



L'inventaire Le Brun de 1683
La collection des tableaux
de Louis XIV

IN-55-05-1204-03282

7 B

L'inventaire Le Brun de 1683

La collection des tableaux de Louis XIV

80V
82882
(17)

53

η - 22.02.1988 - 03597

Ouvrage publié
sur les crédits de recherche
du Ministère de la Culture
et de la Communication

L'inventaire Le Brun de 1683

La collection des tableaux
de Louis XIV

par Arnauld Brejon de Lavergnée

*Conservateur au Département
des peintures du Musée du Louvre*



Ministère de la Culture et de la Communication
Editions de la Réunion des musées nationaux

UNION ET LIQUIDATION DES BIENS DE LA COURONNE

L'inventaire Le Brun de 1688

La collection des tableaux
de Louis XIV

par Armand Hocquin de Lavigne
Commissaire de l'Administration
des Musées Nationaux de France



Couverture : Titien, *L'homme au gant (détail)*
(Paris, Musée du Louvre) cl. RMN

I.S.S.N. : 0293-6771
I.S.B.N. : 2-7118-2-116-1

© Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987
10, rue de l'Abbaye, 75006 Paris

Préface

L'histoire des collections et du goût reprend heureusement en France une place qu'elle avait perdue, on ne sait trop pourquoi, depuis un siècle, depuis le temps de L. Clément de Ris et surtout d'Edmond Bonnaffé. Cette histoire prend un prix particulier quand elle touche en même temps à la personne de Louis XIV et à l'origine de nos collections nationales : qui parcourt aujourd'hui les salles du Louvre rencontre à chaque pas des Titien, des Carrache ou des Poussin entrés dans la collection royale au temps de Louis XIV.

Les années 1660-1665 marquent un prodigieux changement dans les habitudes de la royauté française en matière de collection et aussi de mécénat. Ce n'est pas un hasard si les premiers historiens de la peinture française et surtout Félibien soulignent vigoureusement la grandeur de la renaissance artistique en France au temps de François I^{er}, temps heureux avec lesquels semble renouer le jeune Louis XIV. François I^{er}, entre les bras de qui serait mort Léonard de Vinci, selon une légende chère à tous les peintres et amateurs de peinture, François I^{er} qui a su faire venir les meilleurs peintres, les meilleurs tableaux d'Italie, et grâce auquel l'art dans notre pays est sorti des ténèbres du Moyen Age. Or, après ce temps heureux, la monarchie française a failli à ses devoirs, elle a oublié qu'un roi s'honore en accumulant les trésors artistiques et surtout en protégeant les arts. Le Père Dan en 1642 et Sauval une douzaine d'années plus tard ont des mots très durs pour ces rois, qui non seulement n'ont pas accru les collections, mais les ont laissé péricliter. Le premier se désole devant l'abandon du cabinet de Fontainebleau, où jadis étaient réunies les curiosités et les petites antiquités rassemblées principalement par François I^{er}¹, le second déplore l'abandon dans lequel sont laissées les antiquités du roi au Louvre et aux Tuileries, dans lesquelles Gaston d'Orléans aurait abondamment puisé pour enrichir sa propre collection, il a même ce mot cruel : "Les marbres ont été amassés dans ce temps heureux, mais qui a duré si peu, où l'on a vu nos Roys aimer les belles choses, & que les beaux arts étoient cultivés en France"².

1. P. Dan, *Le Trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 84-85.

2. H. Sauval, *Histoire et recherche des Antiquités de Paris*, Paris, éd. 1724, t. II, p. 55.

Ce point de vue pessimiste est exact. Comme le dit A. Brejon, nous ne savons à peu près rien des collections royales entre 1545 et 1661, mais c'est qu'il n'y aurait pas grand'chose à connaître. On peut certes mettre bout à bout, comme s'y emploie l'auteur, quelques mentions de tableaux qui ont été donnés au roi de France par le Tintoret, par le cavalier d'Arpin, voire par La Tour, aucune trace de ces œuvres ne subsiste, même sous forme d'inventaire, dont l'absence même me semble éloquente. Tout semble indiquer que pendant plus d'un siècle, nos rois se sont totalement désintéressés de leurs tableaux, au point sans doute de faire bien vite cadeau des rares œuvres nouvelles entrées en leur possession. Si l'on met à part les œuvres décoratives, commandées en grand nombre par Henri IV, roi bâtisseur, pour les châteaux de Saint-Germain, de Fontainebleau et du Louvre, si l'on met à part les portraits, dont le rôle est utilitaire et diplomatique (même au temps de Louis XIV, ils ne sont généralement pas inclus dans les inventaires du Cabinet), toutes œuvres qui relèvent du "mécénat", on constate un remarquable effacement de la monarchie française dans son rôle de collectionneur.

L'historiographie récente attache, à mon sens, trop d'importance aux collections comme instrument de propagande royale³. Beaucoup de souverains et notamment en France, ont dû estimer, non sans de bonnes raisons, que les commandes d'œuvres nouvelles étaient bien plus efficaces, quand bien même ils n'ont pas purement et simplement négligé leur rôle artistique. La conduite de Louis XIII est digne d'attention : malgré son goût personnel pour la peinture, qu'atteste encore Félibien, malgré les leçons de pastel qu'il prend avec Vouet, alors que Richelieu et bon nombre des protégés de celui-ci montrent la voie, il semble avoir été un mécène négligent et un collectionneur négligeable.

On pourrait faire des observations analogues dans les autres domaines de la collection, curiosités naturelles ou antiquités. Ici encore, François I^{er} avait pourtant donné l'exemple. Le cabinet des curiosités semble s'être maintenu au temps de Charles IX, sous la direction d'André Thevet, et probablement jusqu'à l'époque des guerres civiles. Mais la plupart des curiosités naturelles, plantes, animaux exotiques, même séchés ou empaillés, sont périssables, et les pillages, mal connus, de 1590 ont dû donner seulement le coup de grâce. Henri IV a certainement pensé, mais tardivement, à reconstituer les collections royales de curiosités et d'antiquités. Dans le premier domaine, on connaît le témoignage, un peu pathétique, de Jean Mocquet en 1617⁴. A la fin du règne de Henri IV, il avait commencé "à dresser en son palais des Tuileries" un "Cabinet des Singularitez" et il espère bien continuer son œuvre. De ses voyages de 1611-1612 en Syrie et en Terre Sainte, il a rapporté "quantité de Plantes rares & autres choses singulières... pour présenter au Roy & à la Reyne Régente". En 1614, il est reparti pour un voyage en Espagne, qui a mal tourné. Depuis son retour brusqué en 1615, son sort semble misérable et son livre, avec sa dédicace, est l'appel au secours d'un homme que la Régente, d'ailleurs en proie à des difficultés politiques grandissantes, a visiblement abandonné. Ce secteur de la curiosité restera délaissé pendant tout le siècle, si l'on excepte la création du Jardin des Plantes en 1633, qui relayait le jardin des Robins au temps de Henri IV.

3. J'ai développé cette critique dans "The King of France as collector in the seventeenth Century", *The Journal of Interdisciplinary History*, XVII, 1, Summer 1986, p. 185-202.

4. *Voyages en Afrique, Indes Orientales et Occidentales*, Paris, 1617, dédiés à Marie de Médicis.

Dans le domaine des antiquités, Henri IV a reçu les conseils pressants d'une figure capitale du petit monde des érudits, le Provençal P. A. Rascas de Bagarris, qui a cherché à le convaincre de collectionner médailles, bustes et statues. Selon le témoignage de Valvez, le frère de Peiresc, il avait ménagé en 1609 l'acquisition, sensationnelle, de la plus grande collection connue de médailles, près de 30 000 pièces, appartenant au Hollandais Abraham Van Goorle, qui venait de mourir⁵. Bagarris voulait aussi faire acheter au roi des sculptures antiques et je soupçonne la création de la célèbre Salle des Antiques au Louvre, en complément de la Grande Galerie, à peine achevée quand le roi est assassiné, d'être directement liée à ces projets : est-ce une coïncidence si la Salle des Antiques apparaît dans les textes⁶ en 1603, quelques mois après que, en mars 1602 selon Bagarris lui-même, il avait reçu commandement du roi "pour dresser un Cabinet à Sa Majesté de toutes sortes d'antiquités"⁷ ? La Salle des Antiques, dont Sauval célébra la splendeur, accueillit les plus célèbres antiques de l'ancienne collection royale, comme la Diane dite d'Ephèse.

En 1677 encore, quand il publia le recueil *Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des Maisons royales*, Félibien, dans sa préface, fit gloire à Henri IV de cet aménagement de la Salle des Antiques, en ajoutant qu'elle avait été prévue aussi "pour y mettre encore d'autres Figures qui devoient venir d'Italie".

Au temps de Louis XIII et de Richelieu, si longtemps accaparés par des tâches plus urgentes, et bien que le cardinal lui-même n'ait négligé ni le mécénat, ni la collection à partir de 1630 environ, le roi se préoccupe peu de questions artistiques jusqu'à l'époque de Sublet de Noyers, nommé à la Surintendance des Bâtiments en 1638. Ce n'est pas le lieu ici de revenir sur la mission Chantelou à Rome en 1640, destinée à convaincre Poussin et les meilleurs artistes disponibles de venir en France, en même temps qu'à acheter, à bon compte, des œuvres d'art et à faire exécuter des moulages des plus célèbres antiques. Cette mission a échoué dans l'ensemble, mis à part le provisoire retour de Poussin, mais moins peut-être qu'on ne le croyait, si du moins l'on se fie au curieux témoignage d'Adam Philippon, menuisier et ingénieur du roi. Dans la dédicace de son recueil gravé de *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornemens antiques et modernes*, publié en 1645, il écrit en effet qu'il se trouvait à Rome au service d'Urbain VIII, quand Louis XIII envoya chercher "les hommes les plus célèbres aux arts de la peinture, sculpture et autres professions nécessaires à la décoration de ses palais, entre lesquels j'eus le bonheur d'avoir quelque employ, particulièrement la commission de faire passer de Rome à Paris beaucoup d'ouvriers, et grand nombre des plus beaux bas reliefs et figures antiques, dont je me suis acquitté avec autant de satisfaction que de fidélité".

5. Lettre du 18 novembre 1609, dans R. Lebègue, *Les correspondants de Peiresc dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1943, p. 10. La mort du roi dut rompre la transaction et la collection fut acquise par le prince de Galles.

6. Voir J.P. Babelon, "Les travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries", *Paris et Ile-de-France. Mémoires*, XXIX, 1978, p. 119-124.

7. "Abrégé d'inventaire des pièces que le sieur de Bagarris a en mains pour dresser un Cabinet à Sa Majesté de toutes sortes d'antiquitez, suivant le commandement donné audit sieur de Bagarris par Sadite Majesté, tant de bouche que par lettre du 22 mars 1602", *Bibl. Nat.*, Manuscrit français 9540, f° 226, pub. Ph. Tamizey de Larroque, *Les correspondants de Peiresc. XII. Pierre-Antoine de Rascas, sieur de Bagarris*, Aix, 1887 (et reprint).

Malgré ces velléités, les collections royales s'étaient peu enrichies depuis la mort de François I^{er}, elles s'étaient même appauvries sensiblement dans un domaine essentiel pour la culture du XVII^e siècle, les médailles et les pierres gravées. C'est une véritable révolution qui se place donc dans les premières années du règne personnel de Louis XIV, aussi bien pour l'acquisition d'œuvres d'art que de livres et de petites antiquités, et dont le coup d'envoi est donné par le legs de Gaston d'Orléans à son neveu, en 1660. Il est bien difficile, en un temps où les textes font obligatoirement mérite au roi de tout ce qui s'accomplit dans son royaume, de mesurer la part personnelle de Louis XIV et celle de Colbert. Nous n'avons guère de témoignage sérieux d'un goût personnel du roi pour ses nouvelles collections avant son installation à Versailles.

En particulier pour la peinture, l'exemple qu'avait donné Mazarin semble être resté sans suite : les circonstances mêmes de la solennelle visite du roi à son Cabinet de tableaux en 1681 ne prouvent-elles pas son peu de familiarité avec sa collection ? Il a pourtant eu au moins le mérite de se laisser convaincre par Colbert, entouré d'hommes comme Le Brun ou Perrault pour les peintures, l'abbé Bruno (qui avait servi auparavant Gaston d'Orléans), Th. Le Cointre ou Séguin pour les antiquités. D'emblée, le roi se substitue aux grands collectionneurs français du temps et constitue en peu d'années un ensemble hors de pair. Comme toujours chez Louis XIV, ces collections s'associent à des projets architecturaux. L'occasion en est l'incendie en février 1661 de la Petite Galerie du Louvre. Aussitôt, Le Vau est chargé du réaménagement et de l'agrandissement de tout ce secteur du château, dans lequel prendront place les collections. Dès le 1^{er} avril, dans une *Epître au Roi*, qu'il rééditera en 1667, le célèbre numismate Charles Patin se félicite du projet ("Les Tableaux, les Livres, & les Médailles, auxquelles Vostre Majesté destine des logemens separez"), qui lui semble annoncer une ère nouvelle pour les collections de médailles en France. Les nouvelles constructions de Le Vau, achevées en 1664, comprennent des pièces pour la bibliothèque privée du roi, le legs de Gaston (médailles, coquilles, vélins), les tableaux, les antiques, les armes⁸. Mais très vite, ces collections sont amputées ; à la suite d'une tentative de vol et de l'assassinat de l'abbé Bruno en novembre 1666, les médailles et les coquilles sont transférées à la Bibliothèque Royale, que Colbert venait d'installer rue Vivienne, où elles resteront jusqu'à leur transport à Versailles, en 1683.

Au même moment, la faveur du roi et de Colbert se porte sur les Tuileries, envisagées comme une sorte de relais où l'on pourra s'installer pendant que de nouveaux et vastes travaux auront lieu au Louvre. Pendant cette éphémère faveur des Tuileries, supplantées à partir de 1671 par Versailles, on y transporte les principales antiques du Louvre et surtout on organise une sorte de musée dans la galerie des Ambassadeurs ou de Diane, à proximité du grand appartement du roi⁹. Témoignant d'une surprenante absence de chauvinisme ce musée est tout à la gloire de la peinture italienne, alors même que le roi, profitant du sensationnel achat de la première collection du duc de Richelieu en 1665, aurait pu y célébrer au moins Poussin. Tout aussi frappant pour les historiens

8. Voir L. Hauteœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris et Bruxelles, 1927, p. 108-111, avec le plan.

9. N. Sainte-Fare-Garnot, "La galerie des Ambassadeurs au palais des Tuileries (1666-1671)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1978, p. 119-126.

d'aujourd'hui, si prompts à discerner les intentions de propagande dans tous les gestes des princes, le fait qu'on n'a même pas songé à placer là les grandes compositions à la gloire d'Alexandre/Louis XIV que Le Brun avait commencé à peindre.

Par un paradoxe au moins apparent, Louis XIV se transforme en collectionneur quand Colbert meurt et quand la cour s'installe à Versailles. On ne saurait trop souligner l'importance de cette date, 1683-1684, dans l'histoire du roi collectionneur. La rédaction de l'inventaire Le Brun, qui est liée à la mort de Colbert et à la disgrâce dans laquelle tombe aussitôt le Premier Peintre (que le roi n'a soutenu que de bonnes paroles), est liée aussi à ce déménagement, qui comprend une bonne partie des collections : on rédige aussi l'inventaire des médailles et des petites antiquités. Cause ou conséquence de l'évolution du goût royal, Louis XIV vit à Versailles au sein même de ses collections. En une dizaine d'années, on aménage un véritable musée semi privé au bout du petit appartement du roi et dans les pièces adjacentes, certaines créées pour l'occasion¹⁰. On installe d'abord un somptueux Cabinet des Curiosités, orné d'objets précieux et de petits tableaux, qui abrite la collection de médailles. En 1685, deux pièces à l'extrémité du petit appartement sont transformées en cabinets de tableaux, auxquels s'adjoint la Petite Galerie et ses deux salons en bout, d'où a été expulsée Mme de Montespan à la fin de 1684. Cette zone est aménagée après les difficultés de la guerre de la Ligue d'Augsbourg en musée de tableaux, auquel s'ajoutent deux pièces nouvelles, le Salon Ovale et le Cabinet des Coquilles, qui assurent la jonction de la Petite Galerie et du Petit Appartement, en augmentant les surfaces d'exposition. Autour de 1685, les acquisitions se multiplient dans tous les domaines, tableaux, comme le montre A. Brejon, mais aussi filigranes, vases de pierre dure, pierres gravées, médailles. Le roi se divertit désormais à manipuler ses médailles (elles forment déjà l'une des plus importantes collections d'Europe) avec des baguettes d'or, au sortir de la messe. Nous sommes à la fin des grands travaux de Versailles, la chapelle exceptée ; le roi préfère désormais un monde plus intime, les petits châteaux de plaisance comme Trianon ou Marly. Mais une fois achevée l'installation de son "musée", vers 1695, le roi cesse à peu près complètement ses acquisitions, et pour les vingt ans qui lui restent à vivre.

J'ai déjà rappelé combien il est difficile de distinguer le rôle personnel du roi de celui de ses ministres et de ses conseillers. Il est plus difficile encore de distinguer son goût en matière de peinture puisque, A. Brejon le souligne, les achats se font bien souvent par lots. Mais on peut juger des tendances générales des acquisitions et tenir compte des tableaux placés dans les pièces où le roi vit. Le goût de Louis XIV, en attendant des analyses plus fines, ne semble pas particulièrement original. Les acquisitions de peinture contemporaine sont à peu près inexistantes ; quand par hasard entrent un Maratta ou un Gaulli, c'est dans une indifférence complète et ils prennent aussitôt le chemin du magasin ; le manque d'intérêt du roi en la matière est confirmé par la façon dont sont passées les commandes d'œuvres nouvelles. La peinture flamande ou hollandaise n'intéresse guère non plus, mis à part les portraits de ou attribués à Van Dyck.

10. A. Schnapper, "Two Unknown Ceiling Paintings by Mignard for Louis XIV", *The Art Bulletin*, LVI, 1974, p. 82-100.

Au contraire, on recherche les maîtres italiens du XVI^e siècle, Raphaël et ses élèves, le Corrège, les grands Vénitiens, avec une attention particulière, partagée par tous les amateurs français, pour les Bassan. Le roi apprécie certainement les Carrache et leurs élèves, et peut-être plus particulièrement les petits tableaux de l'Albane, Poussin bien évidemment (treize toiles acquises encore entre 1683 et 1693), mais aussi les caravagesques, principalement Valentin. Aujourd'hui encore, ce sont parmi les points les plus forts de la collection du Louvre ; où peut-on voir hors d'Italie un aussi bel ensemble de peinture bolonaise ?

Les grands succès de Colbert dans ses acquisitions ne doivent pas faire oublier sa prudence, voire sa parcimonie : c'est ainsi qu'échouèrent en 1663 les pourparlers de M. de Bonzy, ambassadeur à Venise, pour acheter des Titien et des Véronèse, les vellétés d'acheter en 1669 les bustes et les statues de la collection Ludovisi, en 1670-1671 les œuvres d'art de la succession d'Antonio Barberini, dont les héritiers demandaient 70 000 livres, c'est ainsi qu'échoua à la même époque la mission du peintre Gabriel Blanchard en Espagne¹¹. C'est que, pour un grand roi, la meilleure action artistique, la plus profitable à sa gloire, est de commander des œuvres nouvelles, aussi spectaculaires que possible. Les textes officiels de Félibien fourmillent d'allusions à ces devoirs du mécène, non du collectionneur. Les rois sont bâtisseurs et Colbert lui-même, le créateur des collections de Louis XIV, l'a dit avec une netteté inimitable : "Votre Majesté sçait qu'au défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bastimens et toute la postérité les mesure à l'aune de ces superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie"¹². Ces bâtiments reçoivent du reste un décor peint et l'action de Louis XIV comme mécène dans ce domaine s'ajoute à son activité de collectionneur : on mesure alors l'énorme enrichissement du patrimoine pictural, pour prendre un mot moderne, que nous devons au roi et à ses ministres. De cet enrichissement, une série d'inventaires en 1683, 1690, 1695, 1706-1710, permet de suivre régulièrement le développement. Il y a près d'un siècle qu'avait été publié le dernier, celui dressé par Nicolas Bailly ; le lecteur disposera désormais du premier, rédigé par Le Brun. Il permet, grâce à la sagacité successive d'Adeline Hulftegger et d'Arnauld Brejon, de suivre les résultats de la politique de Colbert et de Louvois. Le travail d'A. Brejon jette aussi des lumières sur le monde mal connu des collectionneurs et des marchands. Par un processus qui nous semble aujourd'hui naturel, habitués que nous sommes à l'action des grands musées, mais qui ne l'était nullement avant 1660, les grandes collections, ou tout au moins leurs trésors, confluent dans la collection royale. Pour les médailles, ce sont celles de Gaston d'Orléans, Loménie de Brienne, Le Charon, Séguin, pour les peintures, celles de Jabach, du duc de Richelieu, bientôt de Le Nôtre. L'un des apports principaux de l'étude d'A. Brejon est sans doute la reconstitution vraisemblable de la première vente Jabach : dans l'hypothèse nouvelle de l'auteur, ce n'est pas moins de cent tableaux qui sont ainsi acquis en 1662, autant que dans la seconde vente de 1671. Ce n'est pas seulement à Louis XIV mais à tous ces collectionneurs dont, à travers lui, nous sommes les héritiers, que doit aller notre reconnaissance.

— Antoine Schnapper

11. P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris, 1861-1882, t. V, *passim*.

12. *Ibidem*, p. 269.

Sommaire

Préface	5
Introduction	15
Catalogue	83
Bibliographie	461
Index	473



Remerciements

Nous tenons à remercier profondément Monsieur Antoine Schnapper, professeur à l'Université de Paris IV, qui a accepté de diriger ce travail qui fut l'objet d'une thèse de troisième cycle à l'Université de Paris IV Sorbonne, soutenue en mai 1985.

Nous remercions également Monsieur Jacques Thuillier, Monsieur Pierre Rosenberg, Monsieur Pierre Vaisse, membres du jury de la thèse, qui nous ont sans cesse encouragé dans la poursuite de ce travail. Nos collègues du Département des peintures du Louvre, MM. Laclotte, Rosenberg, Foucart et Cuzin, ont suivi avec attention nos recherches et nous ont généreusement fait part de leurs découvertes et de leurs avis ; nous sommes particulièrement reconnaissants à l'égard de MM. Cuzin et Foucart qui ont relu à plusieurs reprises les pages de ce livre et qui nous ont prodigué de très nombreux conseils.

Nous remercions les nombreux conservateurs des musées français et étrangers qui nous ont fourni des renseignements sur les œuvres de leurs collections et les photographies des tableaux de la collection royale analysée dans les pages qui suivent. Notre reconnaissance est grande également envers le Service d'Etude et de Documentation du Département des Peintures du Musée du Louvre.

Ce travail de longue haleine n'aurait pas pu être terminé sans un séjour de trois mois au Getty Museum (printemps 1984). Le musée américain nous a offert une chose précieuse entre toutes, le temps. Nous l'avons mis à profit pour terminer cette thèse ; de même, la fréquentation assidue du Provenance Index au Getty Center for the History of Art, dirigé par Burton Frederickson et Carol Dowd, a été très enrichissante. Le personnel de la Bibliothèque et de la Photothèque de ce grand musée américain fut toujours très coopératif. Que les responsables du Getty Museum, et du Getty Center soient donc ici chaleureusement remerciés. Nous n'oublions pas enfin MM. et MMmes Bacou, Curie, Dupuy, Farcy, Foucart-Walter, Goguel, Josse, Haskell, Kren, Lavergne, Loire, Mercillon, Meker, Meyer, Millar, Morel, Préaud, de Rothschild, Scaillierez, Volle, Viatte et White, dans l'expression de notre gratitude. La Réunion des Musées Nationaux, en la personne de Monsieur Landais, ancien directeur des Musées de France, et de Madeemoiselle Bizot, a accepté de publier cet ouvrage : nous tenons à lui témoigner notre reconnaissance.

Tous les détails pratiques de cette étude ont été réglés par cinq personnes : MMmes et MMel Bernascone, Haffner, Mabire, Menegaux et de Savignac. Sans elles, ce livre n'aurait pas vu le jour et nous leur en savons gré. A notre père dont l'expérience d'historien nous a été précieuse, nous dédions cet ouvrage.

A.B.L.

“... Ayant sceu que sa Majesté ayme la peinture,
Votre Eminence souhaitteroit avec passion
que des tableaux qu'elle a pussent estre agréables
à sudite majesté...”

(lettre d'Hugues de Lionne
à Camillo Pamphili,
le 19 décembre 1664).

“Sa Majesté a regardé quelque temps
[une horloge peinte par Carlo Maratta] puis a dit :
que, s'il se fût appliqué de bonne heure
à considérer les tableaux,
il se serait connu en peinture,
mais qu'il ne les regardait que depuis
trois ou quatre ans”.

(Chantelou,
Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France,
éd. Lalanne, 1885, p. 147).

...A great many people are ignorant of the fact that
the Government is not a business concern, and that
it is not to be run like one.

James M. Smith, Jr.
U.S. Senator, Kansas
in 1900

...The Government is not a business concern, and
it is not to be run like one. It is a trust
for the people, and it is to be run for their
benefit, not for the profit of a few individuals.

James M. Smith, Jr.
U.S. Senator, Kansas
in 1900

Introduction

Trois cents ans après sa rédaction, l'inventaire des tableaux de Louis XIV dressé par Charles Le Brun en 1683 reste encore inédit et peu connu. Conservé aux Archives Nationales à Paris sous la cote O¹ 1964-8 (ancien O¹ 1965) il a pour titre : *Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy*. (Fig. 1). Il est postdaté en tête de juillet 1692 et comprend cent trente-neuf feuillets couverts d'une belle écriture stylisée. Viennent, à la suite, sur la feuille de couverture, ces deux remarques : "Inutil presentement. Il est signé par feu M. Le Brun jusqu'en 1683 compris. - Madame Le Brun a demandé que sur led. inventaire lad. signature de M. Le Brun fut biffée". Ce souhait ne fut pas exaucé, car toutes les pages du registre portent en bas, au recto de chaque feuille, le paraphe de Le Brun jusqu'au n° 426 inclusivement, après lequel on lit la note suivante : "Je reconnois que les tableaux mentionnez au présent inventaire au nombre de quatre cent vingt-six m'ont esté mis entre les mains. Faict à Paris, ce dix-huictiesme octobre 1683. Le Brun". Dans le cahier in-folio furent ajoutées postérieurement, vers 1686, cinq pages d'une écriture très lisible destinées à mentionner cinquante-sept tableaux nouvellement acquis. Cette adjonction ne fait pas partie de l'inventaire de Le Brun, mais nous l'avons prise en compte dans cette publication, car elle reflète une politique d'acquisitions très cohérente menée en l'espace de seulement trois années.

Avant l'étude d'un point de vue historique de chacun des quatre-cent-vingt-six tableaux de la collection de Louis XIV qui sont inventoriés par Charles Le Brun, auxquels s'ajoutent les cinquante-sept tableaux joints postérieurement pour faire un total de quatre-cent-quatre-vingt-trois, nous voudrions, dans le cadre de cette introduction, aborder quelques problèmes relatifs au Cabinet des tableaux du roi ; que faut-il exactement entendre par cette expression : le Cabinet du roi ? Du coup se précisera le rôle du garde des tableaux et nous serons conduits à l'étude spécifique de l'inventaire de Le Brun.

L'analyse de cet acte est rendue complexe du fait que nos connaissances sont lacunaires : il n'y a pas d'inventaires identiques pour le XVI^e siècle et les trois premiers quarts du XVII^e siècle ; de nombreux tableaux qu'on s'attend à voir figurer dans cet état n'y étant pas, doit-on par conséquent envisager l'aliénation de certains d'entre eux ? Toutes les collections qui forment le Cabinet du roi, puisque ce document comme nous allons le voir, est avant tout un inventaire de collections de provenances diverses (François 1^{er}, Jabach, Mazarin, Foucquet...), feront l'objet d'une analyse détaillée. En dernier lieu, nous proposerons quelques conclusions générales : les temps forts et les lacunes

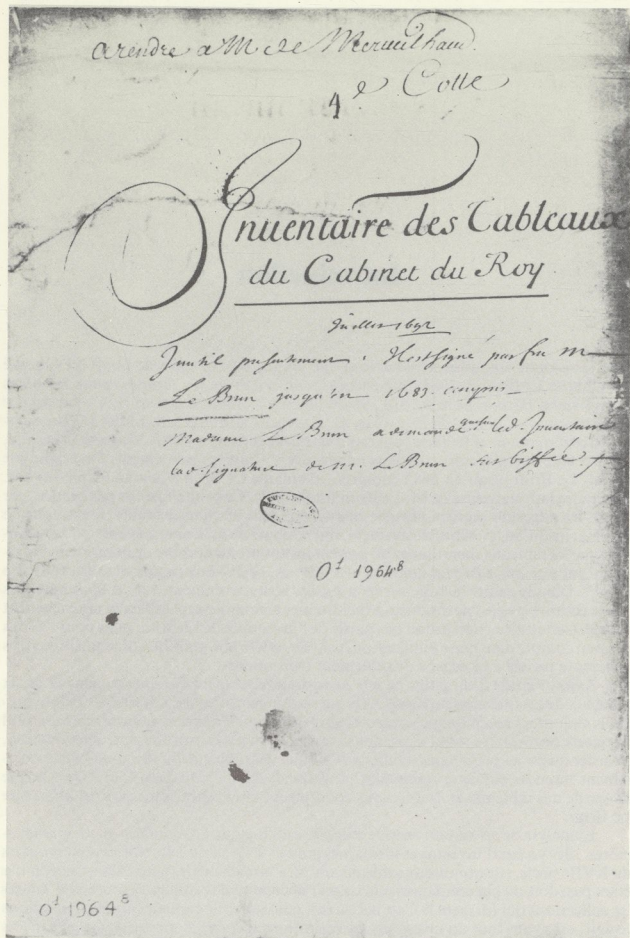


Fig. 1 - L'inventaire Le Brun de 1683 (Paris, Archives Nationales 01 1964-8), la première page du document.

de la collection du roi ; les grandes collections qui se forment en Europe à la même époque. Enfin nous poserons une ultime question : Louis XIV fut-il un réel collectionneur, ou seulement un mécène ?¹

I. Le Cabinet des tableaux du Roi

Au sujet de l'intitulé de ce document rédigé par Charles Le Brun "Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy", Jacques Thuillier a fait la réflexion suivante : il ne s'agit pas d'un inventaire des tableaux qui appartiennent au roi Louis XIV, mais de l'inventaire des tableaux qui figurent, physiquement, dans le Cabinet du Roi, des tableaux qui sont inclus dans le Cabinet du Roi. C'est la raison pour laquelle plusieurs tableaux comme le Bril du cardinal Spada (Louvre, INV. 205) (fig. 5) ou les Paysages brésiliens de Post ne figurent pas dans cet inventaire : ils n'étaient pas présentés dans le Cabinet du Roi. Le partage reste, avouons-le, mystérieux. Pourquoi cet important paysage de Bril est-il exclu du Cabinet du Roi, pourquoi des paysages moins importants du même artiste y figurent-ils ? Et Thuillier de conclure : l'Inventaire Le Brun est un document partiel d'où de nombreux tableaux sont exclus. Nous ne pensons pas que Thuillier ait raison : l'Inventaire Le Brun reste un document assez complet, Charles Le Brun inventorie des collections entières. En page 40 de cette introduction, nous donnons une liste des tableaux qu'on s'attend à voir figurer dans l'Inventaire Le Brun et qui n'y sont pas : ceux-ci sont peu nombreux, une dizaine tout au plus.

La notion de Cabinet de tableaux du roi n'est pas nouvelle : elle prend corps en France avec le mécénat de François 1^{er} (1494-1547). Sa collection de peintures (certaines provenaient de la collection de Louis XII) était disposée dans le célèbre appartement des bains et dans le Pavillon des peintures au château de Fontainebleau. De la mort de François 1^{er} à l'avènement de Louis XIV, le Cabinet des tableaux du roi fut plus ou moins considéré et objet d'attention. Colbert, dès le début du règne, souhaita développer un mécénat royal qui retrouvait enfin l'exemple prestigieux laissé par François 1^{er} : le Cabinet des tableaux du roi reprit alors vie.

La conservation et le développement des collections royales sont une des multiples tâches de la Surintendance des Bâtiments du Roi, au même titre que la construction et l'entretien des monuments, les commandes adressées aux manufactures de tapisseries, ou la politique de l'Imprimerie Royale. C'est dans la mesure où Colbert, surintendant de 1661 à 1683, date de sa mort, s'est beaucoup intéressé à la collection des tableaux du roi, que l'on rencontrera son nom à chaque page ou presque tout au long de cette étude.

Les tableaux ne sont pas seuls recherchés : Louis XIV collectionne également des antiques, médailles, vélins, manuscrits, dessins, livres, et de façon plus générale ce que l'on appelait au XVII^e siècle des raretés, c'est-à-dire des objets de curiosité.

Deux expositions récentes consacrées à Louis XIV² et à Colbert³ ont eu le mérite de rappeler que les dessins de maîtres, les manuscrits orientaux, les estampes sont recherchés par le roi, au même titre que d'autres objets de collections : tableaux, médailles, livres, vélins d'après les fleurs et les plantes rares, antiques ou pierres précieuses.

Certes les collections spécialisées apparaissent au XVII^e siècle, fait qui se généralisera au siècle suivant, mais les plus grandes collections ne se limitent pas au seul genre de la peinture ; pour ne prendre que le seul exemple de Mazarin, sa collection de tableaux ne revêt son véritable sens que replacée dans les Cabinets richement décorés, le décor des tapisseries et du mobilier, voire des objets singuliers comme les diamants et les pierres

1. Le but de ce travail est d'éviter que soit répété ce faux renseignement qui traîne dans tous les manuels : "Colbert augmente les collections royales de façon spectaculaire. Louis XIV ne possède pas 200 tableaux en 1661 : il en possèdera 2 500 à la mort du ministre !" (Inès Murat, *Colbert*, éd. Marabout, Paris 1984 p. 183).

2. *Collections de Louis XIV - Dessins, albums, manuscrits*, Paris, Orangerie des Tuileries, 1977-1978.

3. *Colbert 1619-1683*, Paris, Hôtel de La Monnaie, 1983.

précieuses⁴. Ainsi arrive-t-il à Louis XIV lui-même d'acquérir en même temps, chez le même collectionneur⁵, des tableaux et des objets d'art.

Peu de témoignages, il est vrai, subsistent de cet aspect de la politique artistique de Louis XIV ; trois sources en rendent partiellement compte, que nous avons tenu à rapprocher : les *Comptes des Bâtiments du Roi*, les *Entretiens* de Félibien, le *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*.

Nous savons par ces sources que les collections du roi étaient regroupées dans cinq cabinets : les antiques, les livres, les médailles, les raretés (appelé parfois Cabinet des bijoux ou Cabinet des curiosités) et les tableaux. Tous ces Cabinets (sauf les livres) existeront en tant que tels à Versailles dès le début des années 1680. Leur localisation est complexe, les emplacements ayant certainement varié à plusieurs reprises. Nous laissons aux spécialistes le soin d'en décider ; en revanche il nous appartient de poser quelques questions.

La première qui vient à l'esprit est liée à la formation même du Cabinet du Roi, c'est-à-dire à l'acquisition des tableaux le constituant. Il est exclu que le roi ait joué un rôle prédominant en la matière ; outre qu'il manquait certainement de la formation personnelle qui lui eût été nécessaire pour prendre une telle responsabilité, les loisirs, peu nombreux, de sa charge ne le lui auraient pas permis. Il s'en est donc remis à des gens de confiance sur ce point comme sur d'autres pour diriger une politique d'achats qu'il ne pouvait ni voulait mener lui-même. Il s'est donc adressé à Colbert (Fig. 2) dont la qualité de surintendant des Bâtiments exprime bien la confiance que lui faisait le roi et les responsabilités inhérentes à sa fonction.

A ce titre il est certain que Colbert surveilla de près les grands "mouvements" de tableaux résultant des ventes Jabach, de la succession de Mazarin, de la confiscation des biens de Fouquet, pour prendre les exemples les plus célèbres, mais quels furent les conseillers du surintendant, car il n'est guère douteux qu'il en eût ?

Les conseillers de Colbert pour les acquisitions de tableaux

Plusieurs noms viennent à l'esprit, Le Brun bien sûr, Félibien (1619-1695), l'historiographe des bâtiments du roi, Chantelou (1609-1693) qui joua un rôle essentiel à Paris à l'occasion du voyage du Bernin en 1665, ou l'architecte Charles Perrault (1626-1703), premier Commis de la Surintendance des Bâtiments du roi sous Colbert (1664-1680). En faveur du premier nom, on peut avancer les faits suivants : Le Brun est le garde des tableaux et il a dû superviser de près chacune des acquisitions du Cabinet des tableaux ; une mention de paiement extraite des *Comptes des Bâtiments du Roi* ne laisse pas d'intriguer : "à Charles Le Brun le 11 octobre 1673 2300 livres pour le prix de quatre tableaux de differens maîtres sur divers sujets"⁶. Le Brun juge et partie, la chose semble étonnante. Outre le fait que ces quatre œuvres n'ont pas pu être identifiées dans cet inventaire, ce paiement prouve que Le Brun jouait un rôle dans le marché de l'art à cette époque ; il acheta un tableau de Bagnacavallo à Fouquet au moment du séquestre de ses biens⁷ et possédait une collection personnelle de pein-

4. Notons pourtant ce renseignement extrait du *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*. A Bernin qui dit "qu'au lieu de tant de cabinets, de vases, de cristaux et autres semblables choses, il souhaitait au Roi quelque nombre de belles statues grecques et de bustes pour en orner une ou deux salles, et de tableaux d'excellents maîtres", Chantelou réplique : "Je lui ai dit que ces propriétés de cabinets et de cristaux s'étaient introduites dans la régence, qui était un gouvernement de femme ; que M. le Cardinal Mazarin les avait cultivées pour entretenir et divertir le Roi" (Lalanne, 1885, p. 138).

5. Les transactions avec Oursel ne concernent pas seulement des tableaux : le secrétaire de la Vrillière vend aussi au roi "sept bustes d'albâtre oriental et six têtes de marbre" (*C.B.R.*, t. I, col. 394), ainsi que des agates, des onyx et des cornalines (*C.B.R.*, t. I, col. 398) ; Alvarez vend en même temps au roi en 1683 deux tableaux de Poussin et quatre tables de marbre africain (*C.B.R.*, t. II, col. 272).

6. *C.B.R.*, t. I, col. 672.

7. Inventaire L.B.433.



Fig. 2 - Philippe de Champaigne (1602-1674), *Portrait de Colbert*, New-York, The Metropolitan Museum of Art.

tures⁸. En faveur du second, Félibien, on peut rappeler que cet historien joua un grand rôle pour faire connaître les acquisitions du Cabinet du roi. L'idée qui guide sa publication *Tableaux du Cabinet du Roi* (t. I, 1677, seul paru) est de rendre hommage à l'impulsion donnée par Colbert, dès le début du règne, à un mécénat royal qui retrouvait enfin l'exemple prestigieux laissé par François I^{er}. Félibien connaît bien les collections de son époque et donne dans les *Entretiens* (1666 à 1685) des renseignements précieux sur les plus beaux tableaux qui se trouvaient alors à Paris : historiographe des bâtiments du roi, mais aussi grand connaisseur de peinture, il n'est pas impossible qu'il ait guidé Colbert et Le Brun dans tel ou tel achat.

Paul Fréart de Chantelou, l'ami intime de Poussin, était lui aussi grand amateur de peinture. Maître d'hôtel ordinaire du roi, on lui confia la mission prestigieuse de recevoir le Bernin à Paris en 1665. Il est lié d'autre part avec ses frères au développement de la peinture et de la littérature d'art, il est étroitement associé à l'effort de mécénat qui se développe sous l'égide de son cousin le surintendant des Bâtiments, François Sublet de Noyers, dès la fin du règne de Louis XIII ; aussi imagine-t-on qu'il continua à jouer un rôle au cours des années 1660-1670 dans un domaine qu'il connaissait particulièrement bien : la peinture. Son Cabinet de tableaux était à juste titre célèbre⁹.

Le nom du dernier, Charles Perrault, nous a été suggéré par Jacques Thuillier. Ce protégé de Colbert devint en 1664 premier Commis aux Bâtiments du Roi, puis Contrôleur général de la surintendance des Bâtiments. Il est donc amené à seconder Colbert dans toutes les tâches relevant de la production artistique. Connaisseur lui aussi de peinture - il est l'auteur du *Cabinet des beaux-arts* et des *Hommes illustres qui ont peint en France pendant le XVII^e s.* -, il a très bien pu être au cœur des transactions Jabach, La Feuille, Hauterive...

Les publications récentes sur Colbert¹⁰ ont rappelé que le surintendant des bâtiments travaillait surtout en équipe : Colbert, en homme avisé, a pu être conseillé tour à tour par ces quatre connaisseurs.

Les collections parisiennes contemporaines de celles de Louis XIV

Les grandes collections françaises du XVII^e siècle sont nécessairement liées à la formation du Cabinet du roi, mais il paraît étonnant que certains grands Cabinets du temps aient pu rester étrangers aux efforts menés par la Couronne dans la constitution d'une galerie de maîtres anciens. Pourquoi les collections Liancourt, Brienne, du Houssay, Cerisier ou Chantelou ne furent-elles pas achetées par Colbert ? Le cas d'un artiste particulièrement recherché, Nicolas Poussin, demeure mystérieux. Autant il n'est pas étonnant que les *Sept Sacrements* soient restés dans la famille de Chantelou jusqu'au début du XVIII^e siècle - l'auteur du voyage du Cavalier Bernin, ami intime de l'artiste normand, fut son plus ardent défenseur dans la capitale - autant on peut se poser la question de savoir pourquoi tel ou tel Poussin célèbre des Cabinets Cerisier ou Cotteblanche ne furent pas achetés pour le roi ? Sans doute certains artistes furent plus recherchés par le roi - Titien, Tintoret, Véronèse, les Bolonais, Paul Bril - mais d'autres artistes de même importance étaient-ils disponibles sur le marché français ou européen entre 1661 et 1685 ? C'est peut-être la raison pour laquelle on ne les trouve pas mieux représentés comme c'est le cas pour Poussin dans le Cabinet du roi.

Les achats de tableaux à l'étranger

Il est un aspect capital bien que peu connu dans la formation du Cabinet du roi :

8. Citons, aujourd'hui au Louvre, et provenant du Cabinet de Le Brun, une esquisse de Van Thulden, l'*Alliance de la France et de l'Espagne* (INV.1905).

9. Telle ou telle phrase du *Journal du voyage du Cavalier Bernin* peuvent suggérer la conscience qu'il a pu avoir du développement d'une politique d'acquisitions à laquelle il n'avait pas voulu rester étranger.

10. Le livre d'Inès Murat, l'exposition à l'hôtel de la Monnaie en 1983.

les achats à l'étranger. Colbert qui n'hésitait pas à acheter lui-même livres rares et manuscrits dans les pays les plus éloignés d'Europe, fait travailler diplomates, peintres, directeurs de l'Académie de France pour le développement des collections royales. Systématique pendant une bonne dizaine d'années (les années 1662-1672), la quête des œuvres d'art se poursuit aussi à l'étranger.

L'état de Le Brun, complété par les *Comptes des Bâtiments du Roi*, permet de reconstituer une vraie politique d'acquisitions à Rome même dans les années 1670-1685, dans le dessein de se procurer des œuvres de Poussin d'une part, des tableaux de l'école bolonaise d'autre part¹¹. La création de l'Académie de France à Rome en 1666, l'action des agents du roi, tels l'abbé Strozzi à Florence ou l'abbé Benedetti à Rome, les cadeaux ou dons diplomatiques de grandes familles romaines, tels les Pamphili ou les Chigi, témoignent de liens privilégiés avec la ville éternelle.

Nous pouvons ainsi constater que Colbert, non content d'avoir acquis treize Poussin dans le Cabinet du duc de Richelieu, cherche à acquérir d'autres œuvres du même maître, en Italie ou en France ; son entreprise fut couronnée de succès puisqu'il réussit à faire entrer dans le Cabinet du Roi les fameux tableaux Omodei et Giori, ces derniers par le marchand Alvarez. Les tableaux de l'école bolonaise sont également appréciés ; Colbert charge Errard en 1669 d'acheter plusieurs Dominiquin chez le prince Ludovisi¹². Cette façon de procéder mérite d'être signalée car c'est la première fois que des tableaux entrent directement dans le Cabinet du Roi, sans passer par un intermédiaire, collectionneur privé ou marchand. Les efforts du nouveau surintendant des Bâtiments Louvois (fig. 10) sont orientés dans le même sens, avec l'acquisition en 1684-1685, auprès du prince Falconieri, de l'importante série des *Quatre éléments* de Francesco Albani (L.B.471 à L.B.474). L'acquisition en 1682 du lot de tableaux proposés par Alvarez reste révélatrice de la place prestigieuse que tenait la ville de Rome auprès de tout amateur français de cette époque. Hormis les Poussin et les Claude du Cardinal Giori, cette "collection" reste assez secondaire, avec trois Guide de qualité très moyenne et une copie d'après l'Albane. Nous pensons que si le marché fut conclu, c'est parce que la collection fut présentée comme venant de Rome.

Quelques intermédiaires :

Strozzi - Benedetti - Bonzi - Gabriel Blanchard

L'abbé Luigi Strozzi¹³ représenta la France auprès du grand-duc de Toscane de 1654 à 1689 et fut en même temps le correspondant artistique de Mazarin ; les missions qu'il reçoit de France sont principalement signées de Colbert et de Louvois. Les commandes qu'il passe aux artistes portent surtout sur des tissus, des cabinets précieux, des pierres dures, des marbres et des objets d'albâtre. A Rome, l'abbé Elpidio Benedetti¹⁴ joua un rôle analogue, ainsi qu'Errard, puis La Teulière et Coypel, directeurs de l'Académie de France à Rome. Ils acquirent surtout des statues pour le roi. L'ambassadeur de France à Venise, Paul de Bonzy, évêque de Béziers, fut chargé d'acheter des tableaux vénitiens ; il écrit à Colbert en 1663 : "Pour le Cabinet du Roy, on trouverait des tableaux d'honneste grandeur, originaux et estimez à assez bon conte, si on sçavoit l'intention précise, et qu'on eût autorité de conclure..."¹⁵. Et Bonzy propose en effet, entre autres affaires magnifiques, deux tableaux de Véronèse et un de Titien. Mais la conjoncture économique ne permit pas à Colbert d'accepter de si belles offres

11. Rappelons qu'à cette époque il y avait peu de tableaux vénitiens sur le marché romain et que ceux-ci entrent pour l'essentiel chez le roi avec les deux ventes Jabach ; treize des vingt-deux Véronèse de cet état proviennent de sa collection.

12. Cf. la notice du L.B.370.

13. Au sujet de l'abbé Strozzi, on peut consulter l'ouvrage de Alazard cité dans la bibliographie générale placée à la fin de l'ouvrage.

14. M. Laurain Portemer, *Etudes mazarines*, Paris, t. 1, 1981.

15. Depping 1855.

à ce moment. "Il est vrai, répond Colbert le 20 juillet 1663, que si vous aviez eu un fond entre les mains, il eust été bon, dans le dessein que le Roy a d'orner ses maisons, d'acheter les tableaux qui se sont vendus depuis peu à Venise ; mais il ne nous a pas été possible jusques à présent de songer à faire cette despense, Sa Majesté en ayant d'autres à soutenir... Mais j'espère de vous remettre de l'argent à la fin de cette année, afin que vous puissiez profiter de l'occasion d'acheter d'autres tableaux et cependant je vous conjure de vous servir de vostre adresse pour tenir en haleine ceux avec lesquels vous estes entré en quelque sorte de marché, vous assurant, Monsieur, que vous serez en estat alors de vous desgager honnestement des paroles que vous aurez données"¹⁶.

L'Italie était une terre d'élection pour les marchands et amateurs de tableaux, mais Colbert ne dédaigne pas pour autant d'autres pays d'Europe ; une mention de paiement extraite des *Comptes des Bâtimens du Roi* nous informe d'une tentative d'achat en Allemagne : "à Robert Gontier, marchand à Paris [4 juillet 1669] pour les frais, port et voiture de dix caisses de tableaux qu'il a fait venir d'Allemagne pour estre veus s'ils seroient propres pour le Cabinet du Roy"¹⁷. Le marché ne semble pas avoir abouti puisqu'on ne retrouve pas les œuvres dans l'état de Le Brun. Il reste qu'il serait intéressant de connaître le contenu de ces dix caisses.

Colbert fait entreprendre des prospections à l'étranger. Le peintre et marchand de tableaux Gabriel Blanchard effectue plusieurs missions en vue d'acquérir des œuvres pour le Roi ; en 1672 il est à Madrid pour y négocier, de concert avec l'ambassadeur, l'achat d'une collection. La transaction n'aboutit finalement pas¹⁸. En 1685, l'artiste est chargé de se rendre dans les pays flamands et en Angleterre pour y acquérir des tableaux des écoles nordiques au nom du roi¹⁹. Cette fois-ci il ne revint pas les mains vides puisqu'il reçut 11.240 livres "pour trois tableaux qu'il a acheptez dans son voyage"²⁰.

Le rythme soutenu des acquisitions dirigées par Colbert ne disparaît pas après l'achat de la seconde collection Jabach en 1671. Nous pouvons constater, grâce à l'état de Le Brun, que cette politique dynamique se poursuit jusqu'en 1685-1686, même après la mort de Colbert, survenue en septembre 1683. Ainsi le *Saint Paul* du Dominiquin entre chez le roi en 1685 (L.B.480) : son précédent propriétaire, Lybault, avait spécifié que ce tableau de dévotion ne devrait pas quitter la sacristie de l'église des Jésuites, rue Saint-Antoine à Paris. Mais un tableau "classique", qui annonce Poussin, cité par Bellori puis par Félibien, est destiné au Cabinet du Roi : les Jésuites lui donnèrent finalement cette œuvre après en avoir fait faire une copie.

Le Cabinet des tableaux du roi : les raisons de son développement

Il est temps de s'interroger sur les différentes raisons qui ont poussé les Surintendants du jeune roi à développer de façon considérable son Cabinet des tableaux. Les motivations sont essentiellement de deux ordres : de la collection d'œuvres d'art, le roi tirera un grand prestige ; en un siècle où l'on voit se multiplier les palais royaux, il faut songer à leur ornementation.

Le journal du voyage du Cavalier Bernin en France rédigé par Paul Fréart de Chantelou, l'ami de Nicolas Poussin, en 1665, donne des indications très précieuses sur les raisons qui poussent Colbert à former cette collection de tableaux pour la Couronne.

16. Depping 1855.

17. *C.B.R.*, t. I, col. 365 et 1258.

18. Clément, *Correspondance de Colbert*.

19. *C.B.R.*, t. II, col. 759 : "9 décembre 1685 à luy [Blanchard] pour supplém de la gratification à luy accordée pour le voyage d'Angleterre et d'Hollande qu'il a fait pour chercher des tableaux pour S.M."

20. *C.B.R.*, t. II, col. 758 ; quels sont ces trois tableaux ? Ils doivent être confondus avec le van Dyck et le Fetti achetés par l'intermédiaire du banquier Clercx et de Blanchard lui-même (L.B. 482 et 483 ; cf. *C.B.R.*, t. II, col. 586 et 664.

Chantelou rapporte en ces termes le point de vue du Bernin après sa visite aux Gobelins : "Il a ajouté [à Colbert] qu'il avait dit à Sa Majesté que, quand Elle ne se plairait pas aux belles choses, il était d'un grand prince de témoigner qu'il les aime, et de faire faire toutes ces sortes d'ouvrages..."²¹. En d'autres termes, s'intéresser à l'art relève des prérogatives royales.

Un peu auparavant, Chantelou et le Bernin avaient échangé des phrases : "Je [c'est Chantelou qui parle] lui ai dit que le Roi était le premier de la monarchie qui avait aimé les arts. Il a ajouté que, quand même un roi n'aimerait pas un art ou une science en laquelle un homme est singulier, il ne doit pas laisser pour cela de l'attirer à son service, à cause de la réputation que cela lui donne dans le monde"²².

Le Bernin insiste sur cette mission monarchique et donne même des conseils ; il critique "tous ces vases d'argent et ces chandeliers de cristal" dont s'est entouré le roi ; "qu'au reste, au lieu de tant de Cabinets, de vases, de cristaux et autres semblables choses, il souhaitait au Roi quelquel nombre de belles statues grecques et de bustes pour en orner une ou deux salles, et de tableaux d'excellents maîtres"²³.

Le Bernin nous fournit la transition nécessaire : le Surintendant des Bâtiments qui en a la responsabilité, doit songer à l'ornementation de ces maisons royales. Dans les lettres, instructions et mémoires que Colbert envoie aux ambassadeurs, aux correspondants, aux directeurs de l'Académie de France - ils s'appellent Bonzi, Bourlemont, Chaulnes, Errard, Coypel, Villard, d'Avaux, Benedetti... - et qui furent publiés par Clément en 1868, les recommandations sont toujours les mêmes : "faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie", orner les palais, multiplier les statues et les tableaux ; le duc d'Estrées, notre Ambassadeur à Rome, reçoit en janvier 1679 la mission de "voir ce qui mérite d'être imité dans les maisons royales" ; Colbert écrit par exemple à Errard le 18 octobre 1669 "comme je suis toujours dans la résolution d'avoir en France ce qu'il y a de plus beau en Italie, continuez à observer avec soin ce que vous croiriez digne de nous être envoyé"²⁴.

Est-il trop osé de faire remarquer qu'en France, à cette date, le roi ne collectionne pas toujours pour le simple plaisir de la collection ? Aux yeux de son Surintendant, la collection est avant tout utilitaire.

Les responsabilités de Le Brun en tant que garde des tableaux du Cabinet du Roi

Il est nécessaire de signaler la présence auprès de Colbert, étroitement mêlé au milieu des diplomates, mécènes, artistes et marchands, de Charles Le Brun ; sa carrière commence véritablement lorsque le chancelier Séguier l'envoie à Rome en 1642 pour parfaire ses études. Il revient à Paris en 1646 où, tout en bénéficiant encore de la protection du chancelier, il étend rapidement sa clientèle. L'œuvre maîtresse de ces années post-romaines est la décoration du château de Vaux-le-Vicomte pour Nicolas Fouquet (1658-1661). Le Brun (Fig. 3) n'eut pas à souffrir de la disgrâce de Fouquet, puisqu'il travailla pour Colbert et pour le roi, et son titre de premier peintre fut confirmé en 1664.

La même année, il est nommé, le 1^{er} juillet, directeur du Cabinet des tableaux du roi. Il reçoit ce jour-là un brevet lui confiant la "direction et garde générale du Cabinet des tableaux et dessins de sa majesté". Les *Comptes des bâtiments du roi* ne détaillent pas ses appointements ou gratifications pour cette activité spécifique, mais l'artiste reçoit un paiement annuel de 12.000 livres, dont 4.000 pour la direction des Gobelins,

21. L'essentiel de ce paragraphe est emprunté à notre communication "Le Cabinet des tableaux du roi - 1661 - 1685/1686" au *Colloque Versailles* (29 septembre - 4 octobre 1985) [recueil dactylographié des communications], volume II, p. 444-454 ; cf. pour la citation, Lalanne, 1885, p. 154.

22. Lalanne, 1885, p. 122.

23. Lalanne, 1885, p. 138.

24. Ces citations sont extraites de l'ouvrage de Clément, *Correspondance de Colbert*, t. IV.



Fig. 3 - Nicolas de Largillière (1656-1746), *Portrait de Charles Le Brun* (1686), Paris, Musée du Louvre (Inv. 5661).

4.800 pour la "conduite et direction de toutes les peintures des maisons royales", et pour son activité de Premier Peintre, 1.200 livres, plus "deux mille livres par formes de livrées"²⁵.

On ne sait pas, pour parler net, quel fut le rôle exact de Le Brun comme garde des tableaux du Cabinet du roi. Fut-il très actif ou, au contraire, délégua-t-il ses pouvoirs ? Nous n'avons aucun témoignage sur son activité de "conservateur", hormis l'inventaire qui fait l'objet de cette publication. Est-ce lui qui commanda et surveilla les importants travaux d'aménagement du Cabinet des tableaux au Louvre à partir de 1661 ? Est-ce lui qui décidait des restaurations, qui commandait les cadres à Caffieri ou à Charmeton ? Est-ce lui qui fait revenir des tableaux de Léonard et de Raphaël de Fontainebleau à Paris vers la fin des années 1670 ? Est-ce lui qui choisit les tableaux qui furent présentés dans la galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries vers 1671 ? Est-ce lui, en un mot, qui fut responsable de l'organisation du Cabinet des tableaux du roi près de la galerie d'Apollon ? Il est frappant de constater que quand le Bernin admire à plusieurs reprises des tableaux du Cabinet du roi dans le Louvre, le nom de Le Brun n'est jamais cité, mais on peut répliquer à cela que nous ne sommes qu'en 1665, tout juste un an après la nomination de Le Brun à cette responsabilité.

Quand Le Brun mourut en 1690, ses fonctions furent partagées entre les peintres Houasse et Paillet. Ainsi que le remarque Engerand, Houasse avait, dès 1687, la garde des tableaux placés à l'hôtel de Gramont²⁶ ; à la mort de Le Brun, ses responsabilités furent étendues aux divers tableaux qui se trouvaient au Louvre et Paillet fut commis à la conservation des tableaux de Versailles et des autres maisons.

La conservation des œuvres : nettoyages, agrandissements...

Grâce aux *Comptes des bâtiments du roi*, on arrive à saisir quelques détails sur la conservation des œuvres ; le peintre Dasté reçoit régulièrement des paiements pour des "nettoyages" de tableaux du Cabinet du Roy²⁷ ; le même artisan exécute parfois des agrandissements²⁸. Charmeton²⁹, et surtout Caffieri³⁰ sont employés pour exécuter des cadres, qui sont dorés par Garcy³¹ ou Petit³². Signalons le paiement un peu singulier effectué en mars 1675 : "A Louise Simon, lingère, 220 livres pour six grandes bannes qu'elle a fournies pour conserver les tableaux du Cabinet du Roy au Louvre"³³. Des tableaux précieux sont couverts parfois de volets ; ainsi Le Moyne reçoit en 1678 450 livres "pour six volets de peinture qu'il a faits pour couvrir trois tableaux du Cabinet du Roy"³⁴.

Diverses présentations des tableaux du Cabinet du Roi

Nous possédons peu de renseignements sur la localisation des tableaux du Cabinet du Roi sous le règne de Louis XIV. Disons, en résumé, qu'on peut distinguer trois étapes : la galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries de la fin de l'année 1668 à 1671-1672 ; le Cabinet des tableaux du Roi au Louvre près de la galerie d'Apollon jusqu'en 1681 ; Versailles à partir de la fin de l'année 1673 ; nous insisterons peu dans

25. J. Thuillier cat. exp. *Charles Le Brun*, p. LVIII.

26. Engerand p. VI ; cf. l'ordonnance de paiement à la date du 8 juin 1687 : "à Houasse 300 livres pour le soin qu'il prend des tableaux qui sont dans l'hostel de Grandmont" (*C.B.R.*, t. II, col. 1196).

27. *C.B.R.*, t. I, col. 1023 (1678), col. 1231 (1679) ; paiement à Blanchard, t. II, col. 985.

28. *C.B.R.*, t. I, col. 1280 (1680).

29. *C.B.R.*, t. II, col. 627.

30. *C.B.R.*, t. I, col. 1107 ; t. II, col. 316, 920, 1284...

31. Le premier est appelé une fois Garré (t. II, col. 1156), les autres fois Garcy (t. II, col. 111, 1241, 1282).

32. *C.B.R.*, t. II, col. 774.

33. *C.B.R.*, t. I, col. 816.

34. *C.B.R.*, t. I, col. 1023.

cette introduction sur les premières installations de tableaux à Versailles, car Antoine Schnapper en parle ici même, dans sa préface.

Les mouvements de tableaux n'affectent pas l'existence du Cabinet des tableaux du roi au Louvre près de la Galerie d'Apollon qui garde toute son importance jusqu'en 1682³⁵, date de l'installation de la Cour à Versailles.

Le Louvre et les Tuileries retiennent l'attention du jeune Louis XIV ; les changements qu'il réclame au Louvre le montrent préoccupé de ses collections qu'il cherche, en héritier de François I^{er}, à installer richement. L'architecte François d'Orbay dessine un plan en 1661 sur ses indications et sur celles de Le Vau où sont situés les divers cabinets destinés aux tableaux, aux beaux livres, aux "médailles, coquilles et autres curiosités"³⁶.

Quatre années plus tard, en 1665, à Versailles, le Roi surveille en personne l'installation de son Cabinet des Cristaux, de son Cabinet des Filigranes et de son Cabinet des Miroirs³⁷.

Ainsi, dès les années 1660, on se préoccupa de la présentation au Louvre de certains tableaux du Cabinet du Roi. Dans l'esprit de Colbert, cette collection de tableaux était destinée à orner les plus belles pièces de la résidence du roi à Paris. Chantelou écrit en 1665 que Colbert avait fourni au Bernin un mémoire sur "la distribution du premier étage ou plan noble du Louvre pour y ménager une grande chapelle ou église... des salles de bal et à banqueter et autres appartements propres à placer des tableaux et des statues"³⁸.

L'épisode des Tuileries (1668-1671)

Quelques tableaux insignes du Cabinet du Roi furent installés dans la Galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries à partir de 1668³⁹ ; la décoration de la Galerie se présentait comme suit : sur les cimaises, une présentation de tableaux de l'école italienne dont Félibien nous cite quelques exemples⁴⁰, et, au-dessus, le décor plafonnant qui était une copie de la voûte peinte par les Carrache dans la galerie du palais Farnèse à Rome ; les travaux de décoration, entrepris en 1666, s'achevèrent en 1671. Nicolas Sainte-Fare Garnot qui a étudié récemment la Galerie des Ambassadeurs, la définit dans les termes suivants : "la Galerie des Ambassadeurs est d'abord une galerie d'exposition, le premier musée de peintures dans un bâtiment public. Ici, le choix des tableaux n'est pas fortuit... Ainsi, l'établissement d'une galerie de peintures manifeste non seulement la richesse des collections du roi, mais sert également au profit d'artistes dont le talent rejaillit sur leur principal mécène"⁴¹.

Félibien a donné une description de la Galerie des Ambassadeurs ; il cite quelques tableaux qui y sont présentés, mais nous sommes loin de savoir quelles œuvres il y avait exactement. Il ne publia sa description qu'en 1679, dans le tome II de ses *Entretiens*, à une époque où les tableaux avaient rejoint le Cabinet du Roi, près de la galerie d'Apollon. A relire Félibien, on voit ce qui retient son attention ; à l'entassement qui règne dans le Cabinet des tableaux du roi⁴², il préfère l'exposition de la Galerie des Ambassadeurs, où la présentation est ordonnée et instructive : dans le *Sixième entretien* de Félibien (1679), Pymandre et son interlocuteur se proposent "dès aujourd'hui [de] voir

35. En d'autres termes, le Cabinet des tableaux du roi dans le vieux Louvre ne semble pas perdre de son importance, malgré la présentation de certains chefs-d'œuvre dans la Galerie des Ambassadeurs du palais des Tuileries à l'extrême fin des années 1660, malgré l'envoi de certains tableaux à Versailles dès 1673.

36. A. Laprade, *François d'Orbay*, Paris, 1960, et Hauteœur, 1927, p. 112.

37. P. Verlet, 1985, p. 63.

38. Lalanne, 1885, p. 42-43.

39. Paiements effectués à Jacques Prou, menuisier pour le transport des tableaux, signalés dans les *C.B.R.*, t. I.

40. Félibien, *op. cit.*, t. II, p. 14.

41. Sainte-Fare Garnot, (1978) 1980, p. 122-123.

42. Félibien, *op. cit.*, t. II, p. 2.

le Cabinet des tableaux du Roy, et considérer les ouvrages de ces grands maîtres...". Ils décident alors d'aller plutôt aux Tuileries : "Il vaut mieux que nous allions aux Tuileries. Nous y trouverons les appartements richement meublez, et la Galerie parée des plus beaux tableaux de Sa Majesté. Pymandre fut ravy de cette proposition et aussitôt nous nous rendîmes aux Tuilleries. Après avoir traversé les sales et les chambres ornées de superbes tapisseries Nous entrâmes dans le grand Cabinet, où sur la cheminée estoit le tableau de la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, peint par M. Le Brun, et à l'opposite celuy où Paul Veronese a représenté Nostre Seigneur avec les deux Pélerins en Emaüs"⁴³. D'autres merveilles les attendent plus loin : "Entrons, lui répondis-je, dans la gallerie, et vous y verrez les chefs d'œuvres des plus grands maîtres. C'est là que chacun d'eux tient sa partie, et que tous ensemble, ils forment un concert merveilleux. Leurs différentes beautez font voir la grandeur et l'excellence de la peinture...

Comme nous fûmes dans la Galerie, nous la vîmes ornée de part et d'autre de grands et magnifiques cabinets ; de tables de pierres précieuses, de plaques ; de gueridons ; de cassolettes ; et d'une infinité d'autres vases d'argent d'un travail admirable. Plusieurs de ces vases estoient remplis d'orangers chargez de fruits ; et dans quelques autres il y avoit des jasmins couverts de fleurs. Au bout de la Galerie sur une estrade élevée de plusieurs marches estoit le trône, du dessus duquel, et sous un riche dais on avoit placé ce beau tableau de Raphaël, où l'on voit saint Michel qui terrasse le démon. Tout le reste de la Galerie estoit tapissé de damas vert enrichy d'une grande crespine d'or. Cette tapisserie servoit de fond à une infinité de tableaux ornez de bordures dorées. Ils estoient attachez avec des cordons et des rubans d'or et de soye ; mais si industrieusement disposez, d'espace en espace selon leur grandeur, que cette symétrie et cet arrangement augmentoient de beaucoup la beauté de la décoration... Que peut-on souhaiter davantage que de voir dans un mesme lieu des tableaux de Raphaël, de Jules Romain, de Perin del Vague, de Leonard, du Georgeon, du Corège, du Titien, de Paul Véronèse, du Tintoret, des Carraches, du Caravage et de leurs Elèves, puisque tous ces grands hommes ont formé les principales escoles dont nous avons parlé".

Ce "Musée de la peinture" (Sainte-Fare Garnot) ne resta pas longtemps en place ; le chantier s'arrête en 1672, les efforts se concentrent sur le château de Versailles, les peintures réintègrent le Cabinet des tableaux du Roi.

Le Cabinet des tableaux du Roi au Louvre

Au Louvre, le Cabinet des tableaux du roi occupait les sept salles voisines de la galerie d'Apollon⁴⁴. Les *Comptes des Bâtiments du Roi* nous fournissent quelques renseignements sur les travaux qui furent réalisés pour l'installation de peintures. Ainsi, en 1673, la Couronne dépense 21.000 livres "pour mettre le lieu qui estoit destiné pour la bibliothèque en estat d'y serrer les tableaux du Cabinet du Roy"⁴⁵. L'année suivante, c'est Cuccy qui reçoit 5.271 livres "pour les garnitures de bronze des portes et croisées du lieu destiné pour les tableaux du Cabinet du Roy"⁴⁶. Le menuisier Prou reçoit 9.083 livres pour des ouvrages de menuiserie effectués au Cabinet des tableaux en 1673, 1674 et 1675⁴⁷.

On n'insistera jamais assez sur l'aspect précieux qui se dégagait de la présentation des tableaux du Cabinet du roi ; certains d'entre eux, présentés comme des reliques, étaient enchâssés dans des boîtes fermées par des volets rehaussés d'ornements dorés. Félibien signale en 1679 l'activité de Germain Musnier et de Barthélémy Demi-

43. Félibien, *Entretiens*, t. II, 1679, p. 191 et passim.

44. Il faut ajouter à celles-ci les quatre salles du vieil hôtel de Gramont.

45. *C.B.R.*, t. I, col. 678 ; ce furent surtout des travaux de maçonnerie (cf. t. I, col. 683, 741) et de menuiserie (t. I, col. 596).

46. *C.B.R.*, t. I, col. 744.

47. *C.B.R.*, t. I, col. 1240, récapitulatif du paiement à la date du 16 juillet 1681 ; autre paiement à Prou en 1679, t. I, col. 1123.

niato qui travaillaient conjointement “à quatre tableaux pour l’ornement des armoires du Cabinet du Roy”⁴⁸.

Quels étaient les artistes représentés dans le Cabinet du Roi ? Nous pouvons le savoir grâce aux *Entretiens* de Félibien (1666 à 1685). Quand l’écrivain retrace la vie de tel ou tel peintre, il ne manque pas, en général, de citer ses principaux tableaux qu’on peut admirer dans le Cabinet du Roi. Mais la description par le *Mercurie Galant* de la visite remarquable que fit le roi en décembre 1681 à son Cabinet de tableaux est plus précieuse encore pour connaître les détails de la présentation des œuvres⁴⁹ : “[le roi] vint au vieux Louvre voir son Cabinet de tableaux. Il est dans un appartement neuf à côté de la superbe galerie, appelée la galerie d’Apollon. L’or que l’on y voit briller de tous côtés est ce qu’elle a de moins rare... Ce que l’on appelle le Cabinet des tableaux de Sa Majesté dans le vieux Louvre, contient sept grandes salles fort hautes et dont quelques-unes ont plus de cinquante pieds de longueur...

Les plus hauts appartements en sont embellis jusqu’au dessus des corniches. On voit d’ailleurs en plusieurs endroits des espèces de volets qui en sont tout couverts des deux côtés ; de manière qu’étant couchez contre la muraille, cela fait trois rangs de tableaux. Voici à peu près le nombre de ceux des plus grands maîtres qui sont dans ces onze salles. Ils sont tous originaux. Il y en a seize de Raphaël d’Urbain... Parmi les tableaux de ce grand maître il y en a trois qui sont sans prix. L’un représente la Transfiguration et est à Rome. Sa Majesté a les deux autres qui sont un Saint Michel de grandeur naturelle et la Sainte Famille. Ce dernier est le plus estimé de tous. Il est peint sur du bois de cèdre et c’est par cette raison qu’il s’est mieux conservé que tous les autres... Les autres tableaux sont six du Corrège, cinq de Jules Romain, dix de Léonard de Vinci, huit du Georgeon, quatre du vieux Palme, vingt-trois du Titien, dix-neuf du Carra-che, huit du Dominiquin, douze du Guide, six du Tintoret, dix-huit de Paul Véronèse, quatorze de Vandeike, dix-sept de Poussin, six de M. Le Brun, entre lesquels il y en a de quarante pieds de longueur. Ces tableaux sont accompagnés d’une quantité d’autres, dont je ne sais pas le nombre. Je sais seulement qu’ils sont de Rubens, de l’Albane, du Valentin, d’Antoine More et d’autres maîtres aussi renommés”. On lit quelques pages plus loin : “Quoique le roi, outre ce grand nombre de tableaux, en ait déjà vingt-six à Versailles, des savants maîtres que je viens de vous nommer, il en choisit encore quinze pour en orner les Appartements et donna ordre qu’on les y fit transporter de son Cabinet du Louvre. Ils sont de Paul Véronèse, du Guide, du Poussin et de M. Le Brun... Sa Majesté, après avoir vu les tableaux des sept grandes salles du vieux Louvre, alla voir ceux qui sont dans les quatre salles du vieil hôtel de Gramont”⁵⁰.

Les tableaux du Cabinet du Roi à Versailles

Des tableaux du Cabinet du Roi furent installés relativement tôt à Versailles. Beatrix Saule nous indique cette mention suivante, extraite des comptes conservés dans les papiers de Colbert : “au Sr Lebrun premier peintre du roi 293 livres 13 sols pour son remboursement de pareille somme par luy payée tant pour le transport d’anciens tableaux du Cabinet du Roy de Paris audit château de Versailles que pour plusieurs journées d’hommes pour mettre lesdits tableaux en place”⁵¹.

Ce document qui date de 1673 ne précise pas le nombre des tableaux du Cabinet du roi transportés. A Versailles, dès décembre 1682, étaient présentés trente tableaux du Cabinet du Roi⁵². Par la description du *Mercurie galant* citée plus haut, on sait que

48. Félibien, t. II, 1679, p. 126.

49. Ce texte du *Mercurie galant* a été republié par Villot dans l’introduction de sa Notice des tableaux exposés dans les galeries.

50. *Le Mercurie galant*, décembre 1681, p. 239-242, 247, 251.

51. Paris, B.N., Département des Manuscrits, Mélanges Colbert 292, f° 43 v°, restes de l’année 1673, c’est-à-dire, en fait, fin 1673.

52. On en connaît la liste grâce à la description publiée dans le *Mercurie galant* à cette date.

le roi en choisit quinze autres pour sa nouvelle résidence⁵³. De fait, des transports de tableaux du Louvre à Versailles sont documentés à partir de 1683⁵⁴. On constate donc qu'à partir de 1682 le Cabinet des tableaux du roi au Louvre perdit de l'importance.

Après 1683, le sort du Cabinet des tableaux du roi évolue : utilisées comme éléments de décoration pour le nouveau château de Versailles, les œuvres connaissent une nouvelle vie qu'il ne nous appartenait pas d'évoquer puisqu'Engerand en 1899 et plus récemment C. Constans en 1976 se sont attachés à le faire pour ce qui concerne les tableaux du Grand Appartement du Roi⁵⁵.

Autres lieux de conservation : Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye

Félibien et l'auteur de la description du *Mercur galant* sont loin de citer la totalité des quatre cent quatre-vingt-trois tableaux de cet état. D'autres peintures étaient présentées dans les châteaux royaux, et principalement à Fontainebleau. On trouvera dans les notices qui suivent quelques renseignements sur des mouvements d'œuvres, soit de Paris à Fontainebleau au moment de la Régence (les L.B. 11 à 14) soit en sens contraire, de Fontainebleau vers la capitale (L.B. 387 à 394 ou 395). Plusieurs peintures très importantes restèrent à Fontainebleau jusqu'à l'extrême fin du XVII^e siècle⁵⁶. Ce que nous entrevoyons pour cette demeure royale : le Cabinet des tableaux de François 1^{er}, les appartements d'Anne d'Autriche, nous sommes incapables de l'imaginer pour d'autres résidences telles que celles de Saint-Germain-en-Laye ou de Saint-Cloud qui durent comporter de très nombreux tableaux, spécialement la première puisque Louis XIV y résidait en priorité avant son installation à Versailles.

Certains tableaux étaient conservés ailleurs, soit dans quatre des salles de l'hôtel de Gramont dans le vieux Louvre, soit aux Gobelins, soit dans le Palais Mazarin. Quand le Bernin est à Paris en 1665, il voit à plusieurs reprises des tableaux appartenant au roi qui lui sont montrés par le garde-robe au Palais Mazarin⁵⁷.

Documents figurés qui nous renseignent sur la présentation des tableaux du roi

Il n'existe pas davantage de documents figurés contemporains qui puissent renseigner l'historien sur la localisation et le mode de présentation des tableaux du Cabinet du Roi ; nous ne voyons guère qu'une des tapisseries de l'*Histoire du Roy*, l'*Audience du Comte de Fuentes*, (Fig. 4), où l'on distingue aisément sur un des murs, la *Chasse et la Pêche* d'Annibal Carrache. L'événement diplomatique eut lieu le 24 mars 1662 dans le Grand Cabinet du Roi au Louvre, qui fut inauguré pour l'occasion. Or comme les deux toiles de Carrache ne furent données au roi qu'en 1665, la tapisserie ne constitue pas un document fiable dans cette optique.

En conclusion, on peut penser que dès le début du règne de Louis XIV, les tableaux ont deux destinations précises : ils sont soit utilisés comme éléments de décor dans

53. *Le Mercure galant*, décembre 1681, p. 251.

54. *C.B.R.*, t. II, col. 211 (janvier 1683) ; 615 (juillet 1685) ; 734 et 759 (avril et septembre 1685) ; 985 (1686). Signalons d'autre part cette mention de paiement extraite des *Comptes des Bâtiments du Roi* : "[Versailles] 15 mai - 30 octobre 1678 à Houasse, à compte des tableaux du Cabinet du Roy 1.000 livres" (*C.B.R.*, t. I, col. 1047). Existait-il un Cabinet de tableaux à Versailles dès 1678 ?

55. C. Constans, 1976, p. 157-173.

56. Nous faisons allusion plus loin à un "Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692", publié par Herbet en 1889 dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*.

57. Lalanne, 1885, p. 198-199 (les tableaux du don Pamphili).

les résidences royales, soit présentés pour eux-mêmes et forment, au Louvre, le Cabinet des tableaux du Roi⁵⁸.

Le Cabinet du Roi

Cette présentation du Cabinet du Roi reçut une publicité adéquate. Colbert comprit très tôt le rôle de l'image comme moyen de propagande.

C'est à lui qui semble en avoir mesuré l'importance que revient le mérite d'avoir souhaité regrouper, assembler des éléments épars en un tout cohérent, par la création d'un corpus des richesses artistiques du royaume.

Colbert entreprend de présenter le *Cabinet du Roi*⁵⁹, titre donné tardivement à divers recueils de planches gravées. Ainsi virent le jour deux recueils, les *Tableaux du Cabinet du Roi* de Félibien (1677 ; t. I seul paru) et *Tableaux du roi gravés aux dépens de divers particuliers* (1686)⁶⁰. Félibien résume dans sa préface l'esprit de cette entreprise : "et parce que les tableaux et les statues dont ce grand Prince a fait faire une curieuse recherche, sont d'un prix inestimable, et d'une singulière beauté, Sa Majesté a bien voulu encore que celui qui a soint d'exécuter ses ordres, choisit les plus excellens graveurs de son Royaume pour les graver, et en faire un recueil"⁶¹. Edelinck, Rousselet, Mellan, furent quelques-uns des habiles artistes qui firent connaître à l'Europe entière la nouvelle galerie de peintures du jeune roi.

II. L'inventaire Le Brun : étude du document et problèmes de méthode

Pourquoi cet inventaire fut-il rédigé par Le Brun en 1683 alors qu'il exerçait sa charge de garde des tableaux du roi depuis 1664, c'est-à-dire depuis une vingtaine d'années ?

Ainsi que le remarque Guiffrey⁶², il faut se rappeler que Colbert, grand protecteur de Le Brun, était mort le 6 septembre de cette année-là ; le nouveau surintendant, Louvois "ne faisait que remplir les devoirs de sa charge en ordonnant un récollement immédiat de tous les tableaux appartenant au Roi" (Guiffrey)⁶³. Ce qui dut apparaître aux yeux des contemporains comme un travail de recensement, un simple bilan, s'avère être pour l'historien d'aujourd'hui non seulement le premier inventaire qui ait été rédigé de la collection des peintures de la Couronne, mais encore un document fondamental sur la composition du Cabinet du Roi au début du règne de Louis XIV. En effet aucun inventaire quelque peu complet ne nous est parvenu sur l'état des collections royales des années 1500 aux années 1680, soit pendant presque deux siècles.

L'état de Le Brun a justement retenu l'attention des historiens à plusieurs reprises. Jean Guiffrey a publié en 1883 dans les *Nouvelles Archives de l'Art Français* la liste des objets d'art trouvés dans les ateliers et les logements de Le Brun au jour de son décès (12 février 1690) ; il y a dans cette liste une centaine de tableaux qui, non

58. La Bibliothèque Nationale à Paris conserve deux gravures anonymes qui représentent *La Muse de la Peinture installe le Cabinet du Roy* et *Le Vernissage du Cabinet du Roy* ; la première gravure est du XVIII^e siècle, mais la seconde est plus ancienne ; elle est datée par Taylor qui la reproduit dans son ouvrage de 1669 ou de 1681 (?), mais il s'agit du vernissage du Salon de l'Académie Royale de 1699 dans la Galerie d'Apollon.

59. Cf. en dernier lieu l'étude de M. Grivel parue dans la *Revue de la Bibliothèque Nationale*, hiver 1985, p. 36-37.

60. Paris, chez Langlois, in fol., Paris, B.N., Cabinet des estampes, AA 13 Fol.

61. Félibien, 1677, p. 1.

62. Guiffrey "Charles Le Brun, premier peintre du roi, 12 février 1690", *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 2^e série, t. IV, Paris 1883, p. 83-153.

63. Guiffrey, *Charles Le Brun...* 1883, p. 85.



Fig. 4 - Tapissérie de l'Histoire du Roy, *L'Audience du Comte de Fuentès* (détail) (Versailles, château, Salon d'Apollon).

employés à la décoration des châteaux royaux”, étaient empilés dans les salles de l’hôtel de Gramont ou du vieux Louvre”⁶⁴ ; or certains se retrouvent dans le document d’archives que nous publions. Guiffrey a donc utilisé largement l’inventaire de Le Brun pour reconnaître et identifier les tableaux mentionnés.

Fernand Engerand a publié en 1899 l’inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly ; ce document capital qui enregistre plus de quinze cents tableaux (soit trois fois plus que dans l’état de Le Brun) offre un état complet des collections de la Couronne à la veille de la mort du roi-soleil. Engerand, dans le travail d’identification et de reconnaissance des œuvres, a utilisé systématiquement l’inventaire de Le Brun, mais l’intérêt majeur de ce document semble lui avoir échappé.

Claude Ferraton est le premier à avoir remarqué que les numéros des tableaux avaient une certaine importance dans l’Inventaire Le Brun. Dans son étude de 1949 sur la collection du duc de Richelieu, Ferraton insiste sur le fait que les tableaux de ce Cabinet étaient regroupés dans l’Inventaire de 1683 (n° 156 à 178)⁶⁵.

Importance et signification des numéros donnés aux tableaux par Charles Le Brun

Adeline Hulftegger compléta ce travail par un article fondamental (1954-1955) sur la “formation des collections de peintures de Louis XIV” ; elle a, la première, prouvé que les numéros des tableaux, de 1 à 483, correspondent à leurs dates d’entrée dans les collections de la Couronne ; le garde des tableaux inventorie des collections entières au fur et à mesure qu’elles entrent chez le roi. Le même historien avait formé le projet de publier cet inventaire, mais la mort l’en empêcha⁶⁶. Sa découverte confère à l’état de Le Brun un intérêt exceptionnel par rapport à un simple état récapitulatif des biens de la Couronne à la date de 1683, tel qu’il était perçu jusqu’alors : on peut connaître désormais, au seul numéro du tableau, son mode d’entrée dans le Cabinet du Roi. A partir de cette découverte, on peut établir la grille suivante :

- 1 à 17 : ancien fonds royal et collection du cardinal de Richelieu
- 18 à 78 : collection Jabach avant 1666
- 79 à 118 : ?
- 119 à 151 : collection Mazarin
- 152 à 155 : ?
- 156 à 178 : acquisition du duc de Richelieu
- 179 à 181 : ?
- 182 à 186 : séquestre Foucquet
- 187 à 192 : acquisition Pamphili
- 193 à 293 : seconde collection Jabach
- 294 à 326 : collection La Feuille
- 327 à 334 : collection Hoursel
- 335 à 377 : tableaux aux Gobelins ?
- 387 à 394 : tableaux transférés de Fontainebleau à Paris entre 1679 et 1681.

Est-il possible d’apporter quelques retouches à ces conclusions ? Ainsi le *Portrait de François I^{er}* par le Titien a toujours été réputé provenir de Fontainebleau ; or son numéro 130 dans l’inventaire suggère qu’il vient de chez Mazarin ; les deux provenances sont difficilement conciliables, mais nous n’avons pas voulu exclure, à la suite des conclusions d’A. Hulftegger, la seconde.

Autre exemple : le *Saint Sébastien* de Reni de la collection Hoursel, toujours

64. Guiffrey, p. 86.

65. Ferraton, 1949, p. 437-448.

66. Mademoiselle Baticle, conservateur en chef au département des Peintures du musée du Louvre, nous a aimablement confié les notes manuscrites d’A. Hulftegger, que nous avons citées à plusieurs reprises dans le corps des notices lorsqu’elles apportaient quelque chose de nouveau par rapport au livre d’Engerand ou à son article du *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*.

confondu avec le L.B.348 (Paris, Louvre, INV.532) ; la toile du secrétaire de La Vrillière est enregistrée en réalité par Le Brun sous le n° 330, avec les autres tableaux de la collection (L.B. 327 à 334).

Le Brun inventorie-t-il les collections qui entrent chez le roi en leur entier et de façon groupée, ou obéit-il à d'autres critères de classement ? Cette question peut apparaître a priori surprenante puisque le garde des tableaux nous donne un inventaire chronologique de prise en charge, selon des bordereaux de collections déjà existants, mais on ne peut qu'être frappé, selon les déductions d'Adeline Hulftegger par le fait que, bien souvent, des tableaux manquent à l'appel.

Donnons trois exemples. Toute la collection Pamphili n'est pas inventoriée par Le Brun dans le lot 187 - 192 ; manque un *demi-corps* du Guerchin, mentionné par Chantelou en 1665 dans le *Voyage du Cavalier Bernin* parmi les tableaux donnés par le prince Don Camillo Pamphili au roi. Ce *demi-corps* pourrait être le L.B.374. Dans le lot des tableaux provenant de la collection du duc de Richelieu et inventorié par Le Brun entre les numéros 156 et 178 manquent, cette fois, un grand Fouquières et un *Portrait* de Van Dyck qui pourraient être, selon Hulftegger, les L.B.365 et 366.

De même, plusieurs tableaux du Cabinet de François 1^{er} (L.B.369, 381 (?)) échappent aux tranches définies par A. Hulftegger. Le Brun n'inventorie pas, en conclusion, des collections qui entrent chez le roi, en leur entier⁶⁷.

Les inventaires de Collections royales

Nous ne souhaitons pas, dans le cadre de cette introduction, retracer la question complexe des autres inventaires de tableaux des collections royales. Dans la publication du plus complet d'entre eux, celui qui fut rédigé par Bailly en 1709 et en 1710, Engerand a donné un état de la question qui reste d'actualité. Attirons seulement l'attention sur le fait que le document fourni par Le Brun est le premier inventaire des collections royales qui nous soit parvenu. Nous ignorons tout de ceux qui ont pu être dressés auparavant, s'ils ont existé.

L'équivalent du "Le Brun" pour les collections de Fontainebleau au XVI^e siècle, nous reviendrons là-dessus plus loin, fait cruellement défaut. C'est à peine si on peut citer deux documents, partiels l'un et l'autre, puisqu'ils ne concernent que des œuvres conservées au Louvre : un "Inventaire des tableaux et des autres curiosités qui se trouvaient au Louvre en 1603" qui fut publié par L. Lalanne en 1854⁶⁸ et un "Inventaire des tableaux transportés du château de Pau au Louvre en 1620", publié la même année par F. Michel⁶⁹. L'inventaire de 1683 doit être complété par un "Inventaire des tableaux du roy restez au Cabinet des peintures au château de Fontainebleau" en 1692⁷⁰. A partir de cette date, les inventaires deviennent réguliers jusqu'à la Révolution Française.

L'inventaire de Le Brun est autre chose : ce n'est ni un inventaire d'artistes, regroupés par école, comme c'est le cas pour l'inventaire Bailly de 1709, ni un inventaire par sujets, ni enfin un inventaire strictement topographique⁷¹, c'est un inventaire de collections, entrées progressivement dans le Cabinet du Roi, et reflétant parfois des mou-

67. Faisons remarquer ici, bien que ce soit d'un ordre différent, qu'on rencontre des tableaux Jabach en dehors des deux tranches Jabach ou des tableaux Mazarin en dehors du lot du cardinal.

68. L. Lalanne, "Inventaire des tableaux et des autres curiosités qui se trouvaient au Louvre en 1603", *Archives de l'art français*, t. III, 1853-1855, p. 49-60.

69. F. Michel, "Inventaire des tableaux transportés du château de Pau au Louvre en 1620", id., p. 60-64.

70. F. Herbet, "Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692", *Nouvelles archives de l'art français*, t. V, 1889, p. 174-178.

71. Cependant on constate parfois le contraire : ainsi les œuvres entreposées aux Gobelins et décrites sous les numéros 335 à 377, ou les tableaux conservés jadis à Fontainebleau.

vements de tableaux⁷², de même que des accroissements, des enrichissements des collections royales.

L'inventaire Le Brun est enfin un document chronologique où l'on constate, année après année, les enrichissements dont bénéficie le Cabinet du roi. Donnons-en un aperçu.

1662 : acquisition de la première collection Jabach L.B.18 à 78 ou 79

1661-1662 : acquisition de la collection Mazarin L.B.119 à L.B.151

1664 : don Chigi L.B.152 à L.B.155

1665 : acquisition duc de Richelieu L.B.156 à L.B.178 ;
vers 1662-1671 : séquestre Fouquet L.B.182 à L.B.186

1665 : Don Pamphili L.B.187 à L.B.192

1671 : deuxième lot Jabach L.B.193 à L.B.293

1671 : acquisition La Feuille L.B.294 - 326

1670 : acquisition Hoursel L.B.327 - 334

1678 : vente Charrost au Roi L.B.396

1682 : vente Alvarez L.B.397 à 425

1682 : don du Roi de Danemark L.B.427

1684 : don de Achille III de Harlay L.B.428 à 431

1684 : don Seignelay L.B.432

1684 : acquisition à Hérault L.B.433

1684 : vente Hauterive L.B.434 à L.B.436

1683 : vente Alvarez L.B.437-438

1685 : vente Néret de la Ravoye L.B.439 et 449

1685 : vente Hérault L.B.440, 441, 442, 443, 461

1685 : acquisition par Branjon pour le roi L.B.444 et 455

1685 : vente Coytel L.B.445

1685 : vente Briancourt L.B.446 et 452

1685 : vente Garrigues L.B.447

1685 : vente Hauterive L.B.453 et 454

1684-1685 : vente Falconieri L.B.471 à 474

Six éléments de la formation du Cabinet des tableaux du roi apparaissent à travers cette liste :

- les acquisitions des collections Jabach, Mazarin, Richelieu, La Feuille, Hoursel
- le séquestre Fouquet
- les dons Chigi, Pamphili, le roi de Danemark, Achille III de Harlay, Seignelay
- les ventes de particuliers Hauterive, Néret de la Ravoye, Coytel, Falconieri...
- les ventes de marchands Alvarez, Hérault, Briancourt, Garrigues...
- les achats à l'étranger, opérés par des marchands (Gabriel Blanchard).

Cette richesse et cette diversité d'origines des Cabinets de collectionneurs, Edmond Bonnaffé les avait évoquées voici un siècle, dans son *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e siècle*, ouvrage resté irremplaçable. L'inventaire Le Brun nous permet au surplus de mieux connaître les grands Cabinets parisiens (Jabach ou Mazarin par exemple) et d'entrevoir, à côté de la politique menée par Colbert pour le développement du Cabinet du roi, le goût manifesté pour la peinture classique : les nombreux achats de tableaux de Poussin ou de l'école bolonaise en témoignent.

L'étude de plusieurs tableaux nous permet de toucher du doigt un moment extraordinaire du collectionnisme parisien autour des années 1661-1662 : en l'espace de deux ans, on assiste à plusieurs événements d'une très grande importance : arrestation de Fouquet, mort de Mazarin, première vente (forcée ?) du Cabinet Jabach, apparition sur le marché de la collection Brienne. Nous serions tenté de penser que c'est aussi à ce moment-là que Liancourt dut vendre plusieurs tableaux à Jabach ou à Hoursel.

72. Systématisant ce point de vue, S. Béguin a écrit récemment : "L'Inventaire de Le Brun enregistre donc les mouvements de la collection à leur date, et, par conséquent, les accroissements, mais ne mentionne pas les tableaux qui demeurent en place (Béguin, *A propos de la Sainte Famille*, 1983, p. 867). Nous ne partageons pas totalement ce point de vue : le lot 193 à 293 par exemple correspond à la description d'une collection, non à un mouvement.

Les échanges, les ventes entre Liancourt, Brienne et Jabach ont été plus fréquents qu'on ne le croit : aussi avons-nous eu à cœur de remettre à l'honneur plusieurs textes qui révèlent des transactions entre ces collectionneurs (Titien de Dijon, L.B.251 ; Savoldo, L.B.394 ; Guerchin, L.B.458 ; Raphaël L.B.118).

L'Inventaire général des meubles de la Couronne (1681)

L'analyse de l'inventaire Le Brun de 1683 qui recense les tableaux de chevalet, les tableaux de collection, doit être complété par un inventaire général des meubles de la Couronne rédigé par du Metz en janvier 1681⁷³ qui comprend, lui, les tableaux décoratifs (plafonds, dessus-de-porte, toiles encadrées dans des boiseries), les portraits historiques, les paysages et les scènes de genre. Le partage (difficile) entre l'une et l'autre catégorie laisse parfois à désirer. Nous publions une liste de tableaux extraits de l'inventaire Du Metz qui auraient pu figurer dans l'inventaire Le Brun. Relevons quelques anomalies⁷⁴: le paysagiste Foucquières est curieusement représenté dans les deux inventaires. Les *Paysages du Brésil* de F. Post, donnés au roi en 1679, auraient pu figurer dans l'inventaire Le Brun. Prenons le cas d'un décor, les appartements d'été de la Reine-Mère dans le vieux Louvre : Le *Paysage* de Collantes est mentionné par Le Brun (L.B.92), non les *Portraits* de Velasquez⁷⁵.

Problèmes de méthode

L'appartenance de l'œuvre à son dernier propriétaire ne doit pas faire oublier son historique ancien. Avant d'être un "tableau Jabach" ou un tableau "Charles 1^{er}", celui-ci fut peint pour Isabelle d'Este ou pour Ferdinand de Gonzague. L'historien est souvent gêné dans cet inventaire : il a parfois tendance à privilégier une provenance "immédiate", récente, aux dépens des conditions historiques dans lesquelles l'œuvre fut créée.

Notre travail a consisté dans le repérage des quatre cent quatre-vingt-trois tableaux consignés dans l'état de Le Brun ; la moitié de la collection est conservée au Louvre, un quart fut déposé dans les musées de province à partir de 1802, le dernier quart a disparu. Comme de nombreux tableaux de cet inventaire ont perdu leurs provenances anciennes à partir de la fin du XVIII^e siècle, leur repérage n'est pas toujours aisé. Ainsi en est-il des deux *Paysages* de Momper à Nantes (L.B.222 et 223) ; s'ils n'ont pas été connus auparavant, c'est, qu'au musée de Nantes même, on croyait qu'ils provenaient de la collection Cacaault ! Une meilleure connaissance du patrimoine des musées de province d'une part, une étude attentive des inventaires Le Brun et Bailly d'autre part, favoriseront encore de nouvelles découvertes. Villot, l'excellent connaisseur, le premier rédacteur d'inventaires scientifiques qui ont toujours cours, ne connaissait pas l'inventaire de Le Brun et donnait souvent comme provenance aux œuvres qu'il avait à inventorier "ancienne collection". Les musées de province leur donnent souvent la même origine. Engerand, qui est le premier historien à maîtriser les inventaires anciens de collections royales, retrouva de très nombreux tableaux de la collection de Louis XIV dans les musées de province et consigna les résultats de ses découvertes dans son ouvrage (1899). Adeline Hulftegger et les conservateurs du Louvre ont, à leur tour, effectué de nouvelles recherches.

Nous nous sommes fixé principalement deux buts dans la publication de cet inventaire : retracer le plus fidèlement possible l'historique du tableau avant qu'il n'entre chez le roi ; évoquer de façon complète la fortune de l'œuvre, au XVII^e siècle.

On constatera qu'il s'agit d'une démarche complémentaire de celle d'Engerand : l'historien de l'inventaire Bailly s'était intéressé aux emplacements des œuvres dans

73. Guiffrey, 1886.

74. Cf. L.B.216.

75. Félibien t. II, 1688, p. 14-15.

les diverses demeures royales tout au long du XVIII^e siècle, mais avait en général passé sous silence leurs provenances anciennes.

Les documents utilisés pour l'étude de l'Inventaire Le Brun

L'Inventaire Le Brun étant établi en fonction de la provenance des œuvres, il nous a semblé intéressant de suivre la voie qu'il avait ouverte. Les sources anciennes, les inventaires de collections, les catalogues raisonnés d'artistes ont donc été consultés et complétés par les écrits de Félibien, de Brienne, de Chantelou et d'autres écrivains. Félibien, par exemple, n'avait jamais été utilisé systématiquement⁷⁶ : les dates des divers *Entretiens* sont mal citées, les renseignements sur les historiques consignés dans les *Tableaux du Cabinet du Roy* (1677) restent parfois inconnus des auteurs du dernier catalogue du Louvre⁷⁷ ; les historiens n'ignorent pas Brienne, mais tirent rarement parti de ses trois écrits, le *Catalogue* de 1662, les *Mémoires* de 1682-1684 et le *Discours* rédigé vers 1692. Chantelou, dans le *Voyage du Cavalier Bernin*, donne en 1665 de précieuses descriptions de Cabinets parisiens que nous avons utilisées dans le cadre de ce travail. Un point précis nous a semblé capital : donner la preuve de l'appartenance de l'œuvre à telle ou telle collection. Un tableau est réputé avoir appartenu à Jabach : quelle en est la preuve ? Ce Corrège vient de Mantoue : qu'est-ce qui permet de l'affirmer ? Nous avons donc essayé de donner systématiquement les mentions des inventaires de Mantoue, de Charles 1^{er}, de Ludovisi ou de Mazarin et d'utiliser à grande échelle les *Comptes des Bâtiments du Roi*. Pour les tableaux d'origine bellifontaine, les textes mêmes de Dan, Van Buchel, Cassiano, Rascas de Bagarris ou Gölnitz ont été repris en leur entier. Les lettres des gravures ont été parfois précieuses pour tel ou tel historique⁷⁸

Les mouvements d'œuvres d'art : étude comparative des inventaires

L'inventaire Le Brun est un inventaire de collections et, à cette époque, celles-ci se cèdent souvent en bloc : une grande partie des biens Ludovisi sont acheminés en Espagne ; le marchand Alvarez vend au roi en 1682 toute une collection de tableaux ; le même marchand achète en bloc le Cabinet Muselli à Vérone à la fin du XVII^e siècle⁷⁹. Le Régent achète toute la collection de peintures de Christine de Suède au début du XVIII^e siècle. Nous assistons à des mouvements de tableaux groupés plutôt qu'à des transactions portant sur une seule œuvre. On devine donc une des méthodes de recherche : ne pas perdre de vue que telle ou telle collection peut venir en totalité d'une autre collection. Les huit tableaux Hoursel ou ceux de La Feuille proviennent-ils tous de Mazarin ? Jabach a-t-il, par exemple, acheté ses tableaux italiens dans une seule collection ? Parce qu'il se procura ses Holbein chez Arundel, Adeline Hulftegger a pensé que le *Concert champêtre* attribué au Titien pouvait, lui aussi, provenir du même Cabinet. Cette intuition s'est avérée heureuse (cf. L.B.205). Combien d'œuvres le cardinal de Richelieu se procura-t-il auprès du maréchal de Créquy ? Serrer de près les inventaires de collections nous semble devoir être une démarche importante pour faire progresser nos connaissances en ce domaine.

L'ordre des tableaux, à l'intérieur des collections, est souvent incompréhensible ; A. Hulftegger a décodé de façon très judicieuse celui qui régit la vente La Feuille :

76. Cf. notice du L.B.459 où la provenance Grammont avait échappé à Hulftegger.

77. Brejon et Thiébaud, 1981.

78. Cf. le Reni de Sens, L.B.375, ou le L.B.357, dont la date d'entrée chez le roi est connue grâce à la gravure de Chasteau.

79. Dal Pozzo, *Le vite di pittori*, Vérone 1718, p. 93-94 ; la négociation porta sur 122 tableaux.

tableaux d'histoire, portraits, paysages se succèdent dans l'état de Le Brun, mais on constate bien souvent des anomalies : pourquoi les deux chefs d'œuvre de Raphaël, le *Saint Michel* et le *Saint Georges* (L.B.140) sont-ils placés entre des miniatures de Baur ? Les groupements par artistes sont très rares, ainsi les sept Poussin inventoriés à la suite (L.B.437 à 444), les Holbein dans la deuxième vente Jabach (L.B.206 à 211) ou les Véronèse du même Cabinet (L.B.195 à 198). L'ordre des tableaux est aussi commandé par leurs provenances⁸⁰, tout cet inventaire le prouve. Garas a par exemple remarqué que quinze peintures inventoriées à la suite dans la collection Mazarin proviennent de la collection Ludovisi⁸¹.

Notre attention a été attirée par le fait suivant : dans le Cabinet du duc de Richelieu, les L.B.157 (Titien, *la Vierge au lapin*) et 160 (A. Carrache, *Saint Sébastien*) proviennent de la collection de son grand-oncle, le cardinal de Richelieu ; aussi les L.B.158 et 159 (Franciabigio et Corrège (?)), deux *Portraits d'hommes* pourraient, eux aussi, provenir de la même source.

La collection des tableaux du roi : nouvelles découvertes

Qu'il nous soit permis de présenter brièvement quelques nouveautés apportées dans le cadre de ce travail. La grille établie par Adeline Hulftegger doit être complétée et modifiée, selon nous, de la façon suivante :

- le premier lot Jabach doit s'arrêter au n° 116 (ou au n° 117) et non au n° 78 ou 79 ;
- les tableaux 152 à 155 ont été offerts par le Cardinal Chigi ;
- l'ensemble des tableaux conservés aux Gobelins doit aller jusqu'au n° 386 (et non jusqu'au n° 377) ;
- la tranche 397 à 425 est à relier à une vente d'Alvarez documentée par les C.B.R.

Il est aussi possible d'apporter plus de souplesse dans la lecture de la grille d'Adeline Hulftegger : on rencontre des tableaux de telle ou telle collection en dehors des lots, des groupes qui ont été établis par cet auteur. Elle rejetait l'origine bellifontaine pour le *Portrait de François 1^{er}* par le Titien (L.B.130) parce que cette œuvre fait partie du lot Mazarin ; or nous pensons que les deux provenances ne sont pas inconciliables.

L'étude des numéros d'entrée des tableaux est précieuse pour reconstituer l'origine de plusieurs d'entre eux qui furent conçus comme pendants : Gerolamo (?) Bassano peignit quatre tableaux sur l'histoire du *Déluge* et cette série est enregistrée par Le Brun sous les numéros 300 à 303 ; ces quatre toiles qui sont conservées aujourd'hui dans les musées de Marseille (300), du Louvre (301), de Bordeaux (302) et de Nancy (303) ont toujours été étudiées indépendamment les unes des autres⁸². Les spécialistes de Poussin n'ont pas tenu compte du fait que les toiles du Louvre (*Echo et Narcisse*) et de Caen (*Mort d'Adonis*)⁸³, ont été peintes pour le même mécène (le Cardinal Giori) ; leur datation doit être revue. Le *Paysage* de Dughet conservé au Louvre (L.B.415) a un pendant, rarement signalé, un *Paysage* qui fut déposé par le Louvre à Maisons-Laffitte (L.B.414). Le Tintoret peignit une *Descente de Croix* (L.B.265) à l'occasion d'un concours qui l'opposa à Bassano et à Véronèse ; deux numéros plus loin, Le Brun enregistre un Bassano (L.B.267) de même format et de mêmes dimensions que le Tintoret : nul doute donc que l'*Adoration des bergers* de Bassano est le tableau qui fut peint en concurrence avec la *Descente de Croix* du Tintoret. Les Véronèse de la Casa Bonaldi (L.B.23 à 26) doivent être étudiés ensemble, malgré leurs différences dans les dimensions. Le L.B.154, la *Bataille héroïque* par Salvator Rosa, a

80. Si deux Véronèse sont inventoriés à la suite (L.B.196 et 197), c'est uniquement parce qu'ils proviennent de la même collection.

81. Garas 1967, p. 344.

82. Arslan ou P. Rosenberg in [cat. exp.] *le XVI^e siècle européen*.

83. L.B.401 et 402.

toujours été étudié de façon indépendante : c'est oublier qu'il était accompagné dès l'origine d'un pendant : la *Bataille d'Arbelles* par Jacques Courtois (L.B.155).

Un numéro d'ordre peut fournir une provenance au deuxième degré : A. Carrache peignit pour la famille Sannesio à Rome une *Lapidation d'Etienne* (Bellori) qui appartient ensuite (Félibien) au roi ; comme il existait dans les collections de la Couronne deux tableaux sur ce thème par le même artiste, les historiens ont eu du mal à dire quelle *Lapidation* (le L.B.161 ou le L.B.357) provenait de la famille romaine ; puisque le L.B.162 (Carrache *Paysage avec saint Jean prêchant*) a été peint pour le Cardinal Sannesio, il y a toute chance pour que l'on puisse identifier la *Lapidation* Sannesio au L.B.161.

Ricci et Hauteceur signalent dans leurs catalogues du Louvre que les *Vendanges* de Gerolamo (?) Bassano de ce musée (L.B.43) ont un pendant, la *Moisson*, conservé au Musée de Rodez. Si tel était le cas, la *Moisson* devrait être inventoriée par Le Brun sous le n° 42 ou sous le n° 44 ; comme il n'en est rien, l'historique de la toile de Rodez doit être réétudié⁸⁴.

Une des démarches essentielles de ce travail réside dans la recherche de tableaux provenant de la collection de Louis XIV et considérés comme disparus. Dans son étude sur l'inventaire Le Brun, Hulftegger proposa de nouvelles identifications que nous reprenons ici : L.B.309 (Venise, XVI^e, *La Comédie*), L.B.315 (Bertoja (?)), *Le jugement de Pâris*, la *Vierge avec l'Enfant-Jésus dormant* de Reni (L.B.329), la *Vierge et l'Enfant-Jésus qui tient un oiseau* toujours de Reni (L.B.400), l'*Annonciation* d'Augustin Carrache (L.B.430) ou l'*Homme au gant* de Joos van Cleve (L.B.104). Engerand avait confondu les deux *Madeleine* de Reni et Hulftegger les localise correctement à Versailles (L.B.75) et à Quimper (L.B.327).

Furent identifiés dans les années 1960 par les conservateurs du Louvre les L.B.59 (Caracciolo à Versailles), 219 (Jan II Brueghel au Louvre), et 342 (Dorigny, *le Christ en Croix*).

Nous avons réussi à retrouver certains tableaux de l'Inventaire Le Brun dans les musées de province ou à l'étranger : ainsi le L.B.90 (Italie, XVII^e, *Vénus et Adonis*), les trois Momper de Nancy et de Nantes (L.B.221 à 223), l'*Adoration des Mages* de l'école italienne du XVII^e siècle (Napoletano) au musée de Lyon (L.B.124), la *Bataille d'Arbelles* de J. Courtois (L.B.155), la miniature de Bol au Cabinet des Dessins (L.B.243), le *Vénus et Adonis* de l'Albane (L.B.316), la *Charité romaine* d'après Melin (L.B.340), l'*Enfant jouant avec des pigeons* d'après Reni (L.B.406), le Guercino de Rotterdam (L.B.258), les deux Miel à Pau et à Tours (L.B.286 et 87), le *Portrait de Mor* (L.B.276), et la *Saint Famille* de L. Fontana (L.B.464).

Signalons également plusieurs découvertes récentes effectuées par Sylvie Béguin (Key L.B.116), B. Jestaz (Giulio Romano, L.B.233, 234), J. Foucart (Poelenburgh, L.B.403 et 411 ; Bril, L.B.417, Sustrius, L.B.266).

Plusieurs tableaux sont toujours perdus, mais nous avons pu en retrouver des copies (Metsys, *Joyeuse compagnie* ; Reni, *La Couseuse*) ou des gravures (Gaudenzio Ferrari, *La Nativité*).

Nouveaux historiques

Plusieurs historiques ont pu être précisés (possession Cottington avant Charles 1^{er} pour le L.B.34 ; Van Os avant Jabach pour le L.B.85, Contarini avant Foucquet pour le L.B.182, Mazarin pour les L.B.240, 428 à 430)... Des collectionneurs français sont remis à l'honneur. Dans une étude importante (1983), Sylvie Béguin a eu le courage de reconsidérer entièrement deux historiques traditionnels : *La Vierge et Sainte Anne* et le *Saint Jean*, de Léonard, ne proviennent pas de la collection de François 1^{er}

84. Elle provient vraisemblablement d'une collection d'un émigré non identifié.

à Fontainebleau, puisque le premier fut acheté par le cardinal de Richelieu en Italie en 1629, et que le second fut donné par Liancourt à Charles 1^{er} avant 1639. On rencontrera pour la première fois les noms de quelques amateurs français dont les Cabinets furent liés directement ou indirectement à celui du roi : le duc de Montmorency (L.B.160), Degary (L.B.179 et 180), le duc de Grammont (L.B.459), Du Houssay (L.B.265 et 267), Fontenay-Mareuil (L.B.450), le marquis de Béthune (L.B.396). Le nom d'un donateur a pu être retrouvé : Achille III de Harlay, pour les L.B.428 à 431, qui n'est autre que le "procureur général", dont l'identité n'avait pas été encore perçue. Quelques provenances italiennes ont été découvertes : le cardinal Giori pour les L.B.401 et 402, Ludovisi pour les L.B.235, 257 à 260, 430 et 452).

La fortune critique des tableaux du Cabinet du Roi au XVII^e siècle

Il nous a semblé important de retracer la fortune critique de l'œuvre, au XVII^e siècle, à partir du moment où elle entre chez le roi. Le cas de Nicolas Poussin est célèbre : dès qu'ils entrent chez le roi ses tableaux sont gravés, analysés dans des conférences de l'Académie royale et, pour certains, traduits en tapisserie. Il n'est pas le seul à avoir bénéficié de cette faveur. Les *Travaux d'Hercule* de Guido Reni offrent, dans ce débat, un cas passionnant. Quel que soit leur propriétaire (les Gonzague, Charles 1^{er}, Jabach, et enfin Louis XIV), ces quatre importantes toiles sont gravées, copiées, citées par les historiens et elles trouvent une sorte de consécration finale lorsqu'elles sont présentées dans le Salon d'Apollon à Versailles à partir de 1682 : "En choisissant les tableaux du Guide pour cette pièce, l'intention de Louis XIV est surtout de signifier la double identification de sa personne avec Hercule et avec Apollon : Apollon, modèle du Roi-Soleil - nouvel Hercule que ses mérites conduisent jusqu'à l'Olympe, modèle d'un roi vainqueur de l'Europe qui lui doit sa félicité"⁸⁵. Nous avons essayé de maîtriser et de présenter dans cette publication diverses sources d'information pour obtenir une meilleure définition de la fortune critique des œuvres : les gravures, et notamment celles des deux recueils : le *Cabinet du Roi*, *Tableaux du Cabinet du Roi*, les copies (celles par exemple de la troisième collection Jabach), les fabrications de cadres, les mentions de Félibien dans les *Entretiens*, les conférences de l'Académie Royale, et les emplacements des œuvres, quand on les connaît, à Fontainebleau, au Vieux Louvre, aux Tuileries, ou à Versailles ; les deux descriptions du *Mercurie galant* (décembre 1681 ; décembre 1682) ont été utilisées à cet effet. A la différence d'Engerand, nous ne nous sommes pas intéressé à l'histoire des tableaux au cours du XVIII^e siècle⁸⁶.

Les changements de dimensions

De même que la première démarche d'Engerand consistait à repérer le tableau décrit par Bailly en 1709 dans l'état de Le Brun, nous nous sommes attaché à identifier l'œuvre enregistrée par Le Brun en 1683 dans l'inventaire de Bailly. Le plus souvent, les tableaux ont changé de dimensions⁸⁷ entre ces deux dates et il nous a semblé utile de signaler de façon systématique les agrandissements ou rétrécissements survenus dans cet intervalle de temps. Tel Castiglione (L.B.277), tel Bassano (L.B.254), considérés comme des œuvres décoratives, ont eu leurs formats brutalement modifiés à tel point

85. Constans 1976, p. 163. Jacques Thuillier (communication orale, mai 1985) n'est pas d'accord avec cette interprétation.

86. Pour la littérature du XVIII^e siècle, nous avons retenu seulement deux ouvrages le *Recueil Crozat* et Lépicié, car ils ont été conçus comme des recensements des tableaux du Cabinet du Roi.

87. Cf. par exemple le paiement à Dasté le 11 février 1680, in *C.B.R.*, t. I, col. 1280 : "A Daste, peintre, pour avoir agrandi neuf tableaux du Cabinet du roy 188 livres" (t. I, col. 1280) ; cf. également la note 28.

que l'identification avec Bailly pose parfois problème. Les changements de supports ont été, eux aussi, signalés.

Erreurs de Charles Le Brun dans la rédaction de son inventaire ; bonnes et mauvaises attributions

L'état de Le Brun comporte des erreurs : erreurs de dimensions⁸⁸, de supports⁸⁹, de sujets⁹⁰ ou d'auteurs. On constate aussi une erreur dans le recopiage des fiches L.B.50 et 94. Un index situé à la fin de cette étude est consacré aux changements d'attribution : sa simple consultation en dit plus long que toute glose un peu fastidieuse ; soulignons seulement trois cas passionnants où le garde des tableaux fait preuve d'une grande justesse dans le domaine délicat de l'attribution. Les deux premiers concernent l'école bolonaise, la plus prestigieuse dans l'état de Le Brun ; le *Paysage avec Absalon* (L.B.213) est donné à Carrache ou à Viola ; le second nom n'est pas retenu au XVIII^e siècle, mais il est repris par l'érudition actuelle (Spear, 1980). Le Brun, lecteur de Félibien, amateur éclairé, connaissait mieux Viola que Bailly et Lépicié. Le second cas est plus fin encore ; le *Silence*, du Carrache, est catalogué ainsi par Le Brun : "un tableau de Dominicain sur le dessein du Carrache" (L.B.216) ; or cette précision s'est révélée exacte. Le Brun donne le n° 395 à Quentin Metsys ; Bailly, une vingtaine d'années plus tard, attribue le même tableau à Léonard de Vinci ; les deux gardes des tableaux ont raison puisque l'invention de cette *Joyeuse compagnie* est due à Quentin Metsys qui s'inspire, pour une des têtes, de Léonard.

À l'inverse, les six œuvres attribuées par Le Brun à Dosso et au Parmesan ne leur sont plus aujourd'hui acquises⁹¹ ; des trois tableaux de Luini (L.B.152, 256 et 396), Le Brun donne le premier à l'école de Léonard, le deuxième à Solario et le troisième à Léonard lui-même. Concluons par un cas amusant qui prouve combien la notion : "C'est l'attribution d'un inventaire ancien" doit être maniée avec prudence.

Le *Paysage avec saint Hubert* (L.B.128) est justement donné à Viola par Le Brun, alors que dans l'inventaire Mazarin rédigé vingt-deux ans plus tôt, cette œuvre est attribuée à "Carrache" (sans prénom) ; en revanche, la *Déploration sur le corps du Christ* (L.B.136) est donnée à Albani en 1661, puis à "Carrache" en 1683. L'érudition actuelle (Pugliesi 1980) retient le premier nom : la juste attribution à Francesco Albani s'est donc perdue entre 1661 et 1683⁹².

Les études récentes sur la peinture bolonaise du Seicento permettent de mieux connaître la personnalité des trois Carrache et de leurs suivants jusqu'au milieu du siècle. Ce que Le Brun donne à "Carrache" (L.B.212), à Annibal (L.B.215) ou à Louis (L.B.218), est attribué désormais au Dominiquin, à Faccini et à l'Albane.

III. Les collections royales en France : les lacunes de l'information

La richesse de l'inventaire Le Brun ne doit pas masquer les lacunes de notre information ; ainsi ignorons-nous la façon dont sont entrés chez le roi près de quarante tableaux de cet inventaire, (L.B. 335 à 386) soit le dixième environ des œuvres enregistrées par le garde des tableaux⁹³.

88. Citons quelques exemples : L.B.378, 77 ; pour le L.B.112, la largeur est omise.

89. L.B.358, 375, 76, 140, 358, 377 ; pour le L.B.343, le support n'est pas précisé.

90. L.B.140, 151, 200, 302.

91. Le cas de Dosso est analysé à la notice du L.B.291.

92. Il va de soi que, dans le cadre de ce travail, les attributions ont été revues à la lumière des publications anciennes ou récentes (L.B.28 ; L.B.159 nouvellement donné à Correggio ou le L.B.218 attribué désormais à Albani).

93. De même, combien de tableaux importants de Van Dyck, Rubens, Titien, Véronèse dans cet inventaire, dont on connaît seulement leurs derniers propriétaires.

Il est significatif à ce sujet de noter qu'en presque un siècle et demi d'érudition française (1840-1980), un seul article ait été écrit sur la "formation des collections de peintures de Louis XIV"⁹⁴. Une exposition sur les collections de Louis XIV est organisée en 1977 et l'amateur de tableaux n'est pas évoqué, comme si on pouvait dissocier ceux-ci des dessins, albums et manuscrits. Les problèmes qui se posent peuvent être regroupés en trois directions :

- 1) la période 1550-1660 et le problème de l'aliénabilité des œuvres
- 2) les marchands et intermédiaires à l'époque de Colbert
- 3) les inventaires de collections au XVII^e siècle.

On verra, en conclusion, que bien des incertitudes, des points d'interrogation, subsistent aussi lorsqu'on se penche sur la formation des collections royales sous le règne de Louis XIV.

1 - La période 1550-1660 et le problème de l'aliénabilité des œuvres

Nous avouons que nous ne nous faisons pas à l'idée que plus de cent ans de collections royales soient gommés dans l'état de Le Brun, que rien du rôle de Henri II, Henri III, Henri IV, Louis XIII ne soit tangible dans cet inventaire. Que pouvons-nous savoir pour ces périodes ?

Si nous commençons à mieux connaître les collections de Louis XII et de François I^{er} grâce aux études de Dimier, de Jean Adhémar, de Janet Cox-Rearick et de Mme Sylvie Béguin, nous ne savons pratiquement rien de l'état des collections de la Couronne entre 1545, date de la mort de François I^{er}, et 1661, année où Louis XIV monte sur le trône, c'est-à-dire un peu plus de cent ans⁹⁵. Quel fut le rôle des rois Henri II, Henri III, Charles IX et Henri IV, de Marie de Médicis et de son fils Louis XIII ? Le Père Dan écrit de ceux-ci : "A l'imitation de ces grands princes de l'Antiquité, plusieurs de nos roys, entre autres François I^{er}, Henri II, Charles IX, Henry le Grand, et sa majesté régnante, sachans juger des choses par leur mérite, n'ont pas moins fait d'estime qu'eux des rares peintures, comme il se void en cette maison Royale, par plusieurs riches tableaux qu'ils y ont ramassés de Michel Ange, ... et d'autres Modernes fort excellents et renommez..."⁹⁶.

Les "gardes des tableaux du roi" : les hommes

L'activité d'Ambroise Dubois (1543-1614) en tant que garde des tableaux du roi nous est inconnue. Nous savons à peine plus de choses sur la famille des Hoey, dont trois membres furent "gardes des peintures" durant la première moitié du XVII^e siècle.

Jean de Hoey, néerlandais d'Utrecht, petit-fils, par sa mère, de Lucas de Leyde, se voit confier dès 1608 "les peintures des vieux tableaux de Sa Majesté au château de Fontainebleau, tant pour rétablir ceux qui sont gastez, peints à huile sur bois ou sur toile, ensemble pour nettoyer les bordures des autres tableaux à fresque des chambres, salles, galleries, cabinets d'iceluy chasteau"⁹⁷.

Claude de Hoey, (1585-1660) parfois nommé Doué, "fils de noble homme Jean de Hoey", hérite des charges paternelles ainsi que du titre "valet de chambre du Roy et garde des peintures du château de Fontainebleau".

94. Par A. Hulfegger 1955 ; cf. aussi la note 1 de cette introduction.

95. Nous ne pouvons pas, dans le cadre de ce travail, reprendre de façon complète toutes les acquisitions depuis Louis XII.

96. Dan, 1642, p. 133-134.

97. *Nouvelles Archives de l'Art français*, I, p. 30 ; De Laborde, *La Renaissance...*, I, p. 247 ; II, p. 852 ; Dimier, *Fontainebleau*, Paris 1932, p. 74, 89 ; Hevesy, 1950, p. 59.

Après la mort de Claude, survenue en 1660, son fils Jacques lui succède. Il suivra fidèlement les collections royales de Fontainebleau à Paris, en qualité de garde du Cabinet des peintures au Louvre.

Deux amateurs anglais, Gerbier en 1624⁹⁸, Evelyn en 1644⁹⁹ parlent chacun de la garde des tableaux du roi qu'ils ont rencontré, mais ils ne donnent pas leurs noms ; il s'agissait probablement de Jean de Hoey (pour Gerbier) et de Claude de Hoey (pour Evelyn). Nous devinons à Fontainebleau vers 1640, grâce au Père Dan, un Cabinet de tableaux fort de quarante-neuf pièces¹⁰⁰, mais nous ignorons tout du transport de ces œuvres à Paris et de leur installation, soit aux Tuileries, soit dans le vieux Louvre. Quelle est, en résumé, la situation du Cabinet des tableaux du Roi, entre 1545 et le début des années 1660 ? Nous ne le savons pas.

Nous entrevojons un peu mieux ce qui se passe pour le Cabinet des curiosités de Fontainebleau : activité successive de André Thevet¹⁰¹ sous Charles IX (vers 1558) et de Mocquet, transfert de Fontainebleau aux Tuileries puis à la Bibliothèque Royale en 1666¹⁰².

Le Cabinet des tableaux du roi sous Henri III et Henri IV

Cependant nous savons par quelques témoignages que le Cabinet des peintures continua de s'enrichir après la mort de François 1^{er}.

Le voyage d'Henri III à Venise en 1574 est un des événements politiques qui a frappé les contemporains¹⁰³ ; le roi rencontra à cette occasion le Tintoret qui le portraiture ; il donna, selon Borghini¹⁰⁴, son portrait au doge Mocenigo, et une fois rentré en France, il reçut en cadeau le *Portrait de Veronica Franco* du même Tintoret. Pour quelle raison ne trouve-t-on pas cette œuvre mentionnée dans l'inventaire Le Brun ?¹⁰⁵. Le 8 août 1574, à l'occasion du passage de Henri III à Crémone, Antonio Campi fit présent au roi de France d'une peinture sur ardoise représentant un *Christ en Croix*. Où est passée cette œuvre ?

La collection d'Henri IV n'a jamais retenu l'attention des historiens ; Florent Le Comte, informé par Félibien, donne en 1699 le renseignement suivant : "[Le Cavalier d'Arpin] vint en France avec le Cardinal *Aldobrandin*, et fit présent à Henry IV de deux tableaux, dont l'un représente un Saint Georges à cheval, et l'autre un Saint Michel terrassant le Démon, en considération de quoi le Roy l'honora du collier de l'ordre de Saint Michel"¹⁰⁶. Que devinrent ces œuvres ? Donnons un autre témoignage. A en croire Dan, auteur bien informé du *Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, la *Sainte Marguerite* de Raphaël fut donnée par un seigneur florentin à l'église du Prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris, et dont depuis l'on fit présent à Henri IV"¹⁰⁷. Même si le renseignement est faux - la *Sainte Marguerite* a été peinte par Raphaël pour François 1^{er}, ou pour Marguerite de Valois et n'a quitté Fontainebleau que durant la seconde moitié du XVII^e siècle -, il reste significatif du

98. Cf. Goodman, *The court of James the first*, London 1839, t. II, p. 344.

99. Evelyn, *The Diary...* 1906, t. I, p. 91 : "Next morning, we were invited by a painter, who was keeper of the pictures and rarities, to see his own collection. We were led through a gallery of old Rosso's work, at the end of which, in another Cabinet, were three Madonnas of Raphael, and two of Andrea del Sarto...". Il s'agit en réalité de la collection du roi !

100. Dan, *Le Trésor des Merveilles...* p. 133-138.

101. J. Adhémar, *Frère André Thevet*, Paris 1947, p. 51-58 ; Taylor, 1948, p. 190.

102. *Archives de l'Art Français*, 1853, III, p. 35 ; *Archives de l'Art Français*, 1907, p. 330-336.

103. Un tableau sur ce thème dû au pinceau de Vicentino et plusieurs toiles relatant divers épisodes de la vie de Henri III in Bailly-Engerand, p. 103-104, 569 et 570.

104. Borghini, p. 456 ; Ridolfi, t. II, p. 29 ; Pitaluga, 1926, p. 142-143.

105. Signalons la remarque intéressante d'Hautecœur qui pense que le Tintoret (L.B.103) provient de la collection d'Henri III. Il y avait un *Portrait d'Henri III* par Tintoret dans la galerie du Régent à Paris.

106. Florent Le Comte, *Cabinet...* t. I, p. 99.

107. Dan, 1642, p. 135 ; Guilbert, *Description historique...* t. I, p. 156.

rôle qu'a joué Henri IV dans le développement des collections royales : transfert des originaux de l'appartement des Bains au Cabinet des Empereurs, commandes de copies à Voltigeant, Michelin, Dubois...¹⁰⁸. Ces mesures ne furent pas isolées : le Cabinet des tableaux dut s'enrichir de plusieurs pièces.

Il existe un inventaire des tableaux transportés du château de Pau au Louvre en 1620¹⁰⁹ ; on est en droit de se demander où sont passées les œuvres ; certes, il y a dans ce document beaucoup de portraits historiques, mais il y a aussi des sujets religieux comme ce "grand tableau représentant une cuisine et l'histoire de Tobie, qui a esté donné par le Roy à monsieur le duc de Luynes ainsy que le dit Sr Remy a déclaré lequel tableau est dans une caisse couverte de toille cirée".

Le rôle de Marie de Médicis en tant que mécène est assez bien connu¹¹⁰ : les noms de Baglione, de Orazio Gentileschi et bien sûr de Rubens et de Van Dyck viennent tout de suite à l'esprit, mais joua-t-elle un rôle en tant que collectionneur ? Adhémar rappelle à juste titre le cas du marchand d'Anvers, Pierre de Brun, qui est le marchand préféré de Marie de Médicis et que la reine recommande aux parlements et gouverneurs de province comme vendant "de rares peintures, tableaux et autres hardes excellentes qu'il fait venir de provinces étrangères"¹¹¹.

Le règne de Louis XIII

Le cas de Louis XIII¹¹² est plus irritant encore car son règne, plus proche, devrait nous être mieux connu.

Or, qu'est devenu le *Saint Sébastien* que Georges de La Tour donna au roi ? Relisons Dom Calmet qui écrit en 1751 dans la *Bibliothèque Lorraine* : "Tour... présenta au roi Louis XIII un tableau de sa façon, qui représentoit un Saint Sébastien dans une nuit ; cette pièce étoit d'un goût si parfait que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là"¹¹³. Quels étaient les "autres tableaux" et quel sort leur fut réservé ? Nous verrons plus loin que deux cuivres de Claude (L.B.238 et 239) donnés par l'artiste à Louis XIII, se retrouvent curieusement dans la collection Brienne en 1662.

Louis XIII semble avoir apprécié la peinture vénitienne. Ridolfi écrit en 1648 à propos du Tintoret : "Monsieur Hesselino, Maggiordomo del Rè di Francia, se ne porto da Venetia per quella Maestà, pochi anni sono, due grand tele di figure al naturale della nascita di Christo ; un inferno ripieno di corpi ignudi della più rinforzata maniera dell'Autore [Tintoretto]". Ces œuvres ne sont pas inventoriées par Le Brun. Ce même Hesselin acheta (?) pour le roi trois toiles de Schiavone (*Vierge à l'Enfant ; Le Christ entrant à Jérusalem ; Apollon et Marsyas*, toutes trois également disparues : "Da Monsieur Hesselino Francese, Maggiordomo e Consigliere del Rè Ludovico XIII di Francia, furono portata da Venetia à quella Maestà due gran tele, in una delle quali era dipinto la Vergine col Bambino, nell'altra Christo trionfante in Gierusalemme seguito dalla turbe, et un'altra di Apollo, che scortica Marsia, delle rare cose di Andrea"¹¹⁴.

Un *Autoportrait* du Tintoret fut admiré vers 1612 dans une collection vénitienne par Camillo Sordi, un peintre français, et l'ambassadeur de France, qui cherchèrent

108. Guilbert, t. I, p. 158 ; Dimier 1909, p. 47-55.

109. F. Michel, in *Archives de l'Art Français*, t. 3, 1853-1855, p. 60-64.

110. Cf. en dernier lieu D. Marrow, *The Art Patronage of Maria de Medici*, Ann Arbor, 1982.

111. J. Adhémar, *Recherches sur les marchands de tableaux à Paris aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, article non publié. Nous remercions M. Adhémar de nous avoir prêté son étude.

112. Dans les catalogues du Louvre, deux tableaux sont parfois donnés comme lui ayant appartenu, le *Paysage à l'arc-en-ciel* de Rubens et le *Portrait d'Anne d'Autriche* de l'école de Rubens (L.B.268 et 456). Quelles étaient les preuves de Demonts ?

113. Dom Calmet, *Bibliothèque Lorraine ou Histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine...*, 1751, t. IV, p. 947.

114. Ridolfi, 1648, t. II, p. 51 et t. I, p. 257 (éd. Hadeln). Le deuxième tableau est peut-être conservé au musée Magnin de Dijon.

à l'envoyer dans ce pays ; s'agit-il de l'*Autoportrait* du Louvre (INV. 572), dont nous ignorons la provenance ancienne ? Cela a été affirmé ; or ni Le Brun, ni Bailly ne le mentionnent ; il est pourtant réputé provenir de la collection de Louis XIV¹¹⁵.

Beaucoup de tableaux, on le constate, manquent à l'appel ; il est possible d'esquisser un élément de réponse : notre époque répugne à l'idée d'aliénabilité des œuvres d'art, tel n'était pas le cas au XVI^e, et surtout au début du XVII^e siècle.

L'aliénabilité des œuvres d'art sous l'Ancien Régime

On reste frappé par le fait qu'après la mort de François I^{er}, les œuvres d'art sortent des collections royales. Limitons notre démonstration à quelques exemples. L'*Allégorie du Triomphe de Vénus* de Bronzino (1503-1572) (Londres, National Gallery) est peut-être le "quadro di singolare bellezza che fu mandato in Francia al re Francesco" que mentionne Vasari dans sa *Vie* de Bronzino¹¹⁶. L'*Allégorie* sortit des collections royales vers 1570 (Cox-Rearick). Toujours selon le témoignage de Vasari, Rosso exécuta à la demande de l'Arétin pendant son séjour à Venise en 1530 avant de se rendre en France un dessin sur le thème de *Mars et Vénus* ("Marte che dorme con Venere") : ce dessin, ainsi que le rappelle Adhémar¹¹⁷, fut peut-être donné au roi François I^{er} ; or on le retrouve dans la collection Jabach en 1671 ; "reste le problème de savoir comment un dessin envoyé en présent à François I^{er} a pu quitter la collection royale, pour se trouver au milieu du XVII^e siècle en possession de Jabach", s'interroge à juste titre R. Bacou¹¹⁸.

Trois témoignages concordants nous permettent d'écrire que pouvoir acheter un tableau des collections royales à Paris vers 1620 n'était pas impossible. Ainsi on lit dans le *Diarium* de Cassiano dal Pozzo (1625) à propos de la *Joconde* : "il duca di Buckingham, mandato d'Inghilterra per condur la sposa al nuovo re, hebbe qualche intencion d'haver questo ritratto, ma, essendone stato distolto il re dall'istanze fattegli da diversi, che messero in consideratione che S.M. mandava fuor del regno il più bel quadro che havesse, detto Duca senti con disgusto questo intorbidamento..."¹¹⁹. Le duc de Buckingham récidiva avec deux tableaux de Raphaël ; Brienne écrit vers 1692-1695 à propos de cet artiste : "et tout aussy bien de luy [Raphaël] qu'est le Saint Michel de la Couronne et la Sainte Famille dont le feu Roy refusa 60.000 livres du duc de Buckingham..."¹²⁰. Le témoignage de Brienne est confirmé par Dan qui, plus précis, nous dit de quelle *Sainte Famille* il s'agit : "Il n'y a pas longtemps qu'un fameux peintre le considérant exactement [la *Grande Sainte Famille* de Raphaël] offrit d'en faire donner vingt mille escus s'il estoit à vendre"¹²¹. Le "fameux peintre" doit être B. Gerbier.

La rapacité du duc de Buckingham semble avoir été réelle. Balthazar Gerbier, son garde des tableaux, est à Paris en 1624 et dresse pour lui un "Mesmoire des choses lesquelles sont à Paris entre mains de Seigneurs"¹²², dans le dessein de les acquérir pour son patron bien entendu. Nous nous proposons de publier bientôt cet étonnant document qui éclaire la formation des collections de York House. Le duc de Buckingham était en vogue à la Cour et venait d'arranger à Paris l'"engagement" d'Henriette-Marie, sœur du roi, avec le jeune prince de Galles, futur Charles I^{er}. On apprend par exemple, qu'il exerce des pressions auprès de l'ambassadeur de France à Londres, Monsieur d'Effiat, pour pouvoir acheter les *Esclaves* de Michel Ange au duc de Montmorency ;

115. Luzio, p. 110 ; M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologne 1925, p. 282-283 ; Brejon et Thiébaud, p. 244.

116. Vasari, 1568, t. VIII, p. 20 ; Cox-Rearick, n° 48 F p. 40 ; Baccheschi n° 50 p. 94.

117. Adhémar, "Aretino...", 1954, p. 312. Le *Portrait de François I^{er}* par Titien quitta-t-il les collections royales, de même que le *Portrait* du même roi par J. Clouet (Louvre, Inv. 3256) ?

118. R. Bacou, 1977-1978, p. 74.

119. Müntz, 1885, p. 268.

120. Hourticq, 1905, p. 241-242.

121. Dan, 1642, p. 135.

122. Goodman, *The Court of James the First*, London, 1839, t. II, p. 344 ; Betcherman 1970, p. 252, qui publie seulement partiellement ce document.

certaines négociations échouèrent, d'autres aboutirent, aussi faut-il peut-être aller chercher des tableaux des collections royales dans celle du duc de Buckingham ! Quoi qu'il en soit, il semble que nous puissions conclure que certains tableaux sont sortis des collections royales¹²³ durant cette centaine d'années qui reste, pour l'historien du collectionnisme européen, si mal connue.

Deux tableaux de Claude donnés par le roi à Brienne

Brienne donne de nombreux renseignements sur les collections parisiennes du XVII^e siècle dont A. Blunt et J. Thuillier ont vérifié le bien-fondé en ce qui touche Nicolas Poussin. Lorsque Brienne catalogue en 1662 les deux Claude de sa collection, *Le Pas de Suze* et la *Prise de La Rochelle*, il précise "Claudius Lotharingus Ludovico XIII Rupellae obsidium, et effracta Segusiana repagula, duo Principis inclita facinora, obtulit ; et nunc me habent ista secundum"¹²⁴. On peut donner de ce passage la traduction suivante : "Claude Le Lorrain a offert à Louis XIII le Siège de La Rochelle et le forçement de la barrière de Suze, deux exploits célèbres de ce prince, et maintenant je les possède à mon tour"¹²⁵. Louis XIII fut-il le premier propriétaire de ces deux cuivres et les donna-t-il à Brienne ? C'est ce que laisse entendre celui-ci.

Un tableau de la collection de Louis XIV, *Le Paysage avec deux femmes qui se baignent*, par le Guerchin (L.B.258) a certainement été aliéné à un moment ou un autre, puisqu'on le retrouve dans une collection particulière à Paris entre les deux dernières guerres mondiales¹²⁶. Le cas de ce Guerchin reste somme toute une exception : à partir de Colbert, le Cabinet des tableaux du Roi existe en tant que tel ; on assiste à sa constitution ; les efforts qui sont déployés pour son enrichissement s'accordent mal à l'idée de vente de telle ou telle pièce. Cet état d'esprit persistera jusqu'à la Révolution Française puisque les fameuses ventes de 1793-1795 affectèrent essentiellement les meubles et objets d'art, non les peintures.

M. Beurdeley, auteur d'un livre sur l'exode des objets d'art en France sous la Révolution, rappelle que des ventes publiques étaient déjà pratiquées au XVIII^e siècle par la royauté : le fameux Cabinet de Louis XIV par Cucci (Grande-Bretagne, collection du duc de Northumberland) fut vendu au Louvre le 3 février 1751¹²⁷.

Les échanges diplomatiques sont une autre cause des circulations des œuvres : dons diplomatiques, échanges sont à l'époque qui nous occupe monnaie courante¹²⁸. Les Etats pontificaux cherchant à privilégier les liens politiques avec l'Angleterre dans l'espoir de ramener celle-ci dans le sein de l'Eglise Catholique, le cardinal Barberini offre des œuvres d'art à la reine Henriette-Marie, épouse du roi Charles 1^{er} ; le jeune roi d'Espagne Philippe IV offre au même Charles 1^{er} la *Vénus du Pardo* du Titien (L.B.119) lorsque ce prince vient lui rendre visite à Madrid en 1623. Charles 1^{er} reçut également en cadeau des tableaux d'Arundel, du comte d'Ancrum, de William et de David Murray ou de James Palmer. On a vu plus haut que le Cardinal Aldobrandini offrit deux tableaux du Cavalier d'Arpin à Henri IV lors de sa visite à Paris en 1600. Le problème des échanges, plus mal connu, est tout aussi important et on en a un

123. Faisons remarquer, d'un autre côté, que trois tableaux du XVI^e sont réputés être sortis des collections royales à la fin du XVI^e ou au XVII^e siècle (Leonardo, *Saint Jean* ; *La Vierge et sainte Anne*, L.B.58 et 390 ; Rosso, *Le défilé des Piérides*, L.B.62) ; or on discute actuellement cette théorie et on pense que ces trois tableaux sont entrés dans les collections royales seulement au XVII^e siècle, non au XVI^e siècle.

124. Bonnaffé, 1873, p. 37.

125. *Secundum* doit être traduit par favorable, c'est-à-dire que l'auteur de la dédicace approuve la traduction en peinture des exploits du prince.

126. N'excluons pas l'hypothèse d'un vol du tableau à Versailles ou dans une résidence royale au cours du XVIII^e siècle.

127. Michel Beurdeley, *La France à l'encan 1789-1799*, Paris 1981, p. 14.

128. Nous souhaitons insister sur cet aspect car ils peuvent être une explication de l'absence de certaines toiles.

exemple dans cet inventaire même avec le *Saint Jean* de Léonard donné par Liancourt à Charles 1^{er} en échange du *Portrait d'Erasmus* par Holbein¹²⁹ et d'une *Sainte Famille* par Titien. En 1639 un Franciabigio fut donné à Charles 1^{er} par le quatrième comte de Pembroke qui reçut des miniatures du roi et de la reine en retour. La duchesse de Buckingham donne au roi un Véronèse (?) sur le thème de *Léda et le cygne* en échange d'une *Vision de saint Pierre* de D. Fetti.

Un manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, "Recueil des présents faits par le Roy en pierres, meubles, argenterie et autres depuis l'année 1662 jusques et compris l'année 1721"¹³⁰ garde le souvenir de plusieurs portraits peints du roi et de membres de sa famille (la Reine-Mère, la Reine, Monsieur...) offerts par le roi à des ambassadeurs, à des souverains, à des évêques ou à des magistrats. On constate que les cadeaux de tableaux sont limités à des portraits de la famille royale, alors qu'ils sont plus remarquables dans le domaine des objets d'art (tapisseries, pierreries, diamants, miroirs).

Les collections princières françaises au XVII^e siècle forment un autre élément de réponse pour l'étude de la formation des collections royales en France à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV : elles peuvent avoir recélé des pièces du Cabinet du Roi. Henriette-Marie d'Angleterre vivait à Colombes près de Paris depuis 1649 ; un inventaire (inédit)¹³¹ de ses biens est dressé en 1669 et il comporte de nombreux tableaux de Corrège, Reni, Fetti, Manfredi, le Perugin... Sa fille, Henriette-Anne d'Angleterre (1644-1670), épousa Philippe de France, duc d'Orléans, frère du roi. Montaignon a publié l'inventaire, fait en 1671, de ses biens personnels, conservés au Palais-Royal, à Saint-Cloud, à Colombes et à Villers-Cotterêts. Au Palais Royal où se trouvait le *Cabinet des tableaux*, on compte 158 miniatures et 87 tableaux ; au château de Saint-Cloud il y a 168 peintures moins importantes et 39 à Colombes. Certains tableaux de ces deux collections (Henriette-Marie et Henriette-Anne) provenaient-ils des collections royales françaises ? La chose n'est pas impossible. Ainsi que nous venons de le dire, Henriette-Anne épousa Monsieur (1640-1701) ; le frère de Louis XIV qui habitait Saint-Cloud posséda de nombreux tableaux qu'on retrouve plus tard chez son fils, le Régent. Citons précisément ces derniers :

Moro	<i>Portrait d'un Espagnol</i>
Van Dyck	<i>La Famille d'Angleterre</i>
Van Dyck	<i>Marie de Médicis</i>
Van Dyck	<i>Un homme avec une fraise</i>
Tintoret	<i>Titien et l'Arétin</i>
Giordano	<i>Les vendeurs chassés du temple</i>
Giordano	<i>La Piscine probatique</i>
Garofalo	<i>Sainte Famille avec sainte Catherine</i>
Vélasquez	<i>Moïse sauvé</i>
Fetti	<i>La Fileuse</i>
Titien	<i>Portrait de femme</i>
Titien	<i>Portrait d'une veuve</i>

Certaines de ces pièces viennent-elles du Cabinet royal ? Comme Louis XIV avait donné à son frère le Palais-Royal pour qu'il en jouisse sa vie durant, il n'est pas impossible qu'il lui ait cédé également quelques tableaux¹³². Il n'est guère pensable, en

129. Cf. notice des L.B.58 et 210.

130. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal Ms. 4267 ; ce document a été consulté pour nous par Mme David de Rothschild que nous remercions ici pour son aide.

131. State Papers office 78/128 France 1669 ; nous remercions M. Alastair Laing d'en avoir fait pour nous la transcription.

132. Certains tableaux de la galerie d'Orléans pourraient provenir du Cabinet royal : Reni, *Vierge et Enfant qui dort* (Dubois de Saint Gelais, p. 197-198) ; Pourbus, *Henri IV* (Dubois, p. 153) ; Palma Vecchio, *Portrait* (Dubois, p. 210-211) ; Tintoret, *Henri III* (Dubois, p. 217-218) ; Nicolo, (*Enlèvement de Proserpine* (Dubois, p. 355) et Mola, *Prédication de St Jean* (Dubois, p. 398-399) ; Michel-Ange, *Sainte Famille* (Dubois, p. 319-320).

conclusion, que deux grandes traditions de collectionnisme, l'une chez la famille régnante, d'Henri IV à Louis XIV, l'autre chez les Orléans, de Gaston à Philippe de France et au Régent ne se soient pas traduites par des échanges ou par des cadeaux réciproques. Les artistes appréciés sont les mêmes¹³³, les fournisseurs sont identiques¹³⁴.

La mobilité des collections

Les résidences royales autour de Paris sont une dernière cause de la dispersion des collections. Les châteaux de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye et de Versailles, le Palais-Royal, le Palais des Tuileries¹³⁵, le Louvre étaient décorés de tableaux provenant du Cabinet du Roi ; d'autres œuvres étaient conservées dans l'hôtel de Gramont (dans l'enceinte du Louvre), aux Gobelins, au Palais Mazarin, et peut-être même à Saint-Cloud, à Villers-Cotterêts et à Colombes (?), ce qui rend l'étude du Cabinet du Roi plus difficile encore. Le cas de Meudon, étudié par A. Schnapper ("Le Grand Dauphin et les tableaux de Meudon", *Revue de l'Art* nos 1-2, 1968, p. 57-64) est significatif de la mobilité des tableaux du Cabinet du Roi à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècles. Le château de Meudon est acquis par Louis XIV pour son fils, le Grand Dauphin, en 1694 ; le roi lui prête alors des tableaux de son Cabinet pour la décoration de sa nouvelle résidence. Les œuvres vont et viennent d'une demeure à l'autre tout au long du XVIII^e. N'en était-il pas de même au siècle précédent ? A la différence de Bailly, Le Brun ne prend en compte que des œuvres qui sont conservées soit à Paris, soit depuis quelques mois seulement à Versailles¹³⁶. Seul le cas de Fontainebleau est un peu mieux connu grâce à un inventaire des tableaux présents dans ce château, qui fut rédigé en 1692¹³⁷. Quels tableaux italiens ou flamands le jeune roi Louis XIV pouvait-il contempler dans sa résidence de Saint-Germain-en-Laye¹³⁸ jusque vers 1680 ? Le château de Versailles, même avant le début des travaux colossaux qui furent entrepris pour son agrandissement, n'est pas une simple halte de chasse et fut décoré d'œuvres d'importance. On constate donc que l'histoire des collections reste étroitement liée à celle des demeures royales.

2 - Les marchands et intermédiaires

Les marchands et intermédiaires ont de tout temps joué un grand rôle dans les négociations d'œuvres d'art et il est frappant de constater que dans le document que nous publions, nous arrivons à entrevoir leur action seulement à partir des années 1680. Et encore combien de questions restent non résolues au sujet des Branjon, des Moule ou des Bersaun Bauin... Est-il besoin d'opérer un retour en arrière, c'est-à-dire de rappeler le rôle d'"adviser" que jouèrent Della Palla et l'Arétin auprès de François 1^{er}¹³⁹ ? ; qui le tint auprès de Henri II et de Catherine de Médicis, auprès d'Henri IV ou de Louis XIII¹⁴⁰ ?

Citons quelques noms de marchands, ignorés de Bonaffé. Une *Sainte Famille* de l'atelier de Raphaël, version identique au tableau du Louvre (L.B.118), vendue

133. Artistes flamands et hollandais collectionnés par le Régent : Brueghel de Velours, Miel, Bril, Van Laer, Swanevelt, Neefs, Breenbergh, autant de noms qu'on rencontre dans l'état de Le Brun, sauf Swanevelt. 134. La galerie du Régent est formée de tableaux venant des collections Mazarin, Harlay, Hautefeuille, Liancourt...

135. Aux Tuileries même, il devait y avoir des tableaux dans toutes les pièces d'apparat : la galerie, l'anti-chambre de la grande chambre du roi...

136. On retrouve en effet dans l'état de Le Brun de 1683 les tableaux qui sont conservés à Versailles depuis 1680-1682 et dont on a la liste grâce à la description du *Mercurie Galant* de décembre 1682.

137. Herbet, "Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692" *Nouvelles archives de l'Art français* t. V, 1889, p. 174-178.

138. Le cas de Saint-Germain-en-Laye mériterait d'être repris en son entier.

139. M.G. de la Coste Messelière p. 19-24 et p. 34 ; Adhémar, 1954, p. 311-318.

140. Rappelons que le rôle de Lopez auprès du Cardinal Richelieu reste très mystérieux.

récemment à Paris, porte au dos, selon le catalogue de vente, le cachet du marchand Jean Thierry, présent à Venise vers 1640 ; est-ce lui qui vendit le tableau au Cardinal de Mazarin, propriétaire de l'œuvre au moins avant 1653 ? Nous manquons de renseignements sur le marchand Adamcourt (ou Oudancourt) qui acheta l'*Allégorie des Vertus* du Corrège pour Jabach à Londres en 1653 (L.B.55). J. Dénucé publia en 1949 un document non privé d'intérêt : une collection de tableaux fut offerte au marchand Musson à Anvers vers 1660¹⁴¹. Brienne cite comme marchands de tableaux les plus actifs à Paris dans les années 1660 Forest et Picard ; or on ne rencontrera pas ces noms dans les quatre cent quatre-vingt trois notices qui suivent. Qui était ce Robert Gontier, "marchand" qui reçoit 1.752 livres le 4 juillet 1669 pour les "frais, ports et voitures de dix caisses de tableaux qu'il a fait venir d'Allemagne pour estre veus s'ils seroient propres pour le Cabinet du Roy" ?¹⁴² Monville, dans sa vie de Pierre Mignard (1730), donne un renseignement très intéressant sur le marchand de tableaux Garrigue : "Un brocanteur nommé Garrigue publioit qu'il faisoit venir d'Italie un tableau. Il alloit surtout répandre cette nouvelle chez le duc de Richelieu, chez le Marquis d'Hauterive, ou chez le Marquis d'Alluye, chez M. Passart, Maître des Comptes, et chez M. Jabach, dont la maison, vulgairement appelée l'Hôtel Jabach, est aujourd'hui le magasin général. Garrigue tiroit son tableau d'une caisse faite exprès : la vraisemblance étoit exactement observée : tous les curieux s'assembloient : les Peintres subalternes donnoient des éloges infinis à ce qu'ils croyoient l'ouvrage de quelqu'un de ces excellens hommes, qui outre leur mérite réel, ont encore pour les demi-sçavans le mérite de n'être plus. Ils étoient la réputation des morts sur les debris de celle des vivans. Mignard avoit souvent le plaisir d'entendre louer un morceau de lui à ses propres dépens"¹⁴³. Or Garrigue n'est pas mentionné dans le *Dictionnaire* de Bonnaffé. Sur ce marchand qui semble avoir joué un rôle important dans le milieu des amateurs parisiens vers 1660-1680, on n'a que deux mentions de vente dans les *Comptes des Bâtimens du Roi*¹⁴⁴.

Qui était le marchand français Fromanteau qui acheta un *Jugement de Salomon* de Véronèse 160 livres à Londres en 1682 à la vente de la collection du peintre anglais Peter Lely¹⁴⁵ ?

C'est seulement grâce aux *Comptes des Bâtimens du Roi* que l'on connaît le rôle d'Alvarez et de Gabriel Blanchard dans l'accroissement des collections du Roi : leurs noms sont souvent présents dans les notices qui suivent.

3 - Les inventaires de collections au XVII^e siècle

Nous connaissons fort mal les grandes collections contemporaines des rois Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. Déjà J. Adhémar en 1946, dans le cadre de son étude sur la collection de peintures de François I^{er}, avait pu écrire : "Il serait intéressant d'étudier, en parallèle à cette enquête sur la collection royale, les collections des nobles de la Cour : Artus Gouffier, Florimond Robertet (qui possédait la *Vierge au dévidoir* de Léonard), Montmorency, J. Hurault, évêque d'Autun, le Cardinal de Lorraine, le Cardinal de Tournon et les prélats étrangers en France (comme le Cardinal de Ferrare)¹⁴⁶. La remarque vaut pour le siècle de Louis XIV. Nous avons été frappé par le fait suivant : Gerbier, dans le *Mesmoire* que nous avons cité *suprà*, cite des tableaux conservés dans de grandes collections qui sont ignorées par Bonnaffé. A lire Gerbier,

141. J. Dénucé, *Na Peter Pauwel Rubens Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsch Kunst*, V, Anvers 1949, p. 232.

142. *C.B.R.*, t. I, col. 365 et 1258.

143. Monville, 1730, p. 88-89.

144. *C.B.R.*, t. II, col. 870 et 917, vente d'un Ludovic Carrache, *Omphale*, en 1686 ; cf. Bailly - Engerand, p. 133, et vente d'un Dominiquin, *Repos pendant la Fuite en Egypte*, en 1685 ; cf. L.B. n° 447.

145. Walpole, *Anecdotes...* éd. 1888, t. II, p. 99, note 1.

146. Adhémar, 1946, note 2, p. 6.

Monsieur de Blinville, Monsieur d'Halin-court en son hôtel de Villeroy, le maréchal de Souvre, le duc de Montmorency, le président Nicolas Chevalier, le garde des tableaux du roi, l'archevêque de Gondi possèdent des tableaux importants que convoite le jaloux Buckingham. Certes, Bonnaffé cite les collections d'Halin-court, Chevalier, Montmorency et de Gondi¹⁴⁷, mais il ignore qu'elles recélaient des peintures. Blinville et Souvre, eux, sont passés sous silence par l'érudit. Une clef de l'inventaire Le Brun réside sans doute dans l'étude de ces collections.

Pour un inventaire publié, Hesselin par exemple, combien ne le sont pas ! On doit toujours se contenter du Bonnaffé, utile, mais vieilli. Tant que les inventaires Créquy¹⁴⁸, Hoursel, Brienne, Liancourt, Nicolas Chevalier, n'auront pas été publiés, notre connaissance du collectionnisme de cette époque restera très fragmentaire.

Le siècle de Louis XIV

Que savons-nous finalement de la formation des collections de tableaux du Roi à l'époque de Louis XIV, avant que l'inventaire de Le Brun ne nous en donne le bilan ? Une importante lacune existe dans les années 1550-1660, et elle se prolonge même au-delà, à tel point que la formation des deux plus grandes collections de cette époque, Jabach et Mazarin, reste très mystérieuse. Ils achetèrent des œuvres aux ventes des biens royaux à Londres, mais celles-ci ne forment qu'une petite part de leurs trésors. C'est seulement depuis les études de Grossman (1951) et de Garas (1967) que l'on commence à entrevoir les achats de Jabach chez Arundel et ceux de Mazarin chez Ludovisi. Il est de nombreux tableaux importants "venant d'Italie" dont on ignore la provenance : chez Mazarin, les deux Raphaël, *Saint Georges* et *Saint Michel* ; chez le cardinal de Richelieu, la *Sainte Anne* de Léonard ou le tondo de Sarto ; chez Jabach le *Portrait de sculpteur* de Bronzino. Remarquons aussi que la dispersion de la collection Mazarin reste presque inconnue (quels sont les acheteurs des six cents tableaux alors disponibles ?) de même que la formation de la troisième collection Jabach entre 1671 et 1696.

Les incertitudes, on l'a vu, ne s'arrêtent pas avec le début du règne de Louis XIV¹⁴⁹. En 1662, Hippolyte de Béthune fit présent au roi "de ses manuscrits originaux en deux mille volumes, et de tableaux originaux et crayons des plus excellents peintres d'Italie et de France, anciens et modernes, de statues et bustes de marbre et de bronze antiques, dont ledit sieur comte de Béthune s'est obligé de luy fournir les inventaires dans un an"¹⁵⁰. Nous n'avons pas réussi à retrouver - mais y sont-ils ? - les "tableaux originaux" Béthune dans cet inventaire. Engerand, lui, parle de deux mille tableaux, statues et manuscrits offerts par Béthune au roi en 1664¹⁵¹.

Le dépouillement systématique des *Comptes des Bâtiments du roi* réserve des surprises. Ces documents d'archives font état de paiements à des particuliers ; ainsi, le 18 mai 1669, le sieur Vite, peintre flamand, reçoit 2.200 livres et 18 sols pour la vente d'un tableau au profit de Sa Majesté ; le titre de l'œuvre n'est malheureusement pas précisé¹⁵². Le 11 octobre 1673, c'est au tour du peintre Le Brun de recevoir 2.300 livres "pour le prix de quatre tableaux de differens maîtres sur divers sujets"¹⁵³. Ces quatre œuvres sont vraisemblablement enregistrées par le garde des tableaux, mais nous n'avons pas réussi à les retrouver dans l'état de 1683. Un paiement du 28 mars 1673

147. Bonnaffé, 1884, p. 324-325, p. 61, p. 225 et 127.

148. Nous remercions Mlle Lépine de nous avoir avec une grande générosité communiqué le résultat de ses recherches sur le duc de Liancourt, et Mademoiselle Wolf de nous avoir communiqué sa maîtrise sur les Créquy au XVII^e siècle.

149. Quel était le rôle de la Chapelle Bessé ?

150. Bonnaffé, 1884, p. 22.

151. Engerand, 1899, p. IV ; Rathery, *Notice historique sur l'ancien cabinet du roi*. Paris 1856.

152. *C.B.R.*, t. I, col. 311.

153. *C.B.R.*, t. I, col. 672.

L'inventaire Le Brun est un document inédit conservé aux Archives nationales à Paris. Rédigé en 1683 par le peintre Charles Le Brun (1619-1690), garde des tableaux du Roi, il recense quatre cent quatre-vingt trois tableaux de la collection du roi Louis XIV ; la quasi totalité de ces œuvres venait d'être acquise en l'espace de vingt ans par le ministre et surintendant des bâtiments, Colbert (1619-1683). Charles Le Brun ajouta une vingtaine d'œuvres provenant des collections de François I^{er} et de Louis XIII. Trois cents tableaux environ de cet inventaire sont conservés au Musée du Louvre, une centaine dans les musées de province français (Bordeaux, Lyon, Nantes, Dijon, Lille, Marseille, Toulouse, etc...) ; quatre-vingt tableaux n'ont pas été retrouvés.

Bien conseillé par son surintendant, Louis XIV acquit un ensemble prestigieux de tableaux de la Renaissance italienne (Raphaël, Léonard, Corrège), une soixantaine d'œuvres de l'Ecole Vénitienne (Titien, Tintoret et Véronèse), plus de cent tableaux de l'Ecole Bolognaise (Carrache, Dominiquin, Reni, l'Albane, Guerchin), des toiles importantes de Poussin et de Claude Lorrain et de nombreux paysages flamands (Bril, Bruguel de Velours, Momper). Les tableaux qui sont aujourd'hui la gloire du Louvre sont compris dans cet inventaire.

Dans cette publication qui concerne les œuvres majeures du Département des peintures du Musée du Louvre (de la *Vénus du Pardo* de Titien aux quatre *Saisons* de Nicolas Poussin, de l'*Autoportrait âgé devant un chevalet* de Rembrandt à la *Joconde* de Léonard), l'auteur s'est attaché à retracer les historiques des œuvres ; ainsi les collections Jabach, Mazarin, Richelieu, Liancourt, Brienne, sont tour à tour analysées. Tous les tableaux encore existants sont reproduits.

Titres parus dans la même collection :

- 1 - La naissance du musée du Louvre
- 2 - Les antiquités de Chypre. Age du bronze
- 3 - Les ampoules à eulogie du musée du Louvre
- 4 - La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848
- 5 - Félix de Saulcy et la Terre Sainte
- 6 - Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du musée du Louvre
- 7 - Ernest Hébert (1817-1908)
- 8 - Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David
- 9 - Recherches gallo-romaines au Laboratoire de recherche des Musées de France
- 10 - Le Verre d'époque romaine au Musée archéologique de Strasbourg
- 11 - L'âge des échanges inter-iraniens. 3500-1700 avant J.-C.
- 12 - Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries
- 13 - La Figure de la République. Le concours de 1848
- 14 - Les stèles puniques de Constantine
- 15 - Métallurgie susienne I. De la fondation de Suse au XVIII^e siècle avant J.-C.
- 16 - Muséologie et ethnologie



Prix : 240 F

I.S.S.N. : 0293-6771

I.S.B.N. : 2-7118-2. 116-1

8040-166

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

