattue. Ainsi, *Le Mariage de la Vierge*, *La Présentation au Temple* de 1648, *L'Invention des corps de saints Gervais et Protais* et *La Remise des clés à saint Pierre* contiendrait chacun une représentation de l'artiste¹⁰⁶. Ces visages appartiennent effectivement à un même type physique, sauf peut-être celui de la seconde *Présentation au temple* qui ne regarde pas le spectateur. Outre un portrait de Champaigne, *La Présentation au Temple* comprendrait aussi une représentation de Nicolas Poussin en la figure du jeune homme tenant un livre derrière Siméon. Cette hypothèse qui fut proposée par Mabile de Poncheville n'est pas contredite par Dorival qui évoque la possibilité d'une rencontre entre les deux peintres vers 1623-1624. Cependant, la ressemblance avec les portraits de l'artiste est bien trop ténue pour que l'hypothèse gagne en certitude¹⁰⁷. Il n'en reste pas moins que la composition qui crée un vide autour de ce visage et les jeux de lumière dans ses vêtements le mettent en valeur. Vêtu de bleu, placé entre Siméon et le grand prêtre, il fait la jonction entre l'ancienne et la nouvelle Loi. Le livre qu'il tient à la main pourrait alors évoquer les écrits des prophètes annonçant la venue du Sauveur. Un dernier personnage attire l'attention. Isolé dans la partie gauche de la composition, singulièrement plus aérée que le reste de l'œuvre, séparé du reste de la scène par un vide, le vieillard ne peut passer inaperçu. La moire de sa tunique, les reflets flamboyants de son manteau au rendu presque tactile et le bleu profond de son bonnet attirent irrésistiblement le regard. Aucun personnage n'est vêtu plus richement et avec autant de couleurs que lui. Placé au tout premier plan du tableau, dans un élan vers le cœur de la scène, il semble inviter le spectateur à entrer dans l'œuvre. Il est cependant séparé de l'action par une bande de vide et ne renvoie à aucun personnage

¹⁰⁵ Charles Le Brun, *La Pentecôte*, 1656-1657, Paris, musée du Louvre, Inv. 2888 ; Rome, 2000, Dieu caché, p. 54-55

¹⁰⁶ Fig.23-26

¹⁰⁷ Mabile Poncheville, 1953, p.20-22 ; Dorival, coll. Nicolas Poussin, 1958.

précis du récit biblique, ce qui étonne compte-tenu de l'importance que le peintre accordait à la fidélité aux textes. En effet, il semble difficile de réduire ce vieil homme au rôle de simple figurant, de repoussoir. Les lignes de fuite de l'architecture, celles des raies de lumière ainsi que les teintes froides et sourdes du reste de la toile ramènent le regard vers cet inconnu isolé, au pied duquel se trouvent les armes de la famille Bouthillier. Le rapprochement du vieillard avec le commanditaire du tableau serait tentant mais se heurte définitivement à la comparaison avec les portraits de Claude Bouthillier¹⁰⁸. À cela s'ajoute la présence dans plusieurs tableaux de Champagne de vieillards aux traits assez similaires, écartant l'hypothèse d'un portrait¹⁰⁹. La commande du Carmel du faubourg Saint-Jacques est la première commande d'envergure de l'artiste. Dans ce contexte, la tenue ostentatoire du vieil homme pourrait être un morceau introduit par l'artiste pour faire valoir sa maîtrise, quitte à détourner l'attention de la scène centrale.

Par sa stabilité, son coloris clair, son attention portée au costume, à la rhétorique des gestes et des expressions, l'œuvre évoque déjà le « classicisme » de la peinture d'histoire en France. Le tableau avait sans aucun doute marqué Le Brun pour sa propre *Présentation au Temple* exécutée en 1645¹¹⁰. S'y retrouvent la frontalité, les personnages entassés au premier plan derrière le Saint des Saints masqué d'un rideau, l'oculus ouvert sur un ciel bleu nuageux en partie masqué par une draperie, le groupe de Siméon, l'Enfant et la Vierge, ainsi que la mère tenant son enfant sur la droite.

¹⁰⁸ Fig.27

¹⁰⁹ Fig.20 et 28

¹¹⁰ Fig.29

DESPESCHES Luc (?, avant 1619 – Dijon, 1648)

Sainte Famille dite Le Christ adolescent ayant la vision de sa Passion

Signé et daté « Despeches pingebat 1643»

Huile sur Toile

H. 398 cm ; L. 248 cm

Inv. Cat. peint. fr. 1968 n°53

Hist.: 1643, Dijon, maître-autel de l'église des carmélites ; 1793 saisie révolutionnaire, destiné à l'école centrale ; avant 1855 ?, musée des Beaux-Arts de Dijon ; 1980, dépôt au musée d'Art sacré.

Bibl.: Ronot, 1981, pp. 63-68 ; Robin, 1999, p.116.

Saisi chez les carmélites de Dijon où il ornait le maître-autel, *Le Christ enfant ayant la vision de la passion* disparaît des sources jusqu'au catalogue de 1968 et sa mise en dépôt au musée d'Art sacré dans les années 1980. Ce sort est commun à beaucoup des œuvres que l'inventaire Devosge destine à l'école centrale, qui, à la Révolution, occupait les bâtiments du collège jésuite des Godrans et aujourd'hui la bibliothèque municipale de Dijon. Cette dernière conserve la transcription d'un inventaire de 1855 et une liste datant de 1958. Le tableau de Despesches n'y est pas mentionné. Tout espoir de retracer l'historique de l'œuvre n'est cependant pas perdu, l'institution possédant des cartons d'archives encore non triées où pourraient se trouver des inventaires postérieurs.

Appartenant à une famille de peintres, Luc Despesches est le fils de Florent, originaire de Til-Châtel à la croisée de Langres et Dijon. Les mentions les plus précoces de Luc Despesches datent de 1619, où il se trouvait à Aix-en-Provence en compagnie de son frère, jusqu'en 1626. L'artiste revint ensuite dans sa région natale. Fondateur avec Philippe Quantin de la Confrérie de Saint-Luc à Dijon le 15 juin 1635, « peintre ordinaire du roi et de Mgr. Le prince de Condé », régulièrement impliqué dans la réalisation de décors et divertissements publics, l'artiste qui meurt en 1648 ou 1649 semble avoir tenu à Dijon un rôle de premier plan, comme Gabriel Revel à la génération suivante¹¹¹. Daté de 1643, le tableau du musée des Beaux-Arts est une œuvre de maturité de l'artiste. Respectant les schémas de la Contre-réforme elle s'inscrit dans l'atticisme de la Régence. Malgré la gloire céleste et l'aspect dramatique du sujet, les figures sont fermement ancrées au sol, l'expression est retenue. Si avant sa restauration la composition pouvait sembler « lourde », le dégrasage a révélé une palette de couleurs sourdes et pastelées, baignées

¹¹¹ Ronot, 1979, p.63 ; Laveissière, « Despesches », 1980

d'une lumière froide et grise posée avec finesse¹¹². Les doigts longs et rougis en leurs extrémités, les drapés ondulants, le groupe des anges et Dieu le Père s'imbriquant dans un jeu de courbes et contre courbes témoignent d'une sensibilité encore maniérée à l'image d'un La Hyre, tandis que la monumentalité des personnages fermement campés et celle du cadre architectural évoque le souvenir des grandes compositions religieuses de Vouet. La douceur ambiante de la scène et notamment la figure de saint Joseph font échos aux tableaux de dévotion de Stella. Signé et daté, le tableau est pour le moins la meilleure œuvre connue de l'artiste. Elle est d'autant plus précieuse que sa restauration en mars 2011 a mis en lumière la qualité de conservation du support, jamais rentoilé, toujours sur le châssis original et sans repeints importants. La peinture a été posée sur une préparation rouge, comme cela est courant au XVII^e siècle en France. La couche picturale est de très belle qualité, fluide et posée de façon régulière avec quelques empâtements relevant les détails et marquant l'intensité de la lumière. Cette qualité justifie le long paragraphe qu'accorda François Devosge au tableau qu'il qualifiait de « savamment dessiné d'une excellente couleur et d'une parfaite harmonie et d'un pinceau moëlleux » et « excellent » dans son ensemble¹¹³.

Le sujet s'accorde lui aussi avec l'art religieux de la Régence marqué par la pensée christocentrique de Bérulle. La vision représentée par le peintre rappelle que le divin se cache dans l'Enfant, divinité marquée par les couleurs rose, grise et verte de ses vêtements qui se retrouvent dans ceux de Dieu le Père. L'évocation de la Passion va également de pair avec l'idée selon laquelle la divinité du Christ n'éclate qu'après sa mort sur la croix, nécessaire au Salut de l'homme¹¹⁴. La phrase de saint Thomas d'Aquin « Au moment de sa conception, la première pensée du Christ fut pour sa Croix » était connue des contemporains¹¹⁵. La représentation du Christ Enfant avec des éléments de la Passion est une thématique issue de l'art byzantin qui ne se développa en France qu'à partir de la première moitié du XVII^e siècle. Poussin, La Hyre, François Renard de Saint-André, Brébiette et Tassel ont fourni des versions de ce sujet toutes correspondant comme celle Despesches au « type B » défini par Pigler, à savoir une présentation de la croix à l'Enfant par les anges¹¹⁶. En Bourgogne, une œuvre du milieu du XVII^e siècle de la chapelle de

¹¹² Ronot, 1979, p. 65 ; DO cat.peint.fr. 1968 n°53, Auger-Feige, *Pré-rapport de traitement*, mars 2011

¹¹³ AMD, 4R1 1

¹¹⁴ Rome, 2000, Dieu caché, p.17-18

¹¹⁵ Mâle, 1984, p.329

¹¹⁶ Fig.30-32 ; Ronot, 1978, p. 147-151

l'Hôpital de Dijon et un tableau de Jean Tassel reprennent le thème¹¹⁷. Toutefois, toutes les œuvres citées ci-dessus représentent le Christ Enfant. Saint Joseph est absent de ces représentations, sauf dans le tableau de Poussin du Dulwich College, où la scène se situe pendant le retour d'Égypte mais où Joseph semble ne pas voir la vision de l'Enfant¹¹⁸. Le tableau de Despesches présente donc une iconographie assez singulière au vue de la place accordée à Joseph, de l'âge de l'Enfant et des instruments de la Passion relégués sur le côté au profit de la vision de Dieu le Père. Le parallèle proposé par Henri Ronot avec la *Sainte Famille* de Rubens ne convainc pas, d'autant plus que ne s'y retrouvent aucune des singularités qui font l'originalité de l'œuvre de Despesches¹¹⁹. Il semble également difficile de relier la scène au passage de l'*Évangile* de Luc où le Christ révèle la nature de son Père à ses parents, l'auteur précisant que ces derniers « ne comprirent pas la parole qu'il venait de leur dire »¹²⁰. Les originalités iconographiques de l'œuvre placent saint Joseph au cœur de l'action, notamment grâce au jeu de regards. La Vierge regarde son Fils qui regarde Joseph qui lève les yeux vers la nuée divine, où le Père regarde le Fils. La scène représentée n'est pas tant le Christ ayant la vision de la Passion que le Christ enseignant à Joseph sa double nature. D'autre part, le mari de la Vierge n'est pas représenté comme un vieillard mais comme un bel homme dans la force de l'âge, le lys de la chasteté à la main, chasteté qui prend d'autant plus de sens que s'il avait été représenté en vieil homme. Cette mise en valeur de saint Joseph émane peut-être d'une demande des carmélites commanditaires de l'œuvre. En effet, Thérèse d'Avila, mystique et grande réformatrice du Carmel, canonisée en 1622, vouait une dévotion toute particulière à saint Joseph à l'issue de sa lecture de *L'Ascension du Mont Sion* de Bernardino Laredo, où l'auteur affirmait dans la troisième partie de l'ouvrage que saint Joseph ne pouvait être un vieillard décrépi¹²¹.

¹¹⁷Fig.33; *Idem*, p. 151

¹¹⁸ Fig. 34

¹¹⁹ Ronot, 1979, p.65

¹²⁰ *Évangile de Luc* (1 ; 49-50)

¹²¹ Morel-Fatio, 1908, p.61-62

5

DESPECHE Luc (?, avant 1619 – Dijon, 1648) ?

Saint Jean écrivant l'Apocalypse

XVII^e siècle

Huile sur toile

H. 242,5 cm ; L. 171,5 cm

Inv. CA 572

Hist. : 1793, Côte-d'Or, saisie révolutionnaire ; 1818, musée des Beaux-Arts de Dijon

Bibl. : Inédit

Dans l'inventaire des saisies révolutionnaires, François Devosge décrit un « N.o158 Saint Jean dans l'isle de pathemos écrivant ses visions ou son apocalypse, figure de grandeur naturelle, d'un bon style de dessin, d'une bonne couleur peint sur toile ovale par Despeche, de huit pieds, 4 pouces de hauteur, sur 6 pi., 3 po. de large [env. 270,7 cm de haut pour 203,2 cm de large]. Sans bordure. ». L'œuvre, prise dans le District (Devosge ne précisa pas plus), était destinée à l'Administration centrale mais mentionnée à partir de 1818 dans les catalogues du musée parmi les œuvres anonymes. L'œuvre fut un temps mise en dépôt au Lycée de la ville¹²². Le catalogue de 1883 indique que le tableau mesure 260cm de haut pour 195cm de large mais le suivant, celui de 1968, donne des mesures différentes plus proches des mesures actuelles¹²³. Un examen de la toile permet de se rendre compte que le format de l'œuvre a été transformé, la faisant passer d'une forme ovale à rectangulaire. Une telle opération suggérerait un agrandissement du format plutôt que sa diminution. À moins que le tableau eut été endommagé et ses bordures sacrifiées. Les jonctions entre l'ancienne et la nouvelle toile montrent que le haut et le bas de la composition ont bien été tronqués. Une signature aurait ainsi pu disparaître, à moins qu'elle ne se cache sous la couche de crasse, sur la tablette posée aux côtés de l'aigle. Quoi qu'il en soit, la modification de format date, à priori, de la fin du XIX^e siècle bien qu'il n'y en ait pas de traces dans les fonds d'archives du musée.

L'œuvre peint de Despeches est encore trop mal connu pour qu'il soit possible de donner du poids à l'attribution de Devosge ou dater le tableau. Quelques maigres rapprochements ne s'opposent toutefois pas à cette attribution. Les drapés de saint Jean, travaillés avec une lumière sculpturale, évoquant de la terre modelée, notamment autour de

¹²² MBAD, Régie, Dossiers Dépôts clos, *Liste des tableaux déposés au Lycée*, 28 juillet 1894

¹²³ Quarré, 1968, cat. 148, 244 cm de haut par 178cm de large

sa jambe, peuvent s'apparenter à ceux de la *Sainte Famille*, comme le manteau de la Vierge ou la tunique de saint Joseph¹²⁴. Se retrouvent également la monumentalité un peu massive d'un personnage fortement campé, renforcée par l'architecture de l'arrière-plan, le point de vue légèrement *da sotto in sù* et une trace de maniérisme qui s'exprime dans le *Saint Jean* par la pose générale du personnage et de sa main droite. Enfin, la façon dont les ombres sont posées sur le visage n'est pas incompatible avec le portrait de *Françoise Languet* lui aussi attribué à Despesches¹²⁵.

¹²⁴ Cat.6

¹²⁵ Fig.35

6

CORNEILLE Michel I (Orléans, vers 1603 – Paris, 1664)

La Présentation de la Vierge au Temple

Vers 1645- 1650

Huile sur toile

H. 184,5 cm ; L. 135 cm

Inv. CA 494

Hist.: 1790, Paris, Notre-Dame, chapelle Sainte-Anne ? ; 1797 Muséum central ; 1803, envoi au musée de Dijon ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Bibl.: Dulaure, 1785, p.439; Clément de Ris, 1861, II, p.1865, 130, n°133 ; Clément de Ris, 1872, p.466, *Inv. Rich. Art. France*, 1883, I, p.126 et II, p.404 ; Magnin, 1914, p.187, n°494, reprod. ; Quarré et Geiger, 1968, n°139 ; Roy, 1980, p.46, pl.7, Picart, 1994, p.56, reprod. p.57 ; Coquery, 2006, p.78, cat. P7.

Rentrée dans les collections comme un Simon Vouet, *La Présentation de la Vierge* fut envoyée par l'État au musée de Dijon en 1803. Mentionnée pour la première fois dans les *Notices* de Claude Hoin, rédigées sous l'Empire, l'œuvre était accrochée dans la salle Berbissey. Aucun jugement n'est alors porté sur l'œuvre, qui sert de faire valoir de la manière de Vouet, de l'atelier duquel « nous sont sortis tous les peintres français célèbres dans le siècle de Louis XIV »¹²⁶. Toujours attribuée à Vouet dans le catalogue manuscrit de 1818, l'œuvre y fut rangée dans la catégorie des « beau » tableaux¹²⁷. Son attribution flanche dans le catalogue de 1860, où l'œuvre fut mentionnée comme une copie de Vouet, puis dans les catalogues de Jeanne Magnin qui proposa d'abord de rendre l'œuvre à Aubin Vouet avant d'élargir à la main d'un élève de Simon Vouet. Reproduite en photo dans les éditions de 1914 et 1933, la peinture n'en est pas moins sévèrement qualifiée de « creuse et boursoufflée » en 1914 et « dépourvue d'accent personnel » en 1933, témoignant de l'évolution du goût¹²⁸.

Depuis les écrits de Jeanne Magnin, les travaux d'Yves Picart, d'Alain Roy (à qui revient l'attribution de l'œuvre), d'Arnauld Brejon de Lavergnée et surtout le catalogue d'Emmanuel Coquery ont permis de donner avec assurance l'œuvre à Michel I

¹²⁶ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices des ouvrages de peintures et sculptures exposés au Musée du département de la Côte d'Or*

¹²⁷ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818. La version manuscrite du catalogue de 1818 conservée aux archives municipales donne à chaque œuvre un qualificatif allant de « très beau » à « mérite inférieur ». Sur les 126 tableaux de l'école française, 28 sont qualifiés de « beau » et 70 de « bon ».

¹²⁸Magnin, 1914, cat. 494 ; Magnin, 1933, cat. 491.

Corneille¹²⁹. Élève de Simon Vouet dont il épousa la nièce, présent dans tous les moments importants de la vie du maître, bon ami de Le Sueur et des Sarazin, Corneille s'est illustré dans la tradition des grands tableaux d'autel. L'attribution à Vouet de *La Présentation de la Vierge* témoigne de la dépendance stylistique de Michel I Corneille envers son maître. S'y retrouvent un coloris clair et varié, l'éloquence des gestes, une composition structurée par l'architecture monumentale et une attention portée aux figures et aux drapés amenant des courbes décoratives dans la composition. Celle-ci puise à la *Présentation au Temple* de 1641 peinte par Vouet pour l'église Saint-Louis-des-Jésuites à Paris¹³⁰. L'architecture et la figure du berger en repoussoir s'y rapportent, de même que l'attitude de sainte Anne et du Grand Prêtre. Toutefois, là où Vouet animait ses figures d'un élan puissant, accentué par des drapés amples et libres, Corneille donne à voir des figures bien plus statiques, vêtues de draps formant une multitude de plis, plus proches de Raphaël que du baroque romain. Les traits sont nets, presque durs. La composition pyramidante, bien plus resserrée et frontale, est servie par un travail subtile de la lumière. Les détails sont minutieusement rendus mais l'aspect général est d'une plus grande simplicité que le tableau de Vouet. Ces éléments rattachent l'œuvre au may de 1644, à partir duquel la production de Corneille gagna en indépendance et se tourna vers plus de classicisme, ce qui n'exclut pas une forme d'attention au réel qui lui venait d'une première formation avec un maître probablement flamand¹³¹. Elle se matérialise dans *La Présentation de la Vierge* par le rendu analytique des visages, la finesse des vêtements du grand prêtre et le soin accordé au mouton. Les éléments classicisant de l'œuvre, l'importance de Raphaël, de la ligne, la palette aux couleurs rompues et l'éloquence de l'ensemble permettent de relier le tableau à *La Visitation*, datée de 1650, œuvre tout aussi ambitieuse mais plus assurée que la composition de la *Présentation au Temple*, encore encombrée¹³². L'œuvre serait ainsi datable des années 1645-1650, après le may, lorsque l'artiste se tourne vers Raphaël et une esthétique classicisante, mais avant la mort de Simon Vouet qui marque la pleine indépendance de l'artiste. Yves Picart considérait cependant que le classicisme de Corneille était plus marqué dans le may de 1644 et se prononçait en 1992 pour une datation autour de 1642-1643¹³³.

¹²⁹ Picart, coll. Simon Vouet, 1991 ; Roy, 1980, p.46 ; Brejon de Lavergnée, 2001, p.51-56 ; Orléans, 2006, Corneille.

¹³⁰ Fig.36, les deux œuvres ont été comparées pour la première fois dans Roy, 1980, p.46.

¹³¹ Fig. 37 ; Brejon de Lavergnée, 2001, p. 52 ; Orléans, 2006, Corneille, p. 13 et p.38.

¹³² Fig.38 ; Orléans, 2006, Corneille, p. 42.

¹³³ Picart, coll. *Simon Vouet*, 1991, p. 460.

Basée sur les écrits apocryphes du *Proto-évangile de Jacques* et de l'*Évangile du pseudo Matthieu*, la Présentation de la Vierge est une iconographie d'autant plus populaire au XVII^e siècle qu'elle est alors associée aux vocations conventuelles des femmes, voire à la vocation sacerdotale¹³⁴. Le sujet de l'œuvre, ainsi que l'assurance de sa réalisation par Corneille permettent de relier le tableau à une mention du guide Dulaure de 1785 et surtout à l'inventaire de Notre-Dame de Paris daté du 18 novembre 1790¹³⁵. Dans la chapelle Sainte-Anne, reconstruite par Anne d'Autriche dans les années 1630, une *Sainte Anne et la Vierge* de Vouet ornait le maître-autel, tandis qu'en « vis-à-vis est une Présentation de la Vierge par Michel Corneille »¹³⁶. Grâce à Alain Roy, l'itinéraire du tableau de Notre-Dame a pu être retracé. Mentionné dans le *Catalogue* de Lenoir, il fut remis au Muséum central en 1797¹³⁷. Disparaissant ensuite des sources, la *Présentation* de Notre-Dame pourrait être celle que le musée de Dijon reçut en 1803 avec la mention « église de Paris ».

¹³⁴ *Proto-évangile de Jacques*, VII-VIII ; *Évangile du pseudo Matthieu*, IV ; Orléans, 2006, Corneille, cat. P7.

¹³⁵ Dulaure, 1785, p.439 ; Henri Stein, « État des objets placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française », *Archives de l'Art français*, 1890., p.25, cité dans Roy, 1980, p.46

¹³⁶ Cité par Roy, 1980, p.46

¹³⁷ A. Lenoir, *catalogue.....*, 1835, p.130, n°333

CORNEILLE Michel I (Orléans, vers 1603 – Paris, 1664)

L'Assomption de la Vierge

Après 1661

Huile sur toile

H. 201 cm ; L. 165 cm

Inv. Cat. peint. fr. 1968, n°40

Hist. : Paris, église des Dames de l'Assomption ? ; 1794 dépôt au Petits-Augustins ; 1797 dépôt rue de Beaune ; 1803 envoi du Muséum central au musée des Beaux-Arts de Dijon ; dépôt dans la salle des arts de la faculté de droit ; 1960, retour au Musée des Beaux-Arts ; 15/09/2010, transfert définitif de propriété au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Bibl. : Catalogue Lenoir, 1794, p.130 ; Clément de Ris, 1861, p.368 ; Clément de Ris, 1872, p.465 ; Inv. Des richesses d'art de la France, 1886, T. II, p.264 et 345 ; Auzas, 1961, pp.45-58 ; Boinet, 1964, T. III, p.108 ; Quarré et Geiger, 1968, n°40 ; Roy, 1980, p.47, coll. Simon Vouet, pp.465-467 ; Orléans, 2006, Corneille, cat. P22.

L'historique de *L'Assomption* est aussi problématique que celui de *La Présentation de la Vierge*¹³⁸. Envoyée en 1803 sous le nom de Michel Corneille, l'œuvre avait été rapprochée d'une *Assomption* saisie chez les Dames de l'Assomption à Paris et mentionnée comme un tableau de Michel Corneille par Lenoir en octobre 1794¹³⁹. Or, rien ne permet d'affirmer avec certitude qu'il puisse s'agir de la même œuvre. En effet, L'église des Dames de l'Assomption avait été reconstruite en 1670, entraînant la réalisation d'un décor commandé à Charles de La Fosse, René-Antoine Houasse, Noël et Antoine Coyppel et Michel II Corneille¹⁴⁰. Ce dernier est le fils de Michel I, dont les œuvres ont été fréquemment confondues avec celles de son père, ce dès la fin du XVII^e siècle¹⁴¹. Michel I décédant en 1664, le tableau des Dames de l'Assomption est bien plus probablement de la main de Michel II. *L'Assomption de la Vierge* de Dijon fut effectivement attribuée à Michel II Corneille par Pierre-Marie Auzas sur la base d'un rapprochement avec des *Assomptions* de Beaugency, Saint-Basile d'Étampes et Notre-Dame de Versailles, présentant des similitudes de composition¹⁴². L'auteur admettait toutefois que le style du tableau de Dijon était plus proche que les autres de la manière de Vouet. De fait, l'œuvre, ainsi que celle de Beaugency, ne sont pas de la main de Michel II mais bien de Michel I. La réattribution proposée par Alain Schnapper et reprise par Alain Roy a été confortée par

¹³⁸ Cat.6

¹³⁹ Orléans, 2006, Corneille, cat. P.22

¹⁴⁰ Communication écrite d'Anne Le Pas de Sécheval à Hélène Meyer, le 16 octobre 1999.

¹⁴¹ Orléans, 2006, Corneille, p.12

¹⁴² Auzas, 1961, p.50-52

le catalogue d'Emmanuel Coquery qui a permis de mieux distinguer l'œuvre du père de celles de Michel II et Jean-Baptiste Corneille¹⁴³. Les nombreuses et anciennes confusions d'attributions entre les trois Corneille ainsi que la notoriété des modèles bolonais en France au XVII^e siècle, qui ont guidés la composition du tableau, expliquent sans aucun doute les attributions antérieures de l'œuvre, dont l'origine demeure donc inconnue.

Comme Simon Vouet ou Laurent de la Hyre, Michel I Corneille a puisé sa composition dans *L'Assomption* d'Anibal Carrache pour Santa Maria del Popolo à Rome¹⁴⁴. La représentation soignée du marbre du tombeau et les plis parfaits des drapés se rapportent à l'attention au réel caractéristique de l'artiste, dont la composition encombrée peine à trouver son unité entre le registre céleste et terrestre. La marque de l'atelier de Vouet, si forte dans *La Présentation de la Vierge*, a disparu. Le soin accordé aux mains témoigne de l'importance de l'expression des passions qui, contrairement aux œuvres de Le Brun, se reflète de façon moindre sur les visages. Le tableau est une œuvre de la fin de la carrière de l'artiste, caractérisée par un coloris plus sourd et une attention portée aux détails, que ce soit le rendu du marbre où « les détails physiologiques », par exemple, des doigts effilés¹⁴⁵. En 1661, le cardinal Antonio Barberini, exilé en France depuis l'élection d'Innocent X en 1644, offrit aux Capucins de Beaugency une *Annonciation* signée « CORNEILLE INVE. ET PINX 1661 » et présentant de grandes similitudes de composition avec le tableau de Dijon¹⁴⁶. L'organisation de la scène en deux registres, le tombeau, la rhétorique des gestes, les deux apôtres à genoux de part et d'autre du tombeau et celui debout les mains levées au ciel sont identiques. Le tableau de Dijon est cependant de format moindre. La composition est plus tassée, les apôtres semblent à l'étroit, Marie Madeleine est absente et le paysage, largement ouvert à Beaugency, se réduit à un ciel bleu où apparaît une montagne. Les éléments architecturaux ont disparu également. La Vierge de Dijon est tournée vers la droite, les bras grands ouverts, et les anges qui l'accompagnent sont moins nombreux que dans la version de 1661. L'ensemble, de moins bonne qualité que le tableau de Beaugency, donne l'impression de se trouver devant une reprise que Corneille aurait eue du mal à adapter au nouveau format de sa toile. L'inventaire après décès de Michel I Corneille révèle que l'artiste avait reçu une autre commande pour l'église des capucins de Beaugency, assortie de 300 livres. Selon Yves Picart, ce détail

¹⁴³ Roy, 1980, p.47 ; Orléans, 2006, cat. P.22

¹⁴⁴ Fig.39

¹⁴⁵ Orléans, 2006, Corneille, p. 48

¹⁴⁶ Fig.40 ; *Idem*, p.22

révélerait le succès de *L'Assomption* de 1661¹⁴⁷. L'artiste aurait alors pu décliner sa composition pour d'autres commanditaires, de sa propre initiative ou à leur demande. Malheureusement, là où le tombeau orné des armes Barberini renseignait sur le commanditaire de *L'Assomption* de Beaugency, le tombeau de *L'Assomption* de Dijon n'en comporte pas. À la place, un monogramme « A.M.D », qui selon Alain Roy signifie « Maria Domina Coeli » (« Marie reine du Ciel ») mais dans lequel Yves Picart voit plutôt la signature de « Michel de Corneille »¹⁴⁸. La taille et le soin apporté au monogramme ainsi que son emplacement favoriseraient plutôt l'hypothèse d'Alain Roy, l'artiste ne signant jamais ses œuvres de la sorte et ce titre de la Vierge illustrant parfaitement l'épisode peint.

¹⁴⁷ Picart, 1994, p.82

¹⁴⁸ Roy, 1980, p.47 ; Picart, 1994, p.80

LE SUEUR Eustache (Paris, 1616 – Paris, 1655)

Le Christ sur la Croix

Vers 1650

Huile sur toile

H. 184 cm ; L. 122 cm

Inv. CA 381

Hist.: Paris, église ; 1803, envoi de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 1816 dépôt au Palais de Justice ; 1979 dépôt au musée d'Art Sacré ; retour dans les réserves à une date inconnue ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété à la ville de Dijon.

Bibl.: Inv. Rich. Art. France, 1886, Tome II, p.294, n°119; Rouches, 1923, p.105 ; Roy, 1980, p.56 ; Mérot, 1987, n°97.

Le Christ en Croix d'Eustache Le Sueur s'inscrit dans le premier lot d'envois de l'État au musée de Dijon. Ce lot arrive pour partie en 1803 et pour partie en 1809. En effet, de nombreux tableaux nécessitaient d'être restaurés, au Louvre par Fouque pour le lot de Dijon, mais les frais engendrés par ces opérations étaient à la charge du département et les envois ne devaient quitter le Louvre qu'une fois les frais payés. La Côte d'Or eut du mal à faire face à ces dépenses imprévues, à tel point que Vivant-Denon dut menacer le préfet de retirer des tableaux du lot destiné à Dijon. Les restaurations avaient cependant commencé sans avoir l'assurance des paiements. Pour Dijon, les travaux de restauration s'étalèrent entre septembre 1803 et novembre 1805, bien avant le règlement des frais en 1809¹⁴⁹. L'arrivée dès 1804 du *Christ en croix* rentoilé est peut être liée à une arrivée de fonds qui aurait permis au musée de faire venir des tableaux avant les autres, à moins que le musée n'ait déjà payé d'avance une partie des frais de restauration en 1803¹⁵⁰. Sous l'Empire, le tableau fut accroché salle Berbissey, en pendant d'un *Christ en croix* alors attribué à Jean Jouvenet. Dès 1816, l'œuvre retrouva une fonction religieuse dans la salle des séances de la Cour royale, pour laquelle le président du tribunal de première instance demandait un tableau de dévotion¹⁵¹. L'œuvre y resta au moins jusque 1883. Fragilisé par les restaurations anciennes, *Le Christ sur la croix* fut cependant prêté au musée d'Art Sacré

¹⁴⁹ Blanc, 2015, p.70-72

¹⁵⁰ L'aspect de la toile indique que le tableau a été rentoilé anciennement de façon assez violente. Pour la date d'arrivée cf. Roy, 1980, p.56

¹⁵¹ Anonyme, *Le Christ en croix* CA 370 ; AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...* ; 4R1 71, Lettre du 20 mars 1816 du préfet de Côte d'Or à Claude Hoin, Accusé de réception du 25 mai 1816 du président du tribunal de première instance.

en juin 1979 avant d'intégrer les réserves du musée¹⁵². Le tableau n'aura été exposé que douze ans dans les salles du musée.

Le sujet étant commun, l'artiste prolifique et les sources elliptiques, la provenance de l'œuvre reste incertaine. Quatre documents pourraient y renvoyer. Une liste de "Tableaux de l'école française remis par l'administration du Musée Central des Arts aux Commissaires [...] pour être répartis entre les quinze villes où l'arrêté des Consuls du 14 fructidor an 9 [...] établit des Musées" contient un *Christ en croix*, donné à Le Sueur et provenant de l'église Saint-Gervais à Paris¹⁵³. La liste indique que l'œuvre est roulée ce qui évoque un tableau sur toile de grande dimension. Une autre liste, cette fois des œuvres spécifiquement destinées à Dijon, contient la mention au n°8 d'un tableau similaire de 6 pieds par 4 (183 cm x 122 cm) qui doit être restauré¹⁵⁴. La provenance réapparaît dans un troisième document mais sous la provenance moins précise « d'église de Paris »¹⁵⁵. Plus tardif, l'Inventaire Napoléon de 1810 mentionne un *Christ en Croix* sur fond de paysage de 195 cm de haut sur 130 cm de large¹⁵⁶. S'il semble plus que probable que l'œuvre provienne d'une église parisienne, les sources antérieures sont silencieuses quant à son existence dans l'église Saint-Gervais. Une autre alternative serait d'y voir le *Christ en croix* réalisé par Le Sueur pour les Capucins de la rue Saint-Honoré mais les dimensions sont par trop différentes¹⁵⁷.

L'attribution à Le Sueur que l'on trouve dans les documents relatifs à l'envoi de 1803 a été confirmée par Alain Mérot en 1987. L'œuvre, caractérisée par une grande sobriété, une douleur retenue proche de Guido Reni ou de Raphaël mais avec un paysage dépouillé évoquant Champagne, est à rapprocher de la fin de carrière de l'artiste, vers 1650. Les tons sourds, la dominante grise et mauve, où le bleu des lèvres et le rouge du sang rappellent la mort toute proche, viennent appuyer cette datation. Les doutes émis par Jacques Thuillier, qui aurait plutôt attribué l'œuvre à Louis Testelin ou un autre artiste de la même génération, a perdu de sa force depuis l'acquisition par le J. Paul Getty Museum d'un *Christ en croix* à l'huile sur cuivre de Le Sueur, réalisée vers 1650-1655¹⁵⁸. L'œuvre pourrait correspondre soit à celle mentionnée en 1690 par Guillet de Saint-Georges comme

¹⁵² MBAD, Régie, Dossiers des dépôts clos

¹⁵³ Archives du Louvre, P.4, 1801, 1^{er} septembre, "Tableaux de l'école française remis par l'administration du Musée Central des Arts aux Commissaires [...] pour être répartis entre les quinze villes où l'arrêté des Consuls du 14 fructidor an 9 [...] établit des Musées", cité dans Mérot, 1987, cat.45

¹⁵⁴ Arch. Louvre, P. 10, 1801, 1^{er} septembre, lot 8, n°13, cité dans *Ibidem*

¹⁵⁵ Arch. Louvre, 1 DD.11, cité dans *Ibidem*

¹⁵⁶ 1810, arch. Louvre, 1. DD. 19, cité dans *Ibidem*

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ Fig.41

étant une commande de Pierre Bézard trésorier des guerres, soit à celle que Le Comte Florent décrit en 1700 comme « un Crucifix sur lame de cuivre » pour Monsieur de Cambray¹⁵⁹. De touche plus délicate que le grand format de Dijon, ce tableau de dévotion privée représente lui aussi les dernières paroles du Christ en croix, rapportées dans l'Évangile de Matthieu et Marc¹⁶⁰. Le Sueur fit le choix dans les deux œuvres de représenter le Christ cloué par quatre clous, solution la plus généralement adoptée en France au XVII^e siècle et renvoyant à l'époque à un souci de véracité historique, contre les trois clous que la tradition avait durablement imposé et qui avait été choisis par les jésuites¹⁶¹. Discrète sur le cuivre, la ville de Jérusalem est plus présente sur le tableau de Dijon mais évoque davantage une ville occidentale où se dresseraient deux flèches d'une cathédrale. La représentation de la ville de Jérusalem à l'arrière-plan, dos à la croix, était une manière de figurer une pensée encore enseignée dans la seconde moitié du XVII^e siècle, selon laquelle le Christ tournait le dos à ses bourreaux pour faire face aux peuples attendant le Salut¹⁶². À l'exception de cette variante iconographique, la composition des deux œuvres est extrêmement similaire. La pose, bien qu'inversée, l'expression de douleur retenue, le canon, la forme de la croix maintenue au sol par deux pieux, la sobriété du paysage, la pancarte avec l'inscription I.N.R.I les rapprochent et confortent l'attribution à Le Sueur.

¹⁵⁹ Mérot, 1987, cat.45 ; Guillet-de-Saint-Georges ; «Mémoire historique des ouvrages d'Eustache le Sueur [...] 1690.», *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale [...]*, Paris: 1854, vol. 1, p. 469 ; Le Comte, Florent. *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure [...]*, Paris, 1700, vol. 3, p. 98 cités dans la notice en ligne du J. Paul Getty Museum (cf. sitographie)

¹⁶⁰ *Évangile de Matthieu* (27 ; 46) ; *Marc* (15 ; 34)

¹⁶¹ Mâle, 1984, p.211-213

¹⁶² *Idem*, p.214

BOURDON Sébastien (Montpellier, 1616 – Paris, 1671)

Le Repos de la Sainte Famille

Vers 1658-1668

Huile sur toile

D. 105 cm

Inv. CA 239

Hist. : Dijon, collection Jean Chrétien Machecot ; 1793 saisie révolutionnaire ; après 1842, Dijon, école communale ; entre 1874 et 1969 retour dans les locaux du MBAD.

Bibl. : Ponsonailhe, 1883, p.296 ; Thuillier, 1986, pp.421-455 ; Montpellier, 2000, Bourdon, pp.385-386.

Saisi chez Jean-Christien Machecot, émigré dont une grande partie des biens ont été vendus en 1795, *Le Repos de la Sainte Famille* fut mis de côté par François Devosge pour le musée des Beaux-Arts. L'œuvre ornait la « Première Salle du Musée », correspondant au Salon Condé qui accueillait les peintures majeures de la collection depuis la réouverture des lieux le 20 thermidor an VII (7 août 1799)¹⁶³. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, après 1842 et en 1874, le tableau fut inscrit parmi les dépôts placés à l'école communale¹⁶⁴. L'absence du tableau dans les catalogues de 1914 et 1933, qui ne répertoriaient que les œuvres exposées, suggère que le prêt s'était prolongé pendant la première moitié du XX^e siècle. Abîmé par un rentoilage ancien ayant sévèrement aplatit la couche picturale, le tableau n'a été replacé en salle qu'à partir de l'exposition organisée par Pierre Quarré en janvier 1969. L'oubli dans lequel était tombée l'œuvre était suffisamment grand pour que *Le Bien public* cite le tableau et le classe parmi les œuvres « presque « inédites » »¹⁶⁵. *Le Repos de la sainte Famille* figura ensuite en bonne place dans l'accrochage 1986, dans la grande salle de peinture française, avant de regagner les réserves¹⁶⁶.

Malgré sa foi protestante, Sébastien Bourdon réalisa de très nombreuses peintures de dévotion où la Vierge occupe une place importante, et beaucoup sur le thème de la Fuite ou du retour d'Égypte. Le *tondo* de Dijon se singularise en ce qu'il est une adaptation du *Repos pendant la fuite en Égypte* d'Annibal Carrache, peint vers 1604 et aujourd'hui

¹⁶³ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

¹⁶⁴ MBAD, Régie, Dossiers des dépôts clos ; AMD, 4R1 11, *Inventaire des objets non compris au catalogue de 1869...*, 1^{er} juillet 1874

¹⁶⁵ *Le Bien public*, 22 janvier 1969

¹⁶⁶ MBAD, Documentation, D5, plans d'accrochages

conservé au musée de l'Ermitage¹⁶⁷. L'œuvre faisait partie de la collection de Pierre Crozat et se trouvait probablement en France dès le milieu du XVII^e siècle¹⁶⁸. Bourdon y a puisé le format de l'œuvre, la posture de la Vierge, les deux anges adorant, le groupe formé par saint Joseph et l'âne. La composition proposée par Sébastien Bourdon ne tient cependant pas de la copie. Le groupe du premier plan a été agrandi de trois figures, tandis que saint Joseph fut repoussé de l'autre côté du ruisseau. Ce faisant, Bourdon se recentrait sur la dimension dévotionnelle de l'œuvre en réduisant le grand vide qui permettait à Carrache de faire montre de ses talents de paysagiste. L'impact du tableau de Carrache est d'autant plus visible dans le dessin préparatoire de Bourdon, où Jacques Thuillier remarqua la figure de saint Joseph, restée au premier plan, mais que Bourdon avait pris soin de rapprocher de la Vierge afin, là encore, de réduire le vide central¹⁶⁹. L'artiste semble avoir été fortement marqué par le tableau de Carrache puisque qu'une gravure de sa main en reprend encore le motif dans une formule un peu différente mais avec la même rectification du vide originel¹⁷⁰. Plus qu'une simple variation, le tableau de Dijon témoignerait de la capacité de l'artiste à s'approprier le vocabulaire de formes des frères Carrache tout en conservant sa singularité¹⁷¹. Ainsi, le paysage, qui dans le *Repos* d'Annibal était servi par le vide, fut complètement retravaillé par Bourdon mais dans une structure qui se rapporte encore aux frères bolonais. Comme ceux-ci, l'artiste mêla l'eau à des architectures de la campagne romaine, mi- ruines, mi- habitation, menacées par une végétation verdoyante et dont le motif est emprunté à la *Fuite en Égypte* du Palais Doria¹⁷². Comme dans cette dernière, la palette de Bourdon est douce, mêlant des verts tirants du marron au jaune, aux gris bleutés du ciel. Pour reprendre les mots de Jacques Thuillier, « c'est l'organisation même du tableau qui est en jeu : choix de plans parallèles reliés par des courbes, jeu strict d'horizontales et de verticales rompu par quelques arbres grêles. C'est sur ce schéma du Carrache, volontiers repris par ses élèves, que sont construits la plupart des paysages de Bourdon. »¹⁷³. La lumière d'orage et l'inévitable motif de la tour fumante (un four à

¹⁶⁷ Fig.42

¹⁶⁸ Thuillier, coll. Corrège et Carrache, 1986, p.427, note 6-8 ; Montpellier, 2000, Bourdon, p.386. En 1986 Jacques Thuillier dissociait l'œuvre du tableau perdu de la collection Le Noue qui fut peut-être aussi dans celle de Stella et qui représente un *Retour d'Égypte*. Cependant en 2000 l'auteur rassemblait les deux œuvres en une sans qu'une explication ait été apportée.

¹⁶⁹ Fig.43 ; Montpellier, 2000, Bourdon, p.384, n°274

¹⁷⁰ Fig.44

¹⁷¹ Thuillier, coll. Corrège et Carrache, 1986, p.429-431

¹⁷² Fig.45

¹⁷³ Thuillier, coll. Corrège et Carrache, 1986, p. 430-431

chaux ?) rappellent toutefois, s'il était nécessaire, l'auteur de l'œuvre dont le style, malgré sa pratique du pastiche, est inimitable¹⁷⁴.

C'est à partir de son arrivée à Paris en 1658 que Bourdon multiplia les *Saintes Familles* tandis que le paysage pris une place croissante dans ses œuvres. En parallèle, les compositions de la maturité gagnèrent en géométrie et les plis des vêtements se brisèrent¹⁷⁵. Dans *Le Repos de la Sainte Famille*, les plis du manteau de la Vierge et de sainte Élisabeth ne sont pas sans évoquer le *Christ et les enfants*, réalisé vers 1655, ou la *Charité romaine*¹⁷⁶. La matière un peu coulante et surtout la lumière d'orage, brillante, posée par petites touches jaunes sur les visages mais plus violente et blanche sur les drapés évoque les *Œuvres de miséricordes*¹⁷⁷. Ces dernières ont été dédiées à Colbert sur des gravures réalisées très probablement entre avril 1668 et 1671¹⁷⁸. Or c'est au même Colbert que fut dédiée la gravure du *Repos en Égypte* réalisée par Etienne Baudet (1638-1711)¹⁷⁹. Ces éléments incitent à placer le tableau de Dijon à la fin de la carrière de Bourdon, ce dont Thuillier avait l'intuition en raison de « son inspiration familière et sensible », de « la complexité du paysage » et de « la tonalité sombre de l'ensemble »¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Pour Frédéric Cousinié, les nuées ou les incendies qui peuplent les tableaux de Bourdon seraient liés à une lecture protestante de la Providence dans son caractère imprévisible, lecture existant également dans les milieux stoïciens par exemple. (Magny-les-Hameaux, 2018, Bourdon, p.99-100)

¹⁷⁵ Montpellier, 2000, Bourdon, p.362

¹⁷⁶ Fig.46-47

¹⁷⁷ Fig.48, l'intégralité de la série est conservée au John and Mable Ringling Museum, à Sarasota

¹⁷⁸ Magny-les-Hameaux, 2018, Bourdon, p.84-85

¹⁷⁹ Mandrella, 2007 ; Paris, BNF, gravure de 65x53cm par Etienne Baudet

¹⁸⁰ Montpellier, 2000, Bourdon, p.387, cat. 275

DUBOIS Benoît (Dijon, 1619 – Dijon, 1680)

La Visitation

Huile sur toile

H. 63,3 cm ; L. 43 cm

Inv. CA 549

Hist. : Dijon, collection Bénigne Bouhier ; 1793 saisie révolutionnaire.

Bibl. : inédit.

Saisi en 1793 au château de Pouilly dans les collections de Bénigne Bouhier, ce petit tableau, dont Devosge remarquait la finesse de la représentation architecturale, est longtemps resté anonyme, passant de l'école flamande à l'Italie, avant que Marguerite Guillaume, à la suite de Jeanne Magnin, propose de le rendre à un artiste français proche de La Hyre. Dans l'inventaire Devosge, le tableau porte la mention « C », indiquant qu'il devait être conservé, mais sans précision de lieu de dépôt¹⁸¹. Cela expliquerait peut-être sa présence sur une liste manuscrite de *Tableau non catalogué*, alors que l'œuvre est inscrite dans tous les catalogues du musée depuis 1799¹⁸². En ce qui concerne son exposition, le tableau est visible sur une photographie de la salle XX du musée prise avant 1939, en bas, dans un angle, noyé sous l'abondance d'un accrochage à touche-touche et entouré de tableaux de l'école italienne¹⁸³.

L'existence d'une *Visitation* similaire mais de format horizontale signée « B. Dubois » a permis à François Marandet d'attribuer le tableau de Dijon à Benoît Dubois. L'artiste est peut-être originaire de Dijon où il serait né en avril 1619. Cependant, l'inventaire après décès d'Olivier Boulanger peintre à Troyes, daté du 9 janvier 1646, mentionne le nom d'un Benoit Dubois, peintre demeurant à Dijon. Ce dernier est le fils d'un autre Benoit Dubois peintre à Riom en 1646, époux de Michelle Boulanger. Le Benoit Dubois fils mentionné dans le document serait né à Troyes le 20 août 1619¹⁸⁴. Les autres éléments biographiques concernant l'artiste ont été réunis par Sylvain Laveissière. Admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663 comme peintre d'architecture, l'artiste présenta un paysage comme morceau de réception le 19 juillet

¹⁸¹ Dans l'inventaire Devosge, la lettre C est généralement complétée d'autres lettres indiquant plus précisément le lieu de conservation de l'œuvre. « Cm », par exemple, renvoie au musée.

¹⁸² AMD, 4R1 11, *Tableaux non catalogués*, manuscrit non daté avec les mesures des œuvres en cm.

¹⁸³ MBAD, Documentation, Dossier « Historique de la Salle XX »

¹⁸⁴ DO CA 549, ces recherches ont été effectuées par M. Michel Turquois qui en fit part à Marguerite Guillaume dans des lettres s'étalant entre août et septembre 1981.

1664. De retour à Dijon, il occupa à partir de 1649 et jusqu'à sa mort le 4 juin 1680 la fonction de garde des peintures de la ville¹⁸⁵. Les œuvres aujourd'hui répertoriées sous le nom de Benoît Dubois renvoient l'image d'un peintre et graveur s'attelant aussi bien à la peinture d'histoire qu'à la nature morte et au paysage. C'est surtout dans ces deux derniers genres que son talent s'exprime et particulièrement dans le paysage, que lui aurait peut-être enseigné Claude Gellée¹⁸⁶. Ainsi, si les figures de la *Visitation* sont assez maladroitement, le décor architectural témoigne d'un artiste au pinceau fin, habile à reconstituer les architectures. Une thèse en cours comprenant un catalogue des œuvres de l'artiste permettra sans doute d'éclairer plus amplement *La Visitation* de Dijon¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Laveissière, 1980, « Dubois »

¹⁸⁶ Bénézit Dictionary of Artist (en ligne)

¹⁸⁷ Hugo Coulais, *Jean Forest (1632-1712) et la peinture de paysage en son temps – Fragments d'un genre pictural oublié*, comprend un catalogue raisonné de l'œuvre de Benoît Dubois, sous la direction de Christine Gouzi, Sorbonne Université.

LE BRUN Charles (Paris, 1619 – Paris, 1690)

Déploration de la Vierge sur le Christ mort, dit Le Christ au linceul

Vers 1639-1640

Huile sur toile

H. 76 cm ; L. 155,8 cm

Inv. CA 493

Hist.: Paris, Saint Germain L'Auxerrois ? ; Muséum centrale ; 1803, envois de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété à la ville de Dijon.

Bibl.: Ris, 1859, t. I, p.19 ; Paris, 1934, Réalité, p.172, cat.124 ; Fierens, *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 février 1935, p.3 ; Erlanger, 1946, p.60 ; Maricheau-Beaupré, 1947, fig. 137 ; Londres, 1958, *The Age of Louis XIV*, cat.92 ; New-York, 1960, *Splendid Century*, cat.58 ; Québec, 1961, *Héritage de France*, cat.1 ; Londres, 1968, *Galerie Heim*, p.15 ; Chomer, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français.*, 1977, p.94 ; Dijon, 1983, *Conservation et restauration*, cat.34 ; Mayence, 2003, *Beutekunst unter Napoleon*, cat. 216 ; Berthelé, 2010, *Annexe*, p.115 ; Kairis, Sarrazin et Trémoilères, 2012, pp.226-227 ; Pairs, 2007, *Réalité*, pp.282, 360.

Envoyé au musée en 1803, *Le Christ au linceul* était probablement le « Jésus mort par Vouet » que reçut Lenoir le 19 frimaire an VII (9 décembre 1793) de la « ci-devant paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois »¹⁸⁸. Son attribution supposée à un peintre de la première moitié du XVII^e lui valut d'être exposé dans la Salle XIII des « Primitifs » pendant la première moitié du XX^e siècle. Le tableau fait partie des rares peintures d'histoire de l'école française du XVII^e siècle que Jeanne Magnin ne dénigre pas. L'œuvre est qualifié dans le catalogue de 1914 de « Belle et forte étude d'anatomie dont le style grave, la tenue sévère font un contraste saisissant avec la réalité familière des accessoires simplement et largement traités. »¹⁸⁹. L'appréciation fut réitérée en 1933, un an avant l'exposition de l'Orangerie sur les peintres de la réalité, qui rejeta définitivement l'attribution de l'œuvre à Simon Vouet¹⁹⁰. Après la guerre, le tableau fut de nouveau exposé et fit partie des quelques œuvres dont une reproduction fut imprimée sur la notice de la salle de peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles datant de 1986¹⁹¹. Il fut renvoyé en réserve lors des accrochages suivants.

¹⁸⁸ *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, 1883-1897, t.II, p.285 cité par Chomer, 1977, note 8.

¹⁸⁹ Magnin, 1914 et 1933, Salle XIII

¹⁹⁰ Paris, 2007, *Réalité*, p.282

¹⁹¹ MBAD, Documentation, Dossier « Historique de la salle VIII »

Le Christ, étendu sur le linceul, avec à ses pieds un panier contenant le marteau, la tenaille et l'éponge de la Passion, présente une musculature et une vigueur plus proche de Blanchard que de Vouet. Jacques Sterling, auteur du rapprochement avec le lyonnais, a cependant pointé du doigt « la facture onctueuse et transparente », « plus libre et moins solide », mais aussi le canon, plus élancé par rapport aux Christ de Blanchard¹⁹². Cette touche onctueuse, cette façon de poser la lumière froide sur ce corps blafard mais musclé, ne sont pas non plus sans évoquer des œuvres de Perrier¹⁹³. La parenté avec l'œuvre de Vouet et de Perrier n'a rien d'étonnant si l'on considère l'œuvre de la main de Charles Le Brun. Entré dans l'atelier de Perrier vers 1633-1634 puis, sous l'impulsion de Séguier, dans l'atelier de Simon Vouet vers 1635-1636, Le Brun, avant son voyage à Rome en 1642, est encore pétri de ce qu'il a vu chez ses maîtres. Le corpus des œuvres antérieures au séjour romain étudié par Gilles Chomer puis Bénédicte Gady permet certains rapprochements. Ainsi, Le traitement de la carnation et de la lumière argentée, les plis du périzonium et un certain maniérisme dans la pose évoquent *Hercule et les chevaux de Diomède* exécuté dans les années 1640¹⁹⁴. Les parallèles sont d'autant plus criants avec les autres *Christ mort* de l'artiste¹⁹⁵. La grisaille du musée de Göteborg, gravée par Rousselet, présente le même canon musculeux mêlé de langueur avec un visage abandonné légèrement auréolé de lumière. Encore proche de Perrier, cette dernière serait datable de peu avant 1634¹⁹⁶. Dix ans plus tard, le parallèle avec la *Pietà* Séguier s'impose de lui-même et témoigne des bénéfices du séjour italien pour la maîtrise du clair-obscur, des expressions et de la composition¹⁹⁷. En révélant le caractère fragmentaire du tableau de Dijon, la restauration de 1970 a permis de conforter l'attribution au jeune Le Brun. En effet, le tableau est en réalité une *Déploration de la Vierge sur le Christ mort* qui correspond point pour point à une petite huile sur cuivre connue et attribuée à Le Brun depuis 1968¹⁹⁸. Ce cuivre serait postérieur à la grisaille de Göteborg et présente une gravité qui diffère de l'élégance des œuvres de Simon Vouet. La découverte conforte également l'existence d'une pratique de répliques autographes dans la jeunesse de l'artiste, qui peignit deux fois la *Pietà* dédiée au chancelier Séguier¹⁹⁹. Pour Gilles Chomer, l'huile sur cuivre

¹⁹² Paris, 2007, Réalité, p.282

¹⁹³ Fig.49-50

¹⁹⁴ Fig.51

¹⁹⁵ Fig.52, le tableau n'est pas encore disponible sur la base en ligne du musée, nous n'avons pas trouvé d'autre visuel que celui de Chomer, 1977, p.94

¹⁹⁶ Chomer, 1977, p.95

¹⁹⁷ Fig. 53

¹⁹⁸ Fig. 54, reproduit dans Chomer, 1977, p.94

¹⁹⁹ Kairis, 2012, p.226 ; Paris, musée du Louvre, inv. 2887 ; Tachkent, musée des arts d'Ouzbékistan

est la reprise de la composition de Dijon²⁰⁰. Sur le cuivre, la musculature du Christ est moins massive, moins noueuse et le visage présente une expression plus grave qui semble moins maladroite. Selon Gilles Chomer, la composition se situerait un peu avant *L'Hercule et Diomède* que les travaux de Bénédicte Gady ont permis de le situer vers 1639-1641 (probablement à partir du milieu de l'année 1640)²⁰¹. À cette période, Le Brun n'envisageait pas de partir à Rome et avait entamé une carrière indépendante²⁰². *Le Christ sur le linceul* pourrait alors être un des premiers tableaux d'autel peints par l'artiste. L'absence de gravure demeure toutefois étonnante quand on songe que le *Christ mort* en grisaille fit l'objet d'une reproduction. Contrairement au *Crucifix aux anges*, *La Déploration* ne semble pas avoir été modifié par Charles Le Brun²⁰³. En effet, la découpe scinde la figure de la Vierge et les repeints ne corrigeaient que maladroitement le changement de format, la main du Christ flottant étrangement dans l'air. L'Hôpital d'Arnay-le-Duc, à une cinquantaine de kilomètres de Dijon, conserve une copie de la composition entière. En l'absence de gravure, cela inciterait à penser que le *Christ au linceul* serait arrivé intact lors des envois de l'État en 1803 et n'aurait été mutilé que plus tard²⁰⁴. Une ancienne carte postale indique toutefois que la copie serait une toile du XVII^e siècle²⁰⁵. Quoi qu'il en soit, les archives du musée sont muettes quant à une telle détérioration.

Peinte vers 1639-1640, l'œuvre de Le Brun s'insérait en pleine querelle sur la représentation du Christ mort²⁰⁶. Les *Déplorations*, qui ne renvoient à aucun texte, répondaient à des attentes purement dévotionnelles. Leurs représentations étaient plus facilement soumises à des sensibilités spirituelles permettant de les placer au sein de débats théologiques. Depuis la publication en 1634 d'un ouvrage de Tertullien, les auteurs se disputaient afin de déterminer s'il était convenable de représenter le Christ comme un homme ayant subi dans sa chair la torture de la Passion ou s'il ne valait mieux pas peindre un corps plus idéalisé dont la beauté renverrait à la beauté de son âme et sa nature divine. Le chancelier Séguier, dont Le Brun était la créature, s'était vu dédié une *Apologie pour Tertullien contre le Sr de Balzac touchant la beauté corporelle de Jésus-Christ*. Le texte, écrit par Machon, défendait la représentation d'un Christ pleinement marqué par les souffrances humaines. Selon Anne Le Pas de Sécheval, ce parti pris théologique se reflète

²⁰⁰ Chomer, 1977, p.95

²⁰¹ Gady, 2009, p.341

²⁰² Lens, 2016, Le Brun, p.109

²⁰³ Charles Le Brun, *Crucifix aux anges*, Paris, musée du Louvre, Inv. 2886 ; Kairis, 2012, p.226

²⁰⁴ Paris, 2007, Réalité, p.282

²⁰⁵ Fig.218. L'Hôpital d'Arnay-le-Duc ne sait actuellement pas où se trouve le tableau.

²⁰⁶ Rome, 2000, Dieu caché, p.149-151 pour le paragraphe qui suit

dans les *Christs morts* de jeunesse de Le Brun, où elle décèle un « naturalisme brutal ». Si cela peut s'appliquer à la *Pietà* Séguier, le rapprochement ne paraît pas adapté au tableau de Dijon. Certes les extrémités du cadavre sont légèrement bleuies, l'éclairage et les couleurs adaptés au caractère dramatique de l'épisode, mais les corps « lourds et disgracieux » des premières œuvres seraient plutôt la marque de la jeunesse et de la formation de l'artiste que la volonté de montrer le « serviteur souffrant » d'Isaïe. Au contraire, ce Christ à la pose alanguie, avec son corps préservé des blessures, la marque des clous et les traces de sang minimales et son visage souriant et apaisé rappelle les représentations de Vouet, Daret, Baugin ou La Hyre marquées par la *Pietà* d'Annibal Carrache²⁰⁷. Le Brun semble y avoir puisé la même sensualité, une pose proche mais prise d'un autre point de vue, avec le torse soulevé et le ventre creusé, la tête penchée, le positionnement des épaules et la main soulevée. Les traces de douleurs, présentes chez Carrache dans la crispation des mains déjà noires, sont absentes du *Christ au linceul* de Dijon, où le visage un peu maladroit et l'auréole qui l'entoure tournent l'œuvre vers la Résurrection. Pour ce tableau, Le Brun paraît plus proche de l'idéal du « juste milieu » qu'Anne Le Pas de Sécheval a très justement défini, entre « la représentation iconique » et « la représentation dramatique », n'excluant pas une forme de réalisme.

²⁰⁷ Fig. 55

12

COYPEL Noël (Paris, 1628 – Paris, 1707)

Sainte Geneviève recevant une médaille de saint Germain ou *La Consécration de sainte Geneviève*

Vers 1670-1675

Huile sur toile

H. 95cm ; L.95 cm

Inv. CA 268

Hist.: Paris, église ; Muséum central ; 1803, envoi de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété.

Bibl.: Ris, 1872, p.465 ; Marcel, 1906, p.178, note 1 ; Dimier, 1928-1930, t. II, pp.220 et 223 ; Schnapper, 1974, p.36.

Envoyée en 1803, *Sainte Geneviève recevant une médaille de saint Germain* fut successivement attribuée à Antoine, Noël-Nicolas puis Noël Coypel. Comme la majorité des œuvres de format rond ou ovale destinées aux musées de province, le tableau avait été mis au carré avant son envoi par le restaurateur Fouque²⁰⁸. Au temps de Claude Hoin, *Sainte Geneviève* était exposée Galerie Napoléon²⁰⁹. Un manuscrit de notes prises au musée de Dijon de la main de Victor Hugo mentionne l'œuvre parmi celles qu'il remarqua²¹⁰. L'accrochage de 1914 et de 1933 lui donnait une place dans la salle XX dédiée à la peinture du XVII^e et XVIII^e siècle français. L'attention portée au réel associée à l'esprit classique de la composition lui valut de long développement de Jeanne Magnin dans les catalogues de laquelle le tableau est reproduit en photographie et rendu à Noël Coypel.

L'attribution de l'œuvre à Noël Coypel a été reprise par Antoine Schnapper²¹¹. Il décelait dans le dessin net et marqué, mais ne présentant pas encore la « dureté métallique » de la fin de la carrière de l'artiste, une œuvre postérieure aux commandes du château des Tuileries et datait le tableau des années 1670-1675. *La Consécration de sainte Geneviève* donne à voir le caractère gracieux et presque figé des gestes de Noël Coypel, qu'il mêle à une forme de rhétorique, héritage et prolongement des réflexions de Poussin et Le Brun sur l'expression des passions et la narration en peinture. Le mouvement consistant à porter la main à la poitrine se retrouve dans plusieurs œuvres de l'artiste notamment dans la composition centrale de la Grande Chambre du Parlement de Bretagne, dans la

²⁰⁸ Blanc, 2015, p. 58

²⁰⁹ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

²¹⁰ Catalogue de vente, Charavay, *Bulletin d'autographe à Prix marqués*, novembre 2001, n°46781

²¹¹ Schnapper, 1974, p.36

Visitation de la cathédrale Saint-Jean de Lyon ou encore dans le *Martyre d'un saint*²¹². Ce dessin partage également avec la *Sainte Geneviève* et le may de 1661 la figure du cheval, très proche, et dont l'expressivité doit sans doute à Le Brun²¹³. Le *tondo* de Dijon est très proche d'un autre tableau de Noël Coypel réalisé pour Trianon et figurant *Apollon couronné par la Victoire*²¹⁴. Longtemps mise en dépôt au musée de Dijon, l'œuvre est composée de la même façon, avec un groupe de figures rapprochées et stables au sein d'une scène ouverte de chaque côté par un paysage. Le schéma se retrouve aussi dans le *Mariage de Rebecca*²¹⁵. Enfin, l'ange surplombant la scène n'est pas sans évoquer la pose et le placement dans l'espace de la *Victoire de L'Apollon* de Versailles et un dessin de *L'Aurore* conservé à Grenoble²¹⁶.

L'iconographie choisie par Coypel est rare. Selon la *Vita sanctae Genovefa*, la sainte encore enfant aurait rencontré le futur saint Germain d'Auxerre²¹⁷. Ce dernier, impressionné par sa piété, lui aurait donné une médaille marquée du signe de la croix, en signe de consécration à Dieu. L'église Saint-Germain-de-Charonne était traditionnellement associée au lieu de la rencontre. Cet épisode n'a été que peu représenté par les peintres avant le XIX^e siècle, l'iconographie privilégiée étant le miracle du cierge. À Paris, la sainte titulaire ne semble avoir été représentée lors de sa consécration que dans un tableau de Bourdon pour l'église Saint-Eustache et dans un tableau de Louis de Boullogne le Jeune, conçu à l'origine pour le couvent des Religieuses de la Conception²¹⁸. Hors de France, une peinture de Cornelis de Vos reprend l'épisode dans une iconographie un peu archaïque où la jeune femme et sa mère sont vêtues d'habits contemporains et saint Germain et son acolyte figurés dans la pompe de leurs tenues de prélats²¹⁹. L'originalité de Coypel se matérialise par la grande attention portée au réel. L'évêque et son acolyte à cheval portent des habits de voyage extrêmement simples tandis que la tenue des deux jeunes garçons, en tuniques et sandales, évoque les premiers siècles du christianisme. Seul l'ange rappelle que la jeune fille et l'homme sont saints et que l'intuition de Germain est d'origine divine. La consécration de l'enfant à Dieu prend un caractère presque intimiste, qui tranche avec la

²¹² Fig.56-58

²¹³ Fig.59

²¹⁴ Fig.60

²¹⁵ Fig.61

²¹⁶ Fig.60 et 62

²¹⁷ Kohler, 1881, p.14

²¹⁸ Sébastien Bourdon, *Sainte Geneviève et saint Germain d'Auxerre*, Paris, église Saint-Eustache ; Louis de Boullogne le Jeune, *Saint Germain l'Auxerrois donnant une médaille à sainte Geneviève*, Paris, église de l'Assomption.

²¹⁹ Fig.63

représentation beaucoup plus solennelle de Cornelis de Vos. La représentation de sainte Geneviève en bergère singularise elle aussi l'œuvre. Les textes veulent que la jeune femme soit fille d'agriculteurs aisés, voire patricienne. La déformation iconographique consistant à la représenter en jeune bergère avec moutons et quenouille ne se développa qu'à la fin du XVII^e siècle. Si Kohler y voyait une manifestation du « goût des bergeries », il proposait également d'y voir une déformation du cierge de la sainte en houlette²²⁰. Selon Cahier, la représentation pastorale de sainte Geneviève pourrait également dériver d'une gravure comparant les Huns au loup. Geneviève, sainte patronne de Paris ayant sauvé la ville de l'invasion, serait par extension devenue la bergère protégeant son troupeau parisien²²¹. *La Consécration de sainte Geneviève* apparaît donc comme une œuvre singulière. Le tableau, cherché sans succès par Alain Roy dans les *Archives des Monuments Français* et les anciens guides de Paris, ne semble pas avoir fait d'émule²²². À l'exception peut-être de la figure de la jeune fille. Son visage enfantin coiffé d'un léger voile à l'arrière de sa tête, un tablier relevé, le bras droit le long du corps et la main gauche sur le cœur, le regard tourné vers l'intérieur, pourraient évoquer la Vierge de la *Présentation* peinte par La Fosse en 1682²²³.

²²⁰ Kohler, 1881, p.XVI-XVII, *ibidem* pour l'interprétation de Cahier

²²¹ *Idem*, 1881, p. XVI, Cahier ne donne pas les références de la gravure ni sa date et Kohler précise ne pas l'avoir retrouvé

²²² Roy, 1980, p.50-51

²²³ Fig.64

CORNEILLE Michel II (Paris, 1642 – Paris, 1708) ?

La Vierge présentant l'Enfant Jésus à un saint franciscain

Première moitié du XVIII^e siècle

Huile sur toile

H. 202,5 cm ; L. 149 cm

Inv. CA 526

Hist.: Paris, église du Couvent des Capucins du Marais ? ; Muséum Central ; 1809, Envoi de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Bibl. : Ris, 1872, p.466 ; Inv. des richesses d'art de la France, 1883, t. II, p.293 ; Engerand, 1899 (confusion avec les Rubens provenant de Lierre) ; Weil-Curiel, *Commission du Vieux-Paris*, 10 juin 1996, dans *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 23 février 1999, pp.118-128.

Faisant partie du lot des envois de 1803, *La Vierge à l'Enfant présentant l'Enfant à saint franciscain* n'arriva au musée qu'en 1809. La nomenclature du catalogue de 1818 le place parmi les « bons » tableaux de l'école française²²⁴. Entre les deux Guerres mondiales il figura dans la salle X parmi les « peintures d'intérêt secondaire » et « négligeables »²²⁵. Le tableau n'est peut-être pas une œuvre de l'époque de Charles Le Brun et ne porte pas la trace de son héritage. Toutefois, l'incertitude quant à sa datation et la tradition qui attache le tableau aux Corneille méritent de s'y arrêter.

Le tableau représente une vaste nuée bordée d'un ange et de nombreux putti et au centre de laquelle la Vierge assise aux côtés de son Fils enfant présente ce dernier à un moine d'un ordre mendiant qui le prend dans ses bras. Ce type d'iconographie s'insère dans la remise en valeur de l'Incarnation et particulièrement de l'enfance du Christ au sein du courant de l'école française de spiritualité. Les représentations de la Présentation au Temple ou de saints portant l'Enfant Jésus dans leur bras sont ainsi récurrentes dans les œuvres destinées aux ordres mendiants. Le tableau de Dijon pourrait tout à fait être une œuvre commandée pour des Capucins, qui utilisaient ce type d'iconographie pour mettre en valeur les figures de saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue ou encore saint Félix de Cantalice, béatifié en 1625 et canonisé en 1712²²⁶. À l'exception d'Alain Roy qui voyait dans le moine une représentation de saint François d'Assise, tous les catalogues

²²⁴ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

²²⁵ Magnin, 1914 et 1933, Salle X

²²⁶ Rome, 2000, Dieu caché, p.101 et note 4 p.101.

identifient le saint à Antoine de Padoue²²⁷. Sur le tableau, le moine ne porte pas de stigmatisme et son âge, sa tonsure et sa barbe ne correspondent pas au mode de représentation traditionnel de l'ermite d'Assise. Saint Antoine de Padoue meurt cependant à 37 ans et les œuvres dans lesquelles il figure le dépeignent rarement aussi vieux que sur le tableau de Dijon. Reste alors saint Félix Cantalice, mort à 72 ans et dont la date de canonisation s'accorderait avec la période de réalisation de l'œuvre, au début du XVIII^e siècle.

Alain Roy est le premier à avoir tenté de démêler le problème de l'attribution d'un tableau jusqu'alors sagement classé parmi les anonymes²²⁸. Lorsqu'il arriva au musée, les listes d'envois précisaient que le tableau provenait d'une église de Paris. Identifiant le moine comme saint François, Roy associa l'œuvre à un tableau dit de Corneille et provenant de l'église Saint-François d'Assise. Avançant le traitement des yeux et la similitude de composition avec le *Saint Antoine adorant l'Enfant Jésus porté par la Vierge* de Van Dyck, l'auteur attribua le tableau à Jean-Baptiste Corneille, admirateur du maître flamand²²⁹. Toutefois, de même que l'œuvre n'a rien à voir avec la manière de Michel I, sa facture est infiniment différente de celle de Jean-Baptiste Corneille. L'avancée de la recherche a révélé un peintre se plaisant dans les éclairages dramatiques, un dessin violent et un coloris puissant. Si ses personnages ont effectivement régulièrement les paupières baissées et ombrées, ils présentent aussi un visage triangulaire et des traits presque simiesques pour les anges, introuvables dans le tableau de Dijon d'où émane une douceur certaine²³⁰. En 1996, l'étude de Monana Weil-Curiele portant sur les tableaux du couvent des Capucins du Marais proposait cette fois de voir dans *La Vierge présentant l'Enfant* un tableau de la main de Michel II²³¹. En 1698, François Le Juge avait offert un retable de chœur formé de cinq peintures de Michel II Corneille (seul peintre de la famille encore vivant) aux capucins du Marais. Parmi elles, une représentation de saint Antoine de Padoue mentionnée dans les sources anciennes mais aussi dans les saisies de Lenoir. La gravure de cette composition représente bien saint Antoine portant l'Enfant mais au pied d'un autel et sans la présence de la Vierge et des anges²³². Toutefois, la liste des œuvres mentionnées aux Capucins du Marais le 21 Ventôse an II mentionnait deux tableaux représentant saint Antoine. L'un porte pour titre *Saint Antoine de Padoue* sans plus de précisions et l'autre titré *Saint Antoine de Padoue et le petit Jésus* correspond à la composition de Corneille

²²⁷ Roy, 1980, p.61-62

²²⁸ *Idem* p.60-61

²²⁹ Fig.65

²³⁰ Cat. 25

²³¹ Weil-Curiele, 1996, p.118-125

²³² Fig. 66

pour le retable. La mention d'un deuxième saint Antoine incitait Moana Weil-Curiel à y voir le tableau de Dijon, qui serait une sixième composition absente des sources et que l'artiste aurait réalisé pour le couvent. L'auteur justifiait en précisant que saint Antoine avait été plusieurs fois peint pour le couvent, en témoignait un *Saint Antoine de Padoue aux genoux de la Vierge* de Pape, cité par Lenoir. L'hypothèse est loin d'être évidente. D'un point de vue stylistique, elle ne semble en tout cas pas fonctionner. Pour représenter les bébés Michel II Corneille utilisait un type bien précis, aux joues pleines et basses, au corps bien en chair et aux cheveux plutôt bruns. Il se retrouve dans la gravure du *Saint Antoine de Padoue* de l'autel des Capucins mais aussi dans la *Fuite en Égypte* de l'église Saint-Nizier de Lyon et n'a pas de points communs avec l'Enfant Jésus ou les putti du tableau de Dijon²³³. Depuis les années 2000, les hypothèses se sont multipliées sans qu'elles aient pu être approfondies. Pour Sylvain Kerspern le type de la Vierge et la composition rapprochaient le tableau de la production de Frère Luc²³⁴. Si le parallèle était évocateur au regard du *Saint Bonaventure recevant la communion des mains d'un ange* de la cathédrale d'Amiens, Anne Le Pas de Sécheval considérait néanmoins que cela ne fonctionnait pas si bien au regard des tableaux de l'église Saint-Jean-Saint-François de Paris²³⁵. Pour elle, l'œuvre n'est en tout cas pas de la main d'un Corneille. Le commanditaire devait probablement être en lien avec une église de l'ordre franciscain mais ses recherches n'ont pas abouti. Depuis 2013, le tableau est considéré comme une œuvre plus tardive. Le coloris des angelots rappelle pour Marguerite Guillaume l'entourage de La Fosse, notamment François Marot. Pour François Marandet, l'auteur doit être recherché parmi les artistes actifs dans les années 1720-1730 comme Auger Lucas ou Delyen²³⁶. Enfin, la découverte par Matthieu Gilles d'une gravure d'Antoine Dieu sur le même sujet que le tableau ouvre les recherches d'attribution vers ce peintre²³⁷.

²³³ Fig.66-67

²³⁴ DO CA 526, communication écrite d'Anne Le Pas de Sécheval en 1999

²³⁵ Fig.68-69 ; DO CA 526, communication écrite d'Anne Le Pas de Sécheval en 1999

²³⁶ DO CA 526, communication orale de François Marandet le 7 mai 2014

²³⁷ DO CA 526, dans la note de Matthieu Gilles, présente sur la fiche micro-musée de l'œuvre, la gravure est citée sans référence, nous ne l'avons pas retrouvé.

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 1712)²³⁸

La Conversion de saint Augustin

Signé et Daté « G. REVEL 1687 »

Huile sur toile

H. 318 cm ; L. 250 cm

Inv. Cat. peint. fr. 1968, n° 107

Hist. :1687, Dijon, Couvent des Ursulines; 1793 saisie révolutionnaire ; église de Dijon ; Palais Épiscopal ; 1909 entrée dans les collections du MBAD à la suite de la Séparation des Églises et de l'État.

Bibl. : Brême, 1980, cat.15 Brême, 1982, p.23 ; Brême, 1998, p.68 ; Brême, 2015.

Saisie à la Révolution chez les Ursulines de Dijon, *La Conversion de saint Augustin* fut inscrite dans l'inventaire des saisies comme un « très bon tableau de Revel ». Le fort héritage de Le Brun et le langage du Grand Goût ne pouvaient manquer de plaire au directeur de l'École de dessin, qui destina le tableau à l'école centrale. Comme la majorité des œuvres dans ce cas, sa trace s'est perdue jusqu'à son arrivée au musée à la suite de la séparation des Églises et de l'État en 1909. Le tableau provenait alors du Palais épiscopal. Le tableau aura sans doute été prélevé des dépôts lors de l'An V afin d'orner Saint-Bénigne, Saint-Michel ou Notre-Dame, avant d'être déposé au Palais épiscopal²³⁹. La volonté qui anima Revel de diffuser en province l'esthétique classique de Le Brun n'a pas non plus joué en faveur de ses œuvres et explique sans doute en partie leur oubli²⁴⁰. En 1854, l'artiste fut sévèrement condamné par Chennevières qui ne voyait en lui que le servile copiste d'un dictateur des arts²⁴¹. L'historique des accrochages vient confirmer cet ostracisme. Autant un portrait de la main de Revel fut quasiment toujours exposé en exemple de la production artistique dijonnaise, autant ses peintures d'histoire n'ont jamais été présentées dans les salles ouvertes au public²⁴².

Reconnu grâce aux recherches de Dominique Brême, Gabriel Revel était un artiste champenois, monté en 1671 à Paris auprès de Le Brun dont la production le marqua durablement. Ses liens avec la capitale de Bourgogne semblent s'être construits à la mesure

²³⁸ Le catalogue raisonné de l'œuvre de Gabriel Revel est en cours de réalisation par Dominique Brême et apportera sans aucun doute des apports nouveaux aux œuvres de l'artiste que nous présentons ici.

²³⁹ Quarré, 1950, p.9

²⁴⁰ Brême, 2015, article en ligne

²⁴¹ Chennevières-Pointel, 1854, p. 19-27.

²⁴² Ces dernières sont assez encombrantes et le talent de Revel s'exprimait sans doute plus aimablement dans l'art du portrait. Cette notice et les suivantes tentent de présenter l'intérêt des peintures d'histoire de Revel d'un point de vue iconographique et pour l'histoire de la diffusion des modèles et de l'atelier de Le Brun.

de la disgrâce progressive du premier peintre du roi. C'est probablement sa mort qui convainquit Revel de s'installer définitivement à Dijon en 1690²⁴³. *La Conversion de saint Augustin* date de 1687, en pleine période d'intensification des réalisations de l'artiste pour la Bourgogne. Elle a cependant été peinte à Paris, où la présence de Le Brun et de l'Académie semblent avoir stimulé la qualité de sa production²⁴⁴. Le coloris y est effectivement relativement travaillé, le rendu de la lumière fin, les glacis nombreux, l'anatomie et l'expression correctement rendues. La qualité du premier plan, encadré d'une végétation témoignant d'un talent pour la nature morte, ne s'étend cependant pas à toute la composition. Ce processus de composition où les effets sont concentrés sur un plan du tableau témoignerait de la formation de l'artiste auprès de Le Brun²⁴⁵. De son maître, Revel emprunta une palette brune mais que l'allègement du vernis révélera peut être plus claire, un canon puissant, la rhétorique des gestes et du visage nécessaire à l'expression des passions²⁴⁶. La posture elle-même est un emprunt à la *Madeleine repentante* de Le Brun, via la gravure de Gérard Edelinck²⁴⁷. Comme l'a démontré Dominique Brême, Revel travaillait régulièrement à partir d'estampes. La composition générale de *La Conversion de saint Augustin* découle ainsi du frontispice gravé par François de Poilly d'après Philippe de Champaigne, pour orner une traduction de 1649 des *Confessions* de saint Augustin par Arnauld d'Andilly²⁴⁸. S'y retrouve la composition coupée par une grande diagonale, avec d'un côté le saint sous son figuier, et de l'autre, à l'arrière-plan, Alype sur des marches, au sein d'une architecture antiquisante, dans un jardin clôt par un portique. Le tableau de Revel se caractérise cependant par une mollesse symptomatique de l'artiste dans le traitement des figures et des drapés et par une douceur d'expression exempte de la violence de certains tableaux de Le Brun.

La composition de Revel suit précisément la conversion telle qu'elle est racontée par saint Augustin à la fin du livre VIII de ses *Confessions*²⁴⁹. Presque tous les éléments clés du récit sont présents : le figuier sous lequel se retire Augustin en proie à un violent combat intérieur, le jardin, un paysage urbain évoquant Milan (ou du moins une ville antique), Alype soucieux de son ami et un livre évoquant les *Épîtres* de Paul. La retraite du saint et son isolement dans le combat sont renforcés par la disposition du feuillage qui

²⁴³ Brême, 2015

²⁴⁴ Brême, 1980, p.72

²⁴⁵ *Idem*, p.123, cat.15

²⁴⁶ Brême, 1982, pp.18-19

²⁴⁷ Fig. 70 ; Pour les estampes qui ont servi de source à Revel cf. Brême, 1998, p.69-74

²⁴⁸ Fig.71 ; la comparaison a été proposée par Brême, 1998, p. 69-70

²⁴⁹ *Confessions*, Livre VIII, III, v. 19-30

entoure son corps d'une ligne sombre. L'élément clé de la conversion d'Augustin fut l'appel d'une voix enfantine ou angélique ordonnant « *Tolle lege* », amenant le saint à se plonger dans les *Épîtres* de Paul. Cette phrase très souvent peinte en lettres d'or, s'associe ou se substitue à des figures angéliques dans la majorité des représentations peintes de l'épisode. Étonnamment, Revel fit le choix de réduire la manifestation divine à une simple nuée, peut-être pour manifester la dimension intérieure et impalpable de la conversion. Ce mode de représentation ne peut rapprocher le tableau de Revel que d'un dessin de l'école de Le Brun²⁵⁰. Ce dernier présente une structure assez similaire à l'œuvre de Champaigne et de Revel et semble avoir inspiré la réalisation de Louis de Boullogne pour les Invalides mais aussi un très modeste tableau conservé à Coutances²⁵¹. Cependant, s'il est possible que Revel ait vu le dessin, voire l'estampe ou l'œuvre peinte qui en a découlé, le champenois fit preuve de suffisamment d'invention dans ses tableaux originaux pour que l'absence du « *Tolle, lege* » lui revienne²⁵². Le sphinx en pierre sur lequel l'artiste a apposé sa signature ne fait pas non plus partie de l'iconographie habituelle de la Conversion de saint Augustin. La même singularité se retrouve dans le tableau d'Eustache Le Sueur représentant *Saint Bruno engageant ses disciples à quitter le monde*, scène elle aussi de transition entre les mondes païen et chrétien²⁵³. Figure égyptienne et donc païenne, le sphinx est chargé d'une symbolique complexe à analyser. Les *Emblèmes* d'Alciat en font un symbole d'ignorance alors que dans l'*Iconologia* de Ripa, que Revel employait très fréquemment, il est un symbole du secret et du silence. Les *Hieroglyphica* de Valériano associent le monstre à la vivacité d'esprit, l'intelligence²⁵⁴. Cette dernière interprétation entre en résonance avec la pensée augustinienne selon laquelle la connaissance est un moyen privilégié d'accéder à Dieu. C'est d'ailleurs au pied du sphinx que gisent les livres et sur son côté que s'appuie Alype à la pose songeuse. Lors de sa saisie en 1793, *La Conversion de saint Augustin* ornait la bibliothèque du couvent des Ursulines de Dijon²⁵⁵. La représentation du sphinx permettrait alors de renforcer le caractère savant et érudit du

²⁵⁰ Fig.72, « Ce dessin qui n'est pas de la main de Le Brun présente des similitudes troublantes avec le tableau peint par Louis de Boullogne pour la chapelle Saint-Augustin, dans l'église du dôme des Invalides. Une recherche préparatoire à ce tableau, conservée au Louvre (Inv. 24941 ; Guiffrey et Marcel, n° 1530, repr.), est d'un style très éloigné du présent dessin. Le tableau de Boullogne a été réalisé à la fin du XVII^e siècle, après la mort de Le Brun ; on ne voit pas comment le peintre a pu s'inspirer d'un dessin passé en 1690 dans les collections royales, avec tout le fonds Le Brun. » (Beauvais, 2000, t.2, n°2758, p.798).

²⁵¹ Fig.73, l'existence de ce petit tableau suggère que le dessin de l'école de Le Brun a donné lieu à une estampe ou à une peinture.

²⁵² Sur la capacité d'invention de Revel cf. Brême, 1998, pp.74-92

²⁵³ Fig.74

²⁵⁴ Alciat, *Emblematum liber*, Emblema CLXXXVIII; Paris, BNF, NUMM-130641, Ripa, *Iconologia*, 1636, p.225 ; Los Angeles, Getty Research Institute, Valériano, 1556, fol. 49

²⁵⁵ Fondée en 1535, les Ursulines suivaient depuis 1572 la règle de Saint Augustin

saint et s'accorderait tout à fait au lieu d'accrochage de l'œuvre. Toutefois, la représentation d'une conversion où sphinx et livre sont relégués au second plan pourrait aussi être un message d'humilité. Toute la science d'Augustin n'était rien sans le don gratuit de la grâce de Dieu qui permit sa conversion. Reste à savoir si l'invention d'une telle vanité pouvait être l'œuvre de Revel ou si elle fut dictée par les commanditaires.

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

Sainte Anne et saint Joachim

Signé et daté “Revel 1689”

Huile sur toile

H. 149 cm ; L. 108

Inv. Cat. peint. fr. 1968 n°108

Hist. : Dijon, Couvent des Cordelier ; 1793 saisie révolutionnaire, destiné à l'école centrale ; An V (1796-1797), église Sainte-Anne ; 1909, entrée probablement dans les collections à la suite de la séparation des Églises et de l'État ; dépôt au musée d'Art Sacré ; 1/07/1980 retour dans les locaux du MBAD.

Bibl. : Brême, 1980, cat.20 ; Brême, 2015.

Sainte Anne et saint Joachim a été saisi à la Révolution dans l'église du couvent des Cordeliers à Dijon. Devosge, qui n'avait pas réussi à identifier le sujet, le décrivait comme « Un tableau représentant deux figures, l'une un homme ayant la tête et les mains élevées au Ciel, et une femme à genoux, les mains croisées sur la poitrine, et ayant aussi la tête levé au Ciel. Ce tableau est de Revel et de sa belle exécution, mais étant resté à l'humidité, il est chargé de chancis ». Comme la majorité des œuvres de l'artiste, le tableau fut envoyé à école centrale. Le registre des dépôts clos du musée des Beaux-Arts indique que le tableau rentra au musée le 1^{er} juillet 1980, à la fin d'un dépôt au musée d'Art Sacré, mais que l'œuvre, à l'instar de *La Résurrection de Lazare*, *La Prédication de Saint Jean-Baptiste* et *Le Baptême du Christ* du même artiste, se trouvait dans l'église Sainte-Anne²⁵⁶. Le tableau dut probablement faire partie des œuvres extraites des dépôts sous l'an V pour orner les édifices religieux de la ville²⁵⁷.

Comme la *Conversion de saint Augustin*, *Sainte Anne et saint Joachim* fut peint lorsque Revel résidait encore à Paris. Malgré son usure, la couche picturale suggère une facture de bonne qualité comme en témoigne le reste de *cangiante* sur le manteau rose de Joachim. À l'inverse, la composition pêche par un vide et une absence de tension récurrents chez l'artiste. De façon plus marquée que dans le *Saint Augustin*, les personnages du premier plan, soigneusement traités, sont en décalage avec l'arrière-plan sur lequel ils semblent avoir été collés²⁵⁸. Ces défauts seraient une conséquence directe des années de travail chez Le Brun, où l'artiste appliquait un style mais n'avait que peu

²⁵⁶ Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. cat. peint. fr. 1968 n°109, 2137 et 2138 ; MBAD, Régie, Dossier des dépôts clos

²⁵⁷ Quarré, 1950, p.9

²⁵⁸ Brême, 1980, p.66

l'occasion de composer²⁵⁹. Les figures que Brême pensait empruntées à un artiste bolonais sont en fait des reprises de types de Le Brun. Le haut du corps de saint Joachim reprend la gravure figurant *Saint Jean à Patmos*²⁶⁰. Sainte Anne exprime le ravissement tel que défini dans *Les expressions des passions* et se rapproche de nombreuses figures pieuses de Le Brun, notamment la Vierge de la *Pentecôte*²⁶¹.

Le sujet de l'œuvre est identifiable grâce au bandeau au pied de Joachim, sur lequel est inscrit « ST JOACHIM ORA PRO NOBIS ». Les parents de la Vierge sont représentés rendant gloire à Dieu, devant les murailles de Jérusalem et plus précisément à la Porte Dorée où ils se retrouvèrent après la promesse divine qu'ils enfanteraient malgré leur stérilité²⁶². La composition de Revel n'est pas narrative et ne représente pas les retrouvailles des époux, schéma pourtant le plus fréquent. La représentation du couple à genoux en extase sous une nuée vide est d'une grande rareté et n'a été retrouvée que sur un tableau de Francisco Pacheco exécuté vers 1617-1620²⁶³. Sur les autres représentations où les époux sont figurés à genoux sous une nuée, cette dernière est occupée par la Vierge Immaculée Conception. C'est le cas dans plusieurs œuvres de l'école espagnole ou en lien avec la compagnie de Jésus²⁶⁴. Dans la majorité de ces images, sainte Anne est en position d'accueil et de recueillement, souvent une ou les deux mains sur la poitrine, tandis que Zacharie a les mains ou les bras ouverts, dans une gestuelle plus démonstrative que celle de son épouse. En France, l'iconographie paraît un peu moins développée. Charles Le Brun réalisa une *Image pour la confrérie de la Conception de la Vierge à saint Séverin*, gravée en 1657²⁶⁵. Le centre de l'image est occupé par la Vierge dans une gloire mais ses parents à genoux sont dans une pose plus recueillie et moins extatique que dans le tableau de Revel. Un tableau de *La Vénération de la Vierge enfant par sainte Anne et saint Joachim à Journac* (87) et une *Immaculée Conception* à l'hôtel-Dieu de Beaune reprennent également ce type de composition²⁶⁶. La majorité de ces compositions se rattache davantage à l'imagerie de dévotion plutôt qu'au grand tableau d'autel. Par ce type de représentation, il s'agissait de promouvoir l'Immaculée Conception de la Vierge à laquelle

²⁵⁹ Brême, 1982, p.19

²⁶⁰ Fig.75; Wildenstein, 1965, p.21, n°119

²⁶¹ Fig.76 ; Paris, BNF, NUMM-135251, « Le Ravissement »

²⁶² *Protévangile de Jacques*, IV ; *Évangile du pseudo Matthieu*, III ; *Évangile de la Nativité de la Vierge*, III-V.

²⁶³ Fig. 77

²⁶⁴ Par exemple Bodenehr, *Allégorie de l'Immaculée Conception*, Estampe, Inv. 630 A dans PESSCA (cf.sitographie) ; Zurbaran, *L'Immaculée Conception*, vers 1630, Édimbourg, National Gallery of Scotland, Inv. NG 340.

²⁶⁵ Fig.78 ; Wildenstein, 1965, p.4, n°14

²⁶⁶ Fig.79-80

le Concile de Trente s'était montré favorable²⁶⁷. Or, selon la pensée augustinienne qui imprègne les jansénistes mais plus globalement la pensée religieuse du XVII^e siècle, le péché originel se transmettait aux enfants par le biais de leur conception charnelle, relevant de la concupiscence²⁶⁸. La Vierge, pour être Immaculée Conception, ne pouvait pas, dans la pensée de l'époque, avoir été conçue de manière naturelle, mais miraculeusement lors des retrouvailles des époux devant Jérusalem. C'est ce qui est exposé dans une *Conception de la Vierge Marie* attribuée à Jean de Troy ou encore plus explicitement dans une gravure de Ventura Salimbeni à la fin du XVI^e siècle et un dessin d'Alessandro Maganza (1556-1632)²⁶⁹. Si dans le tableau de Revel la Vierge n'apparaît pas, le rapprochement visuel avec les imageries pieuses de l'Immaculée Conception devait être assez évident. Le rapprochement s'impose d'autant plus que les théories immaculistes étaient promues depuis le Moyen-Âge par les ordres mendiants, dont les cordeliers, auxquels le tableau était destiné²⁷⁰. Il est peu probable que l'artiste ait eu connaissance du tableau espagnol présentant lui aussi une nuée vide. Le choix de la sobriété, similaire à la *Conversion de saint Augustin*, pourrait s'expliquer par un modèle inconnu, à moins qu'il n'ait peut-être été guidé par une difficulté ou une gêne de l'artiste à représenter le divin. Revel ne semble pourtant pas avoir eu de complexe à représenter les créatures célestes mais les seules représentations qu'il peignit de Dieu le Père se trouvent sur *Le Baptême du Christ*, qui est une copie d'Antoine Coypel et donc dénuée d'invention propre et sur *L'Annonciation* de 1695.

²⁶⁷ Les doctrines maculistes furent condamnées par la bulle papale *Ex omnibus afflictionibus* en 1567

²⁶⁸ Pour la théorie augustinienne et sa fortune cf. Gay-Canton, 2012 (article en ligne), pour l'importance de saint Augustin au XVII^e siècle, cf. Dagens, 1953, pp.31-38

²⁶⁹ Fig.81-83

²⁷⁰ Lamy, 2000, chapitre II

16

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

Le Martyre de sainte Catherine

Signé et Daté « « G. REVEL PIXIT 1694 »

Huile sur toile

H. 234 cm ; L. 358 cm

INV. NCP 03

Hist.: Avant la Révolution, salle de Théologie du Collège des Godrans ; après la Révolution, école centrale ; décembre 1913, Classement MH ; 1980, Dépôts des décors de Théâtre ; 2005 réserve des Poussots.

Bibl.: Brême, 1980, cat.28.

L'histoire lacunaire du *Martyre de sainte Catherine* ne permet pas d'établir précisément son propriétaire juridique actuel. La plus ancienne trace du tableau remonte à des notes manuscrites du fond Louis Bénigne Baudot, rédigées entre 1789 et 1830 et décrivant l'ancien collège des Godrans. : « La salle de théologie est l'une des plus magnifiquement décorée, on y remarque en entrant par la porte donnant dans la cour des classes vis avis cette porte le Martyr de S^{te}. Catherine grand et beau tableau par Revel, en suivant à gauche, un autre grand tableau [...] ». Deux notes écrites avec une encre différente complètent le texte : « on reproche à Revel peu d'expression dans ses sujets de la lourdeur il n'est que copiste. Le martyr de saint Etienne est le seul tableau original qui soit dans la salle de théologie au collège à dijon [un mot illisible] donnée par [/pour ?] gagnereaux [un mot ilisble] à dijon en Mars 1793 » et « pendant la révolution les armoiries qui étaient sur ces tableaux que sur leur bordures ont été effacées ou enlevés. C'est [un mot illisible] qui les a maintenu dans la même place ou ils sont encore note faite en 1821 ». Plus loin l'auteur évoque une autre œuvre : « dans la salle du bureau est le Martyr de S^{te}. Catherine grand tableau que je crois de Revel [...]. »²⁷¹. Le tableau du musée étant signé et daté en assez gros caractères, bien visibles dans un des rares espaces de l'œuvre qui ne soient pas encombrés de personnage, il correspondrait plutôt au tableau de la salle de théologie. L'œuvre n'apparaît pas dans l'inventaire Devosge des saisies révolutionnaires. Celles-ci semblent n'avoir concernées que les œuvres localisées dans la chapelle du collège car aucun des tableaux des autres salles de l'institution décrits dans le manuscrit Baudot n'y sont mentionnés. Plus étonnant, une transcription de l'inventaire de 1855 de l'ancien collège des Godrans ne contient pas l'œuvre. Dactylographié sans plus de

²⁷¹ BMD, Ms 1604, fol. 212-214

précisions sur quelques feuilles le document est possiblement incomplet²⁷². Une photographie du tableau datant d'avant 1919 aurait été prise dans l'ancien collège²⁷³. Une lettre non datée de Jean Rigault, conservateur des antiquités et Objets d'Arts de la Côte d'Or indique que le tableau classé en 1913 avait été reconnu se trouver à la Faculté de Droit (qui occupait les lieux depuis 1806) par l'ancien Doyen Jean Portemer le 21 mars 1958²⁷⁴. L'auteur demandait au nouveau Doyen de confirmer la présence des œuvres. La lettre, qui n'est qu'un brouillon, n'est pas suivie de la réponse. L'œuvre semble avoir changé de localisation vers cette époque. Le 8 avril 1980, elle se trouvait au dépôt des décors de Théâtre, sis 23 rue Marhotte²⁷⁵. Une liste des archives du musée datée de 2005 la mentionne ensuite dans la réserve des Poussots et l'inclut dans les « tableaux déposés par l'Hôpital général aux magasins des décors de théâtre »²⁷⁶. Aujourd'hui dans les nouvelles réserves du musée, l'œuvre bénéficie d'un numéro d'inventaire provisoire.

Le tableau est assez révélateur du relâchement de la manière de Devosge après son arrivé à Dijon²⁷⁷. La scène est complexe, l'artiste ayant multiplié les personnages. Ceux-ci jouent la scène plus qu'ils ne la vivent, dans une gestuelle grandiloquente qui doit beaucoup à Le Brun. Mais là où Le Brun insufflait du dynamisme à ses grands formats, Revel hésite entre une composition en frise et un jeu sur la profondeur. La grande diagonale sur laquelle est bâtie la composition vient se briser sur la verticale que forme le corps de sainte Catherine aux deux tiers du tableau qui, de ce fait, peine à trouver son unité. Revel est tombé dans l'excès inverse du *Sainte Anne et saint Joachim*, avec une composition encombrée de figures formant un tout peu cohérent. Une fois encore, c'est l'impression de juxtaposition et de collage des personnages sur un décor qui domine. Les gestes du roi, du soldat, de la femme à ses pieds et du bourreau qui dévêt la sainte se répondent et font sentir que l'artiste avait pourtant cherché à relier l'ensemble des éléments de la composition. Revel fit néanmoins preuve d'un réel souci d'invention. Tournée en ridicule par les protestants pour son aspect par trop légendaire et incertain, la vie de sainte Catherine est, à partir du Concile de Trente, moins représentée²⁷⁸. Dans le tableau de Revel, le soin apporté aux décors à l'antique et le refus de représenter la destruction de la

²⁷² BMD Transcription de l'inventaire de 1855, document et doute sur la fiabilité de l'œuvre transmis par Madame Nathalie Collin, responsable des collections iconographiques et de la photothèque de la bibliothèque municipale de Dijon.

²⁷³ Cat.16, photo extraite de la Base Joconde, négatif MH0019484

²⁷⁴ BMD, document fourni par Madame Nathalie Collin

²⁷⁵ MBAD, Documentation, Dossier G5

²⁷⁶ *Idem*

²⁷⁷ Brême, 1980, p.72

²⁷⁸ Mâle, 1984, p.139

roue par les anges pourraient s'insérer dans la nécessité de donner au récit un caractère véridique. Mis à part une confusion dans le déroulement du martyre, le geste du bourreau qui déshabille la sainte renvoie à un passage antérieur au supplice de la roue, Revel pris soin de représenter tous les personnages du récit. Ainsi, c'est près de la moitié de la composition qui est accordé au roi et à la reine Porphyre et son amant tous deux convertis par la sainte. Le geste du roi détournant la tête semble lui aussi dû à l'invention propre de Revel.

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

Saül implorant l'ombre de Samuel

Signé et daté « G. REVEL. PINXIT 1694 »

Huile sur toile

H. 235 cm ; L. 364 cm

Inv. NCP 05

Hist.: Avant la Révolution, salle de Théologie du Collège des Godrans ; 1822, École de Droit ; 1910, Classement MH ; 1980, Dépôts des décors de Théâtre ; 2005 réserve des Poussots.

Bibl.: Brême, 1980, cat. 29 ; Brême, 1998, p.68.

L'historique de *Saül implorant l'ombre de Samuel* est très similaire au *Martyre de sainte Catherine*. D'après le manuscrit Baudot, il se trouvait lui aussi dans la salle de théologie du collège des Godrans où il est sujet aux mêmes commentaires²⁷⁹. Comme pour le *Martyre*, l'inventaire Devosge ne mentionne pas l'œuvre. La présence du tableau aux Godrans est indiquée par Noellat en 1822, par une photographie antérieure à 1919 et par la lettre de Jean Rigault attestant de sa présence en mars 1958²⁸⁰. Le tableau accompagna également le *Martyre de sainte Catherine* au dépôt des décors de Théâtre en 1980 et se trouvait aux Poussots en 2005²⁸¹. Sa seule différence est d'avoir été classé en 1910 et non en 1913. Redécouvert en 2011 lors du chantier des collections le tableau possède un numéro d'inventaire provisoire.

Dominique Brême a identifié les armes ornant le tableau. Elles appartiennent à Jean Bouhier seigneur de Versalieu, conseiller au Parlement de Dijon (*d'azur à bœuf passant d'or*) et à Françoise de la Mare sa femme (*de gueule à un chevron d'or, accompagné de trois coquilles, deux en chef, une en pointe*). Pour l'auteur, la composition ne serait pas une invention de Revel mais une copie d'après Le Brun²⁸². Comme toujours, le traitement des personnages est soigné et mais donne l'impression d'un collage sur le fond architectural dans une composition qui manque de souffle. À l'inverse, l'iconographie présente un intérêt certain. Le sujet est tiré du *Premier Livre de Samuel*. Inquiet sur l'issue

²⁷⁹ Cf. Cat.16

²⁸⁰ Noellat, 1822, p.258 ; Cat.17, photographie extraite de la Base Joconde, négatif MH0019483 ; BMD, lettre fourni par Madame Nathalie Collin

²⁸¹ MBAD, Documentation, dossier G5

²⁸² Brême, 1998, p.68. L'auteur n'ayant pas justifié son propos et nos recherches en ce sens n'ayant pas abouti nous laissons pour l'instant de côté cette hypothèse. La parution du catalogue raisonné de l'artiste permettra sans doute d'éclaircir ce point.

du combat qu'il s'apprêtait à livrer aux Philistins, Saül, roi des Israélites, consulta une magicienne, la sorcière ou pythonisse d'Endor, qui convoqua l'ombre de Samuel, pratique condamnée par le judaïsme. Terrifié devant l'apparition, le roi apprit de cette ombre que Dieu l'avait abandonné et que David lui succéderait²⁸³. À partir du milieu du XVII^e siècle, les représentations de l'épisode se multiplièrent et particulièrement à la fin du siècle où elles devinrent indépendante de l'histoire de la vie de Saül²⁸⁴. Le tableau de Salvatore Rossa peint en 1668 marqua particulièrement les esprits mais Revel ne semble pas s'en être inspiré, la figure du roi à terre n'étant pas le propre du peintre napolitain²⁸⁵. *Saül implorant l'ombre de Samuel* reprend tous les éléments de l'iconographie telle qu'elle se développa à la fin XVII^e siècle. La sorcière est ainsi accompagnée d'éléments liés à la pratique des magiciens : elle danse dans un cercle orné de signes magiques, dos à un trépied fumant. Un squelette et un monstre symbolisent les esprits infernaux, sa main gauche est levée dans un geste de malédiction et le bâton qu'elle tient signifie le pouvoir des magiciens sur la nature²⁸⁶. Le soin du détail est poussé jusqu'au rouleau orné de caractères hébraïques qui traditionnellement annonce le sort qui attend Saül²⁸⁷. Dijon n'est pas si éloigné de l'Allemagne du Sud et de la Suisse, où se développent particulièrement les représentations de la sorcière d'Endor. Pour Charles Zika, la recrudescence de cette iconographie dans cette région est liée aux discours de l'époque sur l'apparence de l'âme des morts, au développement d'un discours légal sur les fantômes et à la multiplication des chasses aux trésors dans le sud de l'Allemagne et en Suisse. À une échelle plus globale, le succès du tableau de Salvatore Rossa et l'importance donnée par la Contre- Réforme à la médiation des saints pour maintenir l'ordre religieux et politiques pourraient aussi expliquer cette recrudescence du sujet²⁸⁸.

²⁸³ *Premier livre de Samuel* (28 ; 6-14)

²⁸⁴ Zika, 2015, p.147 et p.150

²⁸⁵ Fig.84

²⁸⁶ Zika, 2015, p.147. L'auteur insiste sur la singularité de ces représentations qui attribuent à une femme des objets associés aux hommes pratiquant la magie et qui se différencient des représentations de sorcières au XVI^e siècle.

²⁸⁷ Il n'a pas été possible de voir l'œuvre ou de prendre une photo détaillé pour déterminer s'il s'agit d'une idée de caractères hébraïques ou de vrais lettres et si celles-ci ont un sens.

²⁸⁸ Zika, 2015, pp.163-164.

18

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

Saint François-Xavier ressuscitant un mort

Vers 1690-1695

Huile sur toile (cintrée)

H. 223 cm ; L. 264 cm

Inv. Cat. peint. fr. 1968 n°114

Hist. : Nef de la chapelle du Collège des Godrans ; 1793, saisie révolutionnaire ; 1909 entré dans les collections du musée à la suite de la Séparation des Églises et de l'État ?

Bibl. : Brême, 1980, cat.25.

Dans l'inventaire Devosge le tableau fait partie d'un ensemble de trois peintures cintrées, de même format que l'auteur identifie comme : « [...] l'un S^t Ignace élevé au ciel par des anges à la vue de quatre parties du monde qui entoure [sic] une mappemonde aubas du tableau [...]. le second la mort d'un S^t Jésuite déploré par quatre figures représentant les quatre parties du monde ; le troisième S^t Ignace guerissant un paralitique, ces tableaux sont de Revel et de forme cintrée ». Saisies dans l'église du collège des Godrans et destinées à l'école centrale elles ne bougèrent donc pas d'emplacement à la suite des saisies. La description donnée par le manuscrit Baudot confirme la provenance de l'œuvre : « Le Collège établit dans la Maison des cy devant jesuittes est fort etendu et referme beaucoup de baux tableaux. On entre dans l'église par la rue on voit a gauche St françois xavier mourrent chez les infidèles il est entouré des sauvages qui pleurent sa perte ; vis-à-vis ce tableau on en remarque un autre qui représente le triomphe du même saint sur les quatre parties du Monde. Sur l'autel de la 2^e chapelle du même côté est la statue en pierre de saint françois xavier et vis avis une résurrection, de chaque côtés de la fenêtre des autres tableaux dont l'un le saint voguant sur une planche et l'autre le même saint recevant d'un crabe son crucifix qu'il avait laissé tomber dans la maire [sic], aubas sont quatre petits tableaux qui offrent divers traité de la vie du même saint [...] »²⁸⁹. À aucun moment les tableaux ne sont donnés à Revel. La comparaison avec la liste de tous les tableaux saisis dans la chapelle du collège conforte l'idée que les trois tableaux cintrés de Devosge correspondent bien aux trois premiers tableaux évoqués dans le manuscrit. La « résurrection » n'est pas celle du Christ mais bien le miracle opéré par un saint jésuite. Le tableau ne réapparaît pas dans les listes d'inventaires postérieures ou dans la

²⁸⁹ BMD, Ms 1604, fol. 212

correspondance de l'ancien Collège, pas plus que dans les archives du musée des Beaux-Arts²⁹⁰. Inscrit au catalogue de 1968, le tableau serait probablement entré au musée à la suite de la Séparation des Églises et de l'État. Si tel est le cas, l'œuvre a dû quitter le collège à un moment de son histoire pour décorer un édifice religieux de la ville.

L'attribution à Revel proposée par Devosge et reprise par Dominique Brême ne fait pas de doute. L'héritage esthétique de l'œuvre est celui de Le Brun mais dans une veine plus douce avec une facture moins rigoureuse. Face au miracle, les protagonistes placés en frise réagissent de façon individualisée les uns par rapport aux autres mais sont stéréotypés selon la théorie de *L'expressions des passions* de Le Brun. Le céroféraire et l'homme placé derrière saint François-Xavier expriment « l'effroi », tandis que la mère se rapproche de « L'admiration avec étonnement »²⁹¹. Les expressions faciales sont accentuées par les mouvements des bras et des mains. Les maladresses constitutives de la manière de Revel sont perceptibles : composition manquant de souffle, personnages juxtaposée (l'homme agenouillé du premier plan, celui derrière le saint), manque d'unité, traitement maladroit de la profondeur. Dominique Brême a mis en avant la plus grande unité plastique de cette composition par rapport à d'autres, qu'il attribue à la mollesse généralisée de la facture. Celle-ci n'est pas encore aussi négligée que celle des œuvres des années 1695-1700 mais présente déjà une sécheresse qui permet de dater le tableau autour de 1690-1695²⁹².

Devosge commis une erreur en croyant reconnaître saint Ignace. Les sujets des tableaux décrits dans le manuscrit Baudot renvoient à des épisodes non pas du fondateur de la compagnie de Jésus, qui ne s'est jamais rendu en Extrême-Orient, mais à saint François Xavier. Figure jésuite majeure de la mission en Asie, premier compagnon de saint Ignace, le saint fut abondamment représenté en particulier à la suite de sa canonisation en 1622. Saint François-Xavier fit avant sa béatification en 1619 l'objet de récits plus ou moins hagiographiques et narrants de multiples résurrections opérées par le saint. Une première biographie, publiée en 1600 par le père jésuite Joao de Lucena, inspira une résurrection peinte par André Reinoso, vers 1619²⁹³. Ce récit ne pouvait toutefois pas être connu de Revel, n'ayant été diffusé en France qu'au XIX^e siècle²⁹⁴. Deux ouvrages ont pu inspirer l'artiste: *La Vie du bienheureux père François-Xavier* par Orazio Torsellini et publiée en

²⁹⁰ La bibliothèque municipale conserve de nombreux documents se rapportant potentiellement au bâtiment des Godrans. Conservés dans celui-ci, ils ne sont malheureusement pas consultables car pas encore classés.

²⁹¹ Fig.85-86

²⁹² Brême, 1980, p.136-137, cat.25

²⁹³ André Reinoso, *Cycle de la vie de saint François-Xavier*, 1619, Lisbonne, Musée d'art sacré de Sao Roque, sacristie.

²⁹⁴ Lucena, 1952

français en 1608, et la *Vie de Saint François Xavier, apôtre des Indes et du Japon* par Dominique Bouhours parut en 1682²⁹⁵. Seul l'ouvrage de 1608 narre le miracle de la résurrection de la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon qui servit de source à Poussin pour le maître-autel du noviciat des jésuites à Paris²⁹⁶. Toutefois, la biographie de 1608 comme celle de 1682 racontent aussi la résurrection miraculeuse d'un jeune homme à l'extrême sud de l'Inde, sur la côte Ouest²⁹⁷. Les deux récits se recourent et présentent des détails qui permettent d'y associer le tableau de Revel. La scène se passe en extérieur, le défunt est un jeune homme, « d'honnête famille » pour Torsellini, dont le corps n'est pas encore enterré et que la famille vient apporter au pied du prédicateur. Le saint pris le mort par la main et lui demanda de se lever. Les deux biographies insistent sur la simplicité avec laquelle François-Xavier opéra le miracle. Le récit de 1686 ajoute des détails, élevant les parents de l'enfant au rang de personnes les « plus qualifiées du pays », embrassant les genoux du saint. On y retrouve le geste de François-Xavier qui prend le mort par la main. Le texte de Bouhours précise que saint François-Xavier jeta de l'eau bénite sur le défunt après avoir fait le signe de croix. Dans le tableau de Revel sont représentés le bénitier et le goupillon mais aussi un personnage enturbanné prosterné devant le saint, ce qui conforte l'hypothèse selon laquelle Revel aurait plutôt lu le récit de 1682. Cela étant, le tableau témoigne d'une connaissance pour le moins approximative de l'Inde. Les rares personnages ayant un type physique marqué, comme le céroféraire ou l'homme à la droite de la mère, évoquent plus la Chine ou le Japon. Cela est encore plus visible pour le paysage à l'arrière-plan dont l'architecture est franchement sino-japonaise. Pour peindre cet arrière-plan, Revel s'est probablement inspiré des récits de voyage tels ceux de Kircher ou De Meurs²⁹⁸. Abondamment illustrés, ils s'inscrivent dans la multiplication des images qui, à la fin du XVII^e siècle, permettaient aux artistes comme aux spectateurs d'associer systématiquement les pagodes à l'Orient²⁹⁹. Les jésuites d'Europe étaient alimentés par leurs compatriotes installés en Asie de textes descriptifs, notamment ceux du père Matteo Ricci³⁰⁰. La bibliothèque du collège des Godrans ne devait pas manquer de ce genre d'ouvrages. Toutefois, même si la Chine et l'Inde se confondaient dans un unique Orient rêvé, la confusion entre le miracle indien et le décor sinisant du tableau de Revel pourrait

²⁹⁵ Paris, BNF, 8-OO-710; Lyon, Bibliothèque municipale, 800921 T. 01, Rosenberg, 2015, p.180

²⁹⁶ Fig.87

²⁹⁷ Paris, BNF, 8-OO-710, p.194-195 ; Lyon, Bibliothèque municipale, p.195-196

²⁹⁸ Paris, BNF, Kircher, NUMM-11090 ; Paris, Médiathèque du musée du quai Branly – Jacques Chirac, De Meurs, IFN-2300059

²⁹⁹ Marty, 2014, p. 90

³⁰⁰ *Idem*, p.86

peut-être aussi venir du souvenir du tableau de Poussin qui représente le miracle japonais. La femme qui s'élançe vers saint Ignace vêtue des mêmes couleurs que sur le tableau de Poussin en est peut être une réminiscence.

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

L'Annonciation

Signé et Daté « G. REVEL PIXIT 1695 »

Huile sur toile

H. 235 cm ; L. 309 cm

Inv. NCP 02

Hist.: Avant la Révolution, salle de Théologie du Collège des Godrans ; 1822, École de Droit ; 1910, Classement MH ; 1980, Dépôts des décors de Théâtre ; 2005 réserve des Poussots.

Bibl. Claudion, 1912-1913, t.16, p.208 ; Brême, 1980, cat.30 ; Brême, 1998, p.68.

Introuvable dans l'inventaire Devosge, *L'Annonciation* se trouvait dans la salle de théologie du collège des Godrans et n'aurait donc a priori pas fait l'objet de saisie³⁰¹. Le tableau fut classé en 1910 et semble avoir été pris en photo aux Godrans avant 1919³⁰². Sa présence était attestée dans les bâtiments de l'ancien collège par le Doyen Portemer le 21 mars 1958, puis dans le dépôt des décors de Théâtre en 1980 et dans la réserve des Poussots en 2005. Son numéro d'inventaire est provisoire.

Le choix d'un format horizontal, peu fréquent pour les *Annonciations*, confère à la composition un relâchement certain. Les figures apposées sur le fond empruntent à Le Brun, particulièrement la Vierge, extraite de la *Pentecôte* réalisée pour l'abbé Olier³⁰³. La nuée compacte sur laquelle descend l'ange rappelle celle de *Saül implorant l'Ombre de Samuel*³⁰⁴. La figure de Dieu le Père est à l'inverse assez écartée des personnages de Revel ou des types de son maître. Elle présente une forme de maniérisme dans les gestes et une sensualité dans l'expression qui évoquent la tradition de Vouet, sans que les recherches aient permis de la raccrocher à un modèle précis. Enfin, le bouquet confirme le talent de Revel pour la nature morte, déjà perceptible dans *La Conversion de saint Augustin*³⁰⁵.

Les armoiries, détériorées pendant la Révolution, ont été identifiées par Dominique Brême comme étant celle de Matthieu Badier, conseiller du roi et lieutenant général au baillage de Dijon³⁰⁶.

³⁰¹ L'historique de l'œuvre est identique au n°17 du catalogue

³⁰² Cat.19, photo extraite de la Base Joconde, négatif MH0019485

³⁰³ Fig.76

³⁰⁴ Cat.17

³⁰⁵ Cat.14

³⁰⁶ BMD, Ms 1604, fol. 213 ; Brême, 1998, p.68

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

La Résurrection de Lazare

Signé et daté « Revel 1700 »

Huile sur toile

H. 245 cm ; L. 195 cm

Inv. Cat. peint. fr. 1968 n°109

Hist. : Dijon, église Sainte Anne ? ; 1793, saisie révolutionnaire ? ; 1894, en dépôt au Lycée ; 17/07/1979, dépôt au musée d'Art Sacré ; 01/07/1980 mis en réserve au musée des Beaux-Arts.

Bibl : Brême, 1980, p.150, cat.41.

Inscrite pour la première fois dans l'inventaire de 1968, *La Résurrection de Lazare* avait été supposée entrée dans les collections à la suite de la loi de séparation des Église et de l'État³⁰⁷. Son itinéraire difficile à retracer ne permet pas de valider entièrement l'hypothèse. L'inventaire Devosge mentionne chez les Lazaristes : « Un très bon tableau peint par Revel, composé de six figures, représentant la résurrection de Lazare, peint sur toile de 10pi., de hauteur, sur 6 pi., de large [324,84 cm de haut par 194,90 cm de large], bordure sculptée et dorée. Ce tableau était placé à la Sacristie ». Un bon mètre de haut manque au tableau du musée pour correspondre. Il comporte par ailleurs neuf et non six figures. Un seul autre tableau de l'inventaire Devosge pourrait se rapprocher du tableau du musée. Le numéro 47 saisi chez les carmélites est décrit comme « Un très bon tableau, composé de neuf figures, qui représentent la résurrection du Lazare peint sur toile de 6pi. 2po. de hauteur, sur 4 pi., 2po. de large [200,32 cm de haut pour 135,35 cm de large], bordure en bois ». Le nombre de figure est le bon mais cette fois les dimensions sont trop étroites. En outre, aucune attribution n'est donnée à l'œuvre. L'inventaire se montre pourtant scrupuleux et juste dans ses attributions à Revel et témoigne d'un souci d'éviter les confusions, précisant lorsqu' un tableau « n'est pas du pinceau de Revel » ou indiquant lorsqu'il s'agit d'une copie par Revel d'après un maître³⁰⁸. Plus tard, une lettre du 26 novembre 1818 de Févret de Saint-Mesmin au maire de Dijon propose de remplacer un tableau détérioré déposé à Saint-Bénigne par un tableau des magasins du musée. Le conservateur propose trois œuvres au choix : un « Jésus secouru par les anges (copie par Revel d'après Bourdon [sic]), un autre représentant la résurrection du Lazare, un troisième par Corneille dont le sujet est l'apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus à deux

³⁰⁷ Quarré, 1968, cat.109

³⁰⁸ 4R1 1, Devosge, *Proces Verbaux...*, Église Saint-Jean, *La Cène*, n°610.

religieux. »³⁰⁹. L'œuvre choisie fut la *Résurrection de Lazare* puisqu'elle fut mentionnée à Saint-Bénigne dans la *Liste des objets portés au catalogue de 1869 comme étant placés hors du musée*. Ce tableau, qui porte le numéro 505, mesure cependant 390 par 260 cm ce qui ne peut correspondre au tableau de Revel³¹⁰. Il semble que la première trace certaine de l'œuvre apparaisse dans une liste manuscrite, conservée dans les dossiers des dépôts clos du musée. Écrite sur un papier estampillé « Ville de Dijon / Musée/ Cabinet du conservateur », elle est datée du 28 juillet 1894 et fait état des œuvres déposées au Lycée de la ville. Il y est fait mention d'une *Résurrection de Lazare* anonyme de 390 cm de haut par 260 cm de large mais aussi de « St Lazare par Revel. non mentionné au catalogue [de 1883] à mettre au dépôt du Musée ». L'œuvre est en « mauvaise état ». Une autre liste à priori écrite très peu de temps après indique que « La commission décide que le S^t Lazare [un mot illisible] Revel. non inscrit au catalogue du Musée sera retiré du Lycée et [mot biffé illisible] placé au dépôt du Musée (toile en très mauvais état) »³¹¹. Le dossier des dépôts clos de la Régie contient enfin la mention du retour au musée au 1^{er} juillet 1980 de quatre tableaux de Revel dont une *Résurrection de Lazare*, qui avait été mis en dépôt au musée d'Art sacré le 17 juillet 1979 et qui, toujours selon le registre, provenaient de l'église Sainte-Anne³¹². L'œuvre, effectivement abîmée, est aujourd'hui dans les réserves du musée. La toile présente des marques suggérant un agrandissement.

Daté de l'année 1700, le tableau est à la charnière entre la période 1690-1700 marquée chez Revel par un abandon des glacis, une perte de finesse et une palette réduite à des couleurs franches et primaires et la période 1700-1712 où l'artiste utilise une peinture à l'essence, plus fragile, avec des glacis et des couleurs plus douces³¹³. Cela se traduit dans *La Résurrection de Lazare* par la qualité du traitement des visages et des chairs mais une palette encore marquée par les couleurs primaires. C'est du côté de François Verdier que l'artiste semble avoir puisé son inspiration. La figure de Marie à genoux les cheveux rejetés en arrière, la répartition des personnages avec Marthe voilée derrière le Christ, les bras levés au ciel à l'arrière-plan, le corps de Lazare assis et entouré d'une figure debout et de deux assises, le bras puissant qui retient le corps font échos à l'esquisse préparatoire de François Verdier pour son may de 1677³¹⁴. La version peinte conservée à Saint-Germain-

³⁰⁹ AMD, 4R1 122, lettre du 26 novembre 1818 de Févret de Saint-Mesmin au maire de Dijon

³¹⁰ AMD, 4R1 11, *Liste des objets portés au catalogue de 1869 comme étant placés hors du musée*

³¹¹ MBA, Régie, dossier des dépôts clos

³¹² MBAD, Régie, dossier des dépôts clos

³¹³ Brême, 1980, p.122

³¹⁴ Fig.88

des-Prés présente moins de similitudes, si ce n'est dans la composition générale³¹⁵. Le motif des bras levés au ciel, très théâtral, conforte l'idée d'un emprunt à Verdier. En effet, ce motif ne se retrouve pas ailleurs dans l'œuvre de Revel alors qu'il est présent dans plusieurs dessins de son confrère³¹⁶. L'adaptation d'un travail préparatoire de Verdier par Revel n'est pas impossible. Les deux artistes, qui avaient travaillé ensemble pour le décor du vaisseau de guerre de Louis XIV, le *Soleil royal*, en 1671, participaient au même groupe de proches collaborateurs de Le Brun, capables d'imiter sa manière et dont les productions personnelles témoignent d'une grande fidélité aux principes de leur maître³¹⁷. La comparaison des deux artistes n'est cependant pas en faveur de Revel. Là où chez Verdier le mouvement de surprise de Marie justifie l'animation de ses cheveux, ceux ébouriffés de la Marie de Revel restent inexplicables au vu du caractère très statique de sa pose. La même maladresse est perceptible dans la représentation de Lazare. Bien que Revel ait peint son corps plus clair que le reste des personnages, sa pose, son expression et son corps musclé peinent à convaincre le spectateur qu'il se trouve devant un cadavre tout juste rendu à la vie.

³¹⁵ Fig.89

³¹⁶ Fig.90-91

³¹⁷ Brême, 2015, article en ligne

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 1712)

La Prédication de saint Jean-Baptiste

Signée et datée « REVEL INVENIT ET PINX 1708 »

Huile sur toile

H. 210 cm ; L. 178 cm

Inv. 2137

Hist. : 1708, Dijon, église Saint-Jean ; 1793, saisie Révolutionnaire, dépôt à l'école centrale ; 1806 dépôt à Saint-Bénigne ; dépôt au Grand Séminaire ; 1979 dépôt au musée d'Art Sacré.

Bibl. : Brême, 1980, cat.53.

La Prédication de saint Jean-Baptiste renvoie dans l'inventaire Devosge au numéro 612 saisi à l'église paroissiale Saint-Jean et destiné au dépôt de l'école centrale. Sur la proposition du maire, l'œuvre fut ensuite envoyée à la fabrique de Saint-Bénigne, sur les inventaires de laquelle le tableau apparaît en 1806³¹⁸. L'œuvre entra dans le fond du musée en 1909 à la suite de la Séparation des Églises et de l'État. Elle se trouvait alors au Grand Séminaire de Dijon. Le tableau fait partie des quatre Revel mis en dépôt au musée d'Art Sacré le 17 juillet 1979. Envoyée en restauration en 1980 elle fut ensuite réexposée dans ce même musée où elle se trouve toujours³¹⁹.

La Prédication de saint Jean-Baptiste faisait partie d'un cycle sur la vie de saint Jean-Baptiste destiné à orner l'église titulaire. L'inventaire Devosge énumère 5 tableaux dans l'ordre suivant : *Salomé présentant à Hérodiade la tête de saint Jean-Baptiste* (Dijon, église Saint-Michel), *La Prédication de saint Jean-Baptiste* (MBAD Inv. 2137), *L'Annonce à Zacharie* (MBAD. Inv. NCP 06), *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (loc. inconnue), et *Le Baptême du Christ* d'après Coypel (MBAD, Inv. 2138)³²⁰. *La Prédication de saint Jean-Baptiste* est datée de 1708 et porte les armes de Joseph François de Requeleyne (*D'azur à la nuée d'argent posé en face à laquelle est suspendu un mouton et accompagné en chef de deux étoiles d'or*), conseiller au Parlement à partir de 1712, et de sa femme Anne Burteur (*D'azur à chevron d'or accompagné de 3 flèches de même pointe en bas*)³²¹. D'après le registre de délibération de la fabrique du 23 juin 1708, le tableau fut

³¹⁸ Archives Historiques de l'Archevêché de Dijon, 2P/231/01-F : Reg. Délib. Cons. Fabr., 20 juil. 1806. L'historique de l'œuvre a été retracé par Monsieur Jean-Pierre Roze dans un ouvrage en cours de publication. (Vol. 2, p.520, notice 44, fig. 457).

³¹⁹ MBAD, Régie, Dossier des dépôts clos

³²⁰ 4R1 1, Devosge, *Procès verbaux*, église Saint-Jean, N°611 à 615

³²¹ MARCHAND Michel, *Inventaire héraldique du musée d'Art Sacré de Dijon*, Académie de Dijon, 15 octobre 1993, reproduit dans le DO 2137.

offert à la paroisse en même temps que *Le Baptême du Christ*, commandé par la famille Perrigny et de format similaire³²².

La production dijonnaise de Revel est marquée à partir des années 1690 par une augmentation des œuvres religieuses, au point que l'artiste monopolisa les commandes et s'attira les foudres de la corporation des maîtres-peintres de Dijon³²³. Revel fut pourtant reçu à l'Académie royale comme portraitiste. En signant pour la première fois « INVETIT ET PINX » dans une composition qui a priori est dénuée de références extérieures, l'artiste affirmait clairement son statut et sa dignité de peintre d'histoire³²⁴. L'absence de citation n'exclue cependant pas un fort héritage de Le Brun, duquel Revel garde encore les types physiques musclés, les visages et la rhétorique de l'expression des passions. Au regard de la persistance avec laquelle Revel chercha à prolonger le vocabulaire de son maître, *La Prédication de saint Jean-Baptiste* pourrait être interprétée comme la volonté de l'artiste de s'imposer comme « le Charles Le Brun de la Bourgogne »³²⁵.

³²² Brême, 1980, p.161, cat. 52 et 53

³²³ Brême, 1998, p.66 et Brême, 2015, article en ligne

³²⁴ Le tableau comporte une citation interne à l'œuvre de Revel : La femme entre saint Jean et le prêtre qui reprend la figure de la Connaissance peinte en 1688 pour orner le plafond de l'hôtel de ville de Dijon.

³²⁵ Brême, 1998, p.66

REVEL Gabriel (Château-Thierry, 1643 – Dijon, 17112)

Zacharie et l'Ange ou *L'Annonce à Zacharie*

1711

Signé « REVEL PINXIT »

Huile sur toile

H. 204,4 cm ; L. 175 cm

Dimensions de la toile dépliée à l'ancienne pliure du châssis : H. 199,5 cm ; L. 171,5 cm

Inv. NCP 06

Hist. : 1711, Dijon, église Saint-Jean ; 1793 Saisie révolutionnaire, dépôt à l'école centrale ; 1822, dépôt à l'hôtel de ville ?; entrée au MBAD.

Bibl. : Noellat, 1822, p.234 ; Chennevières-Pointel, 1854, p.20 ; Brême, 1980, p.166, cat.61 et 62.

Zacharie et l'Ange faisait partie du cycle de la vie de saint Jean-Baptiste dans l'église Saint-Jean. Si la chronologie biblique place l'épisode en premier dans l'histoire de la vie de saint Jean-Baptiste, le registre des délibérations de la fabrique de la paroisse permet de dater l'œuvre de 1711, après la réalisation de *La Prédication* et du *Baptême*³²⁶. Dominique Brême a effectivement montré que le cycle fut réalisé petit à petit au gré des commanditaires et des finances³²⁷. Le sujet de *L'Annonce à Zacharie*, assez rare, a été peint pour compléter un ensemble dont tous les épisodes marquant étaient déjà « pris » par les commanditaires antérieurs. À la Révolution, le tableaux fut saisi avec tout l'ensemble et placé à l'école centrale. Or, quelques années plus tard, en 1822, Noellat mentionnait dans la salle du Secrétariat de l'hôtel de ville la présence d'un « Grand Prêtre chez les Hébreux » peint en 1711 par Revel, d'après Le Brun³²⁸. En 1854, les mêmes informations se retrouvèrent sous la plume de Chennevière-Pointel³²⁹. Un siècle plus tard, une note du musée datée du 23 novembre 1951 indiquait que « Le Grand prêtre devant un autel fumant » mesurant 200 cm de haut pour 135 cm de large avait été mis en réserve dans les combles de l'hôtel de ville³³⁰. *Le Grand Prêtre* et *L'Annonce et Zacharie* ont jusqu'alors été considérés comme deux œuvres distinctes. La similitude et la rareté des sujets, la concordance des dates et la proximité de format plaident en faveur d'une seule et même œuvre. Comme l'a montré le destin de plusieurs œuvres, l'école centrale faisait plus office

³²⁶ ADCO, G 2136, fol. 74 et 75 cité par Brême, 1980, cat.61 ; Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. 2137 et Inv. 2138.

³²⁷ Brême, 1980, p.161, cat.52

³²⁸ Noellat, 1822, p.234

³²⁹ Chennevières-Pointel, 1854, p. 20

³³⁰ MBAD, Régie, dossiers des dépôts clos

de dépôt de transit que de destination finale³³¹. En ce qui concerne les peintures d'histoire de la seconde moitié du XVII^e de l'école française saisies et aujourd'hui conservées par le musée, seuls les tableaux de Revel furent destinés à l'école centrale. Ils provenaient tous d'édifices religieux. Devosge devait peut-être penser qu'il serait bon de garder ces œuvres pour regarnir les églises. Il est également envisageable que le futur conservateur du musée ait eu à cœur de préserver ces œuvres d'un artiste local qui témoignait du Grand Goût mais que n'ayant pas la place d'accrocher au musée ces encombrants formats de qualité variable il n'ait eu d'autre choix que de les stocker aux Godrans, en attendant l'occasion de les exposer plus tard. Cette occasion s'est présentée pendant l'an V, lorsque plusieurs œuvres furent extraites pour orner les églises après les troubles révolutionnaires³³². À cette occasion, le maire avait peut-être pu prélever une œuvre pour les bâtiments de l'hôtel de ville. L'hypothèse manque cependant de traces matérielles pour être confirmée. Le numéro d'inventaire actuel reste donc provisoire.

Les chancis rendent la lecture de l'œuvre difficile. Ce qui a été épargné par les blanchiments donne à voir une composition particulièrement plate et une disproportion assez nette entre la figure de Zacharie allongée et fluette et la figure de l'ange, plus musclée et finalement plus terrestre que le prêtre. L'ange rappelle celui de *L'Annonciation* de 1695 mais l'absence de nuée pour le soutenir accentue son absence de légèreté³³³. L'œuvre ayant été réalisée un an avant la mort de Revel, les maladresses pourraient être dues à l'âge et à l'aide de l'atelier. Revel s'est également montré un peu moins fidèle au texte qu'à l'ordinaire. Si l'autel semble bien être dédié à l'encens et Zacharie peint sous les traits d'un vieillard, c'est à droite et non à gauche de l'autel que l'ange est censé apparaître³³⁴. Dans l'ensemble, le manque de force de la composition et l'absence d'œuvre connue de Le Brun représentant un « Grand prêtre devant un autel fumant » plaident pour voir dans le tableau une œuvre originale de Revel et non une copie d'après Le Brun³³⁵.

³³¹ Cat.14 et 15 notamment

³³² Quarré, 1950, p.9

³³³ Cat.19

³³⁴ *Évangile de Luc*, (1 ; 8-14)

³³⁵ La découverte d'une œuvre représentant un « Grand prêtre devant un autel fumant » ne remettraient pas en cause l'attribution de la composition à Revel mais pourraient réfuter notre hypothèse consistant à voir dans le tableau du musée et celui de l'hôtel de ville une seule et même œuvre.

JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717)

Déposition de Croix

Signé et Daté « Jouvenet 171[dernier chiffre illisible] »

1713

Huile sur toile

H. 216 cm ; L. 124 cm

Inv. CA 336

Hist. : 1713, Dijon, Palais des États de Bourgogne ; 1793 saisie révolutionnaire, destiné au musée ; 1794, en dépôt à l'abbaye Saint-Bénigne ; entrée dans les collections du MBAD ; 1960, dépôt dans la chapelle des Élus.

Bibl. : Courtépée et Béguillet, 1847-1848, t. II, p.86 ; Imperiali, 1927, p.64 ; Loche, *Geneva*, 1966, t. XIV, p.43 ; Beauvalot, 1973, p.43 ; Schnapper, 1974, pp.214 et 221 ; Starcky, Gras et Meyer, 1992, p.11.

La *Déposition de Croix* du musée des Beaux-Arts de Dijon fut réalisée par Jean Jouvenet pour le maître-autel de la chapelle des Élus de Bourgogne, à la suite d'une commande datée de 1713. Après de la construction d'une nouvelle chapelle, les Élus y firent transporter l'œuvre en 1739. Elle y resta jusqu'à la Révolution, où elle fut saisie. Le manuscrit de l'inventaire Devosge accompagne l'œuvre de la mention « C.M », c'est-à-dire conservée au musée. Cette mention est cependant biffée. Le témoignage de Pierre-Joseph Antoine, écrit vers 1794, indique que l'œuvre se trouvait « au dépôt provisoire de l'abbaye de Saint-Bénigne »³³⁶. Le 25 novembre 1825, une lettre de l'évêque de Dijon à Févret de Saint-Mesmin, indique que le conservateur remis à l'évêché un tableau représentant « le christ descendu de la Croix et les apprets de la Sepultures, peint par jouvenet », en échange de sculptures³³⁷. L'évêque précisa qu'il voulait placer l'œuvre « dans la chapelle des dames de la visitation »³³⁸. Il s'agit d'une copie, comme celle de la cathédrale Saint-Bénigne. L'œuvre originale réintégra les collections du musée à une date inconnue. En 1960, le tableau retrouva sa fonction initiale, déposé à sa place d'origine dans la chapelle des Élus où il se trouve encore³³⁹.

Spécialisé dans la production de peinture religieuse depuis 1685, Jean Jouvenet répondit à la commande des Élus de Bourgogne en remployant une composition dont le prototype semble dater du Salon de 1704 et qui fut gravée par Loir³⁴⁰. En 1708 l'artiste

³³⁶ BMD, Ms. 1830, Antoine, *Monuments de Dijon*, f°166

³³⁷ AMD 4R1 71, lettre du 25 novembre 1825 de l'évêque de Dijon à Févret de Saint-Mesmin

³³⁸ *Idem*

³³⁹ MBAD, Documentation, dossier G1

³⁴⁰ Schnapper, 1974, p.142-143 et cat.122 pour ce qui suit

utilisa le même modèle pour l'église Saint-Maclou à Pontoise. À la répétition de Dijon en 1713 s'ajoute encore celle du musée de Toulouse, signée et datée de 1714, et une autre non signée conservée en collection particulière³⁴¹. Il faut également compter la réplique d'atelier de l'Ermitage et de nombreuses copies³⁴². En tant que répétition originale, *La Déposition de croix* est représentative du mode de travail de Jouvenet tel qu'explicité par Antoine Schnapper³⁴³. Le procédé fut utilisé par l'artiste pour d'autres compositions comme *L'Ascension* ou le *Christ au jardin des oliviers*³⁴⁴. Faisant face à une forte demande, Jouvenet aurait lors de la réalisation du prototype peint deux œuvres et non une. À chaque commande similaire il lui aurait alors suffi de recopier la copie réalisée juste après l'original et d'ajouter la signature soit sur la copie fraîchement peinte soit sur la copie précédente. Cela expliquerait l'absence de signature sur la *Déposition de croix* retrouvée dans l'atelier du peintre à sa mort. L'autre hypothèse proposée par Antoine Schnapper serait l'existence d'un fond d'atelier très riche, permettant à l'artiste de travailler sans avoir l'original sous les yeux. Quoiqu'il en soit, la seule différence notable avec la version de Pontoise est la facture, plus sèche à Dijon, comme à Toulouse³⁴⁵.

³⁴¹ Toulouse, musée des Augustins, Inv. 2004 1 233

³⁴² Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. ΓΘ-5717

³⁴³ Schnapper, 1974, p.179

³⁴⁴ Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 8385 ; Rennes, musée des Beaux-Arts, Inv. 794.6.4

³⁴⁵ Schnapper, 1974, cat.122

JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717), école de ?

Saint Bruno en prière

Vers 1690-1710 ?

Huile sur toile

H. 73 cm ; L. 58 cm

Inv. 4687

Hist. : 1966, Achat du MBAD.

Bibl. : *La Chronique des Arts*, février 1968, p.10.

Acheté en 1966, *Saint Bruno en prière* est attribué dans le catalogue de 1968 à l'école de Jean Jouvenet. L'artiste représenta au moins trois fois le sujet, dont une version gravée par Galand et une version peinte plusieurs fois copiée ou adaptée, dont l'original serait la version conservée à Stockholm³⁴⁶. Cette dernière composition était utilisée par l'artiste dans le cadre de l'enseignement transmis à l'atelier.³⁴⁷ Cela, ajouté au goût apparent de l'artiste pour le sujet, rend séduisante l'attribution de l'œuvre à son entourage. D'un point de vue iconographique, les choix effectués par l'auteur du tableau de Dijon se rapprochent de la version de Stockholm. Type au nez busqué, chapelet non apparent, pieds chaussés, crucifix plutôt que croix, absence du livre et de la tête de mort sont autant de points communs. Cela étant, le cadre, la pose et la touche ne permettent pas de prolonger le rapprochement. Le traitement du paysage qui diffère de la manière de Jouvenet avait été remarqué par Antoine Schnapper dès 1967. Il ne considérait cependant pas impossible que le tableau de Dijon ait été inspiré d'un *Saint Bruno* inédit de Jouvenet³⁴⁸. Un tel tableau n'a cependant pas encore été mis au jour. C'est plutôt à Bon de Boullogne ou à son frère Louis que Marguerite Guillaume proposa de rendre l'œuvre en 2008. Son hypothèse peut être appuyée par la comparaison du tableau avec le *Saint Bruno* de Bon de Boullogne, réalisé au début des années 1690³⁴⁹. Le cadre naturel, le paysage bleuté rehaussé de l'or d'un soleil couchant, la lumière froide, la végétation, la touche lisse rendent le rapprochement tentant. La touche est cependant plus grasse dans le tableau des Dijon, où les détails et le visage sont traités de façon moins précise et raffinée que dans le tableau de Bon de

³⁴⁶ Fig.92 ; Stockholm, Nationalmuseum, NM 1326 ; Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. A 28 ; Schnapper, p.143 ; Foucart-Walter, 1982, p.81, cat.58

³⁴⁷ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2014, p.218, cat.87

³⁴⁸ DO 4687, communication écrite du 8 août 1967 à Monique Geiger

³⁴⁹ Fig.93

Boullogne. Pour François Marandet, le tableau, toujours anonyme, ne serait d'aucun des noms proposés jusqu'alors³⁵⁰.

À l'inverse d'une Marie Madeleine ou d'un saint Jérôme, les représentations de saint Bruno ne furent pas abondamment demandées. Les œuvres le représentant étaient le plus souvent issues de commandes émanant de chartreuses ou d'édifices en lien avec l'ordre cartusien. La canonisation de saint Bruno en 1514 et son ajout au calendrier liturgique en 1623 furent les points de départ de son iconographie. En France, le tableau de Pier Francesco Mola, acheté par le roi en 1685, aurait servi de principale base iconographique³⁵¹. Il faut ajouter au modèle italien le cycle d'Eustache le Sueur conservé au Louvre et le tableau de Philippe de Champaigne³⁵². Reynaud Levieux, Nicolas Colombel, Nicolas Mignard, entre autres, se sont aussi essayés à la représentation de l'ermite en prière³⁵³. Toutes ces œuvres se caractérisent par une certaine sobriété. Le saint est représenté en prière ou en extase devant un crucifix, un livre et un crâne, le plus souvent dans une grotte. Le tableau de Dijon est particulier en ce sens où le saint n'est ni dans un intérieur, ni dans une grotte, la description du paysage suffisant à évoquer le désert. De même, ses compagnons, souvent représentés à l'arrière-plan, sont ici absents. Seule la cabane à l'arrière-plan rappelle l'existence d'un ermitage. La représentation d'une source pose elle aussi question. À Serra, là où saint Bruno édifia une dernière Chartreuse, le moine était nommé le saint de l'eau en référence à la source qu'il aurait fait jaillir du sol par la force de sa prière et à celle qui aurait jaillit de sa tombe³⁵⁴. L'eau était un enjeu vital pour ces moines retirés dans des zones désertiques. Dans une lecture métaphorique, le saint fut également « à la source » de l'ordre des Chartreux. Or, ces éléments sont liés à la période calabraise de la vie du saint, qui n'avait que peu d'échos en France au XVII^e, ce dont témoigne sa quasi non représentation. L'auteur du tableau de Dijon aura probablement été marqué par la composition de Mola, qui combine une représentation du saint en plein air et le motif de la source. Ces originalités n'en font pas moins une œuvre assez caractéristique du style cartusien tel qu'évoqué par Émilie-Anne Pépy, où se retrouvent force expressive, dépouillement, attention portée à la lumière et importance du paysage³⁵⁵.

³⁵⁰ DO 4687, communication orale au musée le 7 mai 2014

³⁵¹ Fig. 94 ; Cat Lyon, p. 217, cat.86

³⁵² Fig.95

³⁵³ Fig.96-98

³⁵⁴ Muséo della Certosa, « l'iconographia di San Bruno », article en ligne.

³⁵⁵ Pépy, 2013, p.12

Là où l'italien Mola représenta le saint allongé, en extase devant l'apparition de deux putti, l'auteur de Dijon fit des choix témoignant d'une spiritualité à la française. L'implantation de la Grande Chartreuse en France, l'absence de réforme et l'implication de chartreux comme Dom Beau cousin dans les milieux dévots avaient concouru au prestige des chartreux au XVII^e siècle en France³⁵⁶. Ni martyr, ni faiseur de miracle, la figure presque oubliée de saint Bruno fut remise au goût du jour à partir des années 1640 et continua d'attirer de plus en plus de fidèles à la fin du siècle, où la Grande Chartreuse accueillait entre 6 000 et 8 000 visiteurs par an³⁵⁷. Dans le tableau de Dijon, saint Bruno est représenté les yeux fermés, dans une profonde prière, d'ordre contemplative et abstraite. Se refusant à manifester visuellement l'oraison, le peintre a préféré représenter l'attitude du contemplatif. En ce sens l'œuvre témoigne d'une spiritualité française, marquée par la pensée de saint Augustin, pour qui Dieu est caché au cœur de l'homme, mais aussi caractérisée par l'exaltation du silence comme vertu première³⁵⁸. Olivier Bonfait a mis en lumière l'ambiguïté des représentations de saint Bruno, qui figurent des visions tout en parant les possibilités d'idolâtrie des images ainsi créées. L'auteur propose une typologie de trois procédés : celui où la vision se passe hors de l'espace du tableau, celui où le saint ne peut pas physiquement voir la vision et celui où l'apparition est réduite à un signe³⁵⁹. Il serait tentant de voir dans le tableau de Dijon un quatrième mode de représentation de la vision mystique. Le saint, les yeux fermés tournés vers le bas, plongé dans un monde intérieur, ne regarde pas le crucifix qu'il tient. Mais sa prière lui permet de rejoindre le Dieu trinitaire, caché en son cœur. Cela serait concrètement manifesté par la touche qui donne au Christ bien plus l'apparence d'un être vivant qui semble se soulever de sa croix pour regarder le saint qu'un morceau de métal immobile. L'écriteau au-dessus de la croix semble lui-même soulevé par le vent. Par un étrange jeu d'inversion, le saint semble au contraire plus sculptural, impression renforcée par son drapé blanc et la lumière qui lui confère un aspect lisse. Le saint est en effet tout entier absorbé par la rencontre, la « vision » qui a lieu dans son cœur. Cette vision est tout de même manifestée dans le traitement dans l'image (le crucifix) témoignant ainsi de l'importance de tels supports pour permettre à l'homme d'atteindre l'étape ultime de l'oraison, l'union à Dieu³⁶⁰.

³⁵⁶ Restif, 2015, p.29 ; Chaix, 1989, p.115-123.

³⁵⁷ Pépy, 2013, p.10-13

³⁵⁸ Cousinié, 2007, p.150 ; Somon, 2015

³⁵⁹ Rome, 2000, Dieu caché, p.225-227

³⁶⁰ Cousinié, 2007, p. 145-150

25

CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695)

L'Ange gardien

Autrefois signé ?

Huile sur toile

H. 137 cm ; L. 95 cm

Inv. CA 255

Hist. : Dijon, église de l'Oratoire ; 1793 saisie révolutionnaires ; entre 1800 et 1818, entrée dans les collections du MBAD.

Bibl. : Auzas, 1961, pp.195-196.

Saisi lors de la Révolution à l'église de l'Oratoire, *L'Ange gardien* n'apparaît pas dans le catalogue de 1799 du musée alors que l'inventaire des saisies l'y destine. Il est toutefois mentionné dans les *Notices* de Claude Hoin d'après lesquelles il aurait été accroché dans la « Salle des Rubens », sous le nom de Le Bault³⁶¹. Le catalogue de 1818 le mentionne également sous ce nom et le range dans la catégorie des 28 « beau » tableaux de l'école française³⁶². L'attribution à Le Bault tomba avec le catalogue de 1834, suite au don par Bénigne-Claude Gagnereaux d'une gravure de Mariette, datée de 1658 et précisant que l'œuvre fut peinte par Jean-Baptiste Corneille. La restauration effectuée en 2016 a permis de retrouver les traces d'une signature sur les bords de clouage de la toile³⁶³. Celle-ci est lacunaire mais les caractéristiques stylistiques de l'œuvre tendent à conforter la lettre de la gravure.

La composition de l'œuvre est dynamique. Les deux courbes formées par les corps de l'enfant et de son ange sont contrebalancées par les lignes ascendantes des bras, des jambes et par la ligne formée par les deux têtes et les putti. Ce mouvement est accentué par les drapés des deux figures, dont le mouvement est exacerbé par la multitude des plis et par le *cangianti* des vêtements de l'ange. La palette est froide, presque dissonante. Le goût de l'artiste pour les éclairages dramatiques se matérialise dans l'emploi d'une lumière blanche, très froide et violente qui tombe des cieux et semble éblouir l'enfant. Elle tranche avec le ciel terrestre paré de teintes crépusculaires. Le traitement de l'ange fait écho à d'autres œuvres de Jean-Baptiste Corneille. Sa posture est similaire à l'ange du may de 1679, *Saint Pierre délivré de sa prison*, connu par la gravure de Tardieu³⁶⁴. Le type de son

³⁶¹ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices*...

³⁶² AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

³⁶³ DO CA 255, Groupement Frédérique Maurier, *Rapport d'intervention*, avril 2016

³⁶⁴ Fig.99, illustration empruntée à Auzas, 1961, p.196

visage, paupières baissées, sourire en coin, rappelle les anges que l'artiste peignit dans *L'Apparition du Christ ressuscité à sainte Thérèse et saint Jean de la Croix* pour l'église des Carmes déchaussés de Paris en 1657³⁶⁵.

Le dossier d'œuvre du musée contient la mention et la photographie d'une esquisse à l'huile sur papier, marouflée sur toile et réalisée sur une préparation ocrée. Mesurant 18,6 cm de haut pour 15 cm de large, elle était considérée par son propriétaire comme étant de la main de Corneille, sur la base de comparaisons stylistiques avec *La Prise de Syracuse et la mort d'Archimède* et *Jupiter chassant Vulcain de l'Olympe*³⁶⁶. Plusieurs éléments vont contre cette attribution, notamment depuis la restauration de l'œuvre en 2016. Les esquisses et dessins préparatoires réalisés par Corneille pour *L'Apparition de saint Nicolas à l'empereur Constantin* et pour *Saint Roch* tendent à montrer que l'artiste se montrait plus violent et personnel dans ses études, polissant sa manière afin de rendre le résultat fini acceptable pour le commanditaire³⁶⁷. L'esquisse de *L'Ange Gardien* est au contraire baignée d'une atmosphère plus apaisée que le tableau. Le type du visage de l'ange, le canon moins trapu et la pâte assez sèche de l'esquisse ne semblent pas non plus correspondre à la manière de Corneille. Cette petite peinture a très probablement été réalisée devant l'œuvre, dont elle restitue les couleurs, mais à une époque où le vernis avait considérablement jauni la couche picturale, ne laissait plus voir la froideur de l'éclairage et masquait les roses du manteau de l'ange. De plus, la composition de l'œuvre semble avoir été tassée sur l'esquisse alors que celle-ci présente dans son ensemble des formes plus allongées que l'œuvre originale. Le haut de la croix est plus court et une tête de putti a été sacrifiée. Or, cette partie correspond précisément à une zone de la composition que masquait l'ancien accrochage sur le châssis (non original) et qui n'a été révélée qu'à la suite de la restauration de 2016. L'existence d'une telle copie, qui aurait pût être réalisée par un élève de l'école de dessin, n'a rien d'étonnant. L'œuvre eut un certain succès, suffisant en tout cas pour l'exécution d'une gravure. Celle-ci semble avoir servi de base au peintre vannetais Lhermitais, pour réaliser en 1757 la copie qui se trouve dans l'église Saint-Yves à Plouray dans le Morbihan³⁶⁸. Mis à part la palette et la manière, la différence notable se trouve dans le vêtement de l'ange, le décolleté de sa tunique devenant un pan de son manteau. L'absence de couleur ne devait pas aider à comprendre la structure du

³⁶⁵ Fig.100

³⁶⁶ Fig.100-103; DO 255, lettre adressée au musée le 2 octobre 1994

³⁶⁷ Fig.104 et *L'Apparition de saint Nicolas à l'empereur Constantin*, Paris, église Saint-Louis-en-l'Île; Le Pas de Sécheval, 1999, p.35 ; Weil-Curiel, 2012 article en ligne

³⁶⁸ Fig.105 ; Auzas, 1961, p.196

vêtement peint par Corneille. Ce tableau de Lhermitais semble avoir lui-même fait des émules, puisqu'une copie de moindre qualité, présentant la même transformation vestimentaire, se trouve dans l'église de Cosqueville, dans la Manche³⁶⁹.

De par son iconographie, la composition de Corneille devait être facilement transposable à d'autres édifices religieux comme à des oratoires privés³⁷⁰. La dévotion aux anges gardiens était particulièrement mise en avant depuis la Contre-Réforme, d'autant plus qu'elle fut décriée par les protestants. En 1566, le *Catéchisme romain* consacrait une explication à ces figures tutélaires et, en 1608, un office propre leur fut associé dans le bréviaire romain, à destination de l'Église universelle. Les oratoriens, chez qui le tableau fut saisi, faisaient partie des congrégations nouvellement créées qui mirent l'ange gardien en avant par le biais de nombreuses images³⁷¹. Dérivé du motif iconographique de Tobie et l'Ange, le modèle des représentations de l'Ange gardien fut diffusé par la gravure de Guido Reni, que connaissait probablement Corneille³⁷². L'Ange de Dijon guide ainsi un enfant sur le chemin de la vie, qui s'achève par une ville évoquant sans doute la Jérusalem céleste. L'enfant permet à la fois de symboliser l'âme humaine mais aussi l'âge où l'être humain prend conscience du mal et se trouve capable de pêcher. Cette dernière interprétation, proposée par Émile Mâle, semble conforter dans l'œuvre de Corneille par la posture de l'enfant. Celui-ci est penché comme s'il allait tomber, c'est-à-dire succomber à la tentation, et n'est sauvé de la chute que par la main salvatrice de son ange gardien lui rappelant le sacrifice divin pour le Salut du monde.

³⁶⁹ Fig.106

³⁷⁰ Le manuscrit Baudot mentionne par exemple un « Ange conducteur » de petit format dans la salle de théologie du collège des Godrans (BMD, Ms. 1604, fol.213)

³⁷¹ Mazureck, 2016, p.24-25

³⁷² Mâle, 1984, p. 261-263 ; Guido Reni, *L'Ange gardien*, Paris, BNF, Cabinet des estampes,

CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695)

L'Apparition de la Vierge à saint Bernard accompagné par saint Etienne

Harding

Signé « JB Corneille »

Vers 1694-1695

Huile sur toile

H. 287 cm ; L. 195 cm

Inv. CA 254

Hist.: église des Bernardines ; 1793 saisie révolutionnaire ; Entre 1799 et 1818 entrée au musée des Beaux-Arts ; 1948 dépôt chapelle Sainte-Anne ; 1979 dépôt au musée d'Art Sacré.

Bibl.: Quarré, 1955, pp.86-87 ; Auzas, 1961, p.58.

Lors de sa saisie au maître-autel de l'église des Bernardines, *L'Apparition de la vierge à saint Bernard* faisait déjà partie des œuvres fameuses de la ville. Un livret manuscrit, lacunaire et antérieur aux saisies révolutionnaires, décrit précisément l'œuvre. Il s'achève sur une appréciation critique : « on reprochera avec raison, que Corneille n'a pas rendu la Vierge assés aairiaine, [...] quele devoit estre plus dans demie teinte ~~et moi~~ ou moin vigoureusement Peinte, C'est un défaut contre L'armonie que ce peintre possédoit très bien et qu'il a oublié en se tableau. Malgré ce défaut on doit le regarder ~~ee tableau~~ comme un des ~~principal~~ meilleurs de cette ville. »³⁷³. Le titre de meilleure œuvre de la ville se retrouve également sous la plume de Courtépée qui précisait que « Le tableau du maître-autel est de Jean-Baptiste Corneille, et peut-être le plus beau de tous ceux qui sont à Dijon »³⁷⁴. En 1789, Louis-Bénigne Baudot remarquait lui aussi le tableau³⁷⁵. Selon l'inventaire des saisies, l'œuvre aurait dû être destinée à l'Administration Centrale. Le tableau rentra cependant dans le giron du musée dès 1818, où il apparait au catalogue. Févret de Saint-Mesmin le proposa à cette date pour remplacer d'un tableau détérioré dans l'église Saint-Bénigne³⁷⁶. Bien que le tableau soit signé « JB Corneille », les catalogues suivants ont mentionné l'œuvre comme étant de la main de Michel I Corneille. Le lieu de stockage et l'état de conservation sont peut-être en cause, la signature ayant été peinte dans une zone très sombre du tableau³⁷⁷. En 1949, le tableau, qui ne semble pas avoir été exposé

³⁷³ AMD, 4R1 79, livret lacunaire, *Tableau du Maître hôtel des Dames Bernardines*

³⁷⁴ Paris, INHA, 12 RES 1667, Courtépée et Béguillet, t.2, p.260

³⁷⁵ Brahimi, 1964, cité dans Dijon, musée d'Art Sacré, DO D.982.2.1.1

³⁷⁶ AMD, 4R1 122. Lettre du 26 octobre 1818 de Févret de Saint-Mesmin au maire de Dijon. Le tableau n'a finalement pas été retenu.

³⁷⁷ La paternité de l'œuvre fut rendue par Pierre Quarré en 1955 (Quarré, 1955, p.86-87)

au musée des Beaux-Arts durant le XX^e siècle, fit l'objet d'un dépôt à la chapelle Sainte-Anne de l'Hospice du même nom, en échange de la *Communion mystique de sainte Catherine* de Quantin³⁷⁸. Il s'agissait d'un retour aux sources pour l'œuvre puisque la chapelle faisait partie du couvent des Bernardines pour lesquelles le tableau avait été commandé. L'œuvre réintégra les collections du musée à une date inconnue peut-être à la suite du rachat des bâtiments du couvent par la ville et des travaux qui suivirent pour en faire le musée d'Art Sacré. En juillet 1979, le tableau réintégra la chapelle du musée, où il se trouve encore aujourd'hui³⁷⁹.

Au premier abord, la qualité de l'œuvre déçoit au regard de compositions comme *L'Ange gardien* ou *L'Apparition de saint Nicolas à l'empereur Constantin*³⁸⁰. Une intervention sur le tableau a confirmé la présence de repeints très nombreux, larges et débordants, qui couvrent toute la partie supérieure du tableau et n'ont pas été retirés au vue du coût de l'opération³⁸¹. La violence de l'éclairage surnaturel, l'attention accordée à l'expression des passions, la rhétorique des mains, les doigts aux jointures marquées témoignent encore du travail de Corneille. Particulièrement typique, la chevelure de l'ange, organisée en boucles serrées et brillantes, ses sourcils arqués, ses paupières tirées vers le hauts et son menton pointu évoquent *l'Ange gardien*³⁸². La composition étonne un peu par son caractère archaïque, avec une séparation très nette des registres célestes et terrestres et la présence d'une architecture miniature. Le manque de finesse dans la liaison entre les groupes pourrait cependant être lié aux fameux repeints. Les armoiries peintes au bas de l'œuvre sont celles de Philibert Jeannin (*d'azur à trois bandes d'or au chef d'argent chargé de trois molettes de gueules*) conseiller au Parlement de Bourgogne de 1678 à 1698 et de sa femme Barbe Févret (*écartelé d'azur à trois bandes d'or*)³⁸³.

L'édifice représenté à l'arrière-plan a été identifié par Pierre Quarré. Il s'agit de l'église des Bernardines où l'œuvre fut saisie. Les travaux de construction de l'édifice s'étaient étalés de 1695 à 1708, suivant les plans du frère Louis de l'Oratoire. Jean-Baptiste Corneille étant décédé en 1695, il n'a pu voir l'église achevée voire même commencée. La version qu'il donne de la façade est légèrement différente de l'édifice réel. Sur la toile, le clocher est plus haut que la coupole et un mur percé d'oculi derrière le fronton masque la

³⁷⁸ AMD, 4R1 128 ; Quarré, 1968, cat. 97

³⁷⁹ Musée d'Art Sacré, registre du chanoine Marilier

³⁸⁰ Cat. 25 et Paris, église Saint-Louis-en-l'Île

³⁸¹ Dijon, musée d'Art Sacré, DO D.982.2.1.1, Françoise Auger-Feige, *Rapport de traitement*, novembre 1997, p.4

³⁸² Cat.25

³⁸³ Quarré, 1955, p.87

base du dôme. La liberté que semble avoir prise l'artiste avec les plans de l'édifice pourrait s'expliquer par l'évolution possible du projet après la mort de Corneille³⁸⁴. La consécration de l'édifice à l'Assomption de la Vierge et à saint Etienne Harding en 1710 justifie l'iconographie du tableau. Fondateur de la communauté des Bernardines de Tart qui s'installèrent en 1624 à Dijon, la présence de saint Etienne Harding sur le tableau était tout indiquée pour intercéder auprès de la Vierge et de saint Bernard la protection de la future église du couvent.

³⁸⁴ *Ibidem*

FRANCART Gilbert (? , ? – Paris, après 1693)

Saint François de Sales

Signé et daté « Gilbert francart/in. et pinxit/ 1664 »

Huile sur toile

H. 187 cm ; L. 195 cm

Inv. CA 119

Hist. : 1664, Dijon, Dame de la Visitation ; 1793 saisie révolutionnaire ; 1818 entré dans les collections du musée des Beaux-Arts ; 1825 dépôt chez les Dames de la Visitation ; 1986 achat de l'œuvre au Dames de la Visitation par le musée d'Art Sacré.

Bibl. : Boyer, 1999, p.28 ; Brugerolles et Guillet, 2000, p.321 ; Kerspern 2013.

Saint François Sales fut saisi chez les Dames de la Visitation en 1793 comme « Un Tableau composé de quinze figures et de dix têtes de chérubins, le sujet est la Sainte Trinité qui apparaît à saint Augustin dans la gloire, revêtu de son costume épiscopal, entouré d'anges, ce tableau est d'une bonne couleur et d'un pinceau très moëlleux on y voit avec plaisir plusieurs têtes de beaucoup de mérite, peint sur toile de 6 pieds 3 pouces de hauteurs, sur 6 pieds, 2 pouces de larges [environs 203 cm par 200 cm] ». Malgré la confusion entre saint Augustin et saint François de Sales, la correspondance du nombre de figures et le format carré ne permettent pas de doute quant au rapprochement de la notice avec le tableau. Destinée à l'Administration centrale, l'œuvre rentra finalement dans les collections du musée à partir de 1818. Bien que mentionné dans tous les catalogue de 1818 à 1883 et bénéficiant toujours d'un numéro d'inventaire au musée des Beaux-Arts, le tableau possède également un numéro d'inventaire au musée d'Art Sacré, qui s'en considère lui aussi propriétaire³⁸⁵. Une étude des dossiers d'œuvres respectifs des deux musées et la consultation des archives municipales ont permis de comprendre la confusion, dont l'origine remonte à 1825. Le 25 novembre de l'année, l'évêque de Dijon accusa réception d'un « tableau représentant la canonisation de st françois de Sales pour etre placé dans la maison des dames de la visitation de cette ville »³⁸⁶. L'initiative du prêt de l'œuvre ne revenait pas à Févret de Saint-Mesmin, conservateur en 1825, mais au maire de Dijon, à la demande de l'évêque. L'objectif était de rendre l'œuvre aux Visitandines, qui en avaient été spoliées lors de la Révolution. Conscient des problèmes soulevés par une telle requête à laquelle il semble s'être plié de mauvaise grâce, le conservateur rappela au maire dès 1825

³⁸⁵ Dijon, musée d'Art Sacré, Inv. 986.2.1

³⁸⁶ AMD, 4R1 71, lettre de l'évêque de Dijon au musée des Beaux-Arts, le 25 novembre 1825

le statut du tableau : « « [...] je crois devoir vous faire observer qu'une telle rétroceptive ne peut être considérée que comme provisoire, tant qu'elle ne sera pas revêtue du consentement du Ministre, ou aposée par une loi relative à la partie mobilière des biens saisis par l'autorité révolutionnaire. »³⁸⁷. Le consentement ou la loi n'étant jamais advenue, l'œuvre restait la propriété du musée. Le *Saint François de Sales* resta longtemps chez les Dames de la Visitation, où le catalogue de 1883 la situe encore. En 1986, ces dernières, qui ne devaient pas avoir connaissance des réserves émises par Févret de Saint-Mesmin à propos d'un « don » datant d'un siècle et demi, possédaient toujours le tableau. Proposée à la vente, l'œuvre fut achetée par le musée municipal d'Art Sacré. Le problème posé par une œuvre « perdue » du musée des Beaux-Arts mais à l'inventaire du musée d'Art Sacré fut noté une première fois par Marguerite Guillaume dans les années 1980. Le chanoine Marillier, alors conservateur du musée d'Art Sacré, lui répondit en ces termes : « Pour l'Exaltation de S. François de Sales par Francart, il y a bien eu aliénation par le maire de Dijon en 1825. J'ai quelque part le document. À cette époque une pareille décision suffisait. Comme je l'ai acheté il y a un an, il appartient bien au musée d'Art sacré et non plus à celui des Beaux-Arts »³⁸⁸. Cependant, la redécouverte de la lettre de Févret de Saint-Mesmin au maire permet d'affirmer que si les Dames de la Visitation avaient reçu en toute bonne fois ce que le maire considérait comme un don, « une pareille décision » ne suffisait pas à changer le propriétaire de l'œuvre qui est à priori encore le musée des Beaux-Arts. Les pérégrinations du *Saint François de Sales* rappellent ainsi que les problématiques de restitutions d'œuvres spoliées se posaient déjà sous la Restauration et engendraient des tensions entre les autorités politiques, muséales et les propriétaires initiaux des objets.

La commande des Visitandines eut lieu à l'occasion de la canonisation de leur fondateur en 1664³⁸⁹. Les critères qui motivèrent le choix de Gilbert Francart ne sont pas connus mais plusieurs des œuvres sûres de l'artiste ont été retrouvées en Bourgogne et dans le Morvan, ce qui donne à penser que l'artiste y jouissait peut-être d'une certaine réputation³⁹⁰. Gilbert Francart est un peintre mal connu. Un catalogue dressé par Emmanuelle Brugerolles et David Guillet a permis d'établir une première chronologie de la carrière de l'artiste. *Saint François de Sales* est une œuvre de début de carrière, la

³⁸⁷ AMD, 4R1 71, lettre de Févret de Saint-Mesmin au marquis de Courtirou maire de Dijon, le 27 novembre 1825

³⁸⁸ Musée d'Art sacré, DO Inv. 986.2.1, Lettre du chanoine Marillier à la conservation de Dijon, le 18 septembre 1987

³⁸⁹ Brugerolles et Guillet, 2000, p.321

³⁹⁰ Boyer, 1999, p.27-28. *Saint Sébastien* (église de Bazoches-de-Morvan), *Esther et Assuérus* (MBAD, Inv. D1991-1-1) et *Saint François de Sales* ont tous des commanditaires issus de cette zone géographique.

seconde qu'y soit connue après le *Saint Sébastien* commandé par Vauban en 1661³⁹¹. Autant ce premier tableau et les suivants témoignent d'un regard tourné vers Le Brun, autant la composition réalisée pour les Dames de la Visitation s'apparente aux images de dévotion diffusées par l'estampe et notamment celles de Grégoire Huret³⁹². François de Sales, tout juste canonisé, n'avait pas encore fait l'objet de représentation par des peintres de renom. Francart, qui semble avoir été prompt aux citations, ne put donc pas puiser sa source ailleurs que dans l'imagerie de dévotion. Le musée du Louvre conserve ce qui semble être le dessin préparatoire de l'œuvre, confortant la personnalité artistique de Francart qui semble avoir été meilleur dessinateur que peintre³⁹³. Le dessin, mis au carreau, présente de légères variantes avec l'œuvre finale. La composition semblait devoir être rectangulaire, avec un amincissement de la largeur en partie supérieure comme pour s'insérer dans la structure plus générale d'un autel. Un paysage s'étendait sous les nuées. Malgré le changement de format, l'artiste reprit toutes les figures du dessin préparatoire sans en modifier les postures mais en réduisant les vides, ce qui confère à l'œuvre un aspect quelque peu encombré.

³⁹¹ Brugerolles et Guillet, 2000, p.321

³⁹² *Idem*, p.321, note 27 ; Weigert, 1968, tome V, p.319.

³⁹³ Fig. 107, identifié par Kerspern, septembre 2013, article en ligne

FRANCART Gilbert (? , ? – Paris, après 1693)

Esther et Assuérus

Signé et Daté « Gilbert Francart inv. Et pingebat 1679 »

Huile sur toile

H. 251 cm ; L. 323,2 cm

Inv. D 1991-1-1

Hist. : 1840, Dijon, don de Philippe Joseph Lorenchet au Palais de Justice ; 1991, dépôt de la Cour d'Appel de Dijon au MBAD.

Bibl. : Fétu, 1892, p.47 ; Boyer, 1999, p.28 ; Brugerolles et Guillet, 2000, pp. 323 et 331.

Mis en dépôt au musée par la Cour d'Appel de Dijon, *Esther et Assuérus* fut un temps associé à un tableau saisi par les révolutionnaires dans le District et inscrit par Devosge sous le numéro 106 : « Esther tombe en défaillance devant le Roi Assuérus, qui s'empresse de la secourir, ce tableau est composé de neuf figures, huit d'environ cinq pieds de proportion, la neuvième sur un plan éloigné pourrait être Mardochée vu son expression de tristesse, le fond de ce tableau est décoré de portiques et pilastre, peint sur toile de 5 pieds, 6 pouces de haut, sur 7 pieds, 5 po. de large». L'œuvre, destinée à la vente, ne correspond cependant pas. Les dimensions sont trop petites et le nombre de figures inexact. L'origine de l'arrivée de l'œuvre à Dijon se trouve en fait chez Fétu. Décrivant la première chambre du tribunal de première instance l'auteur cite : « *Esther devant Assuérus*. – Toile. Signée Gilbert Francart. 1679. – Haut. 2^m80 ; larg. 3^m20. / Don de M. le président Lorenchet en 1840. »³⁹⁴. Philippe-Joseph Lorenchet, procureur du roi en 1823 puis président du tribunal de première instance de Dijon était le petit-fils de Claude III Lorenchet de Montjamont (1642-1697), qui fut avocat, conseiller au baillage et à la chancellerie de Beaune³⁹⁵. *Esther et Assuérus*, sujet en lien avec la Justice, aurait pu être un tableau de famille, commandé ou acquis par le grand père de Philippe Joseph Lorenchet ou par un autre membre de la famille. L'hypothèse selon laquelle l'œuvre serait un tableau de famille conforterait l'importance supposée de Francart en Bourgogne et dans le Morvan. Une fois rentrée dans les collections du Palais de Justice, l'œuvre bougea peu. En 1938, le tableau conservé dans l'ancienne salle d'audience de la première chambre du tribunal civil fut transféré dans la salle de réunion et bibliothèque du nouveau Palais de Justice, avant

³⁹⁴ Fétu, 1892, p.47.

³⁹⁵ A.H.H., 2004

que la Cour d'Appel ne le dépose au musée des Beaux-Arts en 1991³⁹⁶. Sa monumentalité et son état de conservation justifiaient le dépôt de l'œuvre, désormais protégée dans les réserves.

Daté de 1679, *Esther et Assuérus* est une œuvre de maturité de l'artiste et un jalon majeur au sein d'un corpus lacunaire. Aucune autre œuvre peinte de l'artiste ne témoigne d'une telle ambition de peintre d'histoire. *Esther et Assuérus* est d'autant plus important que les autres œuvres peintes de l'artistes sont de qualité moindre et sans relation avec les traces de commandes royales connues. Le tableau semble ce qui reste de plus proche de ce que produisait l'artiste en pleine possession de ses moyens³⁹⁷. Les drapés sont mous, les mains longues et fines, les gestes gracieux avec une certaine importance donnée aux courbes, que ce soit dans la pose contorsionnée d'Aman, la torsion du bras d'Assuérus, son manteau ou la traîne d'Esther. La même année, le peintre réalisait une *Adoration des Mages* dont le plus vieux des rois semble dessiné d'après le même modèle que le vieil homme devant le trône d'Assuérus³⁹⁸. Les drapés et les longues mains inarticulées rapprochent encore les deux œuvres.

Comme l'a souligné Sylvain Kerspern, l'artiste semble souvent composer à partir de figures empruntées à d'autres tableaux de grand maître, en particulier Le Brun³⁹⁹. D'après Nivelon, ce dernier aurait commencé un tableau de petites dimensions sur le sujet, qu'il aurait aussi esquissé en grand format et dont plusieurs dessins préparatoires sont conservés au Louvre⁴⁰⁰. L'esquisse de grand format fut achevée par François Verdier. Parmi les dessins, une feuille représentant *Esther défaillante dans les bras de ses suivantes* présente des analogies avec le tableau de Dijon dans la pose des suivantes autour du corps d'Esther⁴⁰¹. Cette ressemblance est moins marquée dans la peinture achevée par Verdier⁴⁰². L'influence de Le Brun est néanmoins perceptible sur la suivante placée à la gauche d'Esther. Son visage juvénile tourné de côté, son expression, sa bouche entrouverte, son nez droit, ses yeux, son front encadré par des cheveux bouclés séparés par une raie médiane et retenus par un fin bandeau ne sont pas sans évoquer une des jeunes femmes de la *Tente de Darius*⁴⁰³. Le thème d'*Esther et d'Assuérus* fut de nouveau été traité par Le

³⁹⁶ DO D 1991-1-1

³⁹⁷ Brugerolles et Guillet, 2000, p.331

³⁹⁸ Fig. 108

³⁹⁹ Kerspern, septembre 2013, article en ligne.

⁴⁰⁰ Florence, Bibliotheca Laurenziana, Ms. Cod. Laur. Ashb. 1723, f°75 r°-v°

⁴⁰¹ Fig.109

⁴⁰² Fig.110

⁴⁰³ Fig.111

Brun pour le frontispice de la tragédie de Racine⁴⁰⁴. L'œuvre est intéressante dans la mesure où un fond architecturé à l'antique occupe une partie de la composition. Cependant, la tragédie ayant été publiée en 1689, le frontispice de Le Brun n'a pas pu inspirer Francart. Plus intrigante, une gravure d'après François Verdier représente le sujet dans des proportions similaires à celles de Francart, avec une composition basée sur une grande diagonale⁴⁰⁵. Comme sur le tableau de Dijon, le roi, encore sous son dais, est en train de se mettre debout pour toucher Esther de son spectre. Le fond de la composition est occupé aux deux tiers par une architecture palatiale faite d'une succession de portiques, d'abord des colonnes puis une série d'arches entre lesquelles s'intercalent des personnages. Les ressemblances sont suffisamment nombreuses pour penser que Francart s'est basé sur une composition préexistante, celle de Verdier, ou une autre qui aurait servi au deux artistes. Le motif du double portique de colonne est également présent dans l'*Esther et Assuérus* réalisé par Jean Jouvenet en 1675⁴⁰⁶. Le type des larges marches de pierres, étendues, menant à un trône moyennement surélevé rapproche encore les versions de Francart, de Jouvenet et la gravure d'après Verdier. La version de Francart se singularise par le soin particulier apporté à l'architecture et au rendu du marbre, qui occupe une grande partie de la surface du tableau. Ce talent insoupçonné de l'artiste à placer un décor monumental n'est perceptible que dans un dessin conservé à Francfort, qui confirme ses meilleures dispositions pour le dessin que pour la peinture⁴⁰⁷. La pose d'Esther, avec son bras gauche replié sur l'épaule d'une suivante est elle aussi assez singulière. La même position du bras a été utilisée postérieurement par Isaac Fisches le Jeune, né à Augsbourg en 1677⁴⁰⁸.

Un des aspects intrigant de l'*Esther et Assuérus* de Francart est son revers. L'examen de l'œuvre par François Auger-Feige en 2008 a permis de mettre au jour l'importance du châssis original, préservé par le temps et construit selon un système complexe permettant son pliage⁴⁰⁹. La structure se compose de deux châssis fixes renforcés par des écharpes et assemblés ensemble au niveau des traverses inférieures et supérieures à l'aide de charnières métalliques. En position ouverte, la structure est consolidée par deux traverses clouées sur les montants extérieurs. Elle comporte en outre deux pièces métalliques courbes pivotants sur des axes et fixées sur les montants intérieurs des deux

⁴⁰⁴ Fig.112

⁴⁰⁵ Fig.113, SADDE commissaires-priseurs, *Mobilier et Objets d'Art*, Dijon, 13 octobre 2018, lot 187

⁴⁰⁶ Fig.114

⁴⁰⁷ Fig.115 ; Brugerolles, Guillet, 2000, p.325

⁴⁰⁸ Fig.116

⁴⁰⁹ DO D 1991-1-1, Auger-Feige, *Rapport d'examen*, 17 octobre 2008

châssis. Ce système permettait de bloquer les charnières et la structure en position ouverte. Le déblocage des pièces métalliques courbes et le retrait des traverses permettaient de plier le châssis. Les pièces métalliques qui forment l'axe de pliage maintenaient un écartement d'une vingtaine de centimètres, permettant de ne pas rompre la couche picturale lors de la manipulation. Ce témoignage est extrêmement précieux dans la mesure où ce type de châssis est rarissime⁴¹⁰. Comme le rappelle Françoise Auger-Feige, la majorité des châssis XVII^e originaux ont disparus à l'issue des restaurations. L'usage de châssis pliant devait probablement être plus répandu que ne laissent suggérer les restes. En effet, cela devait permettre de déplacer les œuvres sans les démonter et les rouler au moment de la livraison de la commande ou au cours de déplacements ultérieurs⁴¹¹. Le musée des Beaux-Arts conserve une autre œuvre présentant cette particularité. Il s'agit des *Fiançailles de la Vierge* d'après Poussin, exécuté par Revel vers 1705-1710⁴¹². La structure de soutien de cette toile se compose de deux châssis rectangulaires consolidés par quatre écharpes et maintenus au centre par des tenons chevillés dans les montants verticaux. Un assemblage moins complexe mais trop rare pour ne pas être souligné.

⁴¹⁰ Ni Pascal Labreuche ni Françoise Auger-Feige, qui ont eu la gentillesse de m'éclairer sur le sujet, n'ont croisé de châssis de ce type datant du XVII^e siècle au cours de leurs carrières, si ce n'est une peinture anonyme représentant *Yaël et Sisera* conservée en main privée.

⁴¹¹ Merci beaucoup à Madame Auger-Feige pour toutes ces précisions

⁴¹² Dijon, MBAD, Inv. Sup 00-49-1 ; Brême, 1980 p.156, cat.46 pour la datation

COYPEL Antoine (Paris, vers 1661 – Paris, 1722)

Le Sacrifice de la fille de Jephté

Vers 1695, avant 1697

Huile sur toile

H. 147 cm ; L. 216 cm

Inv. CA 263

Hist.: coll de l'abbé de Thézut; de M. Tristan ; du Grand Electeur de Saxe-Pologne ; du Stadhouder de Hollande ; Muséum central ; 1803 envoi de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 15/09/2010 transfert définitif de propriété au MBAD.

Bibl.: Le Comte Florent, 1699-1700, t. III, p.212 ; *Réflexions sur quelques ouvrages de M. Coypel*, p.8 ; *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposés dans la grande Gallerie dy Louvre*, 1704, p.13; B achauumont, 1752, pp.5-6 ; Lépicié, 1752-1754, t. II, pp.8-9 ; Ris, 1861, t. II, pp.20 et 367 ; Blanc, 1865, t. II, pp.4 et 12 ; Lavice, 1870, p.311 ; Ris, 1872, p.153 ; Roman, *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1886, p.68 ; Guiffrey et Marcel, 1909, t. IV, p. IX ; Dimier, 1928-1930, t. I, pp.110-130 ; Réau, 1957, t. II, 1^{ère} partie, p.236 ; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p.232 ; Boyer, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1970, p.154 ; Mirimonde, 1975, pp.98-99 ; Drossaers et Lunsingh-Scheurleer, 1976, t. II, pp.202-242 ; Brenninkmeijer-de Rooij, 1977, p.161 ; Schnapper, *Bulletin Allen Memorial Art Museum*, 1979-1980, vol. XXXVII, n°2, pp. 58-70 ; Sahut, *Revue du Louvre*, 1985, n°3, pp.231-232 ; Compin et Roquebert, 1986, t. V, p.171 ; Garnier, 1989, pp.125-126 ; Dijon, 2000, Collections, p.1666 ; Lichtenstein et Michel, 2010, t. IV, p.38 ; Wemsdorf, 2013, Die Königliche Jagdresidenz Hubertsburg und der Frieden von 1763, pp.71-72 ; Sceaux, 2013, Le Salon, Les Arts et le Roi, p.69.

Le Sacrifice de la fille de Jephté connu une belle fortune dont témoigne son histoire. Exposé au Salon de 1699 et de 1704, remployé en carton de tapisserie, gravé, copié, le tableau fut la propriété de l'abbé Jacques Testu, conseiller honoraire de l'Académie, avant d'appartenir selon Ferrand de Monthelon à un certain M. Tristant, résidant rue Saint-Louis en Isle, qui en 1732 souhaita vendre le tableau à l'étranger. Le tableau apparut ensuite dans la vente des collections du roi de Pologne, après laquelle elle entra en possession de Guillaume V d'Orange, Stadhouder de Saxe⁴¹³. C'est à la suite des saisies par les armées de la République que le tableau rejoignit le Museum Central des Arts, avant d'être envoyé à Dijon en 1803. Le tableau faillit être rendu en 1815, lorsque les alliés réclamèrent les œuvres spoliées. Toutefois, la lenteur avec laquelle le musée de Dijon s'exécuta et à une lettre du Ministre de l'Intérieur ordonnant au préfet de la Côte-d'Or de ne plus rien rendre empêchèrent le renvoi du tableau au Louvre et *in fine* en Hollande⁴¹⁴. Le tableau correspondait en tout point à ce que pouvait attendre François

⁴¹³ Garnier-Pelle, 1989, p.125, cat.57

⁴¹⁴ Roy, 1980, p. 17, annexe 15 et 16

Devosge pour la formation de ses élèves de l'École de Dessin et l'éducation des visiteurs à une période où la valorisation du Grand Goût devait élever les valeurs morales après les créations jugées dépravées du règne de Louis XV et Louis XVI. Le tableau figurait en tout cas en bonne place au début du parcours de visite puisqu'il est inscrit au numéro quatre des *Notices* de Hoin, dans la « Première Salle » du musée⁴¹⁵. Le catalogue de 1818 en fait mention comme d'un « beau » tableau et l'œuvre fut incluse parmi les chefs-d'œuvre nécessitant un cadre, ce qui justifiaient la vente de plus de 86 tableaux du musée en 1834⁴¹⁶. La fortune de l'œuvre ne faiblit pas au XX^e siècle puisque *Le Sacrifice de la fille de Jephté* fut maintenu dans les salles aux grès des changements d'accrochage. Reproduit en photographie dans les deux catalogues de Jeanne Magnin, il y fit l'objet d'éloges appuyés : « On aurait tort de ne voir qu'une banale production du style académique dans cette composition théâtrale, agencée en finale d'opéra. La lumière projetée sur le groupe des femmes qui s'attachent désespérément à la victime, éclaire de jolies attitudes, de pathétiques pâmoisons, dont l'exagération volontaire traduit des sentiments vrais ; il y a là en un bouquet de couleurs tendres, de belles trouvailles de mouvement et d'expression. Une ombre chaude noie le reste de la scène, laissant émerger quelques détails pittoresques, bordure d'hermine, barbe blanche, figures de caractère, et parmi celles-ci une charmante tête d'adolescent, éperdue et tendre. Art de convention sans doute mais que n'ont pas encore affadi les trop fréquentes répétitions d'effets éprouvés. ». La sévérité de Jeanne Magnin à l'encontre de l'académisme issue de l'atelier de Le Brun et la brièveté des commentaires qu'elle fournit d'usage dans ses catalogues témoignent d'autant plus de la valeur qu'avait le tableau de Coypel.

Le Sacrifice de la Fille de Jephté fait partie d'une série de sept peintures aux sujets tirés de l'Ancien Testament, exécutée par Coypel entre 1695 et 1697. Le choix de la représentation du *Sacrifice de Jephté* est tout à fait en accord avec le succès que rencontrait le récit à l'époque moderne. Issu du *Livre des Juges*, l'histoire narre comment Jephté pour obtenir la victoire contre ses ennemis promet à Dieu de lui donner en holocauste le premier être qu'il verrait sortir de sa maison, cet être n'étant autre que sa fille unique⁴¹⁷. Malgré l'horreur de l'épisode, Jephté n'en fut pas moins loué dans *L'Épître aux Hébreux*, conduisant les théologiens à chercher des interprétations positives du récit⁴¹⁸. Dans la

⁴¹⁵ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices*...

⁴¹⁶ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818 ; AMD, 4R1 128, *Catalogue des tableaux es autres objets dépendans du musée de Dijon, choisis pour être distraits de la collection...*, 5 aout 1834

⁴¹⁷ *Livre des Juges*, (11 ; 29-40)

⁴¹⁸ *Épîtres aux Hébreux*, (11 ; 32)

seconde moitié du XVII^e siècle, une des interprétations en vogue aurait été celle de Théophile Raynaud, qui en 1665 transformait la jeune femme en martyre de la chasteté. En 1692, la pièce *Jephté, tragédie de l'Écriture sainte*, écrite par l'abbé Boyer, reprenait le thème pour faire l'apologie de la virginité et de la vocation religieuse des jeunes femmes. L'intérêt porté à l'histoire se matérialisa par la multiplication des adaptations théâtrales pour les écoles à partir des années 1670⁴¹⁹. La représentation de l'épisode par Coypel s'inscrit également parmi les très nombreuses peintures représentant le sujet. Celui-ci permettait aux artistes de jouer sur le tragique de l'opposition entre d'une part le père, les soldats, un meurtre et de l'autre la jeune fille et son innocence, mais aussi entre les lamentations de Jephté et la force d'âme de sa fille qui coupe cours aux plaintes de son père⁴²⁰. Coypel fit de cette théâtralité le cœur de sa composition. La scène est concentrée sur le groupe formé par Jephté, sa fille et ses compagnes, vivement éclairé et prétexte pour l'artiste qui y déploya tout un répertoire de passion. L'œil est d'autant plus attiré par le groupe que sa diagonale accusée rompt avec la longue ligne de la foule qui donne au tableau sa profondeur. La composition est coupée en deux parties égales. D'un côté se trouvent Jephté, des soldats et la foule, la ligne sévère de la tente et les verticales formées par les trophées de guerre des soldats. De l'autre sont placés les courbes des femmes, des hommes en pleurs et un fond de paysage vallonné. Ce type d'opposition, utilisée naguère par Poussin, accentue l'aspect théâtral de la composition⁴²¹. Le souci de mise en scène est visible dès le dessin préparatoire où les verticales sont particulièrement marquées à gauche et le groupe central rehaussé d'importants rehauts de blanc⁴²². La dramatisation de la scène est également portée par la représentation de l'expression des passions, dans laquelle l'artiste excellait mais qui dérive très clairement du travail de Le Brun. Comme l'a remarqué Nicole Garnier-Pelle, Coypel lui emprunta également le cavalier placé derrière la jeune sacrifiée⁴²³. Par contre, le motif du cavalier vu de dos, au premier plan, n'a sans doute pas été récupéré par l'artiste directement à partir du *Martyre de saint André* de Guido Reni mais plutôt à partir de *La Mort de Porus* de Le Brun, dont Coypel reprit plusieurs éléments pour ses *Pompes funèbres du prince Pallas*⁴²⁴. Les caractères pseudo hébraïques sur le voile du prêtre derrière Jephté, les trophées, et le soin apporté aux tenues des soldats témoignent d'une attention portée au costume, elle aussi reprise de Le Brun.

⁴¹⁹ Coll. Fénelon, p.79-80, notes 17 et 23

⁴²⁰ *Idem* p.80 ; Pigler, t. 1, p. 119-122

⁴²¹ Fig.182

⁴²² Fig.117

⁴²³ Fig.119 ; Garnier-Pelle, 1989, p.125, cat.57

⁴²⁴ Fig.118-120

Ces références, outre qu'elles servent bien le sujet de l'œuvre, ne sont pas anodines. Dans les années 1690, Coypel avait réalisé de nombreuses peintures à sujets mythologiques légers. Le témoignage de Charles-Antoine Coypel, à propos du *Suzanne accusée par les vieillards*, de la même série, indique que l'artiste fit face à des railleries puisqu' «on publioit que la crainte l'avoit porté à ne traiter jusqu'alors que des sujets, ou galants, ou pathétiques, ou de grand mouvement »⁴²⁵. En faisant explicitement référence à Le Brun et à l'expression des passions, en choisissant un sujet noble, Antoine Coypel coupait court aux médisances et se plaçait en défenseur du Grand Goût. Cette stratégie visant à se placer dans l'ombre de l'ancien directeur des Gobelins est confortée par les écrits théoriques qu'il publia en 1721. Comme Le Brun, Coypel s'y attache à adopter une position médiane dans la Querelle du coloris et comme lui acheva sa carrière en cumulant les honneurs⁴²⁶. La stratégie adoptée par l'artiste semble, en ce qui concerne *Le Sacrifice de la fille de Jephté*, avoir fonctionné. Ainsi, la biographie du peintre par Lépicié rapporte les propos du poète Santeuil qui, en 1697, se serait exclamé « avec transport » devant la toile « *Quot victimae in una !* » (« Que de victimes en une »), ému par les expressions de douleurs des compagnes de la jeune fille⁴²⁷. Toute la série de l'Ancien Testament fut gravée et l'éloge du poète repris pour accompagner la gravure réalisée par Duchange. Celle-ci ne reprenait cependant pas le tableau mais un dessin préparatoire. Placé au numéro 50 de la vente Coypel de 1777, il y est décrit comme « « Le Sacrifice de Jephté [...] Ce dessin capital, par Ant. Coypel, est au pinceau, lavé à la sanguine et à l'encre de Chine, et rehaussé de blanc ; il a été gravé par G. Duchange Haut. 18 pouc. 6lig. Larg. 26 pouc. 6 lig. [Environ 47,35 x 67,35 cm] »⁴²⁸. Le succès de la composition était ainsi étendu à toutes les versions du sujet. En su du dessin, Coypel reprit la composition du *Sacrifice de Jephté* à partir de 1710 pour en faire un carton de tapisserie destiné à une tenture sur l'Ancien Testament tissée à la Manufacture des Gobelins⁴²⁹. Le tableau de Dijon est d'autant plus précieux aujourd'hui que le carton de tapisserie fut envoyé en 1917 par les Allemands à Valenciennes, où il n'a jamais été retrouvé. Les nombreuses copies que suscita l'œuvre ne furent pas limitées à la France et à l'immédiate exposition de l'œuvre. Quasiment un siècle après sa création, le peintre autrichien Martin Johann Schmidt rendit hommage à Coypel en proposant un *Sacrifice de la fille de Jephté* basé sur

⁴²⁵ Saint Quentin, musée Antoine Lécuyer, Inv. 3499 ; Cité par Garnier-Pelle, 1989, p.122, cat. 53

⁴²⁶ Garnier-Pelle, 1989, pp. 33 et 71

⁴²⁷ Paris, INHA, NUM 12 RES 477, Lépicié, 1752, pp. 8-9

⁴²⁸ Paris, BNF, notice en ligne cat. g n° FRBNF44550907

⁴²⁹ Paris, Mobilier National, GMTT-24-004

une réinterprétation de la composition initiale, conservant notamment le cavalier de dos et le motif des trophées⁴³⁰.

⁴³⁰ Fig.121, le parallèle a été relevé dans Garnier Pelle, 1989, p. 125, cat.57

LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726)

Saint Luc peignant le portrait de la Vierge

Signé et daté « Fecit inv. Et dono dedit C. Lebault ano 1710 »

Huile sur toile

H. 290 cm ; L. 183 cm

Inv. CA 365

Hist.: 1710, Dijon, Couvent des Jacobins; 1793 saisie révolutionnaire.

Bibl. : Paillet, 1805, pp.87-88 ; Lex, 1896, p.14 ; Fyot, 1928, p.117 ; Mayence, 1966, Kunst des 18. Jahrhundert, cat.28 ; Chomer, 1982, pp.26-27 ; Monetti et Cifani, 1988, p.323; Bortoli, 1997, pp.116-117; Dijon, 2000, Collections, p.120 ; Vandroux, 2006, p.31.

Saint Luc peignant le portrait de la Vierge fut saisi dans la chapelle des Peintres et Sculpteurs de Dijon, dans l'église des Jacobins, où il décorait l'autel. « L'excellent tableau » sur lequel Devosge s'étend longuement était destiné au musée où il apparut dès le catalogue de 1799. Le tableau fit rapidement figure de pièce maitresse du foyer de peinture dijonnais. En 1805, Paillet, dans son *Panthéon dijonnais*, écrit le panégyrique de l'œuvre qui s'achève par une anecdote sans doute largement enjolivée : « Il y a quelques jours, un artiste de cette ville s'occupait à le considéré [le tableau] : déjà une demi-heure s'était écoulée, et il ne s'en était point aperçu ; il découvrait toujours dans ce chef-d'œuvre quelques beautés nouvelles [...] il ne pouvait s'arracher de devant ce tableau. Cependant l'heure de se retirer est sonnée [...], et il ne bougeait pas. Il serait peut-être encore dans la même place [...] si le Concierge ne l'eût pris par le bras et ne l'eût invité poliment à le suivre. »⁴³¹. La faveur de l'œuvre, qui chez Paillet était amplement nourrie de régionalisme, est confirmée dans le catalogue de 1818 où le tableau accède au qualificatif de « beau »⁴³². Au XX^e siècle, les changements d'accrochage se firent aussi au profit de l'œuvre, dans la mesure où elle ne fut pas envoyée en réserve. Relégué dans l'escalier de la salle de Dessin en 1914, le tableau fut en 1933 placé dans la salle XXII, regroupant peintures des XVII^e et XVIII^e siècles. L'œuvre était entre temps devenue une « anecdote [...] gentiment contée » dont les qualités « ne suffirent pas à soutenir des dimensions aussi ambitieuses »⁴³³. Exposée dans l'escalier de la cour de Bar à l'occasion de l'exposition de peinture française en 1969, l'œuvre intégra la grande salle de peinture française des XVII^e

⁴³¹ Paillet, 1805, p.87-88.

⁴³² AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁴³³ Magnin, 1914 et 1933, salle XXII

et XVIII^e siècles en 1986⁴³⁴. À l'occasion de la dernière restauration du musée, le tableau a pris place dans l'escalier reliant les salles du troisième et deuxième étage consacrées au XVII^e siècle en Europe.

Après avoir séjourné plusieurs fois à Lyon, à Rome et peut-être en Espagne, Claude Le Bault revint s'installer à Port-de-Chauvort à partir de 1705, où il finit sa vie en répondant à des commandes locales. C'est dans ce contexte que se situe la réalisation de *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*. L'iconographie peu répandue à cette date tardive s'explique par la fonction de l'œuvre dans la chapelle de la confrérie des maîtres peintres, où elle remplaçait l'ancienne composition réalisée en 1603 par Hoey⁴³⁵. À partir du retour en Bourgogne, les œuvres Le Bault semblent d'une qualité moindre en ce que l'artiste pioche plus volontiers dans des modèles extérieurs. Ainsi, l'icône peinte par saint Luc serait une interprétation de celle de Santa Maria Maggiore, considérée alors comme miraculeuse⁴³⁶. Plus largement, la composition est tirée du tableau de Charles Dauphin, de sujet similaire, et qui ornait la chapelle de l'Académie de saint Luc à Turin⁴³⁷. La baisse d'imagination de l'artiste est également perceptible dans la figure de la Vierge, reproduit à l'identique dans *L'Adoration des bergers* de l'ancien Hôpital de Semur-en-Auxois et dont la tête penchée et le tombé du voile se rapprochent de *L'Annonciation* de l'église d'Allerey-sur-Saône⁴³⁸. L'accord de rose et bleu, les nuées grouillantes de putti et le canon allongé des personnages sont assez caractéristiques de l'artiste. Le tableau semble avoir joui d'une certaine popularité, puisque l'église Saint-Pantaléon de Ravières, dans l'Yonne, en conserve une copie de grande dimension⁴³⁹.

⁴³⁴ MBAD, Documentation Dossier « Historique des Salles, Généralités »

⁴³⁵ Fig.122 ; Chomer, 1982, p.25

⁴³⁶ Fig.123 ; *Idem*, p.27

⁴³⁷ Monetti et Cifani, 1988, p. 323, nous n'avons pas trouvé de visuel de l'œuvre

⁴³⁸ Fig. 124-125

⁴³⁹ Fig. 126

31.1, 31.2, 31.3 et 31.4

LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726)

Saint Matthieu, Saint Marc, Saint Luc et Saint Jean

Vers 1708-1710

Huiles sur toile

D. 65 cm (64 cm pour *Saint Jean*)

Inv. CA 367 A, B, C et D

Hist. : Dijon, couvent des Jacobins ; 1793 saisie révolutionnaire.

Bibl. : Foisset, 1874-1877, p.129 ; Lex, 1896, p.14 ; Chomer, 1982, p.25 ; Vandroux, 2006, p.31.

Ces quatre *tondi* furent saisis chez les Jacobins, c'est-à-dire au couvent des Dominicains de Dijon. L'inventaire Devosge précise que les tableaux ornaient la même chapelle et sont de la main de « Lebeaux ». Les affirmations de l'inventaire sont confirmées par le témoignage de Baudot. Celui donne une description précise de la chapelle de la confrérie des peintres aux Jacobins. Les *tondi* s'y trouvaient, placés aux quatre coins d'un paysage faisant face au *Saint Luc peignant la Vierge* de 1710⁴⁴⁰. La chapelle ayant été confiée à la confrérie des maîtres peintres en 1708, les quatre évangélistes furent probablement peints entre 1708 et 1710, ou un peu après⁴⁴¹. Lorsque Devosge inventoria les saisies, tous les *tondi* furent destinés au musée. Cependant, leur qualité moindre mis en péril leur conservation. Le 5 août 1834 fut rédigé un *Catalogue des tableaux es autres objets dépendans du musée de Dijon, choisis pour être distraits de la collection, par m. m. Devosge es Gagneraux...*, comprenant les quatre évangélistes⁴⁴². La vente n'eut pas eu lieu dans l'immédiat et un deuxième catalogue fut rédigé le 18 mai 1835, presque identique, où se retrouvent les *tondi* de Le Bault, avec cette fois l'accord du Ministre de l'Intérieur pour la vente⁴⁴³. Le but de la vente était de pourvoir à la réalisation de cadre pour les chefs-d'œuvre du musée qui en manquaient. Sur la vente même, le silence des archives contraint aux hypothèses. Soit que la vente n'ait pas eu lieu, soit que certaines œuvres en furent retirées, soit que le musée les racheta plus tard, de nombreux tableaux des deux listes sont encore aujourd'hui dans les collections du musée. Assez logiquement, les quatre évangélistes sauvés de la vente n'ont que peu été exposés et n'ont pas quitté leur réserve depuis au moins 1914.

⁴⁴⁰ Cat. 30 ; Baudot cité par Foisset, 1874-1877, p.129

⁴⁴¹ Foisset, 1874-1877, p.129

⁴⁴² AMD, 4R1 128, *Catalogue des tableaux es autres objets dépendans...*, 5 août 1834

⁴⁴³ AMD, 4R1 11, *catalogue des tableaux et autres objets dépendans...*, 18 mai 1835

Moins séduisants que *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, les quatre évangélistes révèlent un peintre soucieux des détails qui, pour le *Saint Matthieu*, prit soin de recopier en latin les premiers versets de son *Évangile* retraçant l'ascendance du Christ. Comme le *Saint Marc*, le visage manque de finesse, tandis que *Saint Jean*, aux traits plus fins et idéalisés semble directement inspiré par Le Brun. Le *Saint Luc* se singularise en ce que l'évangéliste est peint de face, fixant le spectateur. Il n'est pas représenté en tant qu'auteur d'un texte sacré mais comme peintre, pinceaux à la main et présentant une icône. Encore plus clairement que pour le *Saint Luc peignant la Vierge*, celle-ci est une reprise de l'icône miraculeuse de Santa-Maria-Maggiore à Rome⁴⁴⁴. Selon Annick Vandroux, le visage de saint Luc ressemblerait beaucoup au *Saint Luc* de l'église d'Allerey-sur-Saône⁴⁴⁵. La tentation serait grande d'y voir un portrait ou du moins une représentation symbolique de Le Bault⁴⁴⁶. Ce dernier, se consacrant au décor de l'église de son village natal de 1716 à 1725, avec le soutien de son frère prêtre, semble avoir fait preuve d'une certaine piété qui conforte l'idée qu'il ait pu voir dans saint Luc un modèle auquel s'identifier.

⁴⁴⁴ Fig.123

⁴⁴⁵ Vandroux, 2006, p. 32

⁴⁴⁶ Fig.127, Nous n'avons pu trouver d'image de qualité suffisante pour permettre de conforter l'hypothèse.

LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726)

Jésus au jardin des oliviers

Vers 1710

Huile sur toile

H. 258,7 cm ; L. 140 cm

Inv. CA 366

Hist.: Dijon, couvent des Bénédictins ; 1793, saisie révolutionnaire, destiné à l'école centrale ; avant 1790, collection de l'École de dessin ; avant 1842 dépôt au MBAD.

Bibl.: Lex, 1896, p.14 ; Chomer, 1982, p.25 ; Vandroux, 2006, p.32.

Jésus au jardin des oliviers ne rentra pas immédiatement au musée à la suite des saisies révolutionnaires. D'après l'inventaire Devosge, le tableau se trouvait chez les Bénédictins de Dijon, dont le nom est inscrit avec la précision « Sacristie » au dos de la toile. Le tableau avait une certaine renommée puisque qu'une copie l'œuvre par Dom Renée fut saisie dans le réfectoire de la Chartreuse de Dijon, avant d'être vendue⁴⁴⁷. L'œuvre originale passa à l'école centrale avant d'intégrer les collections de l'École de dessin, que Devosge considérait comme sa propriété et ne pouvant faire l'objet de récupération par le gouvernement⁴⁴⁸. Un inventaire manuscrit portant les numéros du catalogue de 1842 mentionne ainsi à la fin de la section des peintures de l'école française que *Jésus au jardin des Oliviers* fait partie des « Tableaux prêtés par l'École des B.A »⁴⁴⁹. Exposé dans la Grande Galerie du musée en 1914 et en 1933, le tableau fit l'objet du jugement légèrement condescendant de Jeanne Magnin, « Il y a là bien du mauvais goût mais sans préméditation », mais semble s'imposer comme une des œuvres importantes de la collection de peintures dijonnaises du musée puisqu'il demeure exposé en bonne place jusqu'au aujourd'hui.

Gilles Chomer puis Annick Vandroux ont daté l'œuvre de 1710 environs⁴⁵⁰. Le duo familier du rose et du bleu complété par le jaune est récurrent, de même que la pose chantournée de l'ange et le canon allongé des figures symptomatiques de Le Bault. L'aspect décoratif et séduisant de l'œuvre associé à l'attention portée au dessin et à la

⁴⁴⁷ 4R1 1, Devosge, *Proces Verbaux...*, Chartreuse de Dijon, n°42

⁴⁴⁸ ADCO, 42 J 11, *Fragment d'inventaire laissé par M. Devosge pour l'École de la bosse, Inventaire des objets d'art appartenant à l'école spéciale de dessin...*, fol.1 ; 42 J 5, Lettre de Devosge adressée à M. Gautherin, Président du Commissariat, à Dijon, le 22, septembre 1790.

⁴⁴⁹ AMD, 4R1 11, *Catalogue Inventaire du Musée de Dijon*, numérotation du catalogue de 1842

⁴⁵⁰ Chomer, 1982, p.25 ; Vandroux, 2006, p. 32

composition évoquerait une tentative de synthèse entre l'art de Mignard et Le Brun⁴⁵¹. La composition revient cependant à l'invention propre de Le Bault, tout en ne présentant pas d'originalité marquante par rapport aux modèles diffusés alors.

⁴⁵¹ Vandroux, 2006, p.3

LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726)

Tête de Christ ?

Huile sur toile

H. 36,8 cm ; L. 30,1 cm

Inv. CA 369

Hist.: Dijon, collection Legouz de Saint-Seine ; 1792, saisie révolutionnaire.

Bibl.: Lex, 1896, p.14 ; Chomer, 1982, p.26 ; Vandroux, 2006, p. 32.

Le titre de ce petit tableau remonte au moins à sa saisie en 1792. L'œuvre, qui se trouvait dans la collection de Bénigne Legouz de Saint-Seine, fut décrite par Devosge comme « une tête de Jésus Christ peinte sur toile, par lebaux, 1 pied, 1pouce de haut, sur 11 po. de largeur avec bordure dorée ». S'il était considéré comme une œuvre à part entière au XVIII^e, l'intégrité du tableau et son sujet initial sont incertains. Le cadrage paraît en effet un peu étroit et l'auréole de lumière trop faible pour former un Christ de dévotion à part entière. Il pourrait tout aussi bien s'agir d'un fragment représentant le Christ ou un saint. La finesse d'exécution rend moins probable l'hypothèse d'une étude ou d'un travail préparatoire. Le visage, son expression et la position des mains évoquent en tout cas les gravures de dévotions réalisées à partir de travaux de Le Brun⁴⁵².

⁴⁵²Wildenstein, cat. 29, 30, 50-53, 119-120, 140

LE BAULT Claude (Port-de-Chauvort, 1665 – Port-de-Chauvort, 1726) ?

Les Disciples d'Emmaüs

Vers 1710-1716

Huile sur toile

H. 52 cm ; L. 65 cm

Inv. CA 368

Hist.: Dijon, collection Legouz de Saint-Seine; 1792 saisie révolutionnaire.

Bibl.: Lex, 1896, p.14 ; Chomer, 1982, p.26.

À l'instar de la *Tête de Christ*, *Les disciples d'Emmaüs* ornait la demeure de Bénigne Legouz-de-Saint-Seine avant la Révolution. Les saisies eurent lieu le 13 novembre 1792. L'œuvre, destinée au musée, était alors considérée comme un « très bon tableau original » de Le Bault. Elle figura ensuite dans la première salle du musée, au côté du *Caton d'Utique* de Corneille⁴⁵³. Le tableau fut cependant considéré comme une esquisse dans le catalogue de 1818 et Févret de Saint-Mesmin remarqua son « coloris très inférieur aux ouvrages de Le Beau »⁴⁵⁴. Prêté en 1858, l'œuvre fut rendue à une date inconnue⁴⁵⁵. En 1914, le tableau était exposé dans la salle XVII dite des artistes dijonnais puis fut installé dans la salle XX entre 1919 et 1933⁴⁵⁶. Le tableau fut également sélectionné par Pierre Quarré pour orner la salle de peinture française, après la Seconde Guerre mondiale. Il semble avoir regagné les réserves lors des accrochages postérieurs.

Les doutes quant à l'attribution du tableau sont anciens mais pourraient s'expliquer par la faible quantité d'œuvres alors connues de l'artiste. *Le Jardins des oliviers* et *Saint Luc peignant la Vierge* présentent un travail plus fin de la lumière et des détails qui pouvait faire douter⁴⁵⁷. Cependant, au regard des compositions du cycle de la Vie de la Vierge de l'église d'Allerey sur Saône, la facture des *Disciples d'Emmaüs* ne choque pas outre mesure⁴⁵⁸. Ces tableaux sont en effet de qualité moindre, avec des figures au canon plus fluet et de petites têtes. Que ce soit dans les œuvres de premières qualités ou les suivantes, on retrouve bien le trio rose-bleu-jaune, des poses maniérées et un canon allongé. La maladresse des figures à l'arrière-plan n'est pas si étonnante au regard du *Christ au jardin*

⁴⁵³ Cat.43; AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

⁴⁵⁴ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818 ; MBAD, DO CA 368 pour l'appréciation de Saint-Mesmin

⁴⁵⁵ AMD, 4R1 71, le billet d'accusé de réception complétée de la mention « rapporté » au crayon de papier est signé de manière peu lisible. Il est daté du 5 juin 1858.

⁴⁵⁶ Magnin, 1914 et 1933 ; MBAD, Documentation, dossier « Historique des Salles, Généralités », sous dossier « AMD, 4R1 44/66, placement des œuvres dans le musée selon Albert Joliet. »

⁴⁵⁷ Cat.32

⁴⁵⁸ Fig.128-130

des oliviers où les disciples de l'arrière-plan sont de facture plus grossière⁴⁵⁹. Le traitement des drapés n'est pas non plus en désaccord avec la manière de Le Bault. À la façon d'un tableau de l'atelier de Bassano, l'œuvre a été prétexte à la représentation d'un important buffet de cuisine⁴⁶⁰. Les poses des disciples s'apparentent quant à elles à un tableau de Rubens, gravé par Swanenburg, où se retrouve le motif du couteau dépassant de la table⁴⁶¹. L'aspect très maniéré de l'ensemble et le canon des figures rapprochent également l'œuvre de l'*Adoration des Bergers* de Semur en Auxois, signée et datée de 1710⁴⁶². Cependant, la facture moins léchée inviterait à y voir une œuvre un peu plus tardive, peu de temps avant le cycle de la Vierge d'Allerey, daté de 1716⁴⁶³.

⁴⁵⁹ Cat.32

⁴⁶⁰ Fig. 131

⁴⁶¹ Fig.132

⁴⁶² Fig. 124

⁴⁶³ Fig.128-130

Peinture mythologique et histoire ancienne

35

ERRARD Charles (Nantes, 1606 – Rome, 1689)

Énée transportant Anchise

Vers 1645 -1655

Huile sur toile ovale

H. 144 cm ; L. 108,5 cm

Inv. CA 257

Hist.: Saisie révolutionnaire ? ; 1818, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1842 dépôt à l'école communale ; après 1869, retour dans les locaux du MBAD.

Bibl.: Kerspern, 2005 ; Coquery, 2013, cat.P5 ; Kerspern, 2010.

Présent dans le catalogue de 1818, *Errard transportant Anchise* aurait été, selon le catalogue de l'exposition *Bossuet*, saisi à Dijon lors de la Révolution française. L'œuvre est cependant introuvable dans la base de données consacrée à l'inventaire Devosge. Celui-ci étant en cours de dépouillement la mention du tableau pourrait réapparaître mais pour l'instant les sources manquent. Classée parmi les « beaux » tableau en 1818, l'œuvre fut mise en dépôt à l'école communale, comme l'indique une liste des dépôts utilisant les numéros du catalogue de 1842 et une autre liste portant les numéros du catalogue de 1869⁴⁶⁴. Le tableau réintégra les collections à une date inconnue. Il n'était en tout cas pas exposé entre 1914 et 1933 et ne semble avoir été accroché dans les collections permanentes qu'à la suite de la dernière restauration du musée.

Depuis son entrée dans les collections en 1818, le tableau était attribué à Jean-Baptiste Corneille, dont l'originalité et le goût des éclairages dramatiques avaient probablement justifié le rapprochement. Après une attribution à Michel I Corneille due à Auzas en 1968 puis à Dufresnoy par Thuillier en 1987, l'œuvre fut rendue à Charles Errad

⁴⁶⁴ AMD, 4R1 11, *Catalogue...*, 1818 ; *Listes de objets...*, à partir de 1869 ; MBAD, Régie, Dossier des dépôts clos et *Listes des tableaux*, à partir de 1842

par Sylvain Kerspern en 1991⁴⁶⁵. Ses recherches et la publication monographique d'Emmanuel Coquery en 2013 ont permis de conforter l'attribution et de proposer une datation. Errard fut avant tout un dessinateur et un inventeur, profondément marqué par un long séjour à Rome de 1627 à 1643. Il y fréquenta les cercles antiquaires et copia énormément l'antique⁴⁶⁶. Cette expérience se traduit dans *Énée transportant Anchise* par l'aspect italianisant du paysage, les ombres du drapé d'Ascagne et l'aisance avec laquelle l'artiste plaça les personnages dans un format ovale⁴⁶⁷. La composition est d'une grande subtilité. Le bras, la jambe droite d'Anchise et la jambe droite d'Énée forment une ligne diagonale, coupée par celle formée par le bras gauche, les épaules d'Énée et les pénates. De ce croisement, formant un X assez instable, jaillit le mouvement de l'œuvre suggérant l'effort d'Énée et la marche dans les montagnes. L'instabilité est contrebalancée par l'horizontale qui part de la jambe gauche d'Énée, prolongée par les épaules et l'avant-bras gauche d'Ascagne. La lance qu'il tient et l'arbre à l'arrière-plan forment une ligne verticale qui achève de stabiliser l'ensemble. À la fois dynamique et stable, *Énée transportant Anchise* est une représentation subtile, la massivité des figures se mêlant au raffinement du costume, la force à la délicatesse d'Énée pour son père malade. Le canon assez lourd, les épaules massives, les orteils anormalement grands, les mains aux articulations marquées, l'index écarté des autres doigts et le soin accordé au costume ont été remarqués par Emmanuel Coquery comme des constantes du travail de l'artiste⁴⁶⁸. La figure d'Ascagne est particulièrement caractéristique de la manière du maître. Son visage androgyne se rapproche de ceux des vignettes gravées pour le *Breviarium romanum* publié en 1647 et qu'Errard semble avoir également utilisé pour un jeune homme d'un *Épisode de la Jérusalem délivrée*, deux suivantes de la *Contenance de Scipion* et plus généralement pour ses anges⁴⁶⁹. Les ondulations du drapé d'Ascagne sont elles aussi proches de ceux du *Breviarium*⁴⁷⁰.

La datation de l'œuvre est plus délicate en raison du très faible nombre de peintures conservées et de la fréquence à laquelle Errard déléguait à d'autres la peinture de ses propres compositions. Le format ovale de l'œuvre et la thématique de l'incendie laissent penser que le tableau devait être un dessus de cheminée. Or, à partir des années 1650, ce

⁴⁶⁵ DO CA 257, Auzas, communication au musée en 1968, Thuiller, communication orale en 1987 et Kerspern, communication écrite en 1991

⁴⁶⁶ Coquery, 2013, p.27

⁴⁶⁷ Kerspern, 2005, article en ligne

⁴⁶⁸ Coquery, 2013, p.253, cat. P5

⁴⁶⁹ Fig.133-134 ; Kerspern, 2005, article en ligne

⁴⁷⁰ Coquery, 2013, p.120 et p.253, cat. P5

type de décor fut majoritairement délégué à Coypel, ce qui suggère une date antérieure pour le tableau de Dijon⁴⁷¹. Pour Sylvain Kerspern, *Énée transportant Anchise* daterait d'après le premier séjour romain de l'artiste. On y retrouve les drapés mous d'un tableau apparu à Strasbourg sur le marché de l'art en 1989, mais en plus assagit et sans les *cangianti* qui caractérisent cette œuvre qui aurait été peinte à Rome⁴⁷². La découverte d'un petit tableau attribué à Errard sur le même sujet que son may de 1645, présentant les mêmes types physique, le même traitement des ombres et des drapés et la même impression de puissance qu'*Énée transportant Anchise* conforte la datation du tableau de Dijon peu de temps après le séjour italien⁴⁷³. Plus précisément, Sylvain Kerspern propose de placer la réalisation du tableau après le may de 1645, entre *La Justice amenant la Tempérance* et *Apollon commandant à Hercule de chasser le Vice*⁴⁷⁴. En attendant la découverte de la mention du tableau dans les saisies révolutionnaires, ce qui permettrait de préciser son historique, il serait aussi imaginable que l'œuvre ait été réalisée lors du voyage de retour en France, en 1643, Dijon formant une étape sur le chemin vers Paris. À l'époque, les dijonnais avaient encore conservé pour leurs demeures le goût des grandes cheminées à hotte droite qui constituaient le support principal du décor des pièces de réception⁴⁷⁵.

La composition illustre précisément le dernier vers du livre II de l'*Énéide* : « Je [Énée] cédaï aux évènements, soulevai mon père et gagnai les montagnes. »⁴⁷⁶. Depuis la Renaissance, la littérature faisait de l'épisode un éloge de la piété filiale, avant que la fin du XVII^e ne lui préfère la représentation du drame familial⁴⁷⁷. La composition d'Errard se place pleinement dans l'interprétation classique de l'épisode. L'incendie relégué à l'arrière-plan, l'artiste s'est concentré sur le groupe formé par Énée, son père et les Pénates, mises en valeur par l'ombre du manteau d'Anchise et la ligne du bras gauche d'Énée. En parallèle, Ascagne, traité comme un jeune homme solide et non plus comme un enfant effrayé et fragile, ce qui est peu courant, renforce ce thème de la filiation, matérialisant que la descendance d'Énée est assurée. Contrairement à ce qu'imposait la tradition iconographique, Énée ne porte pas Anchise sur son dos mais par devant. Les seuls exemples connus avant le XVIII^e siècle d'une telle position sont une version du sujet

⁴⁷¹ *Idem*, p.253, cat. P5

⁴⁷² Fig.133

⁴⁷³ Fig.135

⁴⁷⁴ Fig.136-137 ; Kerspern, mars 2010, article en ligne

⁴⁷⁵ Botté, 2015, p.169

⁴⁷⁶ Virgile, *Énéide*, Livre II, vers 804, traduction Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, printemps 2013, Bibliotheca Classica Selecta.

⁴⁷⁷ Schleiner, 1975

exécutée par Baroche en 1689, gravée par Augustin Carrache et Raffaëlo Guidi, représentant l'épisode antérieur, lorsque la famille est encore au complet dans Troie, et une peinture de Vouet illustrant les vers 707 et 708, lorsque Énée soulève Anchise de sa couche⁴⁷⁸. L'originalité du groupe peint par Errard est un élément de plus révélateur de son talent d'inventeur et de sa maîtrise de la composition. Anchise sur le dos d'Énée aurait probablement déséquilibré l'œuvre là où le choix d'Errard permet de créer un groupe de forme ovale répondant au format de la toile.

⁴⁷⁸ Fig.138-139

BOULLOGNE Louis I de (Paris, 1609 – Paris, 1674)

L'Enlèvement des Sabines

XVII^e siècle

Huile sur toile

H. 82,5 cm ; L. 99,5 cm

Inv. CA 536

Hist. : Dijon, collection Jehannin de Chamblanc ; 1793, saisie révolutionnaire ; 09/1991, dépôt au Tribunal de Grande Instance ; retour au MBAD à une date inconnue.

Bibl. : Rivet, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, pp.127-156 ; Brejon de Lavergnée, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2003, pp.43-48 ; Marandet, *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 2014, n°12, p.40 ; Dijon, 2014, Boullogne, cat.1.

Saisi dans la collection de Jehannin de Chamblanc, *L'Enlèvement des Sabines* était considéré comme une œuvre de Laurent de la Hyre. Du temps d'Hoin, le tableau ornait la première salle du musée, tandis que le catalogue de 1818 le rangeait parmi les « assez bons » tableaux⁴⁷⁹. L'attribution tenu jusqu'en 1869, date à partir de laquelle le tableau fut rangé parmi les anonymes de l'école française, avant qu'il ne soit rendu à son auteur par Arnauld Brejon de Lavergnée et Sylvain Laveissière⁴⁸⁰. À l'exception d'un dépôt au Tribunal de Grande Instance en septembre 1991, le tableau n'aurait pas quitté le musée mais n'a pas été exposé depuis 1914 au moins⁴⁸¹.

L'Enlèvement pourrait être celui mentionné dans l'inventaire après décès du peintre, le 23 avril 1675 : « Item, un grand tableau du Ravissement des Sabines, avec sa bordure blanche, numéroté vingt-deux, prisé et estimé la somme de vingt Livres »⁴⁸². Une seconde version signée, de même format, étudiée par Arnauld Brejon de Lavergnée et conservée en collection particulière pourrait s'y rapporter également⁴⁸³. Peu de chose distinguent les deux œuvres. Le cadrage de la version dijonnaise est un peu plus large en hauteur, l'arrière-plan y est à la fois plus statique et densément peuplé, le portique sous lequel se tient Romulus est orné de quatre et non deux colonnes. Les visages de Romulus et l'homme placé dans son dos possèdent toutefois une physionomie plus individualisée sur la version en collection particulière, qui se rapproche des types de la *Mort de Cléopâtre*, conservée elle aussi chez un particulier⁴⁸⁴. Cette composition comporte une sorte d'autel

⁴⁷⁹ AMD, 4R1 11, *Catalogue...*, 1818 ; Hoin, *Notices...*

⁴⁸⁰ Brejon de Lavergnée, 2003, p.43-45

⁴⁸¹ MBAD, Documentation, dossier G5

⁴⁸² Rivet, 1997, p.127-156

⁴⁸³ Fig.140 ; Brejon de Lavergnée, 2002, p.43-49

⁴⁸⁴ Fig.141

ou de sarcophage surmonté d'un vase dont la forme est similaire aux deux *Enlèvement* mais dont le bas-relief présente une scène différente. Comme l'a noté François Marandet, la version de Dijon possède la particularité d'emprunter à *La Charité romaine* de Blanchard le motif du soldat menaçant une femme de son glaive, sous la statue de Neptune⁴⁸⁵. L'emprunt n'aurait rien d'étonnant dans la mesure où Louis de Boullogne passa un temps de sa formation auprès de Blanchard⁴⁸⁶. Toutefois, dans *La Charité*, le motif se trouve sur un bas-relief, ce qui ouvre la possibilité d'une source commune aux deux artistes. Bien que Félibien et Guillet de Saint-Georges aient parlé de Louis I de Boullogne comme d'un peintre de tableau de chevalet, quasiment aucun de ceux-ci n'ont été identifiés ou retrouvés. L'inventaire après décès donne à voir un artiste plus porté vers la peinture religieuse. À sa mort, le fond de l'artiste ne contenait que neuf compositions d'histoire contre quarante sujets sacrés⁴⁸⁷. Le peu d'œuvres conservées montre un peintre malhabile dans la représentation de l'anatomie, mais usant d'une palette variée, claire, où dominant le rouge, le bleu et le jaune. Libre des modèles de Cortone ou de Poussin, *L'Enlèvement* témoigne d'un goût certain pour l'architecture et le costume. Le temple de Neptune où se déroule scène ne renvoie à aucun édifice antique précis, si ce n'est une variation sur le Panthéon, mais le plafond à caisson, le bas-relief et la statue de Neptune, traitée comme de chair plutôt que de marbre, indiquent un peintre soigneux⁴⁸⁸. Outre, une certaine maladresse de composition, *L'Enlèvement des Sabines* frappe par son aspect figé où, malgré la détresse des femmes et la force des musculatures masculines, le spectateur peine à sentir la violence de l'épisode. Selon François Marandet, il s'agirait là de l'héritage majeur qu'aurait léguée Louis I de Boullogne à son fils Bon, dont les *Enlèvements* présentent le même caractère « dépassionné »⁴⁸⁹.

Du point de vue des références textuelles, Louis I de Boullogne connaissait sans doute la version de Plutarque⁴⁹⁰. Le récit a également été narré par Tite-Live et Denys d'Halicarnasse mais le premier donne peu de détail tandis que le second insiste sur l'attitude modérée des soldats qui n'auraient pas violé les jeunes femmes, ce que les

⁴⁸⁵ Fig.142 ; Dijon, 2015, Bon Boullogne, cat.1

⁴⁸⁶ Rivet, 1997, p.128

⁴⁸⁷ *Idem*, p.134

⁴⁸⁸ Cet intérêt se retrouve dans une *Scène de l'histoire romaine* passée en vente sans attribution mais dont le style évoque très fortement Louis I de Boullogne (Sotheb'ys, Londres, 30/10/2008, *Old Master & Early British Paintings*, lot 337). En ce qui concerne le bas-relief, la scène avec deux groupes de part et d'autres d'un autel surmonté d'une figure enfantine pourrait être la représentation d'un mariage.

⁴⁸⁹ Dijon, 2015, Bon Boullogne, cat.1

⁴⁹⁰ Plutarque, *Vies des Hommes Illustres*, « Romulus »

attitudes des figures peintes par Boullogne ne suggèrent pas⁴⁹¹. D'autre part, le texte de Plutarque est celui donnant le plus de précisions sur le cadre de la scène. Boullogne respecta le récit voulant qu'il se déroule à l'issue de fêtes données en l'honneur de Neptune, de même que les précisions de Plutarque sur le signal de l'attaque. Toutefois, le choix de représenter la scène en intérieur semble entièrement revenir à l'artiste.

⁴⁹¹ Tite-Live, *Histoire Romaine*, Livre I, IX ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, Livre II, XXX

BLANCHET Thomas (Paris, 1614 – Lyon, 1689)

Iris coupe le cheveu fatal à Didon sur le bûcher, ou La Mort de Didon

Vers 1655-1660

Huile sur Toile

H. 162 cm ; L. 195 cm

Inv. CA 373

Hist.: Dijon, collection Jean-Chrétien Machecot ; 1793, saisie révolutionnaire, destiné au MBAD ; 1883, dépôt à l'hôtel de ville ; 1911-1952, dépôt à la préfecture de Côte-d'Or ; 1974-1980, dépôt à l'hôtel Voguë ; 14/06/1980, retour au MBAD.

Bibl.: Jouin, 1889, p.515 ; Laveissière, 1979, pp.59-61 ; Martin, 1990, p.XXX ; Galactéros de Boissier, 1991, p.370, cat. P161 ; Dijon, 2000, Collections, p.126 ; Coquery, *Dossier de l'Art hors-série « les arts décoratifs sous Louis XIII »*, p.55.

La Mort de Didon fut saisie par Devosge dans la collection de Jean-Chrétien Machecot, en même temps que le *Banquet de Didon*, de dimensions assez similaires⁴⁹². Les deux œuvres furent destinées au musée, mais seul *La Mort de Didon* y entra effectivement. « bon » tableau de l'école française en 1818, le tableau fut attribué à Le Brun dès 1834 puis considéré comme une copie à partir de 1860⁴⁹³. L'œuvre disparaît des catalogues après 1883. Une liste des dépôts, portant les numéros d'inventaires du catalogue de 1883, indique qu'« *Iris coupant le cheveu de Didon* » se trouvait déposée à l'hôtel de ville⁴⁹⁴. Demandée en 1906 pour orner la préfecture de Côte-d'Or, *La Mort de Didon* fut déposée dans les lieux de 1911 au 26 juin 1952⁴⁹⁵. Le tableau orna ensuite l'hôtel Voguë de 1974 au 14 juin 1980, cette fois sous l'attribution de l'école française ou italienne du XVII^e siècle, avant de rejoindre les réserves⁴⁹⁶. Rendue à Thomas Blanchet par Sylvain Laveissière puis replacée dans l'œuvre de l'artiste par Lucie Galactéros-de-Boissier, *La Mort de Didon* ne pose plus de doute quant à son attribution⁴⁹⁷. En 2013, le dépôt au musée du *Banquet de Didon*, son pendant, a permis de remettre en valeur la paire, à la suite du dernier accrochage des salles de peintures.

L'épisode représenté est issu de l'*Énéide* de Virgile, où Didon prétexte de sacrifier les souvenirs d'Énée à Hadès pour se transpercer le cœur sur le bûcher destiné aux

⁴⁹² Cat. 39

⁴⁹³ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818 ; catalogues du musée des Beaux-Arts de Dijon de 1799, 1818, 1834, 1860

⁴⁹⁴ AMD, 4R1 71, *Tableaux déposés à l'hôtel de ville*, à partir de 1883

⁴⁹⁵ MBAD, Régie, dossier des dépôts clos, préfecture, lettre du 22 mars 1906 du conservateur au préfet ; MBAD, Documentation, dossier G1

⁴⁹⁶ MBAD, Documentation, dossier G1

⁴⁹⁷ Laveissière, 1979 ; Galactéros-de-Boissier, 1991

souvenirs du héros⁴⁹⁸. Le texte de Virgile contient une description extrêmement marquante de la douleur morale des proches et de la douleur physique de la reine qui, prise en pitié par Junon, voit ses souffrances abrégées par Iris, messagère des dieux. Si Blanchet s'est montré fidèle dans la représentation de cette dernière, le traitement de Didon est pour le moins éloigné de la description de Virgile. Le corps cadavérique et abandonnée de la reine pourrait en effet passer pour déjà mort. La discrétion de la plaie et la sensualité qui se dégage de sa figure sont bien éloignées du texte évoquant les « mains éclaboussées », « le sang noir qui coulait » et les tentatives de la reine qui « gémit » et tenta par trois fois de se relever⁴⁹⁹. De même, l'épée, qui dans de nombreuses représentations est fichée de part en part du corps de la souveraine, est sagement posée sur une marche, à peine souillée d'un mince filet de sang et très éloignée de « l'épée écumante » de Virgile⁵⁰⁰. Les éléments pittoresques ajoutés par Blanchet accentuent encore l'aspect décoratif de l'œuvre. Le petit chien, récurrent chez l'artiste, semble plus aboyer de surprise que de douleur, les moutons placides observent la reine et les instruments du sacrifice auquel ils viennent d'échapper. De même, la superbe nature morte du premier plan met plus en valeur les qualités du peintre que le tragique de l'action. Ce choix de la sensualité et du décoratif au détriment de l'horreur s'oppose aux considérations alors élaborées en France par les jansénistes, qui faisaient de Didon un symbole de damnation de l'âme⁵⁰¹. La *Didon* de Blanchet est plus proche d'une vision héroïque, très en vogue parmi les jésuites dans les années 1640, dans laquelle la veuve se suicide par fidélité à son époux. Il semble assez logique que Blanchet, qui travailla fréquemment avec le père Ménestrier et qui fut marqué par un long séjour romain, choisit comme Vouet ou Bourdon « une mort héroïque et spectaculaire » prétexte à mettre en valeurs ses talents de peintre d'histoire plutôt que la représentation de la damnation de l'âme⁵⁰².

Le tableau est une des œuvres les plus ambitieuses et soignées de l'artiste. La composition, construite en X, est finement ordonnée. Une première diagonale relie toutes les femmes du premier plan et se prolonge par les ailes d'Iris. Elle est renforcée par les lignes formées par le petit chien et l'épée, ainsi que par la jambe gauche de Didon. La seconde grande diagonale est formée par la jambe d'Iris, la tête de Didon et, à l'arrière-

⁴⁹⁸ Virgile, *L'Énéide*, Livre IV, vers 450-705

⁴⁹⁹ Virgile, *L'Énéide*, Livre IV, v. 665, 687, 692, traduction de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, 2013.

⁵⁰⁰ Virgile, *L'Énéide*, livre IV, v. 664, traduction de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, 2013.

⁵⁰¹ Ruggeri, 2011, p. 763-789.

⁵⁰² Idem, p. 787 et p. 784-785 ; Fig.143 ; Sébastien Bourdon, *La Mort de Didon*, Saint Pétersbourg, musée de l'Ermitage, Inv. 1247

plan, la rambarde de l'escalier en fer forgé. Cette diagonale est renforcée par la ligne de couleur formée par les rehauts blancs de la chemise d'Anne, du drap qui absorbe le sang et des plumes du casque d'Énée. L'architecture, typique de la manière de Blanchet, est particulièrement sévère. Géométrique, faite de pierres grises et suivant d'ordre dorique, elle forme un quadrillage stabilisant la composition et assurant sa monumentalité. Au sein de cette structure, Blanchet apporta un grand soin à la narration. La scène est clairement divisée entre le registre humain, à gauche, où règnent cris et mouvements, et le registre sacré, à droite, avec Iris apaisée, la lumière doré de son arc, un autel et les moutons du sacrifice. La temporalité de l'épisode est portée par l'expressivité des personnages, que Blanchet semble avoir traité selon la théorie des *affetti* en vogue autour de Poussin à Rome. La nourrice, par son élan, attire vers la figure de Didon. Du visage de la mourante, la composition devient centrifuge, passant à Anne en train d'éponger le sang, puis à la suivante qui détourne le regard vers Iris, qui ramène le spectateur vers la figure de Didon. À l'arrière-plan, des pleureurs se précipitent vers le corps. Chaque personnage, dont l'expression et la rhétorique sont clairement individualisées, représentent un moment de l'action, des cris des spectateurs dans le palais à la mort, en passant par les soins donnés à la mourante. Ce mouvement est renforcé par la subtilité de la palette. Le jaune relie la nourrice à Anne, le blanc relie Anne à Didon, dont la tunique bleue la relie à la femme proche d'Iris. Un parallèle chromatique relie également la déesse à Didon, dont le rouge sombre du manteau, le bleu de la tunique et le vert de l'étoffe du bûcher correspondent aux couleurs des vêtements d'Iris peints, eux, dans les tons évanescents qui correspondent au récit de Virgile. Bleu, rouge et vert sont également présents dans le trophée des armes d'Énée, l'unissant à la reine. L'ensemble est unifié par la lumière grise aux reflets d'or, qui trouve un écho dans la couleur des pierres et dans l'orfèvrerie soigneusement rendue. Permettant d'élégants *cangianti* dans les étoffes, elle va jusque nimber la toison des moutons et confère à l'œuvre sa préciosité.

Les conditions de la commande étant inconnu, la datation de l'œuvre est sujette à conjoncture. Après avoir débuté à Paris, Blanchet passa une quinzaine d'années à Rome, avant de se fixer définitivement à Lyon, où il arriva entre l'été 1653 et mai 1655⁵⁰³. Le 5 juin 1658, l'artiste reçut la commande des peintures de la grande salle de l'hôtel de ville de Lyon, pour laquelle il réalisa plusieurs dessins préparatoires⁵⁰⁴. Au dos de l'un d'eux se

⁵⁰³ Galactéros-de-Boissier, p.64

⁵⁰⁴ Montagu, 1965, p.105-114

trouve une esquisse extrêmement similaire à *La Mort de Didon*⁵⁰⁵. En passant du dessin à l'huile, Blanchet accentua la sobriété de l'architecture, tout en modifiant les figures de l'arrière-plan. Le changement majeur tient dans la pose d'Iris, qui sur le dessin semble empruntée à Vouet⁵⁰⁶. En l'agenouillant sur un nuage de façon plus statique, l'artiste gagna en place pour peindre le casque d'Énée, absent de l'esquisse, et privilégia une atmosphère moins mouvementée. Outre qu'il renseigne sur la genèse de l'œuvre, le dessin, par son emplacement, donne un premier jalon quant à la date de réalisation du tableau, aux alentours de la commande pour l'hôtel de ville de Lyon⁵⁰⁷. La sensualité mêlée au tragique, les *cangianti* des drapés et le traitement des animaux relie également *La Mort de Didon* à *La Fortune et le bon génie de Rome*, peint vers 1650⁵⁰⁸. Comme l'a pointé Michel Hilaire, *La Mort de Didon* présente de nombreuses traces d'un séjour en Italie⁵⁰⁹. Les personnages installés parallèlement au plan du tableau dans une architecture géométrique rappelleraient la *Madone à l'escalier* de Poussin⁵¹⁰. L'attention portée aux *affetti* rapproche encore l'œuvre de Poussin mais aussi de Pietro Testa dont une gravure sur le même sujet offre une composition à la fois statique et soucieuse de narrer l'enchaînement des passions, et où se retrouvent également le motif du petit chien, du vase devant le bûcher et d'Iris sur son arc-en-ciel⁵¹¹. Une certaine sobriété dans la représentation de l'agonie de la reine rapproche encore les deux œuvres. Dans le tableau de Blanchet, l'ampleur des courbes, le nombre restreint de personnages dans une composition en deux plans successifs, la monumentalité et le calme relatif de la scène, centrée sur l'action d'Iris, évoquent aussi la composition de Giovanni Francesco Romanelli, datée des années 1630-1635 et tissée dans les années 1670⁵¹². La sensualité morbide de la représentation de la reine et sa pose alanguie ont suggéré à Matthieu Gilles un rapprochement avec *La Transverbération de sainte Thérèse* du Bernin, réalisée vers 1647-52 à Rome⁵¹³. Sans aller forcément jusque-là, l'importance de la proximité de l'œuvre avec les modèles italiens conforte la datation de la composition peu de temps après le séjour romain de Blanchet, vers 1655-1660⁵¹⁴.

⁵⁰⁵ Fig.144

⁵⁰⁶ Fig.143

⁵⁰⁷ DO CA 373, Laveissière, communication écrite, décembre 1978

⁵⁰⁸ Fig.145

⁵⁰⁹ Montréal, 1993, Grand Siècle, p.240, cat.77

⁵¹⁰ Fig.146

⁵¹¹ Fig.147

⁵¹² Fig.148

⁵¹³ DO CA 373

⁵¹⁴ Montréal, 1993, Grand Siècle, p.240, cat.77

Quel qu'ait été son destinataire, la composition semble avoir connue une certaine fortune. En effet, Lucie Galactéros-de-Boissier, auteur de la monographie de l'artiste, mentionne une seconde version perdue du tableau de Dijon, dessinée par Saint-Aubin dans le catalogue de la deuxième vente du Prince de Conti⁵¹⁵. Vendue ou estimée 12 livres, cette œuvre mesurait environs 114 cm de haut pour 145 de large et, d'après le dessin de Saint-Aubin, serait une version inversée de la composition. *La Mort de Didon* aura donc peut-être été gravée.

⁵¹⁵ Galactéros-de-Boissier, 1991, p.370, cat. P161

BOURDON Sébastien (Montpellier, 1616 – Paris, 1671)

La Naissance du Corail

Vers 1650 ?

Huile sur toile

H. 32,7 cm ; L. 41,5 cm

Inv. 329

Hist. : Dijon, chœur de l'église des Minimes ; 1793, saisie révolutionnaire, vente ; Collection Anatole Devosge ; 1850 legs au MBAD.

Bibl. : Inédit.

« Le fragment d'une esquisse allégorique, de main de maître, mais si obscure qu'on ne peut pas décider le sujet ce fragment est peint sur toile d'un pied, 6 lignes de hauteur sur 1 pied, 5 pouces de large [33,84 cm par 46,02 cm], avec une vieille bordure dorée ». Numéro 36 des œuvres saisies dans le chœur de l'église des Minimes, cette esquisse, vendue, réapparaît ensuite dans les inventaires du cabinet d'Anatole Devosge. Dans une première liste, elle y figure sous le numéro 62 comme « Peinture, sujet indéfinissable, détériorée, toile sans châssis, on distingue plusieurs femmes nues et un cheval blanc, haut. 0.33 larg. 0.41 »⁵¹⁶. L'esquisse fut inventoriée sous le même numéro dans le document titré « Legs Devosge [1850], Inventaire des tableaux, Peintures trouvées dans le cabinet Devosge, soit exposées, soit dans les armoires ». La description y est plus précise et permet de l'associer sûrement à l'esquisse conservée : « Peintre, A gauche, trois baigneuses, à droite, un homme agenouillé, une femme, un enfant, un cheval blanc câbré, dans les airs un génie, au lointain une ville. Usé. Haut. 0.33 Larg 0.41 »⁵¹⁷. Plus tard, en 1874, l'œuvre fut inscrite à l'inventaire des objets non catalogués en 1869, sous le numéro 329 : « Scène mythologique sur toile. H. 33. Larg.41 (mauvais état) », parmi les tableaux non exposés et placés aux magasins et aux placards⁵¹⁸. L'œuvre aurait pu rester longtemps dans l'oubli si le rapprochement n'avait été fait avec une *Délivrance d'Andromède* ou *Naissance du Corail* de Sébastien Bourdon, conservée à Munich et présentant, à quelques variantes près, de grandes similitudes⁵¹⁹. Ces variantes incitent à voir dans la peinture de Dijon une

⁵¹⁶ AMD, 4R1 11, *Peintures du Cabinet Devosge*, liste manuscrite au crayon de papier

⁵¹⁷ MBAD, cité dans le DO 329, *Legs Devosge, Inventaire des tableaux, Peintures trouvées dans le cabinet Devosge, soit exposées, soit dans les armoires*

⁵¹⁸ AMD, 4R1 11, *Inventaire des objets non compris dans le catalogue de 1869...*, 1^{er} juillet 1874

⁵¹⁹ Fig.149 ; DO 329, communication écrite de Marguerite Guillaume, janvier 2008

esquisse préparatoire de la main de Bourdon, plutôt qu'une copie. L'attribution est, depuis 2008, partagée par Michel Hilaire et Pierre Rosenberg⁵²⁰.

Bourdon peignit plusieurs fois le sujet. Une première composition se trouvait au début du XVIII^e siècle dans les collections de Max-Emmanuel de Bavière, où elle fut copiée entre 1703 et 1710 pour le cabinet de miniature de la Residenz de Munich⁵²¹. Le tableau orna au moins à partir de 1751 le pavillon des bains du château de Nymphenburg puis la Hofgartengalerie de la Residenz de Munich, à partir de 1781⁵²². Cette version est celle conservée à la Pinakothek de Munich⁵²³. Elle mesure 111,2 cm de haut pour 140,5 cm de large. La seconde version fut gravée par Basan vers 1738-1754⁵²⁴. L'estampe indique que le tableau source provient de la collection du comte de Bruhl. Heinrich von Bruhl, électeur de Saxe et ministre du roi de Pologne avait amassé une collection de 600 tableaux, achetés à sa mort par l'impératrice Catherine II pour orner le palais de l'Ermitage. *La Naissance du corail* apparaît donc ensuite dans le catalogue de 1805 de la galerie de l'Ermitage, avec une description, le renvoi à la gravure de Basan, les dimensions de l'œuvres (3 pieds 7 pouces de haut pour 4 pieds 11 pouces de larges, c'est à à dire 109,22cm par 149,86 cm) et une gravure au trait⁵²⁵. Celle-ci distingue le tableau de l'Ermitage de celui de Munich par un cadrage légèrement plus large. La composition fut ensuite mentionnée dans l'ouvrage de Landon en 1819⁵²⁶. Vendu par l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg le 28 juillet 1869, le tableau est aujourd'hui disparu⁵²⁷. Enfin, une troisième version aurait circulé dans les collections parisiennes. Ainsi, en 1729, le prince Carrigan céda une *Andromède délivrée* de Bourdon au joaillier Pierre Dubreuil, tandis que la vente Godefroy du 22 avril 1748 mentionne une œuvre de « Sébastien Bourdon. Andromède délivrée par Persée. Il se lave les mains sur le bord du fleuve où sont plusieurs naïades. Quarante-cinq pouces sur cinquante-sept. [114,3 cm par 144,78 cm] 900 l. »⁵²⁸. Les reproductions de la composition russe et de la version munichoise sont trop semblables pour pouvoir rapporter précisément à l'une ou l'autre l'esquisse dijonnaise. En

⁵²⁰ DO 329, Michel Hilaire, communication orale le 29 février 2008 et Pierre Rosenberg communication orale en août 2008

⁵²¹ INHA, base REPFALL, notice INHA__OEUVRE__27228

⁵²² Baumstark, 2002, p.154

⁵²³ Fig.149

⁵²⁴ Sébastien Bourdon, *La Naissance du corail*, gravé par François Basan, Londres, British Museum, Inv. 1873,0712.297. Le musée n'a pas pu nous fournir de visuel de l'œuvre.

⁵²⁵ Fig.150 ; Geneve, Labensky, 1805, p. 73-74 et 77

⁵²⁶ Landon, 1819, non paginé

⁵²⁷ INHA, base REPFALL, notice INHA__OEUVRE__27228

⁵²⁸ Paris, AN, Min. Cent., CXVIII, 375 et Ponsonailhe, 1883, p.311, cités dans Montpellier, 2000, Bourdon, p.274, cat.133

1811, Poitevin, dans le mémoire présenté à la Société des Sciences et Belles-Lettres de Montpellier, citait dans l'ordre chronologique mais sans date des tableaux de Bourdon correspondant à la période parisienne. L'historien omit cependant de mentionner le séjour en Suède qui divise la période parisienne en deux temps. L'ordre des peintures est le suivant : « Cet ouvrage fut suivi de la *Décollation de Saint Protais*, autrefois dans la nef de l'église Saint-Gervais, actuellement au Musée Napoléon. *Astinax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector* ; *Persée, après la délivrance d'Andromède, se lavant les mains dans la fontaine d'Hippocrène* ; *Rachel emportant les idoles de Laban* ; *un retour d'Égypte au Sainte Anne lave du linge* [...] parurent successivement, et en accroissant sa réputation le placèrent à la tête de notre école. Ce fut à cette époque que des affaires l'ayant appelé à Montpellier [...]. »⁵²⁹ Le croisement de l'énumération de Poitevin avec les datations actuelles des tableaux suggère qu'une des deux versions de la *Naissance du corail* fut peinte dans les années 1655, après le séjour en Suède. À l'inverse, Landon, à propos du tableau de l'Ermitage, affirme qu'il aurait été peint lors du séjour de Bourdon en Suède, donc entre 1652 et 1653⁵³⁰. La version datant d'après le séjour suédois serait donc plutôt le tableau de Munich. Cependant, ce dernier est daté par la Pinakothek autour de 1650, et Jacques Thuillier y voyait une œuvre de « l'épanouissement » de l'artiste, entre 1642 et 1652⁵³¹. Les références à Poussin, contenue dans les différentes versions renvoient également aux débuts des années 1650. L'esquisse, nécessairement réalisée pour la première composition du fait de ses singularités, ne peut donc pas être datée plus précisément qu'aux alentours des années 1650.

L'esquisse de Bourdon présente une iconographie rare. Le thème retenu par l'artiste n'est pas tant la délivrance d'Andromède, reléguée sur la droite, que l'histoire de l'origine du corail. Cet épisode de l'histoire de Persée n'a été raconté, semble-t-il, que par Ovide au livre IV des *Métamorphoses* et dans les *Imagines* de Philostrate⁵³². Après avoir tué le monstre qui menaçait Andromède, Persée posa la tête de Méduse sur un lit d'algue. Au contact du sang, les végétaux durcirent et prirent une couleur rouge, se métamorphosant en coraux : « Alors les nymphes de la mer tentent de reproduire ce miracle/ sur de nombreux rameaux, et ont la joie d'obtenir le même effet. »⁵³³. D'Ovide, l'esquisse reprend aussi la description de la figure d'Ariane, comparée à une « statue de marbre » et dont la pudeur est

⁵²⁹ Poitevin, 1812, p.15-16

⁵³⁰ Landon, 1819, non paginé

⁵³¹ Montpellier, Bourdon, 2000, p.274, cat. 133

⁵³² Ovide, *Métamorphoses*, Livre IV, vers 663-752 ; Philostrate, *Imagines*, Livre I, XXVIII

⁵³³ Ovide, *Métamorphoses*, Livre IV, vers 748-747, traduction A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006

louée par l'auteur⁵³⁴. Là où les peintres représentant la libération d'Andromède se contentèrent de lui donner une chair marmoréenne, Bourdon prit un parti original en représentant, dans l'esquisse, Ariane dans une pose un peu figée évoquant clairement la *Vénus pudica* de la collection Médicis⁵³⁵. La figure de l'Amour, placée entre Persée et Andromède, est une référence au récit de Philostrate, dans lequel Persée implora le dieu dans son combat contre le monstre. Dans ce récit c'est l'Amour qui détacha les chaînes de la jeune fille. Dans l'esquisse, il sert d'intermédiaire entre la prude Andromède, honteuse d'avoir été vue nue, et le héros qui lui tourne le dos. La présence de Pégase témoigne d'une interprétation plus libre des récits des exploits de Persée. La créature, né du sang de la Gorgone, ne suit normalement pas le héros jusqu'en Éthiopie. La gravure de Basan donne la clé de sa présence : « Persée les mains teintes encore du sang du monstre dont il vient de libérer Andromède / se lave à la Fontaine Hypocrène et l'Amour est prêt à les unir ». La fontaine Hippocrène serait, selon Ovide, née d'un coup de sabot de Pégase, après la mort de Méduse⁵³⁶. La présence de Pégase fait de l'œuvre une synthèse des différents temps du récit et sert de prétexte à l'artiste pour faire référence aux Dioscures du Quirinal, dont il fit un usage récurrent dans ses tableaux⁵³⁷. Si la composition semble fixée dès l'esquisse de Dijon, quelques variations furent apportées par l'artiste quant à l'attitude des personnages. Dans les œuvres finies, la divinité fluviale a légèrement changée de position, la figure de la Victoire ne plonge plus pour couronner le héros mais cueille les palmes de la victoire et une nymphe supplémentaire est apparue. Les références à l'antique sont également plus subtiles. Andromède, dont la peau est devenue diaphane n'est plus une copie de la *Vénus Médicis* mais une variation sur la *Vénus accroupie* des Gonzague⁵³⁸. Pégase ne se cabre plus et n'est plus calmé par l'Amour, rendant la citation au groupe des *Dioscures* plus fine que dans l'esquisse. La pratique des esquisses à l'huile apparaît chez Bourdon à partir du may de Notre Dame en 1643 et lui vient peut-être des flamands⁵³⁹. En mauvais état, celles conservées ne permettent pas énormément de points de comparaisons. Tout au plus, la touche fondue de l'esquisse de *La Naissance du corail* permet de la rapprocher de celle pour *L'Allégorie en l'honneur de Mazarin* et *Bethsabée conduisant son fils Salomon au*

⁵³⁴ Idem, vers 674

⁵³⁵ Fig.151

⁵³⁶ Ovide, *Métamorphoses*, Livre V, v.264

⁵³⁷ Fig.152 ; Montpellier, 2000, Bourdon, p.33

⁵³⁸ Fig.153

⁵³⁹ Mandrella, 2007, article en ligne

*trône*⁵⁴⁰. La tonalité sombre et l'emploi d'une lumière violente la distingue cependant de ces deux restes.

Outre Bourdon, qui ne peignit que quelques tableaux mythologiques, très peu d'artistes se sont attachés à représenter la *Naissance du corail*. Au XVI^e siècle, l'épisode fut illustré par Pietro Buonaccorsi pour la Salle de Persée au Château Saint-Ange. Un dessin préparatoire à la scène était aux mains d'Everhard Jabach, à Paris, au XVII^e siècle⁵⁴¹. Giorgio Vasari illustre également l'épisode dans une *Délivrance d'Andromède*⁵⁴². Au XVII^e siècle, seuls François Chauveau, Nicolas Poussin et Claude Gellée représentèrent l'épisode⁵⁴³. Le groupe des nymphes, la chevelure tombante de Persée, Pégase à l'arrière, le palmier, la présence de l'Amour et de divinités fluviales sont autant de points communs entre le dessin de Poussin et l'esquisse de Bourdon. Le tableau de Munich se rapproche encore du modèle poussinien, avec le motif de la Victoire cueillant les palmes et le changement de posture de Pégase. Composition de lettré, inspirée des sonnets et de *L'Adone* de Giambattista Marino, le dessin de Poussin fut décrit par Bellori et copié⁵⁴⁴. L'esquisse de Bourdon s'en différencie surtout par une composition moins chargée et par un agencement différent des textes, l'épisode se déroulant chez Poussin avant la délivrance d'Andromède.

La présence d'une esquisse à sujet mythologique de Bourdon dans le chœur du couvent des Minimes de Dijon à la Révolution reste énigmatique. Là encore la comparaison avec Poussin n'est pas dénuée d'intérêt. Ce tableau et celui du Lorrain furent commandés par le cardinal Camillo Massimi⁵⁴⁵. Le choix de ce thème rare s'expliquerait peut-être par la symbolique religieuse du corail. En effet, le *Museum metallicum* d'Ulisse Aldrovandi publié en 1648, ou le frontispice de la *Coralliorum Historia* de Gans, parut en 1630, établissent un parallèle entre la transformation du corail de corps flasque à pierre précieuse et la transformation de l'âme humaine qui par la mort passe d'une vie terrestre marquée par le péché à la vie éternelle⁵⁴⁶. Si cette interprétation pourrait justifier la commande de l'œuvre pour la demeure d'un cardinal collectionneur à Rome, elle semble cependant moins adaptée pour le chœur de l'église d'un couvent de religieuses à Dijon. L'esquisse, bien que peu lisible, était en suffisamment bon état pour que Devosge y

⁵⁴⁰ Fig.154-155

⁵⁴¹ Fig.156

⁵⁴² Fig.157

⁵⁴³ Fig.168-160

⁵⁴⁴ Spear, 1965, p.566 ; Louvre, Inv. 1926 recto, attribué à Michel I Corneille

⁵⁴⁵ Lee Boyer, 1968, p.371-374

⁵⁴⁶ Morice, 2019, p.151

distingue un sujet plus allégorique que religieux, et les conservateurs suivant des nus que la symbolique religieuse du corail ne devait pas suffire à justifier au sein d'un édifice sacré, qui plus est dans le chœur. Les hypothèses restent donc ouvertes.

LE BRUN Charles (Paris, 1619 – Paris, 1690) ?

Cupidon, sous les traits d'Ascagne, inspire à Didon de l'amour pour Énée, ou Le Banquet de Didon

Vers 1650 ?

Huile sur toile

H. 170 cm ; L. 228 cm

Inv. D 2013-1-1

Hist. : Dijon, collection Jean-Chrétien Machecot ; 1793 Saisie Révolutionnaire ; 1795 école centrale ; 2013 dépôt au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Bibl. : Lens, 2016, Le Brun, p. 168, cat.59.

Le Banquet de Didon, redécouvert à la suite du dépôt de l'œuvre en 2013 au musée des Beaux-Arts, est une grande composition quasiment inédite qui fut saisie dans la collection de Jean-Chrétien Machecot, sous le numéro douze. L'œuvre alors tenue pour anonyme précède immédiatement dans l'inventaire Devosge *La Mort de Didon* de Thomas Blanchet, saisie dans la même collection⁵⁴⁷. Les deux compositions, de format assez similaire, narrant deux épisodes d'une même histoire, l'une plus baroque et l'autre plus classique devaient certainement former un pendant. L'origine de cette association pourrait être le fait du collectionneur Machecot, à moins qu'elle ne remonte à la commande des deux œuvres, dont rien n'est connu. Bien que Devosge ait destiné l'ensemble au musée, *Le Banquet de Didon* fut envoyé à l'école centrale, dans l'ancien collège jésuite des Godrans. Le tableau y est mentionné en 1795, dans la transcription de l'inventaire de 1855 et dans un inventaire de 1989⁵⁴⁸. Ce dernier précise que le tableau était attribué à Hyacinthe Collin de Vermont par Jeanne Magnin depuis 1923, ce que la meilleure connaissance de l'artiste rend désormais insoutenable. En 2013, le tableau fut attribué à Charles Le Brun par Matthieu Gilles suivi par Nicolas Milovanovic. L'hypothèse mérite d'être discutée⁵⁴⁹.

La scène représentée est issue du Chant I de *L'Énéide* de Virgile. Didon accueille Énée et sa suite par un somptueux festin, avant que le héros ne fasse le récit de la chute de Troie. Au cours du repas, l'Amour ayant pris les traits du jeune Ascagne charme Didon et lui inspire de l'amour pour Énée, lui faisant ainsi renoncer à la fidélité qu'elle s'était promise à Sychée, son époux défunt. L'artiste fit montre d'une certaine fidélité au texte en représentant le couple sous un dais. Les servantes disséminées à l'arrière-plan renvoient au nombre impressionnant de servants que la reine déploya pour le banquet, tandis que la

⁵⁴⁷ Cat.37

⁵⁴⁸ BMD, Transcription de l'inventaire de 1855 ; Inventaire, été 1989 et Lens, Le Brun, 2016, p.168, cat.59

⁵⁴⁹ DO D 2013-1-1, notice de Matthieu Gilles, 2014 ; Lens, 2016, le Brun, p.168, cat.59

sculpture de la niche pourrait être Diane, rappelant discrètement la fidélité de Didon à son mari, que l'Amour est en train d'effacer de son cœur⁵⁵⁰. Le bas-relief au-dessus de la statue est difficilement lisible mais pourrait être une scène de mariage tandis que celui de droite évoque plutôt un cavalier. La perspective, approfondie par la marche au premier plan, la table disposée de telle sorte que le jeu du carrelage se déploie très loin devant les yeux et la succession des têtes des hôtes, donne une profondeur certaine à la scène et une ampleur renforcée par la majesté du dais et l'imposante architecture palatiale. Les lignes de fuites, qui donnent l'impression que le sol « monte », et le point de vue qui passe sous les tables donnent à penser que l'œuvre avait été conçue pour être accrochée assez haut. Cette vue en contre plongée et la marche au premier plan menant à une salle palatiale évoquent le *Banquet* peint par Primatice pour la chambre de la duchesse d'Estampes à Fontainebleau⁵⁵¹. *La Visitation* de Pellegrino Tibaldi est également construite sur ce procédé, avec un carrelage dont les couleurs et le motif se rapprochent fortement du tableau de Dijon⁵⁵². Ce type de motif au sol est toutefois trop fréquent pour en tirer conséquence. Comme Michel I Corneille ou Pietro Buonaccorsi, le peintre connaissait le *Quos Ego* de Raimondi où figure dans l'angle inférieur droit une représentation du banquet de Didon, légendée « CVI VENVS ASCANII SUV IMAGINE MITTIT AMOREM »⁵⁵³. L'auteur du tableau de Dijon s'est montré particulièrement fidèle à la gravure, reprenant la composition en frise, la forme des tabourets et de la table à pieds de lion, le détail du sel disposé en pyramide, Ascagne escaladant un des tabourets pour atteindre la reine, le dais tendu au-dessus du couple et les positions des deux porteurs de plateau qui correspondent sur le tableau à la jeune femme de droite et à celle que l'on aperçoit tout au fond, les bras levés. Le mobilier, inspiré de la gravure de Raimondi, a fait l'objet d'un soin tout particulier. Le trône de Didon, l'imposante table, les jarres, la pièce d'orfèvrerie posée sur le plateau, jusqu'à la coupe contenant le sel ont fait l'objet d'une représentation consciencieuse. Cela, ajouté aux fleurs répandues au sol, témoigne d'un souci d'exactitude historique. Par ailleurs, les fleurs semblent résumer le dilemme de Didon. Sont reconnaissables des œillets, symboles de fiançailles ou de fidélité, des fleurs d'oranger symbole de la chasteté et de la fidélité, des myosotis qui peuvent évoquer le souvenir et aussi peut-être des roses symboles dans un contexte païen de l'amour de Vénus⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ Lens, 2016, Le Brun, p.168, cat.59

⁵⁵¹ Fig.161

⁵⁵² Fig.162

⁵⁵³ Fig.163-165

⁵⁵⁴ Tapié, 1997, pp.147-148

L'importance accordée au costume, la palette, la composition en plans parallèles, les plis cassés des drapés et la large place accordée à la table et à l'orfèvrerie permirent à Nicolas Milovanovic de comparer l'œuvre avec *Le Sacrifice de Polyxène*, de la dater autour de 1646-1647 et de souscrire à l'attribution à Le Brun proposée par Matthieu Gilles en 2014⁵⁵⁵. Ce dernier avait pointé la parenté de l'œuvre avec *Le Repas chez Simon*⁵⁵⁶. Les fleurs sur le sol carrelé, le jeu de marches au premier plan, le vaste drapé, l'architecture palatiale avec une arcade ouvrant sur le ciel bleu parsemé de nuages, l'importance de l'orfèvrerie et le servant portant un panier derrière les convives sont autant d'éléments communs, qui invitèrent Matthieu Gilles à identifier l'œuvre comme un Le Brun des années 1650⁵⁵⁷. Autre élément rapprochant le tableau de la production Le Brun, la servante de droite du *Banquet de Didon* adopte une pose assez similaire, mais inversée, à la suivante en jaune de *La Mort de Méléagre*⁵⁵⁸. Le passage de Le Brun à Dijon est attesté par la biographie de Nivelon. Après avoir quitté l'Italie, l'artiste s'arrêta à Lyon « ou il peignit des portraits d'amis entre autres celui de M^r. Ponteau son amy, qui a esté come M^r. Blanchet la station fort frequente de toutes les honnestes personnes, qui ont passé et repassé les monts. Il resta aussy quelque temps à dijon [...] »⁵⁵⁹. Or, *Le Banquet de Didon* se trouvait à la veille de la révolution dans la collection dijonnaise de Jean-Chrétien Machecot, et c'est aussi à Dijon que réapparut *Le Sacrifice de Polyxène* à l'aube du XX^e siècle. Ces éléments ont incité Nicolas Milovanovic à émettre l'hypothèse d'un même commanditaire pour les deux œuvres, amateur des textes antiques que sont *L'Énéide* et *Les Métamorphoses*, commanditaire avec lequel Le Brun aurait gardé des liens après son arrivée à Paris, attestée en avril 1646⁵⁶⁰.

Plusieurs éléments invitent à se montrer prudent face à cette séduisante hypothèse, d'autant plus séduisante que Nivelon évoque l'importance de Blanchet à Lyon et que sa *Mort de Didon* fut longtemps attribuée à Le Brun ou d'après Le Brun. La proposition de Nicolas Milovanovic se base sur une analyse stylistique et sur l'hypothèse de la réalisation à Dijon ou pour un commanditaire dijonnais du *Banquet de Didon* et du *Sacrifice de Polyxène*, signé et daté de 1647. Or, l'historique du *Sacrifice de Polyxène* n'a pu être remonté que jusqu'à un certain point. La plus ancienne mention de l'œuvre se trouve dans la vente de la collection de Claude-Louis-Henri Baudot (1799-1880), sous le numéro 110,

⁵⁵⁵ Fig.166

⁵⁵⁶ Fig.165

⁵⁵⁷ DO D 2013-1-1, notice de Matthieu Gilles, 2014

⁵⁵⁸ Fig.168

⁵⁵⁹ Florence, Bibliotheca Laurenziana, Ms. Cod. Laur. Ashb. 1723, Nivelon, 17- Le Retour de Rome

⁵⁶⁰ Lens, 2016, Le Brun, p.168, cat 59 ; pour la date d'arrivé à Paris, Gady, 2010, p. 162

en novembre 1894⁵⁶¹. Ce dernier était le fils de Louis-Bénigne Baudot (1765-1844), qui s'était constitué une vaste collection d'œuvres d'art, qu'il légua à ses deux fils. À la suite du legs, Claude-Henri Baudot continua à enrichir la collection. . Il n'est donc pas certain que *Le Sacrifice de Polyxène* ait été aux mains de la famille dès le XVIII^e siècle. D'autre part, suffisamment d'années se sont écoulées entre la date de réalisation de l'œuvre et le début du XVIII^e siècle pour que le tableau ait pu changer de possesseur. Plus troublant, rien dans l'inventaire des saisies révolutionnaires rédigé par Devosge ne semble correspondre au *Sacrifice de Polyxène*, ce qui limite les chances pour que le tableau se soit trouvé à Dijon au moment de la Révolution. Si la filiation stylistique du *Banquet de Didon* évoque bien le travail de Le Brun, plusieurs détails invitent cependant à nuancer l'attribution actuelle, au profit d'un artiste naviguant dans le sillage de l'artiste. Un premier point gênant est le traitement de l'orfèvrerie et surtout des deux vases du premier plan. Que ce soit dans *Le Sacrifice de Polyxène* de 1647, *Le Christ servi par les anges* de 1653 ou *Le Repas chez Simon* exécuté vers la même date, l'orfèvrerie est représentée avec infiniment plus de finesse⁵⁶². Dès 1647, *Le Sacrifice de Polyxène* fut prétexte à reproduire un vase antique gravé par Enea Vico en 1563⁵⁶³. Le soin dans le rendu du métal est sans comparaison avec le *Banquet de Didon*⁵⁶⁴. La table et le siège de Didon sont certes plus fins. Une intervention de restauration en 2015 a relevé sous la couche picturale un dessin sous-jacent, visible à l'œil nu et particulièrement marqué et important aux niveaux du carrelage et du siège de la reine. Ce dessin suggère que l'artiste reporta sur la toile un dessin préparatoire assez abouti pour ces éléments⁵⁶⁵. Le soin accordé au fauteuil et à la table par rapport aux autres éléments du tableau suggèrerait également que ceux-ci ont été copiés par l'artiste dans un autre ouvrage. Pour la table, cela est définitivement le cas. Sa forme ronde et tripode, les pattes de lion et la pyramide de sel sont empruntés au *Quos Ego* de Raimondi, comme le firent Buonaccorsi et Corneille le Père. Le Brun connaissait l'estampe, puisqu'il réutilisa le motif pour le frontispice de *La Peinture* de Charles Perrault, gravé par Chauveau et publié en 1668⁵⁶⁶. Autant dans cette estampe la table reprend assez fidèlement la table du *Quos Ego* et semble stable, autant elle choque dans le tableau de Dijon. Massif, le meuble dont le premier pied est vivement éclairé ressort très

⁵⁶¹ Catalogue de vente, Dijon, vente Baudot, 14-24 novembre 1894, lot 110

⁵⁶² Fig.167 et 169-171

⁵⁶³ New-York, the Met, notice en ligne, Christiansen, 2014

⁵⁶⁴ Fig.170-171

⁵⁶⁵ DO D 2013-1-1 Deyrolles, Dolle, Bedel de Buzareingues, *Rapport de Traitement de la couche picturale*, juillet 2015

⁵⁶⁶ Fig.172

fortement au détriment du reste de la composition. La disposition des pattes de lion est également assez bancale. Leur positionnement permet cependant au regard de se couler sous la table sans obstacle et d'avoir une plus large vision du sol carrelé. L'artiste ayant pris un soin particulier à représenter la profondeur, ce que conforte le dessin sous-jacent, la position instable des pieds de la table pourrait être interprétée comme une tentative un peu maladroite du peintre pour accentuer la perspective de l'œuvre et rendre le meuble moins frontal. Tous ces détails choquent d'autant plus en comparaison de *La Mort de Didon* de Blanchet, exposée à ses côtés dans les salles du musée et dont la composition et les morceaux de nature morte ne présentent pas de telles maladresses. Les mêmes conclusions ont été tirées par Jenifer Montagu lors de la confrontation de l'œuvre avec d'autres tableaux de Le Brun lors de l'exposition de 2016 au Louvre-Lens⁵⁶⁷. D'un point de vue anatomique, le traitement de Didon et d'Énée laisse à désirer de la part d'un aussi bon dessinateur que Le Brun, qui plus est rentrant de Rome. Les raccourcis des bras d'Énée ne sont pas très assurés et les positions des jambes du couple difficilement tenables. Pour Jenifer Montagu, la servante de droite porte une tunique diaphane très différente de la manière de Le Brun. Sa raideur et la frontalité de la servante derrière Énée contribuent au manque général de dynamisme de la composition, de même que le rideau tranche avec les lignes horizontales qui la structurent. L'absence de dessins et gravures connus n'invite pas non plus à donner l'œuvre à Le Brun. Si le tableau semble avoir subi des nettoyages agressifs par le passé, l'observation du tableau à l'œil nu et aux rayonnements ultra-violet ne révèle la trace d'aucun repeints qui aurait pu venir fausser la qualité de l'œuvre. Seuls quelques repentirs sont visibles, sur la troué derrière Didon et au niveau des épaules d'Énée⁵⁶⁸. Se prononcer sur la paternité de l'œuvre reste donc difficile, mais il ne s'agit probablement pas d'un tableau de la main de Charles Le Brun. Un doublon, moins fin et de plus petit format, est conservé en collection particulière⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Je tiens à remercier Madame Jenifer Montagu d'avoir pris le temps de m'exprimer son point de vue sur *Le Banquet de Didon*

⁵⁶⁸ DO D 2013-1-1, Deyrolles, Dolle, Bedel de Buzareingues, *Rapport de Traitement de la couche picturale*, juillet 2015

⁵⁶⁹ Fig.173

40

LOIR Nicolas (Paris, 1624 – Paris, 1679) ?

L'Enlèvement de Proserpine

Autour de 1658 ?

Huile sur toile

H. 31,6 cm ; L. 24,4 cm

Inv. CA 383

Hist.: Dijon, collection Legouz-de-Saint-Seine; 1792, saisie révolutionnaire.

Bibl. : inédit.

L'inventaire des saisies révolutionnaires dressé par Devosge mentionne au numéro 131 de la collection Legouz « Un tableau qui représente Proserpine enlevée par Pluton, peint sur toile de 9 pouces de haut, sur 1 pied de large [24,36 x 32,48 cm], avec bordure dorée ». L'œuvre intégra dès 1799 les collections du musée où elle fut considérée comme une esquisse de la main de Loir. L'attribution perdura au fil des catalogues mais l'œuvre n'accéda qu'au rang de « médiocre » dans le catalogue de 1818⁵⁷⁰. Le 30 juin 1901 un orage de grêle détériora sérieusement plusieurs œuvres du musée. L'État ayant refusé d'envoyer des subventions et le tableau étant jugée « irréparable, mais sans valeur artistique », l'œuvre ne fit pas partie des tableaux envoyés en restauration et ne fut plus exposé⁵⁷¹.

Le mauvais état de la toile complique l'étude de l'œuvre. La composition est parcellaire, les couleurs abimées. Les figures sont majoritairement de dos et les deux visages restants peu lisibles. La grêle a également défoncé la toile en plusieurs endroits. Traditionnellement le tableau est considéré comme une esquisse de Nicolas Loir. Formé par Vouet et Bourdon, ce dernier séjourna en Italie de 1647 à 1649 où il aurait été fortement marqué par la manière de Poussin⁵⁷². Dans *L'Enlèvement de Proserpine* cela se manifesterait par le trio rouge, bleu et jaune, relevé de blanc à manière de Bourdon, ainsi que par le paysage italianisant. L'artiste reste toutefois très mal connu et son corpus se réduit à des petits formats, évoquant plus des esquisses que des œuvres finies. Les recherches de Moana Weil-Curiel ont défini quelques caractéristiques, comme des coiffures à rubans pour les femmes et des ciels d'un bleu profonds et lumineux⁵⁷³. Les femmes de *L'Enlèvement* sont effectivement coiffées de rubans mais la crasse qui recouvre

⁵⁷⁰ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁵⁷¹ AMD, 4R1 162, *Restauration de tableaux détériorés par la grêle du 30 juin 1901*, 1901-1902

⁵⁷² Montpellier, 2000, Bourdon, p.66 ; Schnapper, 1962, p.120

⁵⁷³ Weil-Curiel, 2000, p.54-58

le tableau ne permet pas de juger de la qualité de la couleur du ciel. Plutôt qu'une œuvre de Nicolas Loir, Moana Weil-Curiel propose prudemment d'y voir une réalisation de son entourage. L'hypothèse se base sur une comparaison avec un autre *Enlèvement de Proserpine* et un *Vénus et Adonis* qui fut exposé en 1994⁵⁷⁴.

Au XVII^e siècle, le sujet de l'esquisse était connu par trois récits différents, celui des *Métamorphoses* et des *Fastes* d'Ovide et celui du *Rapt de Proserpine*, poème en vers composé par Claudien à la fin du IV^e siècle⁵⁷⁵. En 1658 ce dernier fit l'objet d'une traduction de Claude Nicole, ornée de gravures de François Chauveau⁵⁷⁶. Dans celle-ci, l'illustration ouvrant le livre II ressemble trop fortement à l'esquisse dijonnaise pour ne pas être sa reprise ou sa source d'inspiration⁵⁷⁷. La composition, la figure de Pluton et de la jeune servante à genoux sont identiques, ainsi que, dans une moindre mesure, la posture de Proserpine. Toutefois, à la différence de Chauveau illustrant fidèlement le texte de Claudien, l'auteur de l'esquisse évacua Diane et Athéna mais rajouta le paysage montagneux de l'arrière-plan, qui rappelle que l'action se déroule en Sicile.

⁵⁷⁴ DO CA 383, lettre de Moana Weil-Curiel à Matthieu Gilles, 23 août 2009 : Une photo de cet *Enlèvement de Proserpine* serait conservée à la Witt Library du Courtauld Institute qui ne rouvrira ses portes qu'à l'automne 2020. *Vénus et Adonis* fut exposé en 1994 lors de l'exposition *Treasures from Yorkshire collections*, à York, avec une notice de Hugh Brigstocke mais le catalogue et les références de l'exposition sont introuvables.

⁵⁷⁵ Ovide, *Métamorphoses*, Livre V, v. 341-408 ; *Fastes*, livre IV, v. 417-455 ; Claudien, Livre II

⁵⁷⁶ Paris, BNF, 8-YC-826, *Proserpine, poème de Claudina, traduit en vers héroïques et achevé... par M. le président Nicole*, Paris, Ch. De Serrcy, 1658.

⁵⁷⁷ Fig.174

LA FOSSE Charles de (Paris, 1636 –Paris, 1716)

Bacchus et Ariane

1699

Huile sur toile

H. 242 cm ; L. 185 cm

Inv. CA 344

Hist.: 1699, pavillon central du château de Marly ; 30/08/1793, saisie révolutionnaire ; Paris, Muséum central ; Versailles, musée spécial de l'école française ; 1812, envoi de l'État au MBAD ; 1841, dépôt dans la salle des adjoints de l'hôtel de ville ; après 1883, retour au MBAD.

Bibl.: Dezallier d'Argenville, 1762, t. IV, p.197 ; Piganiol de La Force, 1764, t. II, p.255 ; Guiffrey, 1881-1901, t. IV, col. 478 ; Engerand, 1899, p.401 ; Tuetey, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1902, p.62 ; Marcel, 1906, p.188 ; Magne, 1930, p.90 ; Paris, 1937, Chefs d'œuvre, cat.85 ; Marie, 1947, p.9 ; Londres, 1958, The Age of Louis XIV, cat.250 ; Paris, 1958, Chef d'œuvre des musées de province, cat.55 ; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, pp.60 et 241 ; Thuillier et Chatelet, 1964, p.119 ; Levey, *The Burlington Magazine*, février 1964, p.57 ; Stuffmann, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet août 1964, p.28 et pp.45-48 ; Stuffmann, *Nueue Zürcher Zeitung*, 23 juillet 1965, n°200 ; Lille, 1968, tricentenaire du rattachement de Lille à la France, cat.27 ; Schnapper, 1974, pp.139 et 201 ; Conisbee, 1981, p.74 ; Standen, *Metropolitan Museum Journal*, 1988, p.155 ; Starcky, Gras et Meyer, 1992, pp.14, 64 et 65 ; Mérot, 1994, p.292 ; Dijon, 1998, Van der Meulen, p.223, 224 et 230 ; Gras, Jugie et Meyer, 2000, p.25 ; Dijon, 2000, Collections, p.157 ; Starcky, Barthélémy et Cariel, 2002, p.73 ; Mayence, 2003-2004, Beutekunst unter Napoléon, cat.215 et pp.315-316 ; Gustin-Gomez, 2006, vol.2, p.85, cat. P121 ; Finet, 2008, n°2, pp.19-30 ; Marly, 2012, Les Saisons du Roi-Soleil, pp.62-71 ; Versailles, 2012, antique, cat.35 ; Versailles, 2015, La Fosse, p.168, cat. 33.a ; Mignot et Rabreau, 2011, pp.425-426 ; Castelluccio, 2014, p.34, 36 et 38 ; Senkevitch, 2019 ; Weil-Curiel, 2019 ; Chastagnol, 2019.

Accroché en haut du grand salon octogonal du château de Marly, le tableau fut inventorié le 7 octobre 1794 pour être destiné à « l'ornement des Dépôts de sciences et des arts ». Trop haute pour être décrochée facilement, l'œuvre n'arriva à Versailles qu'en décembre 1794 avant de rejoindre le Muséum Central puis le musée spécial de l'école française⁵⁷⁸. À la suite du décret Chaptal, le tableau fut envoyé en 1812 au musée des Beaux-Arts de Dijon⁵⁷⁹. L'œuvre quitta l'institution le 20 février 1841 pour orner, à la demande du maire, la salle des adjoints de l'hôtel de ville. Elle s'y trouvait encore en 1874 et en 1883⁵⁸⁰. La date de retour de l'œuvre n'est pas connue mais le tableau s'imposa vite

⁵⁷⁸ Finet, 2008, p.27-28

⁵⁷⁹ Roy, 1980, p. 52-53

⁵⁸⁰ AMD, 4R1 71, *Réquisition par Monsieur le Maire...*, 20 février 1841 ; 4R1 11, *Inventaire des objets non compris...*, 1^{er} juillet 1874 ; 4R1 79 *Entrées et sorties des objets...*, 1856-1868 ; 4R1 71, *tableau déposés à l'hôtel de ville*, à partir de 1883

comme une pièce maîtresse des collections du musée. Il apparaît dans les catalogues de 1914 et de 1933 en bonne place dans la Grande Galerie (Salle XV), accompagné d'une reproduction photographique et d'un commentaire élogieux. Les accrochages suivants, plus aérés, mirent en valeur l'œuvre qui déménagea dans la Grande Salle de peinture française après la Seconde Guerre mondiale. Pendant de *La Présentation au Temple* de Champaigne en 1986, l'œuvre bénéficiait d'une reproduction sur la notice de la salle. Le tableau est désormais présenté en pendant de *L'Adam et Ève* de Reni, dans le même espace reconverti en salle d'exposition des grands formats du musée⁵⁸¹.

Bacchus et Ariane s'inscrit dans les campagnes de décoration du château royal de Marly. En 1699, des travaux dans le salon octogonal du pavillon central entraînèrent une reconfiguration de l'espace de l'attique. La pièce fut dotée de quatre cheminées surmontées de glaces, réduisant le nombre de fenêtres hautes de huit à quatre. Le roi, n'ayant rien trouvé dans ses collections pour orner les quatre nouveaux espaces vierges, se rangea à l'avis du Surintendant des Finances qui ordonna la réalisation d'un cycle sur les *Quatre Saisons* regroupant les artistes les plus reconnus de leur temps⁵⁸². *L'Hiver* revint à Jean Jouvenet, *Le Printemps* à Antoine Coypel, *L'Été* à Louis de Boulogne et *L'Automne* à Charles de La Fosse⁵⁸³. Ce dernier reçut un premier paiement le 11 octobre 1699, et fut en tout gratifié de 1000 livres⁵⁸⁴. Tous héritiers de Le Brun mais chacun doté d'une personnalité singulière, les quatre artistes réussirent à faire du cycle un tout cohérent, dont le ton s'éloigne résolument de la peinture d'histoire telle qu'incarnée par leur maître. Pour Tatiana Senkevitch, l'ensemble de Marly s'apparenterait à un quatuor musical, où chaque peinture procède d'un ton différent mais qui s'harmonise avec les autres, et s'opposerait à l'orchestre visuel uniforme du décor versaillais⁵⁸⁵.

Le thème des Quatre Saisons était particulièrement adapté à Marly, résidence de repos où le roi se passait des allégories politiques et mythologiques au service du pouvoir. Certes, l'homme tenant une balance sur le *Bacchus et Ariane* rappelle le zodiaque et la course d'Apollon, mais cette figure, reléguée au second plan, tourne le dos à l'action peinte par Charles de La Fosse. L'important n'est pas tant la saison en elle-même que l'échange galant à laquelle elle sert de prétexte⁵⁸⁶. La Fosse comme Coypel, à l'inverse de Jouvenet et de Louis de Boulogne, ne se contentèrent pas de représenter l'allégorie ou la divinité

⁵⁸¹ MBAD, Documentation, dossier « Historique de la Salle VIII »

⁵⁸² Senkevitch, 2018, article en ligne

⁵⁸³ Paris, musée du Louvre, Inv. 5497 et Inv. 8685 ; Rouen, musée des Beaux-Arts, Inv. D.819.4

⁵⁸⁴ Gustin-Gomez, 2006, vol.1, p.222

⁵⁸⁵ Senkevitch, 2018, article en ligne

⁵⁸⁶ Versailles, 2015, La Fosse p.60

tutélaire de la saison mais puisèrent dans le thème ovidien des amours des dieux. Le sujet retenu par La Fosse est celui des lamentations d'Ariane, riche d'une longue tradition iconographique que l'artiste n'ignorait pas. Issu des récits de Catulle et d'Ovide, le sujet fit l'objet à la Renaissance d'illustrations dans des livres d'emblèmes mais aussi dans des *Ovides figurées*⁵⁸⁷. C'est de ces sources que La Fosse, élève de François Chauveau qui participa à ce type d'ouvrage, aurait puisé le hiératisme et la monumentalité des figures qui se détachent sur un fond neutre, conférant à la composition un aspect légèrement archaïsant⁵⁸⁸. Là n'est pas la seule source de l'œuvre, formant tant par son style que par ses références un véritable palimpseste. La composition présente des similitudes avec une première version du sujet par Guido Reni, peinte vers 1619-1629, où le couple se détache, monumental, sur le bleu du ciel⁵⁸⁹. Comme pour la version de Marly, Bacchus se tient debout drapé de rouge tandis qu'Ariane est assise à droite, drapée de jaune et vert. De la seconde version de Reni, connue par une gravure de Gian Battista Bologni, la composition de la Fosse emprunte la posture de Vénus, appliquée à Ariane⁵⁹⁰. Bacchus, quant à lui, rappelle l'Apollon du *Gouvernement de la reine* par Rubens, que l'artiste eut le loisir d'étudier lorsqu'il travaillait au Palais du Luxembourg pour la Grande Mademoiselle⁵⁹¹. Clémentine Gustin-Gomez voit également dans la composition une trace du tableau de Van Dyck, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*⁵⁹². La composition de Charles de La Fosse puise également peut-être au décor peint par Mignard en 1678 sur le thème des Quatre Saisons pour Monsieur dans la Galerie d'Apollon à Saint-Cloud⁵⁹³. D'un point de vue stylistique, le modèle vénitien est évident, en particulier Titien, tant par la chaleur de la lumière dorée, les reflets sur les textiles et la palette brune où dialoguent les roses, les verts et le blanc des chairs. De Véronèse, la Fosse garda les motifs du petit chien et du vase au pied d'Ariane, également présent dans la version du Titien⁵⁹⁴. Quant aux cernes bruns qui entourent les figures, ils pourraient-être un emprunt à Bassano⁵⁹⁵. *Bacchus et Ariane* doit également beaucoup à Rubens. Les références à ce dernier étaient de plus en plus marquantes chez les émules de Le Brun depuis que celui-ci avait clairement fait référence

⁵⁸⁷ Ovide, *Métamorphoses*, VIII, v. 169-182 ; *L'Art d'aimer*, I, v.536-537 ; *Les Fastes*, III, v.473-475 ; Catulle, *Poésies*, poème 64, v.202-250.

⁵⁸⁸ Versailles, 2015, La Fosse, p.57

⁵⁸⁹ Fig.175

⁵⁹⁰ Fig.176

⁵⁹¹ Fig.177 ; Senkevitch, 2018, article en ligne ; Gustin Gomez, 2006, vol.2, p.85, P.121

⁵⁹² Fig.178 ; Gustin-Gomez, 2006, vol.1, p. 157

⁵⁹³ Fig.179 ; *Idem* p.152

⁵⁹⁴ Fig.180

⁵⁹⁵ Gustin-Gomez, 2006, vol.1, p. 140-142

au coloriste dans la *Descente de croix* de 1679⁵⁹⁶. Dans *Bacchus et Ariane*, la blondeur d'Ariane et ses formes pleines, les chairs nacrées, la liberté de la touche, la subtilité du clair-obscur et les draperies aux reflets blancs apparaissent comme des hommages à Rubens. De Le Brun, La Fosse n'aurait conservé pour la commande de Marly que la méthode de travail. Délaissant les effets plafonnant et les théories de la perspective, l'artiste semble avoir préféré l'expérience pratique. La Fosse avait pour habitude de faire modeler des figures en terre pour pouvoir dessiner en prenant en compte les déformations du point de vue⁵⁹⁷. Le procédé a peut-être été utilisé pour le tableau de Marly dont les personnages possèdent des jambes d'une longueur dont la proportion devait être rétabli par la vue *da sotto in sù*. Comme Le Brun, La Fosse utilisa le dessin pour construire l'espace et agencer les volumes de sa composition. Ainsi, dans la feuille préparatoire de *Bacchus et Ariane*, il dessina l'ensemble de la composition à la sanguine avant de la reprendre à la pierre noire pour que les modifications ne nuisent pas à la clarté de l'ensemble. L'inversion de la scène par rapport à l'original lui permit de s'assurer de l'équilibre de sa composition⁵⁹⁸.

Si La Fosse puisa abondamment dans les maîtres du passé, *Bacchus et Ariane* n'a rien du pastiche ou du collage d'éléments disparates. La figure d'Ariane est typique de l'artiste et se rencontre également dans *Apollon et Téthys* ou *Hercule entre le Vice et la Vertu*⁵⁹⁹. La composition est également proche de *L'Apollon et Téthys* mais aussi de *Vénus demandant des armes pour Énée*⁶⁰⁰. Les reflets dans les draperies du couple sont typiques de la fin carrière de l'artiste, après son retour d'Angleterre en 1692. L'esprit de l'œuvre est lui aussi propre à son créateur. La monumentalité et le statisme des figures sont bien éloigné du dynamisme du *Bacchus et Ariane* de Titien, que l'artiste aurait pu voir à Rome, chez les Aldobrandini⁶⁰¹. Le soin pris à mettre de côté les attributs au profit de l'échange entre les deux personnages apporte une simplicité neuve. Le char tiré par les panthères, le thyrses et le pampre sont relégués en bas de la composition, dans l'ombre, et le décor est presque inexistant. Seul le petit chien rappelle l'histoire d'Ariane. L'animal semble aboyer contre Bacchus et la jeune femme qui le désigne au dieu dire que c'est à cause de sa fidélité à Thésée que son malheur est advenu. Loin des programmes allégoriques

⁵⁹⁶ Rennes, musée des Beaux-Arts, Inv. 811.1.1 ; Chastagnol, 2018, article en ligne

⁵⁹⁷ Gustin-Gomez, 2006, vol.1, p.132

⁵⁹⁸ *Idem*, p.188, 190 et p.210, D.81, le dessin est conservé en collection particulière.

⁵⁹⁹ Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et Trianon, inv. MV7352 ; Nevers, musée de la faïence et des Beaux-Arts

⁶⁰⁰ Nantes, musée des Beaux-Arts, Inv. 630

⁶⁰¹ Fig.180

complexes de la *Tenture des Saisons* de 1664, le *Bacchus et Ariane* de la Fosse propose une lecture plus intuitive, actualisant les textes anciens par la représentation de l'échange galant⁶⁰². Le statisme de la composition et son épure sont cependant arrivés progressivement à l'esprit de la Fosse et ont été probablement imposés par les 12 mètres de hauteur du salon de Marly et le format très étroit du décor. Le dessin préparatoire de la composition montre effet que l'artiste avait d'abord choisit la scène de la rencontre, plus dynamique, où Ariane vient d'être surprise par l'arrivée du dieu. Pour Tatiana Senkevitch, le recentrement sur les lamentations d'Ariane pourrait aussi être interprété comme un choix par l'artiste du mode lyrique, lui permettant de se détacher des multiples références auxquelles il puisa. Cette sensualité lyrique répondrait au développement contemporain des drames chantés et à la nouvelle traduction des *Fastes* d'Ovide de 1697. En ce sens, le tableau de La Fosse présente une synthèse des modes lyrique et héroïques, brouillant les frontières de la peinture d'histoire et témoignant de l'état d'esprit de l'école de peinture française autour de 1700⁶⁰³.

⁶⁰² *Tenture des Saisons*, d'après Charles Le Brun, quatre pièces et quatre entrefenêtres, Paris, Mobilier National ; Senkevitch, 2018, article en ligne

⁶⁰³ *Idem*

JOUVENET Jean (Rouen, 1644 – Paris, 1717)

Vénus dans la forge de Vulcain

Vers 1699

Huile sur toile

H. 110 cm ; L. 85 cm

Inv. 2019-1-1

Hist. : Paris, vente Grimod de La Reynière, 3 avril 1793, n°159, vendu 1 210 livres à Lebrun ; Paris, vente M^{me} de Forestier, 27 novembre 1816, n°20, vendu 74 francs à Thomas Grignon ; Collection privée ; 04/2018, Galerie Heim ; 02/2019 don de la SAMD. ; Restauration au C2RMF ; 18/01/2020 remise à la ville de Dijon.

Bibl. : Leroy, 1860, p.279 ; Guillot, *Revue catholique de Normandie*, juillet 1915, t. XXIV, pp.305-313 ; Schnapper, 1974, pp.207-208, cat.95 ; Schnapper et Gouzi, 2010, p.262-263, p. 138 ; Galerie Heim, 2018, catalogue n°26, pp.10-16.

Réapparue en 2018 galerie Heim, *Vénus dans la forge de Vulcain* a été donnée par la Société des Amis des Musées de Dijon grâce au legs de René Dupoix. Deux versions, un autographe et une réplique exécutée avec l'aide de l'atelier, furent peintes par Jean Jouvenet, sans que l'on sache si l'une ou les deux furent exposées au Salon de 1699 et 1704⁶⁰⁴. La version autographe passa dans la vente Grimod de la Reynière en avril 1793. Acheté par l'expert Lebrun pour 1 210 livres, le tableau apparut ensuite dans la vente de Madame Forestier en 1816, où il entra en possession de Thomas Grignon⁶⁰⁵. Après cette date, l'œuvre passa dans différentes collections privés, avant de réapparaître aux mains de la Galerie Heim. La seconde version, de format plus réduit (80,6 cm x 64,8 cm) fut vendue par Sotheby's en 2000, par la galerie Heim en 2002, par Christie's en 2008 et pourrait être la réplique passé dans la vente Montoya à Berlin en 1912⁶⁰⁶. Par son format, le tableau de Dijon correspond à la version autographe. Cette dernière avait été gravée par Duflos, selon le catalogue de la vente de la Reynière. Toutefois, la seule gravure connue est de la main de Desplaces et porte la lettre « J.Jouvenet pinxit 1703 »⁶⁰⁷. Cette date signifierait que l'œuvre autographe n'aurait été exposé qu'au Salon de 1704 et que la *Vénus dans la forge de Vulcain* du salon de 1699 serait une autre composition. À moins que Desplaces ne se soit basé sur la réplique en partie autographe pour réaliser la gravure. Les analyses menées par le C2RMF ne démentent pas la paternité du tableau de Dijon⁶⁰⁸. La réflectographie infra-rouge et la radiographie ont révélé des repentirs et un dessin sous-jacent, tracé au

⁶⁰⁴ Schnapper, 1974, p.142

⁶⁰⁵ Gouzi, 2010, p. 262, P.138

⁶⁰⁶ Fig. 181 ; Gouzi, 2010, p.262, P.139

⁶⁰⁷ Fig.182

⁶⁰⁸ DO 2019-1-1, Ceresa, *Devis de restauration fondamentale de la couche picturale*, 3 janvier 2019

pinceau avec des cernes assez épais, qui témoignent d'une mise en place progressive de la composition. Si la participation de l'atelier n'est pas exclue pour les parties secondaires légèrement moins soignées, les hésitations témoignent du statut original de l'œuvre, qui ne peut être ni une copie ni une réplique. Les analyses ont également révélé des guirlandes de tension témoignant peut-être de la réduction du format de la toile en hauteur⁶⁰⁹. Les dimensions de la vente Reynière étaient effectivement légèrement supérieures à l'œuvre telle qu'elle est conservée aujourd'hui (113 cm par 86 cm). Cela s'accorde également avec la gravure de Desplaces, la réplique d'atelier, et la copie conservée à Oslo, où le haut de l'échelle des cyclopes et la paroi gauche sont visibles alors qu'ils sont absents de l'autographe tel que conservé aujourd'hui⁶¹⁰.

Le sujet de l'œuvre est tiré de l'*Énéide*, dont un vers « Sensit laeta dolis et formae conscia coniunx » (« L'épouse, heureuse de sa ruse et sûre de sa beauté, l'a senti ») illustre la gravure de Desplaces⁶¹¹. Permettant d'opposer la force brute à la séduction, le sujet fit l'objet de très nombreuses représentations à partir de la fin du XVII^e siècle. Bien que pétrie de classicisme, Jouvenet fut également un artiste attiré par la représentation soignée des éléments du quotidien. Cette particularité est brillamment illustrée dans la scène par la minutie du rendu des outils de la forge, celle-ci possédant une matérialité bien plus marquée que les nuées choisies plus tard par Boucher ou Natoire⁶¹². Si ce goût du réel inspirera à Antoine Schnapper un parallèle avec les frères Le Nain, l'esprit de l'œuvre est tout autre⁶¹³. Vénus, gracieuse mais fermement représentée, Vulcain, dont l'aspect rappelle *L'Hiver* réalisé à la même époque pour Marly, s'apparentent plus à des types qu'à des êtres incarnés. La palette étonne au regard des choix habituels de l'artiste, dont les peintures brunes sont relevées de touches de couleurs vives et fortes. Elle étonne d'autant plus que l'historiographie à surtout retenue de Jouvenet les grandes compositions religieuses déclamatoires des années 1695-1708, au détriment de toute la production mythologique de l'artiste⁶¹⁴. Tel n'était pas le cas dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, où Jouvenet était apprécié des amateurs en tant que membre actif de l'émergence de la peinture française sous le règne de Louis XIV, ce dont témoignent les multiples copies de la composition⁶¹⁵. Un sujet de mythologie aimable comme *Vénus dans la forge de Vulcain* justifiait sans

⁶⁰⁹ DO 2019-1-1, C2RMF, rapport n°39428, novembre 2018, p.4

⁶¹⁰ Fig.181-182 ; Oslo, Nasjonalmuseet, Inv. NG.M.00334h

⁶¹¹ Virgile, *L'Énéide*, VIII, v.393

⁶¹² Paris, musée du Louvre, Inv. 2707 bis et Inv. 2709

⁶¹³ Schnapper, 1974, p.142

⁶¹⁴ *Idem*, p.129

⁶¹⁵ Gouzi, 2010, p.262, P.38

doute que l'artiste adoucisse sa palette. Le manteau de Vénus, dont les teintes roses et mauves ont été particulièrement travaillées, témoigne d'un certain regard porté par l'artiste sur Titien ou Véronèse, qui s'il est rare n'est pas unique dans l'œuvre de l'artiste⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Jean Jouvenet, *La Naissance de Bacchus*, Meudon, château ; Gouzi, 2010, pp.263-264

CORNEILLE Jean-Baptiste (Paris, 1649 – Paris, 1695)

La Mort de Caton d'Utique

Signé et Daté : « I BAPTISTE CORNEILLE 1687 A PARIS »

Huile sur toile

H. 131 cm ; L. 163 cm

Inv. CA 256

Hist.: Dijon, collection de Charles Balthasar Févret de Saint-Mesmin ; 1792, saisie révolutionnaire.

Bib.: Auzas, 1961, pp.45-48 ; Dijon, 1965, Févret de Saint-Mesmin, cat.25 ; Okayama, 1989, Au temps de Louis XIV, cat.3 ; Montréal, 1993, Grand Siècle, cat.120 ; Dijon, 2000, Collections, p.124 ; Paris, 2001, Passion, cat.32 ; Cassey, 2013, pp.145-146.

Tableau de cabinet, *La Mort de Caton d'Utique* fut saisie parmi les biens de Charles-Balthasar Févret de Saint-Mesmin en 1792. Conformément aux indications de l'inventaire révolutionnaire, le tableau intégra les collections du musée dès 1799. Sa force expressive fut probablement vite remarquée puisque les *Notices* de Claude Hoin mentionnent l'œuvre dans la première salle au côté du *Sacrifice de la fille de Jephté* d'Antoine Coyvel avec qui elle partage une même conception de la peinture d'histoire fondée sur l'expression théâtrale des passions⁶¹⁷. En 1818, Févret de Saint-Mesmin, devenu conservateur en 1817, classa son ancienne possession parmi les « beaux » tableaux du musée⁶¹⁸. Dégradé en 1901 par un orage de grêle l'œuvre fut restaurée avant d'être de nouveau accrochée dans les salles⁶¹⁹. Les notes d'Albert Joliet et les catalogues de 1914 et 1933 situent le tableau salle XX⁶²⁰. Malgré une attribution à Jean-Baptiste Corneille remontant à la Révolution, Jeanne Magnin soutint que *La Mort de Caton* ne pouvait être de la main du fils et la donnait à Michel I Corneille⁶²¹. Le recouvrement de la signature et la méconnaissance de l'œuvre de Jean-Baptiste Corneille avaient probablement causés cette attribution. Pour Jeanne Magnin, la violence de l'œuvre ne pouvait s'apparenter à la fin du siècle mais bien plutôt à un maniérisme tardif. Rendu à son auteur à l'occasion du catalogue de 1968, le tableau fait désormais figure de jalon majeur dans la production de Jean-Baptiste Corneille.

⁶¹⁷ Cat.29; AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices*...

⁶¹⁸ AMD., 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁶¹⁹ AMD, 4R1 162, lettre du conservateur au maire de Dijon, 4 juillet 1901

⁶²⁰ MBAD, Documentation, dossier « Historique des Salles, Généralité », sous-dossier Albert Joliet

⁶²¹ Magnin, 1914 et 1933, salle XX

Contrairement aux tableaux d'autels réalisés pour des établissements dijonnais, Jean-Baptiste Corneille pu laisser exprimer dans cette œuvre toute la force et l'originalité déjà visible dans ses études préparatoires. En héritier de Le Brun, l'artiste axa sa composition sur la violence de l'épisode en jouant sur les lignes et exacerbant la rhétorique des passions théorisée par son maître. La composition en frise est savamment déstabilisée par une multitude de lignes annexes que renforcent les couleurs. La lumière attire l'œil sur les entrailles de Caton, décentré, d'où part une ligne sinueuse, du bras de l'homme en rouge jusqu'au personnage vêtu de bleu. Cet agencement circulaire placé sur le côté gauche de la composition est contrebalancé par les lignes de fuites filant vers la droite en dehors de la composition et attirant l'œil sur les personnages accourant d'une galerie qui prolonge la profondeur du tableau. L'espace ainsi construit accentue l'impression de tumulte de la scène tout en l'ouvrant sur la suite du récit de Plutarque⁶²². L'attention accordée par Corneille à la narration est également visible dans le rendu de l'expression des personnages. L'enchaînement des mains figées, des poses contournées et des grimaces confèrent à l'œuvre un rythme saccadé. En ce sens, *La Mort de Caton* apparaît comme un prolongement des réflexions menées au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui, portées par Le Brun, accordaient à l'expression des passions le pouvoir d'animer la peinture malgré sa nature statique⁶²³. Jean-Baptiste Corneille est cependant un artiste de la fin du siècle. Bien que l'homme en gris emprunte à la figure de « l'effroi » de Le Brun, les expressions sont poussées à l'extrême et témoignent des préoccupations de sa génération pour qui le théâtre devint un modèle majeur⁶²⁴. Le mélange du sévère ordre toscan et de chapiteaux fantaisistes tient plus du décor que de la reconstitution fidèle de l'antique et le vestibule, avec son rideau et la lune soigneusement peinte à l'oculus, semble cacher les coulisses d'où s'élancent des acteurs déguisés en soldats. L'œuvre entre en résonance avec les écrits plus tardifs d'Antoine Coypel recommandant l'imitation des « gestes animés des muets » ou de Noël Coypel pour qui « un tableau doit être considéré comme une scène ou représentation de théâtre, qui est bornée par sa bordure comme l'ouverture du théâtre l'est par les ornements qui le terminent »⁶²⁵. Ce *prima de* l'expressivité est également servi, chez Corneille, par le coloris. La palette à dominante de gris bleuté et d'or froid est réveillée par le contraste des bleus et des orangés posés sur les premiers plans du tableau. La violence de ces contrastes associée à une lumière artificielle

⁶²² Plutarque, *Vie de Caton d'Utique*, chap. LXXXIX

⁶²³ Paris, 2001, *Passion*, p.29

⁶²⁴ Fig.85 ; Paris, 2001, *Passion*, p.33-34

⁶²⁵ Cités dans Paris, 2001, *Passion*, p. 33 et 34

blafarde et à l'éclairage lunaire confère à la scène un aspect fantastique et morbide. Une palette similaire est visible dans l'esquisse d'*Archimède et le soldat*, où se retrouvent également les jeux d'or sur une architecture majoritairement grise, la petite table à l'antique, les figures de géométrie et le thème de la mort violente⁶²⁶. Ces points communs et l'absence d'une telle palette dans d'autres œuvres conservées de l'artiste incitent à voir dans le coloris de *La Mort de Caton* un choix plastique visant à accentuer encore la dramaturgie de la scène.

Durant le XVII^e siècle, le thème de la mort de Caton connu une certaine popularité, notamment à Rome où le stoïcisme séduisait de nouveau⁶²⁷. Corneille lui-même possédait une version traduite de la *Vie de Caton* par Plutarque et n'ignorait pas les œuvres qu'avait inspirées le récit⁶²⁸. L'invention du peintre doit beaucoup à la gravure exécutée par Pietro Testa en 1648⁶²⁹. Les deux œuvres partagent en commun un jeu de lumières vives, une expression de la douleur matérialisée dans les drapés (le rideau chez Testa, les vêtements chez Corneille), une composition en frise centrée sur la gauche, la porte à droite d'où émergent des figures, et des détails tels la tablette marquée de figures géométriques, l'autel allumé, le pied de Caton hors du lit et son poing fermé symbolisant la douleur retenue. La gravure de François Chauveau pour *La Femme héroïque* de Jacques Du Bosc n'est pas non plus sans liens avec la composition de Corneille, qui semble y avoir pris l'éclairage dramatique et les personnages figés par l'horreur⁶³⁰. La posture de Caton dérive du *Laocoon*, que Corneille utilisa également dans son may de 1679 et pour *L'Apparition de Nicolas à l'empereur Constantin*⁶³¹. Par certains aspects (compositions en frise, soin apporté aux armes et au décor, architecture ouverte et déportation du lit sur le côté) *La Mort de Caton* rappelle *La Mort de Germanicus* de Poussin⁶³². Toutefois, là où tous les modèles utilisés par Corneille sont baignés de tradition stoïque et offrent des exemples de vertu, *La Mort de Caton* de Corneille s'approche bien plus du *Traité du Sublime* de Longin ou de la fascination morbide et violente de Jean-Pierre Camus dans les *Spectacles de d'horreur et L'Amphithéâtre sanglant*⁶³³.

⁶²⁶ Fig. 103

⁶²⁷ Montréal, 1993, Grand Siècle, p.342, cat. 120

⁶²⁸ Paris, 2001, Passion, p.141, cat.32

⁶²⁹ Fig.183 ; Montréal, 1993, Grand Siècle, p.342, cat.120

⁶³⁰ Fig.184 ; Paris, 2001, Passion, p.141, cat.32

⁶³¹ Fig.99 et Paris, église Saint-Louis-en-l'Isle

⁶³² Fig.185

⁶³³ Paris, 2001, Passion, p.141, cat.32

Le sujet fut peut-être traité une seconde fois par l'artiste, sur une toile conservée à l'Alte Pinakothek de Munich⁶³⁴. Le goût pour le costume, moindre, et la composition en frise s'y retrouvent, ainsi qu'une certaine fidélité au récit de Plutarque (les livres, présence de l'enfant qui a apporté l'épée). La palette est cependant beaucoup plus chaude et la composition plus stable, les personnages s'écartant avec violence du corps, sans produire de lignes aussi puissantes que dans la version de Dijon. Le spectacle de l'horreur y est aussi plus mesuré, la touche moins fine et soucieuse de détails, et les drapés moins anguleux et torturés.

⁶³⁴ Fig.186

BOULLOGNE Bon de (Paris, 1649 – Paris, 1717)

Pan et Syrinx

Vers 1685-1710

Huile sur toile

H. 65 cm ; L. 81,5 cm

Inv. CA 382

Hist. : Dijon, collection Bénigne Bouhier à Lantenay ; 1793, saisie révolutionnaire ; 1799, catalogué au MBAD ; dépôt au Commissariat central ; 1974, dépôt hôtel de Voguë ; 2009 retour de l'œuvre au MBAD.

Bibl. : Dijon, 2014, Boullogne, p.16.

L'historique de *Pan et Syrinx* est exemplaire de l'oubli dans lequel tomba son créateur. Le tableau fut cité dans l'inventaire Devosge au numéro seize des œuvres saisies à Lantenay dans la collection de Bénigne Bouhier comme une « copie d'après LaFoce, celle-ci nous présente Sirenze métamorphosée en roseau par son père au moment où le Dieu Pan allait s'emparer d'elle ». Le tableau faisait pendant à « Acis amoureux de Galatée, tous deux réunis regardant Poliphème assis au haut d'une montagne sur un plan éloigné, le fond du tableau est terminé par un paysage », de même dimensions et également attribué d'après « LaFoce ». Tandis qu'*Acis et Galatée* fut vendu, *Pan et Syrinx* fut annoté de la lettre « C », ce qui dans l'inventaire Devosge indique que le tableau est destiné à être conservé. La mention « C » est normalement complétée d'autres lettres précisant le lieu de dépôt de l'œuvre, ce qui n'est pas le cas pour *Pan et Syrinx*. Le tableau fut inscrit dès 1799 dans les collections du musée où il apparaît dans le catalogue non plus comme une copie de La Fosse mais comme un original de Nicolas Loir. Il fut ensuite accroché dans la première salle du musée mais jugé « médiocre » dans le *Catalogue* de 1818⁶³⁵. Exposé dans la salle XXII du musée en 1914, il en fut retiré avant la parution du catalogue de 1933. À la fin du XX^e siècle, le tableau remplit une fonction décorative, d'abord au Commissariat central, rue des Godrans, où il entra à une date inconnue et qu'il quitta dans les années 1960 en échange d'un paysage, puis en 1974 dans la salle des Gardes de l'hôtel Voguë où il resta jusqu'en 2009⁶³⁶. La rentrée du tableau dans les collections entraîna un regain d'intérêt pour l'œuvre qu'Antoine Schnapper refusait de donner à Loir⁶³⁷. Il fallut

⁶³⁵ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notice...*; 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁶³⁶ MBAD, Documentation, dossiers G1, G3, G5 ; Régie, dossiers « dépôts clos », hôtel de Voguë

⁶³⁷ DO CA 382, échanges de courrier entre Matthieu Gilles et Moana Weil-Curiel, juillet-août 2009

attendre la rétrospective monographique de 2014 organisée par François Marandet pour que *Pan et Syrinx* soit rendu avec assez certitude à Bon de Boullogne⁶³⁸.

Oublié dès la Révolution, Bon de Boullogne était un artiste à la manière protéiforme, réputé pour ses talents de copistes et d'imitateurs, rendant difficile l'attribution de tableaux à son nom⁶³⁹. Les *Métamorphoses* d'Ovide semblent avoir été une des sources de prédilections de l'artiste. Pratiquant volontiers la répétition à partir des années 1680, Bon de Boullogne réalisa plusieurs versions d'*Acis et Galatée*, donnant un aperçu du pendant perdu, et de *Pan et Syrinx*⁶⁴⁰. Le musée d'Art et d'Histoire de Lisieux et celui de Bayeux possèdent ainsi des compositions assez similaires à la version de Dijon. Une troisième variante passa en vente chez Sotheby's en 2012. La posture de Pan, cheveux ébouriffés, petites cornes, ouvrant la bouche et portant le *pedum*, est assez similaire aux trois autres versions. Le tableau de Dijon se distingue toutefois par une réduction de l'action à ses personnages principaux et un cadrage resserré ouvert sur un paysage restreint. Alors que les versions de Lisieux et Sotheby's sont dominées par les tons bruns et verts, le drapé rosé de Syrinx et les jeux du soleil couchant apportent au tableau dijonnais une plus grande intensité de coloris. L'ensemble donne à la fois l'impression que l'artiste voulut se concentrer sur le drame, accentué par la rhétorique gestuelle des personnages, tout en lui ôtant son caractère tragique. Les gestes suspendus évoquent plus une danse que la violence d'un rapt et Pan, souvent laid et grimaçant, est plus proche d'un Apollon poursuivant Daphné que d'un satyre. Cette ambivalence conforte l'attribution à Bon de Boullogne, dont l'aspect plaisant et calme des compositions ovidiennes semble être un héritage de son père, Louis I de Boullogne⁶⁴¹. Un autre élément en faveur de l'attribution à Bon de Boullogne est la similitude des poses avec d'autres tableaux de l'artiste. Syrinx est le miroir d'une joueuse de tambourin d'un dessin de *Bacchanale* portant l'inscription « Boullogne Laisné », reprise également dans *Zéphyr et Flore*⁶⁴². La pose du père, genou droit au sol, jambe gauche relevée, bras levés au ciel, doigts écartés et dos vouté, est très proche de la posture du père d'Io, vu cette fois de face, dans le tableau signé de Tours⁶⁴³. Le drapé de Syrinx, à la fois rigide et animé par le vent, légèrement écarté du corps tout en l'entourant, présente des similitudes avec celui de Neptune dans le dessin préparatoire du

⁶³⁸ Dijon, 2014, Boullogne

⁶³⁹ Dijon, 2014, Boullogne, p.15

⁶⁴⁰ Fig.187-189

⁶⁴¹ Dijon, 2014, Boullogne, p.42, cat.1

⁶⁴² Fig.190-191

⁶⁴³ Fig.192

*Triomphe de Neptune et Amphitrite*⁶⁴⁴. Ce type de drapé se remarque aussi dans le dessin de Stockholm et autour de Mercure dans *Vénus à sa toilette* ou d'Acis dans *Acis et Galatée*⁶⁴⁵. Quant à lui, L'aspect dansant et gracieux et des figures est un héritage de l'Albane, dont Boullogne semble avoir fait sa source d'inspiration à partir de la fin des années 1680⁶⁴⁶. Le canon de Syrinx, diaphane, élancé et très délicat, au visage fin au nez légèrement pointu, est caractéristique de nombreux tableau de Boullogne, comme par exemple *Zéphyr et Flore*, *Pluton enlevant Proserpine* ou *Le Triomphe de Vénus*⁶⁴⁷. Ce dernier tableau partage avec *Pan et Syrinx* un même traitement des chairs, brunes pour les hommes avec une musculature marquée par des ombres en courbes mais sans hypertrophie et diaphanes et fermes pour les femmes, avec une poitrine menue et haute, la musculature légèrement soulignée par les jeux d'ombres et une touche plus lisse et délicate. Cela ajouté à la proximité stylistique du tableau avec les drapés de *Vénus à sa toilette* commandé en 1688 pour Trianon et avec les dessus de porte réalisés à partir de 1707 pour le Comte de Toulouse inviteraient à dater *Pan et Syrinx* de la fin de la carrière de l'artiste, vers 1685-1710, lorsque sa production se caractérise par un accroissement des reprises de compositions antérieures⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Fig.193

⁶⁴⁵ Fig.190, 194 et 187

⁶⁴⁶ Dijon, 2014, Boullogne, p.30

⁶⁴⁷ Fig.191, 195-196

⁶⁴⁸ Fig.187, 192, et 195 pour les œuvres exécutées pour le comte de Toulouse ; Dijon, 2014, Boullogne, p.32 et p. 35 pour le recyclage des compositions

COYPEL Antoine (Paris, vers 1661 – Paris, 1722)

La Colère d'Achille

Vers 1718

Huile sur toile

H. 351 cm ; L. 705 cm ⁶⁴⁹

Inv. CA 266 et 756 ⁶⁵⁰

Hist. : 1736, Manufacture des Gobelins ; musée du Louvre ; 1872, dépôt de l'État au musée des Beaux-Arts de Dijon ; 15/09/2010 transfert de propriété définitif au MBAD.

Bibl. : Papillon de La Ferté, 1776, p.582 ; Engerand, 1900, p.118 ; Fenaille, 1903-1904, t. III, pp.293-297 ; Dimier, 1928, pp. 126-127 et 131 ; Lossky, 1962, cat.25 ; Compin et Roquebert, 1986, t. V, p.232 ; Foucart-Walter 1986, p.232 ; Garnier, 1989, pp.177-178, cat.138 ; Berthélé, 2010, Annexes, p.115.

Carton de tapisserie reprenant une ancienne composition de l'artiste, *La Colère d'Achille* fut probablement réalisée aux alentours de 1718, comme le suggèrent les Comptes du Bâtiments du Roi sur lesquels fut inscrite à la date du 22 décembre la somme de « 30 000 livres » donnée à l'artiste pour « six grands tableaux et divers dessins et restaurations pour les Gobelins ». Le carton resta aux Gobelins où il fut localisé en 1736, en 1794, en 1810 et dans l'inventaire Napoléon. Dans ce dernier et dans l'inventaire des Gobelins de 1810, l'œuvre fut attribuée à Charles Coypel et c'est sous cette attribution que le tableau entra dans les collections du musée en 1874⁶⁵¹. Le carton se trouvait accroché en 1914 dans le pallier de l'Escalier, dit salle XIII⁶⁵². Dans ses catalogues, Jeanne Magnin remarqua le tableau parmi les « rares » « bonnes fortunes » des envois de l'État depuis 1870⁶⁵³. L'auteur décerna au tableau un long commentaire élogieux pour la facture mais témoignant d'un regard moqueur pour la peinture d'histoire poussée aux extrémités du système académique : « Les principaux personnages, matamores de tragédie, mettent une emphase comique à agiter de grand bras, à rouler de gros yeux ; ils ont le panache et ils ont l'accent ; on se défie, on s'invective parmi les satins qui luisent joyeusement en un bouquet

⁶⁴⁹ Les différents catalogues ne s'accordent pas sur les dimensions de l'œuvre. Pour la hauteur, Magnin indique 348 cm en 1914, Quarré 351 cm en 1968 et Guillaume 343 cm en 1981. Pour la largeur Magnin indique 306 cm en 1914, Quarré 705 cm en 1968 et Guillaume 585 cm en 1981 ! Le tableau étant roulé il n'a pas été possible de vérifier. Les dimensions proposées par Quarré ont été retenues car étant les plus proches de l'inventaire des Gobelins en 1810 (AMN, 40 DD, Inventaire des Gobelins, peinture, n°80, 350 par 708, cité par Garnier-Pelle, 1989, p.117, cat.138).

⁶⁵⁰ Le carton comporte deux numéros d'inventaire. Le premier correspond au catalogue de 1883. Le second lui a été donné en tant qu'œuvre entrée au musée entre 1874 et 1979.

⁶⁵¹ A.N., O 2776 ; BNF, Cab. Mss., Ms. Français 7838 ; AMN, 40 DD, Inventaire des Gobelins, peinture ; Ibid, n°80 ; cités par Garnier-Pelle, 1989, p.177, cat. 138

⁶⁵² Magnin, 1914, p.117-118

⁶⁵³ Magnin, 1914, « Avis au lecteur »

de couleurs tendres. »⁶⁵⁴. Dans un état de conservation médiocre, le carton regagna les réserves, probablement à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale.

« Comique » pour l'œil de la première moitié du XX^e siècle, *La Colère d'Achille* faisait partie d'une tenture de cinq tapisseries inspiré de l'*Illiade* qui, tout comme la tenture de l'*Ancien Testament*, illustre la maîtrise d'Antoine Coypel et son statut de peintre d'histoire héritier de Le Brun⁶⁵⁵. À l'instar de la tenture de *L'Ancien Testament*, la série de *L'Illiade* reprenait plusieurs compositions antérieures, dont *La Colère d'Achille* et *Les Adieux d'Hector et Andromaque*, réalisés autour de 1710 pour le duc d'Orléans⁶⁵⁶. La réalisation des cartons fut entreprise à partir de 1717 et achevée en 1730 après la mort de l'artiste. Coypel, déjà malade en 1717, fut effectivement assisté de son fils Charles-Antoine mais les cartons de *La Colère d'Achille* et de son pendant *Les Adieux d'Hector et Andromaque* furent bien peints de sa main⁶⁵⁷. La reprise de ces deux sujets n'était pas anodine. En 1718 s'achevait la Querelle d'Homère pendant laquelle s'opposèrent d'un côté Antoine Hondar de La Motte et les Modernes, partisans d'une traduction améliorée d'Homère, et de l'autre Madame Dacier suivit des Anciens, privilégiant la pureté de la traduction. Coypel, en ami de Madame Dacier, réalisa en 1711 un frontispice sur le thème de la *Colère d'Achille* pour la nouvelle traduction de *L'Illiade*⁶⁵⁸. Ce passage était en effet la cible récurrente du parti de La Motte qui le trouvait peu digne de héros, de même que la scène des adieux d'Hector⁶⁵⁹. La reprise de ces deux sujets pour une tenture en 1717-1718, lorsque la querelle prit fin sur une victoire des Modernes, pourrait apparaître comme une forme de soutien de Coypel à Madame Dacier et ses partisans et fut probablement validée par le Régent, possesseur des deux originaux⁶⁶⁰. La reprise était d'autant plus habile que *La Colère d'Achille* avait permis à Coypel de déployer une rhétorique des passions directement héritée de Le Brun, dont les Modernes admiraient les *Batailles d'Alexandre*⁶⁶¹. Le visage d'Achille correspond en tout point à la description de la colère donnée par Le Brun : « Les yeux rouges & enflammés [...] les narines paraîtront ouvertes et élargies [...] la lèvre du dessous surmontera celle du dessus, laissant les coins de la bouche peu ouverts, formant un ris cruel cruel et dédaigneux. », tandis que sa posture et l'épée au fourreau

⁶⁵⁴ Magnin, 1914 et 1933, p. 117-118

⁶⁵⁵ Cat.29

⁶⁵⁶ Fig.197 ; Tours, musée des Beaux-Arts, Inv. 1803-1-8

⁶⁵⁷ Garnier-Pelle, 1989, p.176-177, cat. 137 et 138

⁶⁵⁸ Fig.198 ; Itti, 2015, article en ligne

⁶⁵⁹ Paris, 2001, Passion, p. 180, cat.50

⁶⁶⁰ Garnier-Pelle, 1989, p.177, cat.138

⁶⁶¹ Paris, 2001, Passion, p.180, cat.50

entrent en résonnance avec la définition de la fureur donnée par Ripa⁶⁶². Ce faisant, l'artiste montrait la valeur d'Achille, sa *furor*, c'est-à-dire la colère déraisonnée, qui est dans sa démesure caractéristique des héros. La scène n'est plus ridicule, mais devient une leçon dans la droite ligne de Le Brun. Par une série de signes, l'artiste révèle l'état intérieur de l'âme qui bien que refoulé sous l'action de la déesse est paradoxalement extériorisé et pleinement visible aux yeux du spectateur⁶⁶³. Le geste de tirer l'épée signifiait d'ailleurs à la fin du siècle « faire voir dans l'action extérieure, ce que l'on était dans le secret de la pensée »⁶⁶⁴.

Ce *prima* de l'expression est également perceptible dans le flou entourant le sujet de l'œuvre. Emmanuel Coquery a montré comment, à partir des années 1680, la recherche de l'expressivité comme absolu a mené la peinture à la perte du sujet. L'auteur rappelle qu'en 1715 l'abbé Du Bos écrivait que les spectateurs avaient besoin d'un cartel pour comprendre les sujets des tableaux qui leur étaient présentés⁶⁶⁵. Ainsi, pour *La Colère d'Achille*, Mariette identifiait le tableau comme la scène d'ouverture de l'*Illiade* où Achille refuse de perdre Briséis tandis que le *Mercur de France* de juin 1750 interprétait la composition comme le moment où Achille comprit qu'Agamemnon souhaitait immoler Iphigénie⁶⁶⁶. La scène choisie par Coypel est bien l'ouverture de *L'Illiade* identifiée par Mariette. Sont reconnaissables Apollon frappant les Grecs de la peste depuis une nuée à droite de la composition et le devin Calchas au centre, qui révéla qu'Agamemnon devait rendre la captive Chryseïs à sa mère pour que cesse le fléau. L'altercation entre le roi et Achille fait suite à la demande d'Agamemnon qui exigea du héros qu'il lui donne en compensation la captive Briseïs. La représentation de la tête de Méduse sur le bouclier d'Athéna venant calmer le héros permet à la fois d'insister sur la colère de celui-ci tout en témoignant d'une fidélité au texte, Achille appelant la déesse « fille de Zeus qui tient l'égide »⁶⁶⁷. Soucieux des détails, Coypel représenta sur la droite Ulysse, reconnaissable à la figure d'Athéna sur son bouclier et sur la gauche Nestor dont la vieillesse indique la sagesse. Les couleurs sont également au service du récit et de l'expression. Achille et Agamemnon sont vêtus des mêmes rouge et or montrant leur égal emportement, tandis que les vêtements de Calchas reprennent les couleurs de la déesse marquant ainsi sa proximité avec les dieux. La composition pyramidante, par sa clarté, sert aussi le récit.

⁶⁶² Cité dans Paris, 2001, *Passion*, p. 180, cat.50

⁶⁶³ Sur le « paradoxe onsiologique de la colère » dans le tableau de Coypel voir Guillaud, 2016

⁶⁶⁴ Fontaine, 1691, article épée, p.226, cité dans Paris, 2001, *Passion*, p.180, cat.50

⁶⁶⁵ Paris, 2001, *Passion*, p.34

⁶⁶⁶ Homère, *Illiade*, Chant I ; Garnier-Pelle, 1989, p.176-177, cat.137

⁶⁶⁷ Homère, *Illiade*, Chant I ; Guillaud, 2016

L'ensemble de ces éléments, associé au potentiel décoratifs des armes et de la palette, justifia le succès de l'œuvre. La composition fut gravée et la tenture tissée deux fois. Bien plus tard, Tischbein repris l'attitude des deux belligérants et d'Athéna pour créer une composition sur le même sujet en 1776⁶⁶⁸. La longévité du succès des compositions de Coypel, que ce soit *Le Sacrifice de Jephté* ou *La Colère d'Achille*, témoigne ainsi de la permanence du prestige de la grande peinture d'histoire tout au long du XVIII^e siècle.

⁶⁶⁸ Fig.199 ; Garnier-Pelle, 1989, p.177, cat.138

RIVALZ Antoine (Toulouse, 1667 – Toulouse, 1735)

Ajax traîne hors du temple Cassandre, fille de Priam et d'Hécube

Vers 1695-1710

Huile sur papier marouflée sur toile

H. 53,5 cm ; L. 65,5 cm

Inv. J 58

Hist. : 14-24/11/1894, Dijon, vente Baudot, n°124 ? ; 1902, Brazey, vente du Mesnil ; Dijon, collection Albert Joliet ; entre 1924 et 1928, don d'Albert Joliet au MBAD.

Bibl. : Schnapper, 1980, pp.53-58 ; Budapest, 1984, A Francia Festeszeti, cat.40 ; Dublin, 1985, Classicisme, p.12 ; Toulouse, 2001, Le temps du caravagisme, p.53 ; Toulouse, 2004, Rivalz, cat.127.

Albert Joliet, conservateur au musée des Beaux-Arts de 1892 à sa mort en 1928, avait amassé une collection d'œuvres d'art dont il fit don au musée à partir de 1924. L'ensemble de 147 objets fut exposé dès 1929 dans cinq salles spécifiques⁶⁶⁹. D'après l'étiquette au dos de l'œuvre, *Ajax trainant Cassandre* avait été acquis en 1902, à Brazey, lors de la vente Du Mesnil. L'étiquette précise que l'esquisse représente les « *Horaces et Curiaces* par David ». L'esquisse avait probablement été acquise par Du Mesnil lors de la vente Baudot en novembre 1894 ou le numéro 124 est décrit comme suit : « DAVID (Louis), dans le genre de. Un enlèvement (esquisse). Devant un portique, une jeune femme est arrachée des bras de son père par des soldats, à gauche, un combat acharné. ». Les dimensions des deux œuvres diffèrent légèrement (47 par 60cm pour l'œuvre de la vente Baudot)⁶⁷⁰. Cette attribution à David et son entourage prévalut jusqu'à ce que Sylvain Laveissière rende l'œuvre à Antoine Rivalz en 1978.

Mis en valeur à l'occasion de la rétrospective organisée à Toulouse en 2004, Antoine Rivalz fut un peintre singulier, témoignant de la vitalité et de l'indépendance du foyer artistique de Toulouse à la fin du XVII^e siècle. Son art se caractérise par une synthèse entre baroque et classicisme, une indépendance vis-à-vis de la production parisienne, un goût pour la peinture d'histoire et Poussin⁶⁷¹. L'erreur d'attribution d'*Ajax trainant Cassandre* témoigne de ce goût tardif pour l'esthétique classicisante et rappelle comme pour *La Colère d'Achille* que la tradition du Grand Genre reprise par les néoclassiques ne

⁶⁶⁹ Dijon, 2000, Collections, p.224

⁶⁷⁰ DO J 58, note de Marguerite Guillaume le 25 juin 2015 et Catalogue de vente, Dijon, vente Baudot, 14-24 novembre 1894, lot 110.

⁶⁷¹ Toulouse, 2004, Rivalz, p. 39 et 42

s'était pas arrêtée à la mort de Le Brun⁶⁷². La sobre monumentalité du cadre architectural qui assoit la composition, le placement des figures en frise par plans successifs et le tumulte évoquent ici le mode de construction de Poussin comme dans *La Peste d'Ashdod* et rappellent le *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre* de l'artiste⁶⁷³. Le soin apporté au costume, notamment les casques, renforce l'aspect classique de l'œuvre. Le tableau a été comparé par Stéphane Lojkin à un tableau de Ricci représentant *Persée brandissant la tête de Méduse devant Phinée*⁶⁷⁴. Le second livre de l'*Énéide* semble avoir été une des sources de prédilection de l'artiste, qui exécuta une *Mort de Priam*, un *Adieux d'Hector et Andromaque*, un *Sac de Troie* et un dessin de *Pyrrhus dans le palais de Priam*⁶⁷⁵. Mais bien que le texte de Virgile ait été une source d'inspiration majeure pour les peintres au XVII^e siècle, l'enlèvement de Cassandre n'avait quasiment pas été représenté avant le travail de Rivalz. L'esquisse conservée à Dijon s'insère dans une série de plusieurs travaux révélateurs du mode de production de l'artiste. D'*Ajax trainant Cassandre* sont connus l'esquisse de Dijon, deux dessins préparatoires du musée Paul Dupuy à Toulouse et une composition peinte définitive, conservée à Rouen et longtemps attribuée à Suvée⁶⁷⁶. Quelques variantes séparent les trois œuvres. Un des dessins du musée Paul Dupuy fut conçu comme le pendant d'un dessin représentant *Les Mégariens dévorés par les lions*, et remploie les figures des principaux assaillants d'un *Meurtre de Priam* probablement réalisé avant 1695, à Rome⁶⁷⁷. Ces figures sont absentes de la version peinte rouennaise, suggérant l'existence de deux compositions distinctes⁶⁷⁸. Néanmoins l'ordonnancement des soldats autour du corps de Cassandre dans l'esquisse de Dijon et le tableau de Rouen évoque aussi le *ricordo* toulousain du *Meurtre de Priam*⁶⁷⁹. La version dijonnaise est extrêmement proche du tableau rouennais, qui se distingue par un éclairage nocturne et par une plus grande violence, un des ravisseurs de la jeune femme la tirant cette fois par les cheveux et à l'aide de ses deux bras. Le type du soldat tendu dans son élan, souvent courbé et prêt à frapper, semble récurrent chez l'artiste. Ainsi, les deux défenseurs de Cassandre sont très proches de la figure masculine à l'arrière-plan de la *Scène de Tragédie* de Mâcon, pendant

⁶⁷² Cat.45 ; À Paris, la persistance du grand genre est également manifeste dans le travail d'Henri de Favanne, cf. Dublin, 1985, Classicisme, p.12.

⁶⁷³ Fig.200 ; Paris, musée du Louvre, Inv. 7276

⁶⁷⁴ Fig. 201; *Utpictura18*, notice en ligne

⁶⁷⁵ Toulouse, musée Paul-Dupuy, inv. 92-3-1 et 134 ; Toulouse, musée des Augustin, Inv. RO 983 ; Sotheby's, Paris, 22 mars 2018, lot 44

⁶⁷⁶ Toulouse, musée Paul-Dupuy, Inv. 81-3-1 (nous n'avons pas trouvé de visuel exploitable) ; Fig.202

⁶⁷⁷ Fig.203-204 ; Toulouse, 2004, Rivalz, p. 147, cat.49

⁶⁷⁸ *Idem*, p.52

⁶⁷⁹ Fig.205

un temps donné à Guérin, tandis que l'affrontement des guerriers rappelle le duo de *La Bataille remporté par les Tectosage sur le Roi Antiochus* au musée des Augustins⁶⁸⁰. Il n'en est pas moins difficile de dater l'ensemble de ces œuvres, comme toutes celles réalisées par le peintre à la charnière de son départ de Rome et de son arrivée à Toulouse. Pour ce qui concerne les trois versions de *Cassandre*, Jean Penent, auteur de la monographie de l'artiste, propose avec prudence une réalisation autour de 1695-1710⁶⁸¹. La pratique du pendant ayant été plus que récurrente chez Rivalz, il n'est pas exclus qu'une version peinte des *Mégariens*, où qu'une prise de ville puissent un jour être mises en rapport avec le tableau de Rouen ou l'esquisse de Dijon⁶⁸².

⁶⁸⁰ Fig.206-207

⁶⁸¹ Toulouse, 2004, Rivalz, p.52

⁶⁸² Toulouse, 2006, Changeux, p.156, cat.34

Peinture de l'histoire du roi

47

VAN DER MEULEN Adam Frans (Bruxelles, 1632 – Paris, 1690)

Le Siègne de Lille en 1667

Après 1686

Huile sur toile

H. 47,8 cm ; L. 116,2 cm

Inv. CA 152

Hist. : Paris, collections de Louis XIV ; 1812, envoi de l'État au MBAD ; 15/09/2010, transfert définitif de propriété au MBAD.

Bibl. : *Liste des tableaux et pièces de sculpture exposés dans la cour du Palais-Royal*, 1673, p.4 ; Lagier, 1842, p.50 ; Ris, 1861, t. II, p.370 ; Lavice, 1870, p.314 ; Ris, 1872, p. 147 et 468 ; Engerand, 1899, p.428, note 3 ; Engerand, 1900, p.632 ; Lille, 19858, France-Belgique, cat.293 ; Paris, 1960, Paysage, cat.58 ; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, p.254 ; Morris, 1973, cat.41 ; Starcky, Gras et Meyer, 1992, pp.62-63 ; Tokyo, 1993, Nature, cat.63 ; Le Maire, 1993, pp.42-43 ; Dijon, 1998, Van der Meulen, cat. 100 ; Lille, 2000, Lille au XVII^e siècle, p.22 ; Bussière, 2000, pp.68-69 ; Lottin, 2003, p.78 ; Berthélé, 2010, Annexe, p.115.

Envoyé au musée des Beaux-Arts en 1812, *Le Siègne de Lille* fut inscrit comme un « beau » tableau dans le *Catalogue* de 1818⁶⁸³. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle il semble avoir joui d'une faveur particulière puisqu'il apparaît après 1842 dans la liste des *Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon*⁶⁸⁴. L'œuvre fut également remarquée par Victor Hugo dans ses notes sur le musée de Dijon⁶⁸⁵. À partir de 1914, *Le Siègne de Lille* fut accroché salle XX. S'il ne bénéficie pas de commentaire de Jeanne Magnin, le tableau fit néanmoins partie des très rares peintures de l'école française du XVII^e siècle citées dans le guide de Joliet et Mercier publié en 1922⁶⁸⁶. Après la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre continua de jouir d'un certain prestige, son statut d'autographe lui assurant un accrochage dans la salle de peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles en

⁶⁸³ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁶⁸⁴ AMD, 4R1 79, *Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon*, entre 1842 et 1860

⁶⁸⁵ Catalogue de vente, Charavay, *Bulletin d'autographe à Prix marqués*, novembre 2001, n°46781

⁶⁸⁶ Joliet, 1922, p.20

1948 et en 1986⁶⁸⁷. Le tableau est désormais en réserve, comme toutes les autres représentations peintes de Louis XIV datant de son règne.

Le Siège de Lille de Dijon est une œuvre de la main de Van der Meulen. Le peintre et Le Brun avaient suivi le roi lors de la guerre de Dévolution afin de réaliser des dessins pour des compositions vantant les victoires militaires du souverain. À la suite de la campagne, Van der Meulen réalisa une esquisse différente de la composition dijonnaise et qui servit de modèle pour la tenture de *L'Histoire du Roi*⁶⁸⁸. Une seconde composition fut réalisée en 1780 pour le château de Marly, à partir d'un dessin préparatoire conservé au Mobilier National⁶⁸⁹. Contrairement à la version de *L'Histoire du Roi*, une plus grande place y est accordée au paysage. C'est de cette version que découle le tableau de Dijon. La touche, le coloris, la maîtrise dans le rendu des chevaux assurent le caractère autographe du tableau, de format plus petit que l'œuvre exécutée pour Marly⁶⁹⁰. Cité en 1785 au château de Versailles, le tableau fit un temps partie des collections royales mais proviendrait originellement du château de Choisy. En effet, l'inventaire après décès de la marquise de Louvois dressé en 1715 contient la mention de tableaux de la main de Van der Meulen, commandés par Mademoiselle de Montpensier et reprenant les compositions des *Conquêtes du roi* peintes pour Marly. Ces répliques ornaient un cabinet du château de Choisy, dont la construction fut achevée en 1686. Les tableaux de Choisy furent de nouveau mentionnés dans l'inventaire des magasins de Choisy en 1757. Ce dernier document mentionne une *Prise de Lille* de dimension similaire à l'œuvre du musée des Beaux-Arts de Dijon⁶⁹¹.

La composition établie par Van der Meulen présente un savant mélange de soin accordé au réel et de références au monde de la science cartographique, permettant de donner à la représentation de l'épisode un caractère véridique assurant l'efficacité de la propagande royale. La scène est aisément identifiable. Le soin flamand accordé au rendu du paysage permet d'identifier le prieuré de Fives où se trouvait Turenne, que le roi rejoignit le 10 août 1667. Dans le fond, les églises de la ville, Saint-Sauveur, Saint-Maurice, Saint-Etienne, Sainte-Catherine et Saint-Pierre, sont elles aussi reconnaissables. De même, les figures du roi, de Turenne et de Monsieur sont bien individualisées. Le roi, représenté en commandant, s'était effectivement investi dans le siège de la ville, que

⁶⁸⁷ MBAD, Documentation, dossier D5

⁶⁸⁸ Fig.208

⁶⁸⁹ Fig.209

⁶⁹⁰ Dijon, 1998, Van der Meulen, cat. 100

⁶⁹¹ Le Maire, 1993, p.42-43 ; Dijon, 1998, Van der Meulen, cat. 100

Turenne et Louvois n'approuvaient pas entièrement⁶⁹². À ce soin apporté aux détails correspond une composition rigoureusement construite selon un modèle formel dont le réalisme est finalement assez ambigu. Comme l'a montré Jérôme Delaplanche, les compositions réalisées pour Marly procèdent d'une distorsion de l'espace amplement héritée de Vrancx, et Callot. Cette distorsion, contrairement aux versions peintes pour *L'Histoire du roi*, réussit à unir le point de vue cartographique parallèle au sol et le point de vue pictural perpendiculaire au sol en une synthèse esthétiquement viable⁶⁹³. Les arbres, le fossé et le prieuré de Fives sont ainsi disposés de manière à masquer la rupture de point de vue entre le premier et l'arrière-plan, que seuls indiquent les disproportions de la route bordant le prieuré de Fives⁶⁹⁴. Par cette habileté de composition le caractère artificiel de l'œuvre diminue mais la précision cartographique demeure, accentuant pour le spectateur l'impression de se trouver devant une description précise et fidèle de la scène. Ce sentiment de « réalisme » devait encore être accentué pour les contemporains de l'artiste, pour qui ce mode de représentation pouvait évoquer la science chorographique. Diffusée par de nombreux ouvrages, sculptée au côté de la Peinture dans les jardins de Versailles, la Chorographie mêlait l'art du paysage et la cartographie par des représentations de l'espace en plan mais avec certains éléments, comme les bâtiments, dessinés en trois dimensions⁶⁹⁵. Comme les plans-reliefs qui se développèrent sous le règne de Louis XIV, ce type de représentation à plusieurs points de vue permettait de cumuler les informations stratégiques et militaires⁶⁹⁶. La référence à la science chorographique assurait ainsi l'ancrage de la scène dans le monde de la science et non plus dans celui de la propagande. La composition peinte du *Siège de Lille* fut longtemps considérée comme le point de départ de la gravure de la *Prise de Lille* exécutée par Jan Van Huchtenburg⁶⁹⁷. Une des versions conservées portait en effet la date de 1685, qui correspond en fait à la seconde édition des *Conquêtes* de Van der Meulen. Grâce aux recherches de Robert Wellington, il est désormais assuré que la réalisation peinte découla de la gravure qui fut réalisée entre 1670 et 1678. Or, la tradition chorographique appliquée à la représentation des batailles découle amplement d'estampes et non de peintures. En transposant cette tradition, Van der Meulen accrédite les conquêtes royales du sceaux du réalisme et conforte les affirmations du *Mercur*

⁶⁹² Starcky, 1998, p.61, cat.22

⁶⁹³ Delaplanche, 2009, p.114 ; Delaplanche, 2011, p.3, article en ligne

⁶⁹⁴ Wellington, 2011, p.149

⁶⁹⁵ Charles Le Brun, *La Chorographie*, dessins pour les statues de l'aile du Midi à Versailles, Paris, musée du Louvre, Inv. 29781, Recto ; Sur Van der Meulen et la Chorographie voir Wellington, 2010, p. 142-154

⁶⁹⁶ Delaplanche, 2009, p.114-115 ; Dijon, 1998, Van der Meulen, p. 62

⁶⁹⁷ Fig.210-211

Galant : « Van der Meulen s'est exprès transporté partout sur les lieux pour en faire les desseins, on ne doit point douter de tout ce que elles représentant n'ait esté observé, avec les plus grandes précisions et la plus exacte régularité »⁶⁹⁸.

⁶⁹⁸ Wellington, 2011, p. 146 ; pour la citation, Richefort, 2004, p.137 et Wellington p.150 note 31.

VAN DER MEULEN Adam Frans (Bruxelles, 1632 – Paris, 1690), atelier de
Le Passage du Rhin le 12 juin 1672

Après 1672

Huile sur toile

H. 77 cm ; L. 109 cm

Inv. CA 153

Hist.: 1809, Dijon, achat du MBAD à M. Anthony.

Bibl.: Engerand, 1899, p.429 ; Maumené, 1931, vol.2, p.165 ; Nantes, 1997, Grand Siècle, cat.117 ; Dijon, 1998, Van der Meulen, p.153 ; Berthelé, 2010, Annexe, p.115.

En 1809, le musée des Beaux-Arts acquis pour 150 francs « deux tableaux de bataille, de Martin », appartenant à « M. Anthony »⁶⁹⁹. Le musée possédait déjà un *Passage du Rhin* de Martin, saisi à la révolution et inscrit dans l'inventaire Devosge⁷⁰⁰. À l'inverse, ce tableau-ci et le *Siège de Givet* n'entrèrent dans les collections du musée qu'en 1818 et sont sans équivalent dans l'inventaire Devosge ce qui rend probable leur identification aux œuvres achetées en 1809. Un *Passage du Rhin* fut mentionné pour la première fois dans les *Notices* de Claude Hoin comme accroché dans la première salle du musée mais sans nom d'auteur⁷⁰¹. Le tableau est plus sûrement mentionné dans le *Catalogue* de 1818, où il apparaît sous le nom de Van der Meulen comme un « beau » tableau et comme « Ancien envoi du Gouvernement »⁷⁰². L'erreur, répétée pour le *Siège de Givet*, n'est pas étonnante au sein d'un document où les imprécisions de provenance sont fréquentes, d'autant plus qu'en 1809 l'État avait effectivement envoyé des œuvres à Dijon. L'attribution à Van der Meulen perdura dans tous les catalogues du musée mais aussi dans les listes plus informelles des archives. Le tableau fit partie de la liste des *Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon* dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁷⁰³. Absent des catalogues de Jeanne Magnin, l'œuvre dut être raccrochée après la guerre comme le suggère une liste d'accrochage datant probablement de 1948⁷⁰⁴. Le tableau fut du moins présenté aux côtés du *Siège de Givet* et du *Portrait équestre de Louis XIV* lors de l'exposition de peinture française organisée par Pierre Quarré en 1969⁷⁰⁵. La composition

⁶⁹⁹ ADCO, 33 T 9

⁷⁰⁰ Cat.51

⁷⁰¹ Cat.50 ; AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

⁷⁰² AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁷⁰³ AMD, 4R1 79, *Tableaux les plus remarquables du Musée de Dijon*, entre 1842 et 1860

⁷⁰⁴ MBAD, Documentation, dossier D5

⁷⁰⁵ Cat.49-50 ; *Le Bien public*, 22 janvier 1969

intégra ensuite l'espace des collections permanentes où elle apparaît en 1986 dans la grande salle de peinture française⁷⁰⁶. Le tableau partit dans les réserves avant 1998⁷⁰⁷.

L'épisode du *Passage du Rhin* fut très largement diffusé au service du pouvoir royal, aussi bien en tapisserie qu'en peinture et en gravure. Pourtant, la composition réalisée par Van der Meulen ne fut jamais réellement achevée. Plusieurs études et esquisses préparatoires conservées témoignent du soin que l'artiste mis dans l'exécution de l'œuvre. La scène aurait dû s'ajouter aux autres compositions de la tenture de *L'Histoire du Roi*, que l'arrivée au pouvoir de Louvois et la disgrâce de Le Brun stoppa⁷⁰⁸. Avec la collaboration de Le Brun, Meulen avait également entrepris d'insérer la composition en partie centrale d'un grand triptyque peint composé de *La Marche de la cavalerie*, du *Passage du Rhin à Tolhuis* et de *La Réalisation du pont de bateaux*⁷⁰⁹. Là encore le projet avorta mais la composition centrale fut gravée par Simonneau et présentée en juin 1688 par *Le Mercure Galant*⁷¹⁰. De ce fait et de par l'activité de l'atelier, la composition du *Passage du Rhin* connut une importante diffusion. L'esquisse originale étant conservée à Caen, la version de Dijon s'inscrit parmi les multiples répliques non autographes. L'œuvre présente effectivement une palette plus saturée et moins fine que la version de Caen. L'aspect mécanique de la facture et la raideur de la torsion du roi dénoncent un travail d'atelier qu'il est cependant impossible de dater précisément⁷¹¹.

Bien que l'invasion des Provinces-Unies ne fut pas une grande réussite sur le plan militaire, le roi se voyant contraint de quitter le pays à peine plus d'un an après le passage du Rhin, l'épisode fut un des fers de lance de la propagande royale, jusqu'à apparaître sur le décor de la Grande Galerie à Versailles⁷¹². La composition de Van der Meulen se place directement dans cette optique. Outre la vue panoramique et l'association de deux plans caractéristiques de Van der Meulen, la représentation du roi elle-même tend à en faire le héros unique de l'épisode. Louis XIV est ainsi figuré sur un cheval exécutant la levade, plaçant le souverain en acteur héroïque d'une charge⁷¹³. Toutefois, en 1672, la force de l'armée française n'était plus le fait d'une guerre de choc mais d'une guerre de siège qui permettait de limiter les pertes humaines et surtout empêchait l'aristocratie de se distinguer

⁷⁰⁶ MBAD, Documentation, dossier D5

⁷⁰⁷ DO CA 153, la dernière localisation de l'œuvre remonte à 1998 dans la base micro-musée

⁷⁰⁸ Dijon, 1998, Van der Meulen, p.150

⁷⁰⁹ Fig.212-213

⁷¹⁰ Dijon, 1998, Van der Meulen, p.150

⁷¹¹ Nantes, 1997, Grand Siècle, cat.117 ; DO CA 153, communication écrite de Thierry Bajoué et réponse d'Hélène Meyer, décembre 1996.

⁷¹² Vries, 1993, p.24-30

⁷¹³ Pour ce paragraphe, Delaplanche, 2013, p.71-80

par les armes. Le seul et unique héros des batailles devenait donc le roi en tant que dirigeant de la bonne marche de l'armée. Dans la composition de Dijon ce nouveau fonctionnement centralisateur est manifesté par les personnages qui accourent vers le roi. Lui seul apparaît comme le stratège que ne vient concurrencer aucune autre personnalité aristocratique. Ainsi, si Monsieur frère du roi et le duc de Longueville, qui trouva la mort lors du combat, sont mis en avant aux côtés du souverain, le prince de Condé, le véritable initiateur de l'opération militaire, est relégué à l'arrière-plan, à la droite du duc de Longueville⁷¹⁴. L'impression d'obéissance immédiate aux ordres du souverain est renforcée par la canne renvoyant au bâton de commandement. Par le jeu de perspective propre aux compositions de Van der Meulen, l'objet touche l'autre rive du Rhin où se trouvent les premiers rangs de l'armée, comme si la rive opposée était à portée de main et son occupation soumise au bon vouloir du roi. À ce message caché sous une apparence d'exactitude se superposaient pour le contemporain des références mythologiques, donnant à la campagne militaire une aura glorieuse dont elle fut en réalité dépourvue⁷¹⁵. La scène ne manquait pas d'évoquer César traversant le Rubicon, Constantin devant le Tibre mais encore et surtout Alexandre le Grand au Passage du Granique, dont la peinture par Le Brun fut exposé au Salon de 1673⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Vries, 1993, p. 28

⁷¹⁵ *Idem*, p.29

⁷¹⁶ Charles Le Brun, *Le Passage du Granique*, 1665, Paris, musée du Louvre, inv. 2894

HOUASSE René-Antoine (Paris, 1645 – Paris, 1710)

Louis XIV à cheval

Après 1679

Huile sur toile

H. 93 cm ; L. 74,8 cm

Inv. CA 154

Hist.: Dijon, collection Bataille ; 7/01/1793, saisie révolutionnaire, envoi au musée ; 1948, dépôt au bureau du maire à l'hôtel de ville ; avant 1969, retour au MBAD ; dépôt à l'hôtel de ville à une date inconnue ; 2004, retour au MBAD.

Bibl.: Maumené, 1931, vol.2, p.65 ; Bruxelles, 1950, Portraits du musée de Dijon, cat.6 ; Vienne, 2010, Prince Eugène, cat. I.10 ; Thunder, 2014, p.70.

Le *Portrait équestre de Louis XIV* fut saisi le 7 janvier 1793 à Dijon dans la collection de l'émigré Bataille. Devosge l'inscrivit comme « Un excellent tableau du pinceau de Vander Meulen », attribution qui perdura jusqu'à la publication du catalogue des peintures françaises de 1968. Rangé parmi les « beau » tableau en 1818, l'œuvre survécut aux allègements et changements d'accrochage du XX^e siècle⁷¹⁷. En 1914 elle ornait la salle XV, dite Grande Galerie ou Galerie de Bellegarde et fit l'objet d'un commentaire bref mais élogieux de Jeanne Magnin, qui mit toutefois en doute l'attribution à Van der Meulen⁷¹⁸. Elle s'accordait en cela avec Victor Hugo qui dans des notes sur le musée de Dijon donnait le tableau à « Jean Martin »⁷¹⁹. Absent du catalogue de 1933, le tableau dut probablement être décroché à l'occasion de travaux effectués dans la galerie de Bellegarde. À sa réouverture, en 1936, le tableau fut raccroché⁷²⁰. En 1948 le tableau partit orner le bureau du maire à l'hôtel de ville. À partir de cette date, les mouvements de l'œuvres sont moins certains. Le tableau rentra assurément au musée pour l'exposition de peinture française organisé par Pierre Quarré en 1969 et y resta un temps puisqu'en juillet 1980 le maire demanda le retour du tableau à l'hôtel de ville pour remplacer une *Galerie en Ruine* d'Hubert Robert⁷²¹. Cette demande ne fut peut-être pas validée, puisque le tableau apparaît sur la plaquette de présentation de la salle de peinture française en 1986⁷²².

⁷¹⁷ AMD, 4R 11, *Catalogue*, 1818

⁷¹⁸ Magnin, 1914

⁷¹⁹ Catalogue de vente, Charavay, *Bulletin d'autographe à Prix marqués*, novembre 2001, n°46781

⁷²⁰ MBAD, Documentation, dossiers « Historique des salles » et « Historique de la Galerie de Bellegarde »

⁷²¹ Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv.3998

⁷²² *Le Bien public*, 22 janvier 1969 ; MBAD, Régie, dossier des « dépôts clos », hôtel de ville, lettre de juillet 1980 de Pierre Georgel au Maire ; MBAD, Documentation, dossier D5

Le tableau repartit toutefois à une date inconnue à l'hôtel de ville puisqu'il en revint en 2004, pour intégrer les réserves du musée.

Le tableau du musée des Beaux-Arts de Dijon est une réplique de petite dimension d'un tableau de René-Antoine Houasse commandé par le roi en 1679. Abondamment diffusés dès leur création par des copies et des gravures, les portraits équestres de Louis XIV avaient connu une très large diffusion rendant souvent difficile leur datation et attribution. Les nombreuses copies contemporaines au règne de Louis XIV confortent l'idée que le tableau d'Houasse était dès l'origine destiné à diffuser l'image du roi. La typologie du tableau correspond à la troisième catégorie de portraits royaux décrite par Martinet en 1659 dans le *Recueil des portraits* : « Il le faudrait représenter à cheval avec un bâton de commandement, quand il dresse un escadron, quand il met une armée en bataille »⁷²³. De telles œuvres servaient souvent de cadeaux diplomatiques. À partir de 1676, le roi les offrait non plus aux souverains étrangers mais plutôt à des français, notamment des ambassadeurs, probablement pour les remercier de leur fidélité⁷²⁴. Ainsi, ce n'est pas un mais trois portraits équestres que Houasse réalisa en 1679. Deux furent destinés au Garde-Meuble et un à l'ambassadeur de France à Constantinople. Plus tard, Les anciens inventaires royaux du Garde-Meuble de la couronne mentionnent à nouveau trois portraits équestres commandés à Houasse : un pour M. d'Opède qui rejoignit le Portugal le 28 avril 1681, un pour les mandarins du roi de Siam envoyé le 1^{er} février 1685 et un envoyé en 1682 à Lille⁷²⁵. Toutes ces versions mesuraient 8 pieds sur 6 pieds ½ de long. Les tableaux actuellement conservés qui pourraient s'y rapporter sont la version du château de Versailles, celle du musée des Beaux-Arts d'Arras et celle conservé au Museo Nacional de Arte Antiga de Lisbonne⁷²⁶. D'autres versions existent par ailleurs à l'hôtel du Rectorat de Besançon, à Chantilly, Château-Thierry, Dôle, Troyes, au château de Vaux-le-Vicomte, dans celui de Bazoches, mais aussi de Parentignat et dans des collections particulières. La version de Dijon est pour l'instant conservée comme une réplique autographe. La parution imminente du catalogue raisonné de l'œuvre d'Houasse devrait permettre d'infirmier ou confirmer le caractère autographe de l'œuvre⁷²⁷.

Sous le ministère de Colbert, pas moins de 47 portraits royaux furent commandés, dont 22 mentionnés comme équestres. Avec Mignard et Rabon, Houasse fit partit des

⁷²³ Cité dans Nantes, 1997, Grand Siècle, p.76

⁷²⁴ Chastagnol et Vitet, 2013, p.65

⁷²⁵ *Idem* p.68

⁷²⁶ Versailles, musée national des châteaux de Versailles et Trianon, Inv. MV 2109 ; Arras, musée des Beaux-Arts, Inv. D 951.1 ; Lisbonne, Museo Nacional de Arte Antiga, Inv. 1767 Pint

⁷²⁷ Lett, Matthieu, *René-Antoine Houasse (1645-1710), Peindre pour Louis XIV*, Arthena, 2020

artistes privilégiés par le roi puisqu'il réalisa au total 6 effigies du souverains⁷²⁸. Cependant, contrairement à Rabon et Mignard, Houasse n'aurait pas réalisé son portrait directement d'après la figure du souverain mais à partir d'un modèle préexistant⁷²⁹. En effet, les sources précisent que Houasse travaillait à partir d'un « dessein de M. Le Brun », ce qui témoigne de l'importance que conservait le premier peintre du roi dans la réalisation des effigies royales⁷³⁰. Ce dessin, retrouvé par Matthieu Lett, est un carton à grandeur de la peinture originale, avec une mise au carreau⁷³¹. Les motifs de l'habit et le décor de l'harnachement furent laissés à la libre disposition de son ancien élève. Cette liberté fut prétexte à Houasse pour faire montre de son talent en peignant de somptueuses broderies sur le tapis de selle, dont les motifs se retrouvent sur une gravure d'harnachement réalisée en 1725 par Margaretha Helm⁷³². Par rapport au dessin de Le Brun, le portrait peint perdit un peu de la fougue que lui conférait le large chapeau à plume et l'écharpe animée par le vent. Le souci qu'accordait Le Brun à la physionomie animale disparu également. Le regard en coin presque humain du cheval laissa place sur les différentes versions connues de la peinture à un regard fixe plus agressif et animal.

Cette représentation du souverain de 1679 s'insère dans une suite de trois portraits équestres, le premier exécuté par Le Brun en 1663 et le second par Mignard en 1674, qui chacun renouvellent l'image du roi⁷³³. Dans les trois œuvres, le cheval, à la robe « soupe de lait » dans la version d'Houasse, effectue la figure de la levade. Contrairement au cabrer, elle figurait un cavalier qui maîtrise son art et permettait aux artistes de symboliser le rapport entre le roi et son peuple⁷³⁴. Dans la version d'Houasse, Louis XIV est représenté en habit de cour et non en armure, alors que l'arrière-plan du tableau représente clairement un champ de bataille. Ce détail rappelle que le siècle vit l'abandon progressif des armures, devenues inefficaces devant la puissance de l'artillerie⁷³⁵. Le « justaucorps de broderie », l'« habit ordinaire » ou encore « à la française » mentionnés dans les inventaires n'avaient alors qu'un seul précédent dans un portrait équestre, aujourd'hui conservé à Tournai et attribué à Pierre Rabon ou Renard de St-André⁷³⁶. L'arrière-plan est

⁷²⁸ Chastagnol et Vitet, 2013, p.54

⁷²⁹ Nantes, 1997, p.79-82

⁷³⁰ Chastagnol et Vitet, 2013, p.64

⁷³¹ Fig.214 ; Lett, 2011, P 13

⁷³² Thunder, 2014, p. 70

⁷³³ Fig.215-216, le portrait commandé en 1663 à Le Brun est disparu, il se rapproche de la Fig.215 mais comportait des figures allégoriques.

⁷³⁴ Bril, 2014, p.216

⁷³⁵ *Idem*, p.225

⁷³⁶ Fig.217 ; Guiffrey, 1885-1886, t. II, p.22, n° 430-431-433 et Bailly, p.408-409, n°23, cités par Chastagnol et Vitet, 2013, p.64

une autre singularité de l'œuvre. Il s'agit de la première commande royale de portrait équestre autonome où le fond ne renvoie pas à un événement précis⁷³⁷. Dans le portrait équestre peint par Mignard, l'arrière-plan figurait la prise de Maastricht, que la France cessa d'occuper à partir de la signature du traité de Nimègue en 1678. À l'inverse, la finesse d'Houasse consista à rester flou quant à la scène représentée pour éviter l'obsolescence de son œuvre. Le fond du tableau fait sans doute référence à l'ensemble de la campagne de Hollande que le souverain semble avoir amplement utilisé comme symbole de son hégémonie sur le reste du continent. En rendant la narration plus suggestive que dans les tableaux de Van der Meulen, en supprimant les allégories du tableau de Le Brun et les références antiquisantes de celui de Mignard, Houasse proposait un nouveau type de figuration du souverain. Le roi occupe désormais tout l'espace de la toile « comme si à lui seul il représentait et incorporait *l'istoria* à raconter, les hauts faits à représenter »⁷³⁸. Damien Bril y voit l'illustration d'une réflexion de Pellisson-Fontanier, historiographe du roi : « Il faut louer le Roy par tout, mais pour ainsi dire sans louange, par un recit de tout ce qu'on lui a vû faire, dire & penser [...]. Pour en être mieux crû, il ne s'agit pas de lui donner là les épithetes & les éloges magnifiques qu'il mérite ; il faut les arracher de la bouche du Lecteur par les choses mêmes »⁷³⁹. L'intérêt du cheval était alors de mettre en scène le roi en action, non d'un point de vue narratif comme y invitent les formats horizontaux des peintures de Van der Meulen, mais du point de vue de l'essence du roi, comme le souligne le format vertical. Au regard des autres portraits équestres du roi, le tableau de Houasse apparaît ainsi comme l'exemple le plus aboutit de ce processus d'identification de Louis XIV à l'Histoire.

⁷³⁷ Bril, 2014, p.223-225 pour le paragraphe qui suit

⁷³⁸ *Idem* p.225

⁷³⁹ Pellisson-Fontanier, *Œuvres diverses*, Paris, 1735, p.3, cité par Bril, 2014, p.225

MARTIN Jean-Baptiste (Paris, 1659 – Paris, 1735)

Le Siège de Givet

Après 1675

Huile sur toile

H. 68,8 cm ; L. 108,4 cm

Inv. CA 155

Hist.: Dijon, 1809, achat du MBAD à M. Anthony ; 1852, dépôt dans la salle du conseil municipal à l'Hôtel de Ville ; 1931-1935 puis 1944, dépôt à l'hôtel du Quartier général, 1 rue Monge ; avant 1969, retour au MBAD ; 06/1988 – 11/07/1990, dépôt au Commissariat de police, 11 rue de Metz.

Bibl. : inédit.

Tout comme *Le Passage du Rhin* de l'atelier de van der Meulen, *Le Siège de Givet* fut acquis en 1809 à « M. Anthony » comme un tableau de Martin⁷⁴⁰. Donné à Van der Meulen dans les catalogues du XIX^e siècle, le tableau fut mentionné par Hoin à côté d'un « grand Christ » mais sans localisation de salle précise⁷⁴¹. « Beau » tableau en 1818, l'œuvre fut inscrite, comme tous les tableaux attribués à Van der Meulen, sur la liste des *Tableaux les plus remarquables du musée de Dijon*⁷⁴². En 1852, l'œuvre fut réclamée par le maire avec un des deux *Passages du Rhin* afin de combler les vides des panneaux de la salle du conseil municipale⁷⁴³. C'est en 1914 que l'œuvre fut rendue à son attribution à Jean-Baptiste Martin et accrochée salle XVI, « où sont reléguées quelques toiles d'intérêt secondaire »⁷⁴⁴. Le tableau n'apparaît plus dans le catalogue de 1933. En effet, l'œuvre avait été déposée à l'hôtel du Quartier Général de la ville, 1 rue Monge, le 15 janvier 1931⁷⁴⁵. Le tableau quitta néanmoins temporairement son lieu de dépôt puisqu'en 1935 le tableau fut noté absent et qu'en 1938 le général Valgrenant demanda à ce qu'une œuvre lui soit prêtée en remplacement provisoire du *Siège de Givet*⁷⁴⁶. Il semble qu'à la fin de la guerre le tableau ait réintégré le 1 rue Monge, où l'œuvre fut mentionnée en 1944 et 1945⁷⁴⁷. Lors de l'exposition de 1969, le tableau rentra au musée où il fit pendant au *Passage du Rhin* de l'atelier de Van der Meulen, avant de repartir en juin 1988, cette fois à

⁷⁴⁰ Cat.48 ; ADCO, 33 T 9

⁷⁴¹ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

⁷⁴² AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818 ; 4R1 79, *Tableaux les plus remarquables du musée de Dijon*, entre 1842 et 1860

⁷⁴³ AMD, 4R1 71, lettre du maire de Dijon à Févret de Saint-Mesmin, 26 février 1852.

⁷⁴⁴ Magnin, 1914, salle XVI

⁷⁴⁵ MBAD, Régie, dossier des dépôts clos, Quartier Général

⁷⁴⁶ MBAD, Régie, Dossier des dépôts clos, Quartier Général

⁷⁴⁷ *Ibidem*

la Gendarmerie, 11 rue de Metz⁷⁴⁸. L'œuvre réintégra définitivement les réserves du musée le 11 juillet 1990⁷⁴⁹.

Entré en apprentissage chez Van der Meulen le 8 décembre 1674, Jean-Baptiste Martin avait appris le dessin chez le mathématicien Philippe de la Hyre et aurait été soutenu par Vauban pour entrer dans l'atelier du peintre des batailles de Louis XIV. Il lui succéda comme « premier peintre des conquêtes du roi » à sa mort en 1690⁷⁵⁰. Coloriste de moindre envergure que son maître, Martin s'évertua à reproduire le mode de composition mis en place par Van der Meulen⁷⁵¹. La composition de Dijon illustre bien cette réutilisation d'un schéma en deux plans, permettant une description cartographique des villes prises, mais avec un aspect plus systématique que chez van der Meulen. Les figures sont également plus raides, les chevaux plus élancés, le coloris moins chatoyant, plus saturé et les détails plus sommairement traités. Le message n'en reste pas moins le même que dans les tableaux de Van der Meulen, avec de surcroît une utilisation potentiellement pédagogique. En effet, à partir de 1686, un fond de dessins préparatoires et de peintures de batailles fut créé par Louvois pour la formation des officiers. Jean-Baptiste Martin et son fils y participèrent⁷⁵². L'évènement représenté est aisément identifiable grâce à la précision de la représentation de la ville. Il s'agit de la prise de Givet, en mai 1675, dont les opérations militaires furent dirigées par le roi assisté du Grand Condé lors de l'invasion des Pays-Bas espagnols. La prise fut rapide et s'inscrit dans une suite d'avancées militaires à Dinant, Huy et Limbourg à l'issue desquelles le roi retourna à Saint-Germain, ses objectifs de guerre ayant été atteints⁷⁵³. Bien que le roi et Condé eussent été impliqués dans la prise de Givet, ni l'un ni l'autre n'ont été représentés par Martin. Les traits du personnage principal, monté sur un cheval blanc, ne peuvent être associés à aucun des deux hommes, ni à Turenne qui combattait en Alsace. Son habit dénué de broderie et l'absence de bâton de commandement ne plaident pas en faveur d'un grand personnage de la cour. Pour cela, il serait tentant de voir dans le tableau une œuvre à but topographique et éducatif plutôt qu'une œuvre de propagande. Le doigt du cavalier invite à regarder l'action de l'armée plutôt qu'à admirer la gloire d'un chef.

⁷⁴⁸ *Le Bien Public*, 22 janvier 1969 ; MBAD, Documentation, dossier G1

⁷⁴⁹ MBAD, Documentation, dossier G1

⁷⁵⁰ Brouzet, 2007, p. 20-25

⁷⁵¹ Richefort, 2004, p.180

⁷⁵² Dijon, 1998, Van der Meulen, p.62-63

⁷⁵³ Young, 2004, p.133

MARTIN Jean-Baptiste (Paris, 1659 – Paris, 1735)

Le Passage du Rhin le 12 juin 1672

Après 1672

Huile sur toile

H. 64,8 cm ; L. 80,5 cm

Inv. CA 393

Hist.: Dijon, collection Legouz de Saint-Seine ; 1792, saisie révolutionnaire, envoi au musée ; 1852, dépôt dans la salle du conseil à l'Hôtel de Ville ; 1937 – 04/01/1966, dépôt à l'hôtel de fonction de l'armée de l'Air, 19 cours du Général de Gaulle.

Bibl. : inédit.

Le Passage du Rhin fut saisi à la Révolution dans la collection de Bénigne Legouz de Saint-Seine et inscrit au numéro six de l'inventaire Devosge comme « Le passage du Rhin par l'armée française, tableau original peint par Van der Meulen, excellent tableau peint sur toile 1 pieds 11 pouces de hauteur, sur 2 pieds 4 pouces de large [62,26 par 75,80 cm], bordure dorée ». L'attribution à Van der Meulen disparut dès 1818 au profit de Jean-Baptiste Martin, ainsi que l'adjectif « excellent », devenu « médiocre »⁷⁵⁴. Déjà dans les *Notices* d'Hoin, un *Passage du Rhin* était inscrit sans auteur suggérant une mise en doute précoce de l'attribution proposée par Devosge⁷⁵⁵. Il convient toutefois de rester prudent, cette mention pouvant aussi renvoyer au *Passage du Rhin* acheté en 1809⁷⁵⁶. Quoiqu'il en soit, *Le Passage du Rhin* donné à Martin revint en grâce à partir de 1842, puisqu'il fut ajouté à la liste des *Tableaux les plus remarquables du musée de Dijon*⁷⁵⁷. Le maire réquisitionna l'œuvre en 1852 pour orner la salle du conseil de la mairie, sans que la date de fin de dépôt soit connue⁷⁵⁸. Absent des catalogues de Jeanne Magnin, le tableau y était peut-être encore pendant la première moitié du XX^e siècle. En 1937 l'œuvre fut mise en dépôt à l'hôtel de fonction de l'Armée de l'Air, (actuel 19 cours du Général de Gaulle) et revint au musée le 4 janvier 1966⁷⁵⁹. Elle ne semble pas avoir été exposée depuis.

Si l'œuvre n'est pas une copie de la composition créée par Van der Meulen pour Marly, elle n'en est pas moins une reprise du mode de composition de l'artiste, en deux plans avec une mise en scène du pouvoir royal, les militaires se pressant autour du roi pour prendre leurs ordres. Les figures et les chevaux plus fluets et élancés que chez Van der Meulen sont les éléments rapprochant l'œuvre de la manière de Jean-Baptiste Martin.

⁷⁵⁴ AMD, 4R1 11, *Catalogue*, 1818

⁷⁵⁵ AMD, 4R1 11, Hoin, *Notices...*

⁷⁵⁶ Cat.48

⁷⁵⁷ AMD, 4R1 79, *Tableaux les plus remarquables du musée de Dijon*, entre 1842 et 1860

⁷⁵⁸ AMD, 4R1 71, lettre du maire de Dijon à Févret de Saint-Mesmin, 26 février 1852

⁷⁵⁹ MBAD, Régie, dossiers des « dépôts clos », Quartier Général

Conclusion

De l'allégorie à la peinture de l'histoire du roi, des peintures de dévotion à la mythologie, les peintures d'histoire de l'école française de la seconde moitié du XVII^e siècle conservées à Dijon ne peuvent se limiter à l'emprise d'un « style » Le Brun. Réduire cette période à la « dictature » du premier directeur des Gobelins faisait oublier qu'il n'était pas le seul grand peintre d'histoire de sa génération. L'importance accordée aux visages et aux mains pour exprimer les passions et raconter une histoire, le goût du costume, sont déjà présents dans *La Présentation au temple* de Philippe de Champaigne, le travail de Corneille l'Aîné ou d'Errard. De Bourdon à Dufresnoy, en passant par Stella, Despesches ou Boullogne l'Aîné, la peinture d'histoire s'est épanouie selon différents modes qui, s'ils partagent le souci de la narration, le goût du symbole et du dévoilement, n'en sont pas moins différents les uns des autres.

La génération qui suivit les enseignements de Le Brun fut peut-être plus marquée par son art. Toutefois, parler de copistes est fort réducteur. Les emprunts et les renvois ne sont pas un blâme au XVII^e siècle mais se placent souvent dans une logique d'émulation. Le Brun est d'ailleurs loin d'être le seul référent de ces peintres. Traiter Le Brun de « dictateur des arts », condamner l'Académie, c'était oublier que la notion d'originalité n'avait pas l'importance que nous lui conférons aujourd'hui. Certes, Jean-Baptiste Corneille et Antoine Coypel furent profondément marqués par *Les expressions des passions de l'âme*, mais chacun en fit un usage singulier. Là où Corneille les tire à l'extrême pour repousser les limites de l'expressivité, Coypel les utilise pour servir sa conception de la peinture, voire de la littérature. Certes, Gabriel Revel fut un imitateur du « style » Le Brun, mais ses nombreux emprunts et ses maladresses ne l'empêchèrent pas d'user de formules iconographiques rares, à une époque où l'invention était particulièrement prisée. Enfin, lorsque van der Meulen et Houasse servirent la gloire du roi, ils inventèrent des formules singulières, malgré la présence indubitable de Le Brun dans les processus de création.

Tous ces artistes, Le Brun le premier, sont indissociables de la culture visuelle de leur temps. La perte de cette culture et l'incapacité à lire le langage créé et transmis par Le Brun et ses contemporains ne pouvaient qu'aboutir à cette dévalorisation de la peinture d'histoire de la seconde moitié du XVII^e siècle, dont souffrent particulièrement les artistes de second rang, dont la qualité visuelle des œuvres ne rachète pas le fond devenu

hermétique pour trop de visiteurs. Le présent catalogue aura permis de rappeler la richesse de cette période de l'histoire de l'art français, son intérêt et son importance pour le musée des Beaux-Arts de Dijon. Des découvertes ont permis de replacer des œuvres dans leur contexte iconographique et des pistes ont été ouvertes. Restent encore toutes les peintures anonymes attendant d'être sorties de l'oubli, restent aussi les autres genres et la première moitié du XVII^e siècle, qui, s'ils ont été moins malmenés, n'en méritent pas moins d'être replacés dans leur contexte et leur histoire afin de doter le musée d'un véritable catalogue des peintures de l'école française du XVII^e siècle.

Sources, bibliographie et sitographie

Catalogues du musée des Beaux-Arts de Dijon

Catalogues généraux

Notice des tableaux, statues, bustes, bas-reliefs, vases, bronzes, antiquités, dessins, estampes, etc. exposés au Musée de Dijon, Dijon, Frantin, 1818.

Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon, Dijon, Victor Lagier, 1834.

Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement, Dijon, Victor Lagier, 1842.

Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon, Dijon, Lamarche, 1860.

Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. Peintures, sculptures, dessins, antiquités, Dijon, Rabutôt, 1869.

Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. Peintures - Sculptures - Dessins - Antiquités - Collection Trimolet, Dijon, 1883.

Catalogues des peintures françaises

MAGNIN Jeanne, *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon, 1914.

MAGNIN Jeanne, *La peinture au Musée de Dijon*, 3^e édition revue et complétée, Besançon, 1933.

QUARRÉ Pierre, *Catalogue des peintures françaises*, Dijon, Palais des États de Bourgogne, 1968.

Autres Catalogues

GUILLAUME Marguerite, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts : peintures italiennes*, Ville de Dijon, 1980.

ROY Alain, *Les Envois de l'État au Musée de Dijon (1803-1815)*, Paris, Ophrys, 1980.

Sources

Sources manuscrites

DIJON, ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE CÔTE-D'OR

42 J 11, *Fragment d'inventaire laissé par M. Devosge pour l'École de la bosse ; Inventaire des objets d'art appartenant à l'école spéciale de dessin, peinture, sculpture et architecture de Dijon, acquis par les départements et dont quelques-uns ont été donnés par leurs excellences les Ministres de l'Intérieur.*

42 J 5, *Lettre M. Devosge adressée à M. Gautherin, Président du Commissariat, à Dijon, le 22 septembre 1790 ; Etat des Etudes particulièrement destinées à l'usage des élèves de l'Académie de Dessin, Peinture et Sculpture de Dijon...*

C 3300, *Registre Journal des Séances de la Chambre de Messieurs les Élus Généraux des États du Duché de Bourgogne*, commencé le 23 novembre 1786.

DIJON, ARCHIVES MUNICIPALES

4R1 1, DEVOSGE François, *Procès Verbaux des Tableaux, estampes et autres effets concernant les arts appartenant à la République déposés au cy devant Evêché*, remis le 26 brumaire an III (16 novembre 1794), 4CD37 (format numérique), 8 Mi (microfilm).

4R1 11, *Organisation interne du Musée des Beaux-Arts, Conservateurs, 1848-1970.*

4R1 36-47, *Commission du Musée, 1794-1955.*

4R1 60, *Gestion des collections, inventaires, 1801-1929.*

4R1 63-65, *Gestion des collections, pertes et vols, 1874-1970.*

4R1 66-73, *Gestion des collections, dépôts d'œuvres dans des établissements, 1810-1972.*

4R1 79, *Études et valorisation des collections, dossiers d'œuvres, renseignements et demandes, 177-1898.*

4R1 113, *Enrichissement des collections, 1811-1959.*

4R1 114, *Enrichissement des collections, acquisitions, 1799-1964.*

- 4R1 117, Enrichissement des collections, propositions d'acquisitions, refus, correspondance, 1910-1970.
- 4R1 118, Enrichissement des collections, dépôts de l'État, listes, correspondance, note, 1800-1967.
- 4R1 119, Enrichissement des collections, dépôts de l'État, attributions au musée, 1800-1889.
- 4R1 122, Enrichissement des collections, dépôts de l'État, attributions d'œuvres, demandes à l'État, correspondances, 1818-1955.
- 4R1 128, Enrichissement des collections, ventes et échanges d'œuvres d'art, 1799-1965.
- 4R1 129, Enrichissement des collections, Dons et legs de particuliers, 1817-1890.
- 4R1 137, Enrichissement des collections, Dons et legs, Anatole Devosge, 1838-1864.
- 4R1 162, Restauration d'œuvres, Tableaux détériorés par la grêles du 30 juin 1901, 1901-1902.

DIJON, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE

L II-11479, VOISIN Adrien, *L'école centrale de Côte-d'Or*, 1970.

Ms 1604 / Fol.212, BAUDOT Louis-Bénigne, *Notes prises de 1789 à 1830 sur le Collège des Godrans*.

Ms 977, Fonds Louis-Bénigne Baudot, *Histoire chronologique de l'ancien collège de Dijon et du collège des Godrans*, XVIII^e siècle.

Ms 1713 / Fol.2, *École Centrale de la Côte d'or, pièces diverses, Notes et œuvres de Bénigne Poncet*, 1713.

Ms 3858, Fonds Reinert, *Établissement d'enseignement : Collège des Godrans*.

Transcription de l'Inventaire du Collège des Godrans en 1855.

Inventaire du Collège des Godrans à l'été 1989.

DIJON, MUSÉE D'ART SACRE

Dossier d'œuvre 986.2.1, Gilbert Francart, *L'Exaltation de saint François de Sales*.

Dossier d'œuvre D.980.1.30, Gabriel Revel, *La prédication de saint Jean-Baptiste*.

Dossier d'œuvre D.980.1.32, Luc Despesche, *Le Christ adolescent ayant la vision de la Passion*.

Dossier d'œuvre D.982.2.1.1, Jean-Baptiste Corneille, *La Vierge apparaissant à saint Bernard*.

Registre du Chanoine Marillier, premier conservateur du musée d'Art Sacré.

DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, Service de documentation du musée des Beaux-Arts

Dossiers d'œuvres (le dossier d'œuvre de chaque peinture du catalogue a été consulté)

Dossier « Exposition l'Art français des XVII^e et XVIII^e siècles dans les collections du Musée de Dijon, janvier-février 1969 ».

Dossier « Historique des Salles, généralités ».

Dossier « Historique de la Galerie de Bellegarde ».

Dossier « Historique de la Salle VII ».

Dossier « Historique de la Salle VIII ».

Dossier « Historique de la Salle XX ».

Dossier « Exposition, l'Art français, XVII^e-XVIII^e siècle, 10 janvier-23 février 1969 ».

D1, Aménagement (Administration).

D5, Salles du Musée, premier étage.

G1, Enregistrement des dépôts.

G3, Dépôts Dijon, dossiers 1 à 25.

G4, Dépôts, hors de Dijon.

G5, Dépôts, Récolement 1978.

DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, Service de la Régie

Dossiers « Dépôts clos et Dépôts, Généralités ».

Liste des tableaux du Musée et autres objets d'art placés dans divers établissements de la ville, (numérotation du catalogue de 1842).

FLORENCE, BIBLIOTHECA LAURENZIANA

Ms. Cod. Laur. Ashb. 1723, NIVELON Claude, *Description des œuvres de Monsieur Le Brun*, v. 1698, consulté sur LeBrunLab.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Ms., Fr. 17217, LE BRUN Charles, *Livre d'antiques tirées d'après celles qui sont à Rome*, consulté sur Gallica.

VIENNE, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

1679, 72.Y.95. (2) ALT PRUNK, *Liste Generale des Noms et Surnoms de Tous les Maîtres Peintres, Sculpteurs, Graveurs & Enlumineurs de cette Ville & Fauxbourg de Paris, tant anciens que modernes* (etc.), Paris.

Sources imprimées (ouvrages antérieurs à 1800)

ALCIAT Andrea, *Emblematum liber*, Padoue, P.P. Tozzi, 1621, consulté sur le site *Alicato's Book of Emblems, The Memorial Web Edition in Latin and English*, <https://www.mun.ca/alciato/index.html>.

LYON, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE

800921 T. 01, BOUHOURS Dominique, *La vie de saint François Xavier de la Compagnie de Jesus apostre des Indes et du Japon*, A Paris, 1682, consulté sur numélyo.

LOS ANGELES, GETTY RESEARCH INSTITUTE

Hollstein German, XIVb, 145, n° OCLC 54304545, VALERIANO Piero, *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellvnensis*.Basilae, 1556, consulté en ligne sur le Getty Research Portal.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

8-OO-710, TORSELLINI Orazio, *La Vie du bienheureux père François Xavier*, Douay, impr. de B. Bellere, 1608

8-YC-826, *Proserpine, poëme de Claudina, traduit en vers héroïques et achevé... par M. le président Nicole*, Paris, Ch. De Serrcy, 1658.

IFN-8626828, FÉLIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, consulté sur Gallica.

NUMM-11090, KIRCHER Athanasius, *China monumentis illustrata*, Amstelodami, J. Janssonium a Waesberge et E. Weyerstrale, 1667, consulté sur Gallica.

NUMM-111079, DUFRESNOY Charles Alphonse, *L'art de peinture*, de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en françois, avec des remarques... [par Roger de Piles], Paris, chez Nicolas Langlois, rue St Jacques, à la Victoire, 1668, consulté sur Gallica.

NUMM-130641, RIPA Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences... Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, Paris, 1636, consulté sur Gallica.

NUMM-135251, LE BRUN Charles, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727, consulté sur Gallica.

NUMM-9617327, AUGUSTIN, *Les Confessions de S. Augustin traduites en françois par Monsieur Arnauld d'Andilly. Seconde édition*, Paris, Veuve J. Camusat et P. Le Petit, 1649, consulté sur Gallica.

NUMP-11487, *Mercure de France*, novembre 1735, Paris, G. Cavelier, G. Cavelier fils, Lacombe, Panckoucke, 1735, consulté sur Gallica.

PARIS, INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

12 RES 1667, COURTÉPÉE Claude, BÉGUILLET Edme, *Description générale et particulière du duché de Bourgogne, précédée de l'abrégé historique de cette province*, Dijon, Louis-Nicolas Frantin, 1775.

NUM 4 EST 364 (1) et (2), LOIR NICOLAS, *Repertoire des artistes, ou Recueil de compositions d'Architecture & d'Ornemens antiques & modernes, de toute espece, Par divers Auteurs, dont les principaux sont : Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottart*,

Pierretz, Cotelle, Le Roux, Berain, &c., Avec un Abrégé historique de la vie & des Ouvrages de chacun de ces Artistes, Par Charles-Antoine Jombert, Ouvrage pour servir de suite aux œuvres d'architecture de Jean Le Pautre, t. 1 et 2, A Paris, rue Dauphine, 1765.

NUM 12 RES 90, CORNEILLE Michel, CORNEILLE Jean-Baptiste, LANGLOIS Nicolas, *Les premiers elemens de la peinture pratique enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique, dessinées & gravées par J. B. Corneille peintre de l'Académie royale*, Paris, chez Nicolas Langlois, rue St Jacques, à la Victoire, 1684.

NUM 12 RES 477, LÉPICIÉ François-Bernard, *Vies des premiers peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent : Tome premier Tome second*, Paris, Durand, Pissot fils, 1752.

NUM FOL EST 470, ERRARD Charles, *Recueil de vases, de trophées, d'ornements, de figures animalières et anatomiques*, vers 1650-51.

PARIS, MÉDIATHÈQUE DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC

IFN-2300059, DE MEURS Jacobus, *Illustrations de L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine ou du Grand Cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer et Jacob de Keyser*, Leyde, J. De Meurs, 1665, consulté sur Gallica.

Bibliographie

Ouvrages et articles

A.H.H. (Association des anciens honneurs héréditaires), *Bulletin de l'AHH*, novembre 2004, n°47.

AMES Winslow, « Sebastien Leclerc and Antoine Coppel for the "Petite Académie" », *Master Drawings*, 1983, vol.21, n°1, p. 3-16 et 71-89.

AUZAS Pierre-Marie, « Les Quatre Mays des trois Corneille », *Revue du Louvre*, 1961, n°4-5, p.187-196.

AUZAS Pierre-Marie, « Précisions sur Michel Corneille et ses fils », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art de français*, 1961, p.45-58.

BAJOU Thierry, *La Peinture à Versailles. XVIIe siècle*, Réunion des Musée Nationaux, Buchet/ Chastel, 1998.

BAR Virginie, BRÊME Dominique, *Dictionnaire iconologique : les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Faton, 1999.

BAR Virginie, *La peinture allégorique au Grand siècle*, Dijon, éditions Faton, 2003.

- BARED Robert, PERNAC Natacha, *La peinture représentée : allégories, ateliers, autoportraits*, Paris, Hazan, 2013.
- BARTSCH Adam, *Le peintre graveur*, 182, Vienne, Pierre Mechetti, vol. XX.
- BAUCKS Michaela, « La fille sans nom, la fille de Jephté », *Études théologiques et religieuses*, 2006/1, t. 81, p.81-93.
- BAUMSTARK Reinhold, *Alte Pinakothek München*, Londres, CH Beck/ Scala, 2002.
- BEAUVAIS Lydia, *Charles Le Brun : 1619-1690*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- BEAVEN Lisa, « Cardinal Camillo Massimi: Amateur Draftsman and Pupil of Poussin », *Master Drawings*, 2003, vol.41, n°1.
- BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le gout chinois en France au temps de Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1970.
- BERTHELÉ Odette, *L'Atelier Chauffrey-Müller, 36 ans de rentoilage et de restauration de peintures à Paris (1919-1955)*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, sous la direction de Mme Nathalie Volle, 2010.
- BLANC Florie-Anne, *Les Envois de l'État aux musées des départements : (arrêté du 14 fructidor an IX et du 15 février 1811) : organisation, choix et histoire matérielle des œuvres*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, sous la direction Mme de Brigitte Bourgeois et Mme Claire Gérin Pierre, 2015.
- BLUNT Anthony, « Colloque Nicolas Poussin. Publié sous la direction d'André Chastel », *The Burlington Magazine*, 1960, p.330.
- BORTOLI Gilbert, *L'Atelier de Saint Luc*, mémoire de DEA sous la direction de Madame Lucie Galacteros de Boissier, Université Paris I – Panthéon – Sorbonne, 1997.
- BOTTÉ Agnès, *Les hôtels particuliers de Dijon au XVII^e siècle*, Paris, Picard, 2015.
- BOYER Jean-Claude, « La Mansarade et autres estampes satiriques », *Les cahiers de Maisons*, 1999, n°27-28, p. 24-31.
- BOYER Jean-Claude, GAEHTGENS Barbara, GADY Bénédicte, *Richelieu patron des arts*, Paris, édition de la maison des sciences de l'homme, 2009.
- BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, « Deux nouvelles œuvres de Michel Corneille le père », *Revue de l'Art*, 2001-2, n°132, p. 51-56

- BREJON DE LAVERGNÉE Arnaud, « Un peintre présent sur le chantier de Maisons : Michel Corneille (vers 1603-1664) », *Les cahiers de Maisons*, Maisons-Laffitte, 2002, n°30, p.20-35.
- BREJON DE LAVERGNÉE Arnaud, « Tableaux de chevalet de Louis de Boullogne (1606-1674), *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2002, p.43-49.
- BREJON LAVERGNÉE Barbara (dir), CHANTRENNE Damien, CUGY Pascale, PRÉAUD Maxime, *Dessins français du XVII^e siècle : Inventaire de la collection de la Réserve du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2014.
- BRÊME Dominique, *Gabriel Revel (1643-1712)*, mémoire de maîtrise de l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie sous la direction de monsieur Antoine Schnapper, Université de Paris IV-Sorbonne, 1980.
- BRÊME Dominique, « Gabriel Revel (1643-1712) : un peintre de Château-Thierry au temps de Louis XIV », *Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 1982, XXVII, p. 13-26.
- BRÊME Dominique, « Gabriel Revel (1643-1712) : quelques problèmes d'esthétique, d'iconographie et de style », *Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 1998, XLIII, p. 59-92.
- BRIL Damien, « A la croisée des genres: Louis XIV et le portrait équestre », *Artibus et historiae*, 2014, vol. XXXV, n°69, p. 213-231.
- BROUZET David, « deux portraits inédits du Grand Dauphin par Jean-Baptiste Martin », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 2007, n°10, p.20-25.
- BRUGEROLLES Emmanuelle, GUILLET David, « Gilbert Francart « Peintre ordinaire des bâtiments du roy » », *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Electa, p.319-332.
- BURKE Peter, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, Le Seuil, 1995.
- CAIX DE SAINT-AYMOUR Amédée, *Les Boullongne, une famille d'artistes et de financiers au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, Henri Laurens éditeur, 1919.

- CAMILLE de Genève, *Galerie de l'Ermitage, gravée au trait d'après les plus beaux tableaux qui la composent, avec la description historique par Camille, de Genève...*, Saint-Pétersbourg, 1805.
- CASTOR Markus A., « « L'ange multimédia ». *Saint Michel*, Raphaël et Charles Le Brun : un message politico-artistique entre texte, image et institutions », *Papers on French seventeenth century literature*, 2014, n°80, p.165-190.
- CATALOGUE DE VENTE, *Catalogue résumé des tableaux et objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M. Henri Baudot, [...]vente [...] à Dijon [...] du 14 au 24 novembre 1894*, Edme Tagini expert, 1894, (consultable sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1244995k/f27.item.r=le%20brun>).
- CATALOGUE DE VENTE, Charavay, *Bulletin d'autographe à Prix marqués*, novembre 2001.
- CHAIX Gérard, « Contributions cartusiennes aux débuts de la réforme catholique dans les pays de langue française (1560-1620), *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1989, t. 75, n°194, p. 115-123.
- CHASTAGNOL Karen, VITTET Jean, « Les portraits peints de Louis XIV au temps de Colbert (1663-1681) », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 2013, n°16, p.53-70.
- CHENNEVIÈRES-POINTEL Charles Philippe de, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France*, tome III, Paris, Dumoulin, 1854.
- CHOMER Gilles, « Charles Le Brun avant 1646 : contribution aux problèmes de sa formation et de ses œuvres de jeunesse », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1977, Séance du 8 janvier 1977, p.93
- CHOMER Gilles, «The Purification of the Virgin by Charles Le Brun: A few note », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1977, vol.55, n°4, p.182-189.
- CHOMER Gilles, « Jacques Stella « pictor Lugdunensis » », *Revue de l'art*, 1980, n°47, p.85-89.
- CHOMER Gilles, « Claude Lebault, peintre ordinaire du roi (1665-1726) », Numéro spécial de *Trois Rivières*, *Bulletin du groupe d'Études historiques de Verdun-sur-le-Doubs (71)*, n°21, 1982, p.25-27.

- CIFANI Arabella, MONETTI Fanco, « La pal dell'altare dell'*Accademia di San Luca* capolavoro di Carle Dauphin », *Studi Piemontesi*, vol. XVII, novembre 1988, p.319-324.
- CLAUDON Ferdinand, « Les monuments historiques de la Côte d'Or au 31 décembre 1913 », *mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'or*, 1912-1913, t.16, p. 173-252.
- COQUERY Emmanuel, « Michel Corneille le père (vers 1603-1664) et la tapisserie », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1995, p. 69-98.
- COQUERY Emmanuel, *Charles Errard, ca. 1601-1689, la noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013.
- COURCELLE Jeanne et Pierre, « Le « Tolle, Lege » de Philippe de Champagne », *Études augustiniennes*, 1968, p. 2-6.
- COUSINIÉ Frédéric, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- DAGENS Jean, « Le XVII^e siècle, siècle de Saint Augustin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n°3-5. p. 31-38.
- DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, 2009.
- DELAPLANCHE Jérôme, « Louis XIV sur le champ de bataille. L'invention d'un héroïsme royal entre textes et images », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 2013, n°16, p.71-90.
- DEMPSEY Charles G., « Poussin and Egypt », *The Art Bulletin*, 1963, vol. 45, n°2, p.109-119.
- DESHOULIÈRE François, « L'église Saint-Germain de Charonne à Paris », *Bulletin Monumental*, 1928, t.87, p.39-53.
- DÉSOS Catherine, *Les Français de Philippe V : un modèle nouveau pour gouverner l'Espagne (1700-1724)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009.
- DIMIER Louis, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris, 1928-193.
- DORIVAL Bernard, « Philippe de Champagne et les *Hiéroglyphiques* de Pierius », *Revue de l'Art*, 1971, n°11, p. 31-41.

- DORIVAL Bernard, « Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés au XVIIe et au XVIIIe siècle d'après Philippe de Champaigne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1972, n°1242-1243, p 5-60.
- DORIVAL Bernard, *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, vol I. et II, Paris, Léonce Laget, 1976.
- DUPUY Charles, *Une heure et demi au Musée de Dijon, petit guide pratique spécialement composé pour permettre de voir utilement le Musée en une seule visite rapide*, Dijon, L. Damidot, Rue des Forges, 1934.
- FINET Annick, « Les peintures du grand salon de Marly », *Marly Art et Patrimoine, Revue des Amis du Musée-Promenade de Marly le Roi-Louveciennes*, 2008, n°2, p. 15-30.
- FOUCART-WALTER Élisabeth, *Le Mans, Musée de Tessé : Peintures françaises du XVII^e siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- FOWLE Geraldine E., « Two Pendants by Sébastien Bourdon: A Study in Iconography and Style », *Boston Museum Bulletin*, 1973, vol.71, n°364, p.75-91.
- FRANCO Novella, *La réception de Raphaël en France au XVI^e et XVII^e siècle : les tableaux du maître italien dans la collection royale en 1683*, mémoire de recherche de l'École du Louvre sous la direction de M. Olivier Bonfait et M. Vincent Delieuvin, juin 2019.
- FRANKLIN Margareth, « Mantegna's « Dido »: Faithful Widow or Abandoned Lover? », *Artibus et Historiae*, 2000, vol.21, n°41.
- FÉTU NICOLAS, *Monographie du Palais de Justice de Dijon : historique, description, illustrations*, Dijon, Impr. J. Marchand, 1872.
- FÉTU Nicolas, *Index analytique des objets d'art et d'archéologie existant en 1892 dans les églises, hospices, couvents, places, (etc.)*, Dijon, E. Jobard, 1892.
- FOISSET Paul, « Église des Dominicains à Dijon, dite des Jacobins », *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, 1874-1877, p.114-140.
- FUHRING Peter, « The Market for Prints under Louis XIV: Charles Le Brun », *Print Quarterly*, 2002, vol.19, n°1, p. 3-11.
- FYOT Eugène, *Dijon, son passé évoqué par les rues*, Dijon, Louis Damidot, 1928.

- GADY Bénédicte, *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- GALACTEROS DE BOISSIER Lucie, *Thomas Blanchet : 1614-1689*, Paris, Arthéna, 1991.
- GASKELL, *Vermeer's Wager, speculation on Art History, Theory and Arts Museums*, Londres, Reaktion Books, 2000.
- GASTEL Joris van, « Geology and Imagery in the Kingdom of Naples: A Letter on the Origins of Alabaster (1696) », *Kritische Berichte*, 2012, 40/3, p.64-77.
- GARDNER COATES Victoria C., « Claude's "Monsig. De Masse" as Camillo Massimo », *Notes in the History of Art*, 2004, vol.23, n°2, p.17-22.
- GARNIER Nicole, *Antoine Coypel, 1661-1722*, Paris, Arthéna, 1989.
- GEIGER Monique, « L'inauguration du Musée des Beaux-Arts de Dijon en l'an VII », *Cahier du Comité départemental pour l'histoire de la Révolution en Côte d'Or*, 2005, nouvelle série, n°1, Actes de la journée d'étude du 6 décembre 2002, p.65-69.
- GILLES Matthieu, « L'Allégorie de la peinture de Charles Alphonse Dufresnoy », *Bulletin des Musées de Dijon*, n°10, 2006, p. 39-43.
- GUICHANE Maud, *Philippe Meusnier (1656-1734). Peindre l'architecture sous l'Ancien Régime*, mémoire de recherche de l'École du Louvre sous la direction de M. Olivier Bonfait, 2014.
- GUICHARNAUD Hélène, « Louis de Boullogne's Drawings for the Chapel of St. Augustine in the Dome Church of the Invalides », *Master Drawings*, 1994, vol.32, n°1, p.3-25.
- GUILLAMAUD Patrice, *L'Art et la renonciation*, Éditions du Cerf, 2016.
- GUSTIN-GOMEZ Clémentine, *Charles de La Fosse 1636-1716. Le Maître des Modernes*, vol.1 et 2, Dijon, éditions Faton, 2006.
- GUIFFREY Jules, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Archives de l'Art français, 1915.
- GOLDSTEIN Carl, « Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting », *The Art Bulletin*, 1965, vol.47, n°2, p. 231-256.

- HALLIER Constance, *Charles Le Brun, La Sainte Famille, dite Le Silence ou Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, mémoire d'étude de l'École du Louvre sous la direction de M. Olivier Bonfait, mai 2019.
- HAVERKAMP BEGEMANN Egbert, *Fifteenth- to Eighteenth-century European Drawings: Central Europe, the Netherlands, France, England*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 1999.
- HECK Michele-Caroline, *Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles: continuité ou rupture ?*, 20015, hal-01234312v2.
- HERLUISON Henri-Théodore-Martin, *Actes d'État 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*. (1873), Genève, Slatkine, 1972.
- HIMELFARB Hélène, « Le duc Claude, collectionneur. L'énigme du *Gaston de Foix* attribué à Raphaël des ducs de Saint-Simon », *Cahiers Saint Simon*, n°21, 1993, p.45-60.
- JOLIET Albert, MERCIER Fernand, *Le Musée de Dijon*, 1922, Paris, Henri Laurens.
- JOUIN Henry, *Charles le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889.
- KAIRIS Pierre-Yves, SARRAZIN Béatrice, TREMOLIÈRES François, *LA restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, Armand Colin, 2012.
- KERSPERN Sylvain, *La peinture en Brie au XVII^e siècle*, thèse de doctorat de l'Université de Paris, sous la direction de M. Daniel Ternois, 1990.
- KLEIN-REBOUR F., « Berceau d'autrefois », *Revue de l'ameublement*, 1964, p.223-231.
- KOHLER Charles, *Étude critique sur le texte de la vie latine de Sainte Geneviève de Paris*, Paris, 1881.
- LAMOTHE-LANGON Étienne-Léon de, *Biographie Toulousaine ou dictionnaire historique*, vol.2, Paris, Michaud, 1823.
- LAMY Marielle, *L'immaculée conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2000.

- LANDON Charles-Paul, *Choix de tableaux et statues des plus célèbres musées et cabinets étrangers... destiné à servir de suite et de complément aux Annales du Musée de France, publiées par C.-P. Landon*, Paris, Treuttel et Würtz, 1819-1821
- LAVEISSIÈRE Sylvain, « Deux tableaux de Thomas Blanchet en Côte d'Or : la Mort de Didon et Cadmus et Minerve », *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, Cahier n°5, 1979, p.59-60.
- LAVEISSIÈRE Sylvain, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'arts de Bourgogne*, tome I, A à K, Paris, F. de Nobele, 1980.
- LAVEISSIÈRE Sylvain, « Les tableaux d'histoires retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy », *Revue de l'art*, 1996, n°112, p. 38-58.
- LEE BOYER Linda, « *The Origin of Coral* by Claude Lorrain », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1968, vol.26, n°9, p.370-379.
- LE MAIRE Maurice, *Les Conquêtes du Roi par Adam Frans Van der Meulen et son atelier (1667-1692)*, mémoire de D.E.A. sous la direction d'Antoine Schnapper, 1993.
- LE PAS DE SÉCHEVAL Anne, « Du nouveau sur Jean-Baptiste Corneille : autour d'un tableau retrouvé », *La Revue de l'Art*, 1999, n°123, p. 32-38.
- LE PAS DE SÉCHEVAL Anne, « Charles Le Brun architecte. Ses projets pour des maîtres-autels d'églises parisiennes, entre ambitions artistiques et stratégies de carrière », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2012, t. 75, H. 4, p.473-486.
- LETT Matthieu, *René-Antoine Houasse (1645 (?) – 1710) et la peinture d'histoire autour de 1700*, Mémoire de master 2 de Recherche en Histoire de l'Art de l'Université de Provence, sous la direction de M. Olivier Bonfait, 2011.
- LEX Léonce, *Claude Le Bault, peintre ordinaire du roi (1665-1726), ses œuvres au musée de Dijon et à l'église d'Allerey (Saône-et-Loire)*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1896.
- LIEZ Jean-Luc, « Saint Bruno: un saint oublié ou méconnu », *La Vie en Champagne*, 2002, n°32, p.44-50.
- LOIRE Stéphane, « Louis de Boullogne (1609-1674), peintre, graveur et dessinateur », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1997, p.99-126.

- LUCENA Joao, *Historia da vida do Padre Fracisco de Xavier. Edição fac-similada comemorativa do 4° Centenario do seu falecimento. Com um prefacio de Alvaro J. da Costa Fimpão*, Lisbonne, Agencia Gérai do Ultramar, 1952.
- MAHON Denis, « Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications », *The Art Bulletin*, 1953, vol. 35, n°3, p. 226-232.
- MÂLE Émile, *L'Art religieux du XVIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1984.
- MANEVY Anne, « Le droit chemin. L'ange gardien, instrument de la disciplinarisation après la Contre-Réforme », *Revue de l'histoire des religions*, 2006, vol.223, n°2, p. 195-227.
- MARAL Alexandre, « La Chapelle royale de Versailles, architecture et décor », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2010, 2015. p. 252-258.
- MARANDET François, « A Preparatory Study for the Reception Piece of Jean-Baptiste Corneille », *Master Drawings*, 2010, vol.48, n°3.
- MARANDET François, « A Sacrifice to Jupiter: An Early Drawing by Bon Boullogne », *Metropolitan Museum Journal*, 2011, vol.46, n°1, p.171-176.
- MARANDET François, « Antoine Rivalz's Preparatory Drawing for « Christ Healing the Blind Man » Rediscovered », *Master Drawings*, 2011, vol.49, n°2, p. 222-224.
- MARIN Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Hazan, 1995.
- MARTY Mélanie, *La tenture de Beauvais, Histoire de l'Empereur de Chine : une vision de l'Extrême-Orient en France à la fin du XVIIe siècle*, mémoire de recherche « Culture Arts et Société » de l'Université de Pau sous la direction de M. Dominique Dussol et M. Daniele Rivoletti.
- MAZUREK Antoine, « L'ange gardien, entre théologie, dévotion et spiritualité (XVI^e-XVII^e siècles) », *Revue de l'histoire des religions*, 2016, vol.233, n°1, p.21-47.
- MÉROT Alain, *Eustache Le Sueur: 1616-1655*, Paris, 1987.
- MÉROT Alain, *La peinture française au XVIIe siècle*, Gallimard/Electa, 1994.
- MESURET Robert, *Évocation du vieux Toulouse*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.
- MIYAJIMA Ayako, « Poussin, Lemaire et Stella : Notes sur leurs sources iconographiques », *Kajima Art Study*, 2004, n°21, p. 228-242.

- MOLINIÉ Anne-Sophie, « La Résurrection de Lazare entre pénitence et espérance, études de quelques peintures murales italiennes de la Renaissance », *Un seul corps : La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiens, ca. 1272-1575*, Tours, Presse universitaires François-Rabelais, 2018, p. 121-134.
- MOREL-FATIO Alfred, « Les lectures de Sainte Thérèse », *Bulletin Hispanique*, 1908, t.10, n°1, 1908. p. 17-67.
- MORICE Juliette, « Les “métamorphoses” du corail, entre science et poésie (XVI^e-XVII^e siècles) », dans *Les Métamorphoses, entre fiction et notion. Littérature et sciences (XVI^e-XIX^e siècles)*, sous la direction de Juliette Azoulai, Azélie Fayolle et Gisèle Séginger, HAL, *Savoirs en Texte*, 2019, halshs-02194017, version 1.
- MUECKE Frances, « “Taught by Love”: The Origin of Painting Again », *The Art Bulletin*, 1999, vol.81, n°2, p. 297-302.
- MUSÉE DES BEAUX ARTS DE LYON, *Catalogue raisonné des peintures françaises du XV^eme au XVIII^eme siècle. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, Somogy éditions d’art, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2014.
- NEXON Yannick, « La collection de tableaux du chancelier Séguier », *Bibliothèque de l’école des chartes*, 1982, t. 140, livraison 2, p. 186-214.
- NIJENHUIS Andreas, « L’instrumentalisation des Provinces-Unies dans l’iconographie de Versailles », *Dix-septième siècle*, 2001/1, n°210, p.75-98.
- NOELLAT Jean-Baptiste, *Guide du voyageur et de l’amateur à Dijon, ou Statistique monumentale de la capitale de l’ancienne Bourgogne, contenant une description sommaire de l’ancien et du nouveau Dijon*, Dijon, Noellat, 1822.
- PAILLET Julien, *Le Panthéon dijonnais ou hommage aux grands hommes de la Cote-d’Or, et des départemens qui faisaient partie de la ci-devant Bourgogne, Fête-Apothéose, ornée de chants, de danses et de marches triomphales, avec des notes historiques*, Dijon, Imp. De Carion, rue de la Liberté, An XIII, 1805.
- PÉPY Émilie-Anne, « La Grande Chartreuse au XVII^e siècle », *Les Rendez-vous de l’Académie salésienne*, conférence du 18 mars 2013, n°15.
- PERICOLO Lorenzo, *Philippe de Champaigne*, Tournais, La Renaissance du Livre, Bruxelles, Dexia Banque, 2002.

- PICART, Yves, *Michel Corneille l'Ancien : 1601-1664*, Y. Picart, 1994.
- PIGLER A., *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhundert*, 1956.
- POITEVIN, *Notice Historique sur Sébastien Bourdon Lue à la Société des Sciences et Belles-Lettres de Montpellier, dans la Séance publique du 26 Décembre 1811*, A. Tournel, 1812.
- POMMIER Édouard, *Histoire des musées de province, les origines, la Révolution, cours de troisième année à l'École du Louvre, 1984-1985, notes de cours dactylographiées (consultable à l'INHA)*.
- POMMIER Édouard, « Naissance des musées de provinces », dans *Les Lieux de mémoire, II, La Nation*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, p.451-495.
- POMMIER Édouard, « La création des musées de province : Les ratés de l'arrêté de l'an IX », *La revue du Louvre et des Musées de France*, 1989, 5/6, p. 328-335.
- PONSONAILHE Charles, *Sébastien Bourdon : Sa vie son œuvre*, Genève, Slatkine, 1993.
- QUARRÉ Pierre, *Le Musée de Dijon, sa formation, son développement*, Dijon, Palais des États de Bourgogne, 1950.
- QUARRÉ Pierre, *Musées de Bourgogne*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1952.
- QUARRÉ Pierre, « échange de tableaux entre le Musée des Beaux-Arts et l'Hospice Sainte-Anne », *Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, tome XXIII, 1947-1953, Dijon, 1955, p.86-87.
- RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, tome II, iconographie de la Bible, vol. 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- RESTIF Bruno, « Les gestes et postures de la prière individuelle dans la production iconographique française du milieu du XV^e siècle au milieu du XVII^e siècle », *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie*, 2015, n°5, p. 14-31.
- REYNARD Thierry, « La chapelle des pénitents du Confalon de Lyon : genèse d'une construction (1614-1637) », *Histoire de l'art*, 2017/2, n°81.
- RICHEFORT Isabelle, *Adam-François Van der Meulen, peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

- RIVET Jean, « Louis de Boullogne d'après les sources contemporaines », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1997, p.127-156.
- ROBIN, Claude, *La Peinture en Bourgogne au XVII^e siècle, approche méthodologique et état des lieux*, DEA sous la direction de Paulette Choné, Université de Bourgogne, 1999.
- RONOT Henry, « Lettre de Michel I Corneille à la supérieure des Ursulines de Dijon (1649) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, année 1975, 1976, p.61-63.
- RONOT Henry, « Le thème de l'Apparition de la croix à l'Enfant Jésus à propos d'une peinture de Jean Tassel », *Archives de l'Art français, Mélanges René Julian*, tome XXV, Paris, F. de Nobele, 1978.
- RONOT Henry, « Approche de l'œuvre du peintre Luc Despesches en Bourgogne », *Société de l'Histoire de l'art français*, séance du 3 mars 1979.
- RUGGERI Marc, « Didon à Port-Royal », *Dix-septième siècle*, 2011/4, n°253, p. 763-789.
- SAINTE FARE GARNOT Nicolas, « Philippe de Champagne (1602-1674), Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), Nicolas de Platemontagne (1631-1706) », *Cahiers du dessin français*, n°11, De Bayser, 2000.
- SCHLEINER Winfried, "Aeneas' Flight from Troy", *Comparative Literature*, 1975, vol.27, n°2, p. 97-112.
- SCHNAPPER Antoine, « De Nicolas Loir à Jean Jouvenet : Quelques traces de Poussin dans le troisième tiers du XVII^e siècle », Paris, *Revue du Louvre*, 1962, n°3, p.115-122.
- SCHNAPPER Antoine, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, Léonce Laget Libraire Éditeur, 1974.
- SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- SCHNAPPER Antoine, GOUZI Christine, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2010.
- SEBILLE, « Maison Gauthier à Plombières-lez-Dijon », *Bulletin d'histoire, de littérature et d'art religieux du Diocèse de Dijon*, vol.17, J. Mersch, 1849, p.131-150.
- SOMON Matthieu, « Des bienfaits des séjours romains ; la *Pietà* de Charles Le Brun pour le chancelier Séguier », *Studiolo*, 2015, vol.11.

- SOMON Matthieu, « The Ineffability of Incarnation in Le Brun's Silence or Sleep of the Child », dans *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, Walter S. Melion, Boston, Lee Palmer Wandel, BRILL, 2015.
- SPEAR, Richard E., « The Literary Source of Poussin's Realm of Flora », *The Burlington Magazine*, 1965, vol. 107, n°752, p.563-567 et p.569.
- STARCKY Laure, *Paris, Mobilier national, Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Centre national des Arts plastiques, 1998.
- TAPIÉ Alain, *Le sens caché des fleurs, Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1997.
- THUILLIER Jacques, « L'influence des Carrache en France : pour un premier bilan », *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé à Rome en 1986, École Française de Rome, 1988, p.421-455.
- THUILLIER Jacques, « A propos de Charles Alphonse Du Fresnoy : du « Maître de Stockholm » au « Maître de Cassel » », *Revue de l'art*, n°11, 1996, p. 51-65.
- THUILLIER Jacques, *Jacques Stella, 1596-1657*, Metz, Serge Domini éditeur, 2006.
- THUNDER Moira, *Embroidery designs for fashion and furnishings from the Victoria and Albert Museum*, V&A Publishing, 2014.
- TOURNAIRE Élisabeth, *La Famille Macheco et la Révolution de 1789 en Bourgogne et en Auvergne*, Beaune, 1976.
- TROUVÉ Stéphanie, « Palladia Tolosa : l'héritage de l'antiquité dans la peinture à Toulouse au XVII^e siècle », *Pallas*, 2001, n°57, p.57-70 et X-XI.
- RADVANYI Orsolya, « Un tableau de Sébastien Bourdon dans une collection privée hongroise », *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2017, p. 233-239.
- ROSENBERG Pierre, « Tableaux français du XVII^e siècle », *La Revue du Louvre*, n°5-6, 1979, p.401.
- ROSENBERG Pierre, *Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, Somogy Éditions d'art, 2015.
- ROZE Jean-Pierre, *Saint-Bénigne de Dijon depuis la Révolution*, Art, Archéologie & Patrimoine, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014.

- VANDROUX Annick, « Quelques nouvelles de Claude Lebault, peintre bourguignon (Port-de-Chauvort, 1655-1726) », *Trois Rivières, Bulletin du Groupe d'Études historiques de Verdun-sur-le-Doubs*, n° 66, 2006.
- VEROUGSTRAETE Hélène, *Frames and Supports in 15th- and 16th- Century Southern Netherlandish Painting*, Bruxelles, Royal Institute for Cultural Heritage, 2015.
- VRIES Sandra de, « « Le passage du Rhin » door Adam-Franc van der Meulen », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1993, vol.41, n°1, p.24-30.
- WEIGERT Roger-Armand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque nationale, Département des estampes. Tome II et V*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1951.
- WEIL-CURIEL Moana, « Les tableaux de Michel II Corneille aux Capucins du Marais », *Commission du Vieux Paris, procès-verbal de la séance du 10 juin 1996*, p.118-225.
- WEIL-CURIEL Moana, « À propos de Nicolas Loir », *Revue du Louvre*, avril 2000, n°2, p.54-58.
- WELLINGTON Robert, « The Cartographic Origins of Adam Frans van der Meulen's Marly Cycle », *Print Quarterly*, 2011, vol.48, n°2, p.142-154.
- WILDENSTEIN Georges, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- WILDENSTEIN Daniel, WEIGERT Roger-Armand, « les œuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps. Recherche. » *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1965.
- YOUNG William, *International Politics and Warfare in the Ange of Louis XIV and Peter the Great: a Guide to the Historical Litterature*, Bloomington, iUniverse, Inc, 2004.
- ZIKA Charles, « Recasting Images of Witchcraft in the Later Seventeenth Century: The Witch of Endor as Ritual Magician », *Gender and Emotion in medieval and Early Modern Europe: Destroying Order, Structuring Disorder*, sous la direction de Susan Broomhall, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, p. 147-173.

Catalogues d'exposition

Bologne, 1986, Corrège et Carrache.

The Age of Correggio and The Carracci : Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, sous la direction de Beverly Louis Brown et Sydney J. Freedberg, (cat. exposition, Bologne, Pinacoteca Nazionale, septembre-novembre 1986, Washington, National Gallery, décembre 1986 – février 1987, New-York, Metropolitan Museum of Art, mars-mai 1987).

Budapest, 2004, Ombres.

Ombres et lumières : quatre siècles de peinture française, sous la direction de Guillaume Ambroise, Jean Aubert et Thierry Bajou, (cat. exposition, Budapest, Mucsarnok-Kunsthalle, décembre 2004 – février 2005, Varsovie, Château royal, mars-juin 2005, Bucarest, Musée National d'Art de Roumanie, juillet-octobre 2005), Paris, Réunion des Musées Nationaux, Varsovie, Musée du château royal, 2004.

Dijon, 1998, Clarté.

Éloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660, sous la direction d'Alain Mérot, Emmanuel Starcky et Françoise Chaserant, (cat. exposition, Dijon, Musée Magnin, juin-septembre 1998, Le Mans, Musée de Tessé, octobre 1998-janvier 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Dijon, 1998, Van der Meulen.

À la gloire du Roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV, sous la direction d'Emmanuel Starcky, Danièle Wagner et Stéphane Castelluccio, (cat. exposition, Dijon, Musée des beaux-arts, juin-septembre 1998, Luxembourg, Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg, octobre 1998 – janvier 1999), Paris, Imprimerie nationale, 1998.

Dijon, 2000, Collections.

L'Art des collections, bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon. Du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire, sous la direction d'Emmanuel Starcky et Sophie Jugie, (cat. exposition, Dijon, Musée des Beaux-Arts, juin-octobre 2000), Dijon, Musée des Beaux-Arts, Paris, ADAGP, 2000.

Dijon, 2014, Boullogne.

Bon Boullogne 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle, sous la direction de François Marandet et Rémi Cariel, (cat. exposition, Dijon, Musée National Magnin, décembre 2014 – mars 2015), Paris, Réunion des Musées Nationaux, Dijon, Musée National Magnin, 2014.

Lens, 2016, Le Brun.

Charles Le Brun, 1619-1690, sous la direction de Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, (cat. exposition, Lens, Musée du Louvre-Lens, mai-août 2016), Lens, Louvre Lens, Paris, Lienart, 2016.

Dublin, 1985, Classicisme.

Le Classicisme français, Masterpieces of French 17th century painting, sous la direction de Sylvain Laveissière, (cat. Exposition, Dublin, The National Gallery of Ireland, avril-juin 1985), Dublin, The National Gallery of Ireland, 1985.

Lille, 2007, Champaigne.

Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion, sous la direction d'Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Garnot, (cat. exposition, Lille, Palais des Beaux-Arts, avril-août 2007, Genève, Musée Rath, septembre 2007 - janvier 2008), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

Magny-les-Hameaux, 2018, Bourdon.

Sébastien Bourdon peintre protestant ?, sous la direction d'Anne Imbert et Philippe Luez, (cat. exposition, Magny-les-Hameaux, Musée de Port-Royal-des-Champs, septembre-décembre 2018), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018.

Marly, 2012, Saisons.

Les Saisons du Roi-Soleil, les tableaux du Grand Salon de Marly, sous la direction de Christine Kayser et Géraldine Chopin, (cat. exposition, Marly-le-Roi, Musée Promenade, mai - novembre 2012), Marly-le-Roi, Musée Promenade, 2012.

Meaux, 2004, Bossuet.

Bossuet : Miroir du Grand Siècle, sous la direction de Nicolas Chaudun et Agnès Cuchet, (cat. exposition Meaux, Musée Bossuet, avril-août 2004), Paris, Phileas Fogg, 2004.

Meaux, 2006, Passion.

Les Passions de l'âme. Peintures des XVII^e et XVIII^e siècles de la collection Changeux, sous la direction de Jean-Claude Boyer, Jean Pierre Changeux, Nicole Rouillé, (cat. d'exposition Toulouse, Musée des Augustins, septembre-novembre 2006, Caen, Musée des Beaux-Arts, décembre 2006-février 2007), Paris, Odile Jacob, 2006.

Montpellier, 2000, Bourdon.

Sébastien Bourdon 1616-1671. Rétrospective, sous la direction de Jacques Thuillier, (cat. exposition, Montpellier, Musée Fabre, juillet-octobre 2000, Strasbourg, Galerie de l’Ancienne Douane, novembre 2000 – février 2001), Montpellier, Ville de Montpellier, 2000.

Montréal, 1993, Grand Siècle.

Grand siècle : peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises, sous la direction de Michel Hilaire et Patrick Ramade, (cat. d’exposition Montréal, musée des Beaux-Arts, janvier-mars 1993, Rennes, musée des Beaux-Arts, avril-juin 1993, Montpellier, musée Fabre, juillet-septembre 1993), Paris, Réunion des Musées Nationaux, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1993.

Nantes, 1997, Grand Siècle.

Visage du Grand siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, sous la direction de Jean Aubert, Alain Daguerre de Hureaux et Emmanuel Coquery, (cat. d’exposition Nantes, Musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1997, Toulouse, Musée des Augustins, octobre 1997- janvier 1998), Paris, Somogy éditions d’art, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1997.

Orléans, 2006, Corneille.

Michel Corneille (Orléans, v. 1603-Paris, 1664), Un peintre du roi au temps de Mazarin, sous la direction d’Emmanuel Coquery et Isabelle Klinka-Ballestros, (cat. exposition Orléans, Musée des Beaux-Arts, avril-juillet, 2006), Paris, Somogy éditions d’art, Orléans, Musée des Beaux-Arts, 2006.

Orléans, 2018, Motais.

De Vouet à Boucher, au cœur de la collection Motais de Narbonne, peinture françaises et italiennes des XVIII^e et XVIII^e siècles, sous la direction de Viviane Mesqui, (cat. exposition, Orléans, Musée des Beaux-Arts, septembre 2018 - janvier 2019), Gand, éditions Snoeck, Orléans Musée des Beaux-Arts, 2018.

Paris, 1952, Champaigne.

Philippe de Champaigne, sous la direction de Bernard Dorival, (cat. d’exposition, Paris, Musée de l’Orangerie, février-mars 1952), Paris, Edition des musées nationaux, 1952.

Paris, 2001, Passion.

Figures de la passion, sous la direction d'Emmanuel Coquery et Anne Piéjus, (cat. exposition, Paris, Musée de la musique, octobre 2001 – janvier 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

Paris, 2007, Réalité.

Les « Peintres de la réalité », Pierre Georgel. Avec la réimpression en fac-similé du catalogue de l'exposition de 1934 par Paul Jamot et Charles Sterling, sous la direction de Pierre Georgel, (cat. d'exposition, Paris, Musée national de L'Orangerie, novembre 2006-mars 2007), Paris Réunion des Musées Nationaux, Musée de l'Orangerie, 2006.

Paris, 2017, Alexis Bordes.

Le Goût Français II. Tableaux & sculptures du XVII^e au XIX^e siècle, sous la direction d'Alexandra Zvereva, (cat. exposition, Paris, Galerie Alexis Bordes, novembre-décembre 20017), Paris, Alexis Bordes, 2017.

Rome, 2000, Dieu caché.

Le Dieu caché : les peintures du Grand siècle et la vision de Dieu, sous la direction d'Olivier Bonfait et Neil Mac Gregor, (cat. exposition, Rome, Académie de France, octobre 2000 – janvier 2001), Rome, edizioni de Luca, 2000.

Rome, 2000, Idea del Bello.

L'idée del bello : viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, sous la direction d'Evelina Borea et Carlo Gasparri, (cat d'exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, mars-juillet 2000), Rome, edizioni de Luca, 2000.

Toulouse, 2004, Rivalz.

Antoine Rivalz, 1667-1735, le Romain de Toulouse, sous la direction de Jean Penent, (cat. exposition, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, octobre 2004 - janvier 2005), Paris, Somogy éditions d'art, 2004.

Toulouse, 2006, Stella.

Jacques Stella (1596-1657), sous la direction de Sylvain Laveissière, (cat. exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, novembre 2006-février 2007, Toulouse, Musée des Augustins, mars-juin 2007), Paris, Somogy édition d'art, Tours, Musée des Beaux-Arts, Toulouse, Musée des Augustins, 2006.

Toulouse, 2006, Changeux.

Les passions de l'âme : peintures des XVII^e et XVIII^e siècles de la collection des Changeux, sous la direction de Jean-Claude Boyer (cat. exposition Meaux, Musée Bossuet, mai – août 2006, Toulouse, Musée des Augustins, septembre – novembre 2006, Caen, Musée des Beaux-Arts, décembre 2006 – février 2007), Odile Jacob, 2006.

Versailles, 1963, Le Brun.

Charles Le Brun, 1619-1690 : peintre et dessinateur, sous la direction de Jacques Thuillier et Jennifer Montagu, (cat. exposition, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, juillet-octobre 1963), Paris, Ministère d'état, Affaires culturelles, 1963.

Versailles, 2012, Antique.

Versailles et l'Antique, sous la direction d'Alexandre Maral et Nicolas Milovanovic, (cat. exposition, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, novembre 2012 – mars 2013), Paris, éditions Artlys, 2012.

Versailles, 2015, La Fosse.

Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur, sous la direction de Béatrice Sarrazin, Adeline Collange-Perugi et Clémentine Gustin-Gomez, (cat. exposition, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, février-mai 2015, Nantes, Musée des Beaux-Arts, juin-septembre 2015), Somogy édition d'art, 2015.

Actes de colloques

Nicolas Poussin, Actes du colloque organisé en 1958 à Paris sous la direction d'André Chastel, Paris, Centre National de la recherche scientifique, 1960.

Les images de la Révolution française, Actes du colloque organisé en 1985 à la Sorbonne, sous la direction de l'Institut d'histoire de la révolution française Paris, 1988

Les chartreux et l'art, XIV^e-XVIII^e siècles, Actes du X^e colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988, Paris, A. Girard et D. Le Blévec, 1989.

Énée et Didon, Naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique, Actes du colloque international (CESAR) organisé sous la direction de René Martin, Paris, éditions du Centre National de Recherches Scientifiques, 1990.

Simon Vouet, Actes du colloque international organisé en février 1991 au Grand Palais sous la direction de Stéphane Loire, Paris, Documentation française, les Rencontres de l'École du Louvre, 1992.

Fénelon, philosophie et spiritualité, Actes du colloque organisé en mai 1994, par le Centre d'Etude des Philosophes Français à la Sorbonne sous la direction de Denise Leduc-Fayette, mai 1994, Librairie Droz, 1996.

Pierre Mignard le Romain, Actes du colloque organisé en septembre 1995 au musée du Louvre sous la direction de Jean-Claude Boyer, Paris, La Documentation française, 1997

Le Rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe, Actes du colloque du bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit « Arrêté Chaptal » organisé en 2001 à Paris sous la direction de la Direction des Musées de France, Paris, Direction des Musées de France, 2003.

Armées, guerre et société dans la France du XVII^e siècles, Actes du VIII colloque organisé en mars 2004 à Nantes par le Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Jean Garapon éditeur, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

Les dépôts de l'Etat au XIX^eème siècle. Politique patrimoniales et destins d'œuvres, Actes du colloque organisé en 2007 à l'Auditorium du musée du Louvre sous la direction de Chantal Orgogozo et Yannick Lintz, Paris, Direction des Musées de France, Musée du Louvre, 2008.

Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal, Actes du colloque organisé en juin 2013 à Rome par la Sorbonne et la Sapienza Università du Roma sous la direction de Joana Barreto, Gabrielle Quaranta, et Colette Nativel, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

Sitographie

Inventaires, dictionnaires et répertoires

Benezit Dictionary of Artists

<https://www-oxfordartonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/benezit/>

Guide Labreuche

<https://www.guide-labreuche.com/>

JEFFARES Neil, *Dictionary of pastellist before 1800*, édition en ligne, mise à jour le 15 août 2016.

<http://www.pastellists.com/>

Le patrimoine de Dijon à la Révolution : l'inventaire Devosge

http://tristan.u-bourgogne.fr/Academie/index.php?page=inventaire_devosge/formulaire_inventaire

[PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art](http://colonialart.org)

<http://colonialart.org>

Iconographie

AGORHA

<https://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/portal/index.jsp>

Artnet

<http://www.artnet.fr/>

Base de recherche des collections du département des arts graphiques du musée du Louvre

<http://arts-graphiques.louvre.fr/recherche>

Christie's

https://www.christies.com/?sc_lang=en&lid=1

De l'*Énéide* aux images : Vénus, Anchise, Énée, II. Anchise, base iconographique de l'Académie de Nancy-Metz.

<http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Anchise.htm>

De l'*Énéide* aux images : Énée et Didon, base iconographique de l'Académie de Nancy-Metz.

<http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Virgile/Didon.htm>

Europeana

<https://www.europeana.eu/fr>

Gallica

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Invaluable

<https://www.invaluable.com/>

Le catalogue général et les outils de recherche du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France

<https://www.bnf.fr/fr/chercher-dans-les-collections-du-departement-des-estampes-et-de-la-photographie>

Moteur Collection du Ministère de la Culture

<http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>

Sotheby's

<https://www.sothebys.com/en/?locale=fr>

Web Gallery of Art

<https://www.wga.hu/>

Notices d'œuvres

Artemisia Auctions, KERSPERN Sylvain, « Portrait Allégorique de Richelieu », Artemisia Auctions, Paris, 24 juin 2013, lot.45.

<https://www.invaluable.com/auction-lot/charles-alphonse-dufresnoy-portrait-allegorique-45-c-0c2a451c0d>

Dijon, Musée des Beaux-Arts, base en ligne des collections
<http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/index.xsp>

Galerie Michel Descours, Thomas Blanchet, *Le Sacrifice de la fille de Jephté*, acquit par le Musée des Beaux-Arts de Lyon.
<https://www.peintures-descours.fr/oeuvres/le-sacrifice-de-la-fille-de-jephte-2274>

INHA-REPFALL, Répertoire des tableaux français en Allemagne (XVII^e-XVIII^e siècles)
<https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0015>

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Eustache Le Sueur, *Crucifixion*, inv. 2019.21
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/333122/eustache-le-sueur-crucifixion-french-about-1650-1655/>

New-York, The Metropolitan Museum of Art, CHRISTIANSEN Keith, Charles Le Brun, *The Sacrifice de Polyxena*, Inv. 2013.183, 2014.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/442761>

Sotheby's, Charles-Alphonse Dufresnoy, *Triomphe de Galatée*, *Old Masters and 19th Century Paintings and Drawings*, Paris, 23 juin 2011, lot. 42
<https://www.invaluable.com/auction-lot/charles-alphonse-dufresnoy-42-c-0359efb34f>

Tours, Musée des Beaux-Arts, Ressources sur Bon de Boullogne
http://www.mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/98-18e.htm?COLLECTIONNUM=13&PIECENUM=183&NOMARTISTE=BOULLOGNE+Bon

Utpictura18, LOJKINE Stéphane, Antoine Rivalz, *Cassandre tirée hors du temple*, 7 mai 2014
<https://utpictura18.univ-amu.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B1546>

Articles en ligne

BASTET Delphine, « Peut-on parler d'un « effet Le Brun » à Notre-Dame de Paris ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2017.
<http://journals.openedition.org/crcv/14497>

BRÊME Dominique, « Gabriel Revel : collaborateur champenois de Le Brun à Versailles », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2015.
<http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/crcv/13341>

BRIL Damien, « Le Brun et le portrait équestre », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En Ligne], 2017.
<http://journals.openedition.org/crcv/14512>

CHASTAGNOL Karen, « Charles de La Fosse et la peinture d'histoire autour de 1700 », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2018. <http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/crcv/16075>

DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, 2011, n°83. <http://journals.openedition.org/cdlm/6128>

GAY-CANTON Réjane, « La Rencontre à la Porte dorée. Image, texte et contexte », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], 2012. <http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/acrh/4325>

ITTI Éliane, « Madame Dacier : de la traduction d'Homère à la défense d'Homère », *Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 2015. <https://books.openedition.org/cths/1047?lang=fr>

KERSPERN Sylvain, « A propos de l'*Enée transportant Anchise* du Musée des Beaux-Arts de Dijon : jalons pour l'œuvre de Charles Errard », *La Tribune de l'Art*, 21 juin 2005. <https://www.latribunedelart.com/a-propos-de-l-enee-transportant-anchise-du-musee-des-beaux-arts-de-dijon-jalons-pour-l-oeuvre-de>

[KERSPERN Sylvain, « Anniversaire « D'histoire & d'@rt », 2005-2012. http://www.dhistoire-et-dart.com/varia/Anniversaires-2005.html](https://www.dhistoire-et-dart.com/varia/Anniversaires-2005.html)

[KERSPERN Sylvain, « Deux peintures de Rémy Vuibert à Lagny \(Seine-et Marne\), Melun, août 2013. http://www.dhistoire-et-dart.com/approche/Vuibert-a-Lagny.html](http://www.dhistoire-et-dart.com/approche/Vuibert-a-Lagny.html)

KERSPERN Sylvain, « L'Annonciation de la cathédrale de Meaux. Les clés d'une restauration attendue », septembre 2013. <http://www.dhistoire-et-dart.com/Stella/Annonciation-Meaux.html>

KERSPERN Sylvain, « Le Brun énigmatique. Le Supplice de Mézence, Enjeux d'une esquisse. » juillet 2015. <http://www.dhistoire-et-dart.com/approche/LeBrun-Mezence.html>

KERSPERN Sylvain, « Jacques Stella – Catalogue. France, œuvres datées de 1649-1651 », Melun, novembre 2016. http://www.dhistoire-et-dart.com/Stella/Stella_cat_Paris-1649_51.html#VESJean1650

KERSPERN Sylvain, « Emmanuel Coquery, Charles Errard : la noblesse du décor, retour sur le partage Errard/Coypel », mars 2020. <http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique/Errard-Coypel-ECOquery.html>

MANDRELLA Daniel, « Quelques nouveautés concernant Sébastien Bourdon (Montpellier 1616 – Paris 1671) », *La Tribune de l'Art*, février 2007. <https://www.latribunedelart.com/quelques-nouveautes-concernant-sebastien-bourdon-montpellier-1616-paris-1671>

MARAL Alexandre, « L'étonnante destinée d'un édifice provisoire : la chapelle royale de Versailles entre 1682 et 1710 », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2011. <http://journals.openedition.org/crcv/11452> .

MUSEO DELLA CERTOSA, « l'iconographia di San Bruno »
<http://www.museocertosa.org/8-collezioni/5-l-iconografia-di-san-bruno.html>

RYKNER Didier, « Un cuivre d'Eustache Le Sueur entre au Getty », *La Tribune de l'Art*, décembre 2019.
<https://www.latribunedelart.com/un-cuivre-d-eustache-le-sueur-entre-au-getty>

SENKEVITCH Tatiana, « The Falling Gods: Charles de La Fosse's Allegory of Autumn as Theme and Variation », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2018. <http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/crcv/15727>

WEIL-CURIEL Moana, « Un tableau pour le Grand Commun : Le *Saint Roch* de Jean-Baptiste Corneille », *La Tribune de l'Art*, 20 novembre 2012,
<https://www.latribunedelart.com/un-tableau-pour-le-grand-commun-le-saint-roch-de-jean-baptiste-corneille>

WEIL-CURIEL Moana, « Le rejet de la maniera italiana : l'exemple des décors de Charles de La Fosse (1636-1716) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 2018.
<http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/crcv/15490>