

Le regard des *curieux* sur les peintures dans le Paris du XVII^{ème} siècle

MOCHIZUKI Noriko

Université Keio, Tokyo

1. Les recherches précédentes et le but de mon mémoire

En France, à partir des années 1630 enfin, en plus des seigneurs et des nobles, les riches bourgeois commencent à *collectionner* des tableaux. Leur but n'est plus simplement de décorer leurs murs. L'état exact des collections d'œuvres d'art de l'époque a été mis en évidence, d'abord par la recherche pionnière d'Edmond Bonnaffé, ensuite par *Curieux du Grand Siècle* d'Antoine Schnapper traitant l'aspect des collections du XVII^{ème} siècle d'une façon complète, ainsi que par toutes les recherches sur chacun des documents individuels[1].

En se basant sur ces recherches fondamentales, certains cherchent à situer l'acte de collectionner des œuvres d'art proprement dit dans le contexte sociologique ou de l'histoire de l'art. Nathalie Heinich a fait une analyse globale de la circonstance du changement de la représentation sociale des peintres français, de celle d'artisans à celle d'artistes. Et dans ce processus de mutation, elle a remarqué aussi le rôle des *curieux*. Donald Posner a esquissé l'existence des *curieux* qui se passionnent pour le travail manuel des peintres, des *connaisseurs* qui les expertisent et évaluent et des *curieux-peintres amateurs* qui prennent du plaisir à les réaliser eux-mêmes, à côté des théoriciens du courant dominant du milieu artistique, c'est-à-dire, de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui revendiquent haut et fort la noblesse de la peinture et récusent ses côtés mécaniques. Il a ainsi démontré la diversité des goûts du XVII^{ème} siècle qui est loin d'être monolithique, et que tout n'était pas issu du classicisme officiel. Il nous a également fait remarquer que de ce courant non officiel est né et a grandi le penchant vers le style plus *pictural* du XVIII^{ème} siècle[2].

Il y a des recherches faites sur l'activité des collectionneurs, sur le marché de l'art et sur les rôles joués par les marchands de tableaux dans le Paris du XVIII^{ème} siècle, en tenant compte du XVII^{ème} siècle : l'une est la thèse parue dans l'œuvre de Krzysztof Pomian *Collectionneurs, amateurs et curieux*, et l'autre est le mémoire de Kan Shimamoto. Pomian, en se basant sur des descriptions qui se trouvent dans des catalogues de ventes, a démontré clairement que les activités des marchands dans le marché de l'art du XVIII^{ème} siècle avaient incité les *amateurs* à collectionner les peintures du Nord. Et Shimamoto a découvert que tout ceci fonctionnait avec une nouvelle logique de valeur, que nous pouvons appeler la science économique de la peinture et il constate la naissance de l'attitude à adopter pour *regarder* un tableau (apprécier un tableau au même niveau qu'une image de la nature)[3].

Comme le montrent les précédentes recherches que je viens de citer, si nous regardons l'histoire de l'art du XVII^{ème} siècle en nous focalisant sur les collections d'art, nous pouvons comprendre que l'acte de collectionner des curieux, né de sa *curiosité*, a modifié la façon dont

on apprécie la peinture, a créé la tendance, a influencé les peintres et les critiques et a eu le pouvoir de transformer le principe et la manière d'être de la peinture. Dans cette mutation, les affaires d'évaluation faite par les connaisseurs concernés par la perte et le profit, le jugement de valeur fait par les experts sur la qualité esthétique et l'acte de *regarder* des amateurs par la suite se mêlent d'une façon très complexe. Mon présent mémoire poursuit ces recherches précédentes. En me fiant à la thèse de Posner, je me focalise particulièrement sur le sujet de la *touche*, un des éléments décisifs de la façon d'apprécier la peinture, en rapport avec la distance entre l'œuvre et son admirateur. Si la peinture Rococo du XVIII^{ème} siècle se réclame *figurative* (de la *figuralité*, en respectant l'expression de l'auteur) par réaction à la dominance *discursive* (*discursivité* d'après l'auteur) de l'Académie[4], «les traces de la main du peintre» doivent être d'une grande importance.

Dans le Paris du XVII^{ème} siècle où la théorie humaniste de la peinture, basée sur le concept d'*Ut pictura poesis* occupe le courant officiel, le regard jeté aux matières de la peinture fait découvrir la valeur de l'*expression* picturale créée par l'effet visuel du coloris et de la touche, et encourage les critiques d'art à rendre la peinture bien distincte des autres arts, bien qu'elle demeure toujours dans le cadre traditionnel. Ce mémoire a pour but de constater ce processus. J'obtiens ces argumentation et conclusion en développant la thèse de Posner, mais mon mémoire vise une démonstration plus claire axée sur le sujet des collections d'art et de la touche avec plusieurs documents à l'appui. En outre, parmi les collections d'art du XVII^{ème} siècle se trouvent également des décors destinés aux propagandes politiques collectionnés par les rois et par les hauts dignitaires religieux et laïques, que nous ne pouvons pas strictement distinguer de celles des curieux[5], mais je voudrais me concentrer ici uniquement sur les collections d'art des curieux.

2. Les collections des curieux au milieu du XVII^{ème} siècle

Les collectionneurs s'intéressant à l'art sont appelés généralement *curieux* dans la France du XVII^{ème} siècle. Tandis que les *amateurs* qui apparaissent au XVIII^{ème} siècle montrent une propension envers chaque objet proprement dit, les curieux se focalisent sur la conception globale du monde au-delà de chaque objet. Les curieux s'intéressent à tous les objets créés par la nature ainsi que par les hommes. Ils jettent le même regard attentionné aux objets naturels, tels que les coquillages rares et les os d'animaux, ou leur regard admirateur va aussi bien vers la forme et la couleur des plantes que vers la peinture qui est un objet artificiel. Ils ont tendance à considérer la peinture comme une *chose* rare et belle que les arts des hommes ont pu créer, et non comme une *représentation*. Et ils remarquent les matières telles que les techniques, les matériaux, les lignes, les coloris, les touches, les cadres et les décors de ceux-ci[6]. Nous pouvons nous apercevoir de ce penchant des curieux du XVII^{ème} siècle par la diversité des objets collectionnés, par les différents témoignages de l'époque et par les affaires d'évaluation qui ont suscité beaucoup d'intérêt des curieux[7].

Un des curieux, Pierre Borel a inséré le catalogue de sa collection dans son œuvre publiée en 1649, dans lequel se trouvent une succession d'objets naturels et la peinture n'est qu'un petit alinéa parmi toutes les choses artificielles. La liste des célèbres cabinets de collection en France



Figure 1 : Peter Paul Rubens,
Le débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille, Esquisse pour la série *La vie de Marie de Médicis*, huile sur bois, 63.7 x 50.1cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 767/3923.

de l'époque faite par lui nous montre également que non seulement il y en a qui sont composés de tableaux, mais aussi d'autres faits de reliques de l'antiquité, de fleurs, de coquillages, de plantes, de papillons, etc. Leurs contenus sont vraiment divers et variés[8]. L'Italie donne plus d'importance aux collections d'art qu'à celle des objets naturels. Mais malgré le fait que la France soit plus ou moins sous son influence, les principales collections du XVII^{ème} siècle dépendent beaucoup de la situation financière des collectionneurs et de la tendance de l'année, donc elles prennent des formes très variées[9].

Si nous nous concentrons sur la peinture, nous devons constater que les curieux du milieu du siècle en collectionnent une grande variété de styles et de genres. Prenons les exemples des tables 1 à 3, dans lesquelles, nous énumérons en commençant par les œuvres des grands maîtres de la Renaissance, celles des peintres du Nord, de l'école vénitienne, et aussi de leurs contemporains. Nous trouvons également de nombreux tableaux de genre mineur tel que le paysage ou la nature morte. La collection dont je dois souligner l'importance par rapport à ce mémoire est celle de Claude Maugis, l'Abbé de Saint-Ambroise, aumônier de Marie de Médicis (selon l'inventaire établi à sa mort en 1648, tab.1)[10]. Cet inventaire contenait 17 esquisses à l'huile de Rubens pour la série *La vie de Marie de Médicis* (fig.1, tab.1)[11]. Comme je le développerai plus loin, ces esquisses qui ont été présentées à beaucoup de curieux et de critiques de l'époque sont des œuvres remarquables par leurs touches et coloris audacieux.

3. Le regard des curieux sur la matière de la peinture, entrevu dans des critiques faites sur eux

L'intérêt des curieux, manifestant leur goût éclectique de la peinture, en même temps que des objets naturels et d'artisanat allait vers les choses créées par les arts des hommes. Comme Posner le remarque, dans le cas de la peinture, il était focalisé sur la matière, autrement dit sur la partie *mécanique* de la peinture. Plusieurs témoignages très critiques envers les curieux de l'époque nous le montrent bien[12].

Parmi ces témoignages, je citerai la lettre que Samuel de Sorbière, historiographe du roi, a écrite en 1660 *De l'excessiue curiosité en belles Peintures*. La tonalité générale de cette lettre est une critique du consumérisme inutile des curieux qui collectionnent une grande quantité d'œuvres d'art. Au fond, il considère la peinture comme un simple travail d'ouvrier, et une admiration excessive de la peinture est pour lui une bêtise. Il se moque des curieux qui se

passionnent pour les traces de la main du peintre, par exemple, les gens qui, en examinant le maniement du pinceau, se vantent de savoir si les coups de pinceau de tel peintre sont de long ou de travers. Ces curieux ne parlent que leur jargon et admirent même un tableau fort médiocre en le traitant de *bien touché*. Sorbière est contre la mode des peintures à la façon d'esquisses. D'après lui, ces œuvres ne sont que des excuses des artisans qui veulent ménager leur temps et leurs efforts[13]. Ce témoignage démontre clairement la vogue des esquisses et l'existence d'un grand nombre de curieux qui examinent les traces de la main du peintre, c'est-à-dire, la partie mécanique de la peinture.

Le théoricien d'art Roland Fréart de Chambray, dans son *Idée de la perfection de la peinture* publié en 1663, a accusé ceux qui entonnent les louanges des peintres en remarquant leurs éléments mécaniques d'ignorants et les a nommé *curieux modernes*. D'après lui, les curieux font consister toute l'excellence et tout le raffinement de la peinture dans ces beautés superficielles à la mode, et ils ont même inventé un jargon exprès pour faire admirer «la fraîcheur du coloris, la franchise du pinceau, les touches hardies, les couleurs bien empâtées et bien nourries, les coups de Maître»[14]. Chambray leur reprochait leur ignorance à cause de laquelle ils étaient éblouis uniquement par les traces de la main du peintre et par la partie mécanique de la peinture. Egalement André Félibien dit que les curieux «ne connaissent quasi que le nom de la peinture, et sont seulement dans la curiosité des tableaux», et en ne s'attachant qu'à des choses superficielles, qu'ils «préfèrent les couleurs des peintres vénitiens à tout ce que Raphaël et son école ont fait de plus correct, et choisissent les ouvrages du Caravage & du Valentin plutôt que ceux du Dominiquin ou du Guide»[15].

En général, le mot *mécanique* est un adjectif qui signifie «qui nécessite des travaux manuels», mais la doctrine de l'Académie le considérait comme une caractéristique à récuser afin d'élever la peinture à un haut rang. Ce mot veut dire également «ignoble» et «bas» au sens figuré [16]. En 1648 dans la requête pour la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Martin de Charmois, conseiller d'état, conclut que la corporation existante des peintres est *mécanique* et revendique le bien-fondé de l'Académie dans le but d'élever la peinture et la sculpture qui doivent faire partie des arts nobles d'un statut inférieur[17]. Chambray explique dans son ouvrage précité, en se déclarant pour l'esthétique du classicisme, que «c'est un abus insupportable de la (=la peinture) ravalier parmi les Arts mécaniques, puisqu'elle est fondée sur une science démonstrative»[18]. Félibien raconte dans la préface de sa *Conférence de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, que tracer des lignes et mettre des couleurs sont des travaux mécaniques qui sont les mêmes dans la représentation de n'importe quel objet. Et en continuant que c'est le sujet qui détermine la qualité des artistes, il conclut la suprématie des peintures historiques[19]. Dans le volume I d'*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, paru en 1666, il prêche l'idéalisme qui rend la spiritualité, l'essence même de la peinture. Et en outre, il développe la théorie des éléments en structurant le processus de création d'une peinture historique. Sa théorie exerce une grande influence sur la doctrine de l'Académie. D'après lui, une peinture se compose de trois éléments : composition, dessein, et coloris. Parmi eux, la composition fait partie d'un art noble et spirituel. Elle est construite dans l'esprit du peintre par son imagination avant même la production réelle. Par contre, les deux autres éléments ne sont que des parties

mécaniques et inférieures qui se trouvent dans le domaine de l'exécution. Par ailleurs, le mot *dessein*, contenant la notion de *conception*, est au-dessus du *coloris*. Ainsi ces trois éléments sont alignés en ordre hiérarchique : composition, *dessein*, *coloris* de haut en bas[20]. Pour les théoriciens qui accordent de l'importance à la spiritualité, les parties mécaniques, autrement dit la matière n'est pas un élément essentiel de la peinture. Au contraire, il vaut mieux qu'elle soit discrète et transparente afin que notre attention soit attirée vers une idée plus profonde représentée. Par conséquent, il en résulte que cette conception développée par l'Académie et les curieux qui admirent les traces de la main du peintre en détaillant la surface d'une peinture se heurtent de front.

Parmi les curieux, il y en a qui constituent une collection cohérente selon la théorie de l'Académie[21]. Cependant, le nombre des collectionneurs qui s'intéressent à toutes les *choses* et qui rassemblent une grande variété d'objets d'art augmente incontestablement. Et plus le marché de l'art s'active, plus une grande quantité d'œuvres d'origine douteuse circulent et de nombreuses copies et faux s'y trouvent. Enfin le problème d'évaluation surgit inévitablement.

4. L'attention portée aux traces de la main du peintre née pour le besoin de l'évaluation des œuvres d'art

Le commerce des peintures du moment est fait principalement par l'intermédiaire des artistes, ou par les marchands du Nord, mais les curieux de plus en plus nombreux commencent à nourrir l'intention d'acquérir des connaissances sur l'évaluation, puisque ces connaissances sont directement liées à l'argent[22]. Pour répondre à cette demande, un livre sur les techniques du connaisseur a été publié. Il s'agit de *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux* (1649) par Abraham Bosse. Ce livre a pour but de fournir du vocabulaire de critiques d'art et de faire acquérir la capacité de juger la qualité et de distinguer les originaux des copies[23]. Le graveur Bosse, professeur de perspective à l'Académie, s'intéresse aux éléments de l'expression rationnelle et géométrique. Et, par son fondement, il est partisan de la théorie idéaliste de l'Académie. D'après lui, dans la France du futur, il y aurait de plus en plus de curieux qui, ayant une riche connaissance, aimeraient la manière de Raphaël. Ces derniers seront des gens sensibles aux tableaux qui satisferaient leur esprit au moins autant que leur yeux, et qui garderont leurs distances aussi bien de l'atelier Vouet que du charme évident des Vénitiens[24]. Simplement, pour devenir de *vrais curieux* décrits plus haut, il fallait qu'ils soient capables de distinguer les techniques des peintres. Le grand *dessein* de Bosse était, après avoir fait acquérir des connaissances sur l'évaluation aux curieux qui sauraient désormais distinguer des manières de diverses écoles, de faire acheter à la fin les œuvres à la *grande manière* (de Raphaël) qu'il recommande.

Pour identifier l'auteur et distinguer les originaux des copies, il est nécessaire de vérifier les traces de la main du peintre et l'aspect visuel de la surface, c'est-à-dire, la partie mécanique. Les lecteurs de Bosse apprennent à distinguer la surface lisse et uniforme des œuvres de Bellini, de celle avec des épaisse couches et des coups de pinceau du Tintoret, qui est à l'opposé du premier. Bosse appelle les épaisse couches et les touches de ce dernier la manière *croquée* ou *artistement touchée*. En expliquant que le Titien dans sa dernière période, «le Tintoret,

Véronèse, le Bassan et plusieurs autres..., ne se sont pas tant attachés au naturel, et à des manières de peindre si finies, mais au contraire à des Croquées ou artistement touchées» ; Bosse décrit la manière des Vénitiens. Au début de son livre, il donne la définition de ces termes spécialisés. *Artiste & Croqué* est pour lui «ne signifie communément selon le dire de plusieurs personnes, qu'une même chose, qui est, lorsque le travail du pinceau et des couleurs, paraît avoir été conduit et appliqué avec grande facilité et prestement ; en sorte que la superficie du tableau, paraisse rude et inégale, et l'ouvrage comme non achevé en le regardant de près, principalement la manière croquée»[25]. Il n'y a pas de description ici sur le mot *touché*, mais la première édition du dictionnaire de l'Académie française paru en 1694 le définit «on dit aussi d'un tableau, qu'il est bien touché pour dire, que les coups de pinceau sont donnés avec beaucoup d'entente, de force, de hardiesse»[26], en insérant un exemple de son utilisation.

La méthode d'évaluation de Bosse s'étend à la composition, le type du personnage, le contour et vers le coloris, mais ses explications se sont concentrées sur le maniement du pinceau. Bosse dit que la manière franche et libre, autrement dit, *artistement touchée* est plus difficile à imiter que celle soignée et hautement perfectionnée. Car, en même temps que la forme unique du bout de pinceau que chaque peintre manie, un coup franc du peintre oblige son copiste à répéter cent coups de pinceau. «Les ouvrages de peinture qui sont faits d'une manière libre et franche, et en quelque sorte artistement touchée...sont assez difficiles à imiter... De plus, il voit aussi en son original qu'un seul coup de pinceau a fait ce qu'il a bien peine de faire en cent»[27]. Ces enseignements de Bosse ont fait attirer encore plus le regard des curieux qui ne veulent pas être trompés vers le côté mécanique, et les ont incités à acheter les œuvres ayant des touches plus libres encore, contrairement à l'intention de Bosse.

En outre, Bosse, un pratiquant d'art, recommande aux curieux d'écouter l'avis d'un peintre pour se faire une décision finale[28]. De plus en plus de gens parmi les curieux pratiquant la peinture eux-mêmes, un manuel de peinture destiné aux peintres-amateurs fut publié. Ainsi l'intérêt pour la technique du peintre s'accroît de jour en jour. L'œuvre de de la Fontaine paru en 1679 est un manuel d'enseignement de la peinture à l'huile et de la miniature, destiné aux jeunes. Dans la dédicace, il dit qu'il a écrit ce livre pour le service des jeunes amateurs pour les instruire au mélange des couleurs, à la force des teintes, et au clair-obscur, et aussi en faveur des nouveaux curieux, qui apprendront à connaître les diverses manières des bons Maîtres, leurs coloris, leurs touches et maniement du pinceau, leurs ordonnances, et la beauté de leurs desseins[29].

5. L'influence des Vénitiens et la distance entre l'œuvre et son admirateur

Tandis que, pour les théoriciens qui priment la spiritualité dans une peinture, le maniement du pinceau n'a pas plus d'importance que celui de la plume d'un écrivain, les traces de la main du peintre attirent de plus en plus une grande attention chez les curieux parisiens, grâce en partie aux enseignements de Bosse. Le développement de la peinture vénitienne aussi a contribué à ce mouvement. A la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, le Titien de la dernière période, le Tintoret, Bassano et les autres ont tenté une nouvelle technique de la peinture à l'huile en laissant exprès apparaître les couleurs en tant que *medium*. En Italie, ces peintures

de *macchia* (tache) gagnent la faveur des gens. Giorgio Vasari, inspiré par Ludovico Dolce apprécie les dernières œuvres du Titien en disant que «cette manière de peindre très rapidement avec de grosses taches de couleurs (*macchie*) vivifie la peinture et la rend claire, intelligente et belle. Elle vaut un grand émerveillement» à condition de la «voir de loin», ne prenant pas de forme si nous sommes trop près[30]. La touche libre des Vénitiens a été découverte également par les Parisiens. Les collections des curieux parisiens incluent un nombre non négligeable des œuvres des Vénitiens (tab.1 à 3). Au milieu du XVIIème siècle, l'historien Henri Sauval écrit dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris sur Les pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse (Musée du Louvre), exposé alors dans le Palais-Cardinal : «de près...un ouvrage fait à la hâte. (Ce n'est plus que) confusion de couleurs. Que figures croquées, qu'une grande toile..., frottée et brossée avec des décrottoirs»[31]. Nous apercevons ici un curieux étudier les traces de la main du peintre en s'approchant tout près du tableau. La même découverte a été faite sur les œuvres du Nord. Félibien, malgré le fait qu'il soit au fond un théoricien qui accorde beaucoup d'importance au dessin, a reconnu l'effet du coloris et de la touche chez Rubens et donné une certaine bonne note aux grands coups de pinceau, aux épaisses couches et aux teintes qu'il avait trouvés dans les portraits de Rembrandt. Cependant, Félibien, comme Vasari, n'a cessé de souligner l'importance de les regarder à distance[32].

Avant le XVIème siècle, sauf les peintres qui sont du même métier, les admirateurs sont priés de se tenir à une bonne distance de l'œuvre. Cette bonne distance est donnée en rapport avec la perspective, et en même temps, elle fait disparaître les traces du pinceau et cache la destruction des couleurs et du ton grâce à l'air qui circule[33]. Mais avec le temps, premièrement en Italie, non seulement les confrères, mais aussi les curieux commencent à obtenir le droit d'examiner les tableaux en se tenant tout près. Tout au début du XVIIème siècle, Giulio Mancini, un collectionneur italien, a parlé des traces du pinceau du peintre pour distinguer les faux des vrais. Il conseillait de bien vérifier en particulier les cheveux, les barbes et moustaches, les pupilles et les autres parties mises en évidence en se mettant près de l'œuvre, car les touches rapides, généreuses et spontanées du maître sont difficiles à imiter[34]. En France, les lecteurs de Bosse ont suivi le même chemin.

La seconde moitié du XVIIème passée, Marco Boschini, un peintre vénitien, dans ses ouvrages tels que *La carta del navegar pitoresco*, remarque les coloris, les lumières et les couleurs proprement dites en tant que *medium*. D'après lui, le dessin reste toujours la base de la peinture, mais ce qui donne la vie à ce dessin, c'est la coloration et il fait mention également de la touche. Comme remarque Philip Lindsay Sohm, Boschini a utilisé le mot *pittoresco* dans son ouvrage[35], ce qui montre une relation très étroite entre la matière de la peinture et l'œuvre qui est son résultat. Tandis que la théorie de son contemporain Giovanni Pietro Bellori est classiciste et *linéaire*, l'approche de Boschini est *pittoresco* et ses critiques sont basées sur son expérience. Ses critiques ont immédiatement attiré l'attention des cercles artistiques à l'intérieur et à l'extérieur de l'Italie. Les peintres, les curieux et les marchands français qui l'ont visitée rapportent ses idées au pays natal. Roger de Piles, un *amateur* d'art en fait partie[36].

L'influence des critiques *pittoresco* ayant son origine à Venise, le fait que la peinture a obtenu un rang officiel approprié avec le temps depuis la création de l'Académie, et avant tout

l'accroissement du nombre des curieux qui s'intéressent à la matière de la peinture ont contribué au renforcement de la tendance qui prête l'attention non seulement à l'aspect spirituel mais aussi sensuel et visuel de la peinture. Ceci provoque la *Querelle du coloris* dans l'Académie dans la seconde moitié du siècle, qui se termine par la victoire des *coloristes* (Rubénistes) sur les partisans du dessin (Poussinistes) qui sont jusqu'alors le courant dominant. Ainsi, une nouvelle signification liée au principe même de la peinture et non simplement au travail manuel artisanal est ajoutée à la partie mécanique de la peinture. Et elle donne un grand impact au développement du style plus *pictural* du XVIII^{ème} siècle.

6. Roger de Piles : l'effet de la touche et sa nouvelle valorisation

Celui qui a joué un rôle déterminant dans cette mutation est Roger de Piles. Grand admirateur des œuvres de Rubens, il est devenu le meneur réel des coloristes lors de la *Querelle du coloris* qui a débuté en 1671[37]. Dans le 1^{er} chapitre de son ouvrage *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* publié en 1677, se déroulent les conversations imaginaires entre les deux personnages nommés Damon le curieux et Pamphile, le *vrai connaisseur/amateur* d'art. Damon, malgré le fait qu'il soit un curieux ayant suffisamment de connaissance pour expertiser les tableaux en vérifiant la partie mécanique, telle que les touches du pinceau, les couleurs fortes ou faibles, la manière particulière de peindre certains airs de têtes que quelques peintres ont affectés et certaines répétitions de draperies, est tourmenté en se demandant si sa connaissance de la peinture n'est pas superficielle. C'est Pamphile, double de de Piles lui-même qui essaie de dissiper son inquiétude en lui donnant les connaissances dignes d'un amateur. Cette situation elle-même reflète la réalité de ceux qui prennent du plaisir avec la peinture à cette époque, et en même temps elle montre tel quel l'intérêt des gens aux éléments mécaniques de la peinture. Pamphile affirme que l'authentification ou l'identification de l'auteur ne sont que des choses superficielles, que le plus important quand nous sommes en face d'un tableau est de savoir s'il est bon et beau ou pas, et enfin qu'un bon tableau est celui qui a un effet qui surprend nos yeux à première vue[38]. Selon son ouvrage principal *Cours de peinture par principes*, l'essence de la peinture pour de Piles est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs, et la production du *vrai* de la nature. Tout en suivant la tradition de l'imitation de la nature par le principe, la peinture accorde beaucoup d'importance à l'effet de la première impression qui donne le plaisir à nos yeux. Pour obtenir cet effet, il est indispensable de faire comprendre l'ensemble d'un seul regard. Pour l'unité de toute l'œuvre, en même temps que la composition, les éléments pratiques tels que des liaisons de lumière et ombre, des unions de couleurs, des oppositions d'une étendue pour soutenir les groupes s'unissent d'une façon inséparable. Car par le fait que les éléments mécaniques contribuent à l'effet de l'ensemble, la caractéristique de l'objet est représentée d'une manière plus vivante et vraisemblable[39].

De Piles qui développe la théorie précitée a eu des connaissances d'art pour la première fois dans le Paris des années 1650. C'est exactement la période où les principaux cabinets de collection se constituent (tab.1 à 3), où l'ouvrage de Bosse est publié et où les techniques de l'expertise se perfectionnent comme un outil pour identifier l'auteur. Le jeune de Piles apprend

à peindre auprès de Claude François, il se lie d'amitié avec des théoriciens, des peintres et des collectionneurs tels que Charles-Alphonse du Fresnoy, l'Abbé de Marolles et Pierre Mignard et fréquente des cabinets de collection des curieux[40]. Louis Clément de Ris nous rapporte que de Piles a vu les esquisses à l'huile de Rubens pour la série *La vie de Marie de Médicis* chez Claude Maugis[41] (fig.1, tab.1). En tenant compte de l'année de décès de Maugis, nous pouvons supposer qu'il les a vues soit auprès de la famille du défunt, ou alors il est possible qu'il les eut vues chez Mignard. Quoiqu'il en soit, elles ont dû attirer son attention[42]. Les esquisses à l'huile que Rubens lui-même appelait *disegno-colorito* nous sont très instructives pour réfléchir sur la relation entre le dessin et le coloris[43]. Elles ont dû exercer une grande influence dans la genèse de la théorie de de Piles qui allait construire une théorie qui se focalise sur l'agrément visuel. Sa fréquentation des curieux y est pour quelque chose.

Pour que le public soit charmé dès qu'il y jette son premier coup d'œil, de Piles conseille la manière dont on remarque la touche, les coups francs et rapides de pinceau et l'effet d'esquisses. Son effet est d'abord recommandé dans le domaine du dessin. Il dit que «(pourvu qu'ils aient un bon caractère,) les desseins touchés et peu finis ont plus d'esprit, & plaisent beaucoup davantage que s'ils étaient plus achevés»[44]. Il parle également de l'esquisse à l'huile en particulier : «(dans l'esquisse légèrement coloriée, le peintre) puisse s'abandonner à son génie et en régler les mouvements dans les objets particuliers, et dans l'effet du tout-ensemble»[45]. Et encore il parle sur les tableaux : «Les ouvrages les plus finis ne sont pas toujours les plus agréables ; et les tableaux *artistement touchés* (ont le même effet qu'un discours, où les choses n'étant pas expliquées avec toutes les circonstances,) en laissant juger les lecteurs, qui se font un plaisir d'imaginer tout ce que l'auteur avait dans l'esprit»[46], en commentant que la peinture ayant les touches très franches laissent le public imaginer la conception du peintre. Il raconte une relation très étroite entre les techniques de peinture et la conception. Pour lui, quand les mouvements de pinceau sont libres, rapides et légers, l'œuvre est peinte en maniant bien le pinceau, et il en fait un grand éloge en la mettant au même niveau qu'une belle voix à la musique. Mais cet éloge n'est pas sans condition. Il faut que la tête ou l'esprit du peintre y participe et qu'il contribue amplement à l'effet du tout ensemble[47]. Autrement dit, il ne comble pas Rubens de louanges pour sa merveilleuse touche sans réserve, mais il est question de la qualité de l'ensemble créé par l'imagination et la noblesse d'esprit du peintre.

Le plus important pour de Piles quand on regarde les tableaux, c'est la bonne ou mauvaise appréciation que l'on fait à leur première vue, et ladite appréciation dépend de la capacité de surprendre nos yeux de chaque œuvre quand on la regarde d'une distance appropriée. Si je renverse cet argument, la place où une œuvre doit être vue est là où l'effet charmeur de l'ensemble construit par les éléments mécaniques est au summum. Elle ne se situe pas forcément à la distance qui peut cacher les touches et rend les techniques transparentes pour le bien du sujet représenté. Au contraire, c'est la force *expressive* du coloris et de la touche qui déterminera la distance à respecter. Un tableau savant ne plaira aux ignorants que dans sa distance, mais les connaisseurs en admireront l'artifice de près, et l'effet de loin. «Si vous voulez donc que votre ouvrage fasse un bon effet du lieu où il doit être vu, il faut que les couleurs et les lumières en soient un peu exagérées ; mais savamment et avec une grande

discrétion. Voyez la manière dont le Titien, Rubens, Van Dyck, & Rembrandt en ont usé : Car leur artifice est merveilleux»[48]. De Piles nous apprend à admirer cet artifice, non pas en tant qu'un objet simplement beau et rare, mais pour la force de l'*expression* qu'il engendre et pour l'effet qu'il produit et qui nous émerveille. L'effet de l'*expression* dont il parle ici est remarquablement visuel[49], et différent de l'*expression des passions* de Charles Le Brun. Certes les deux jouent le même rôle de l'imitateur de la nature et ainsi contribuent à la peinture. Mais cette dernière va jusqu'à inciter le public à capter les gestes et les expressions du visage des personnages du tableau et à le lire comme un texte par le processus de l'objectivation de soi.

7. La conclusion

De Piles essayait de mieux valoriser le coloris et la touche, nés de la pratique réelle, et qui appellent plus notre sensibilité, sans faire perdre le statut social que les peintres ont réussi à gagner avec le temps. Lui aussi, comme Félibien, applique la théorie des trois éléments et explique le procédé de la création d'une peinture par ceux-ci : composition, dessein, coloris. Mais chez lui ils sont alignés horizontalement, et la hiérarchie verticale disparaît. La composition/conception ne fonctionne qu'après s'être uni organiquement au dessein et au coloris[50]. Les éléments mécaniques de la peinture ne sont plus des simples techniques artisanales, mais le résultat d'une mutation vers les éléments liés à l'esprit qui permet à la peinture de devenir la *représentation*. Bien entendu, ces éléments mécaniques sont là pour faire naître le vrai de la nature, et ils n'ont aucun lien direct avec l'expressionnisme moderne. Mais, pour les théoriciens de l'Académie qui accordent tant d'importance à la spiritualité, l'important était l'idée profonde de la nature représentée, et les éléments mécaniques n'étaient qu'un contour superficiel et transparent qui enveloppait l'essentiel. Contrairement à ces derniers, par de Piles, le coloris et la touche commencent à fonctionner comme la différence qui ne peut pas être rendue à autre chose. «Il me semble donc qu'on peut regarder le coloris comme la différence de la peinture ; et le dessein, comme son genre»[51], dit-il. Ainsi, une nouvelle valeur s'est ajoutée aux parties mécaniques de la peinture. Elle n'est pas du tout celle du travail manuel, mais celle d'une forme unique (l'effet *expressif*) qui distingue la peinture des autres arts (l'architecture, la sculpture, la gravure). Cette théorie, rattachée à l'idée de la peinture idéaliste de l'Académie engendrera une nouvelle théorie sur la forme de représentation de la nature.

Si je résume les mouvements du XVII^{ème} siècle ci-dessus examinés, du point de vue des critiques d'art, nous pouvons les ranger dans les deux grands courants comme dit Lionello Venturi. L'un est «basé sur l'idée, sorti de l'enseignement de Carrache, a trouvé sa plus grande expression à Rome par les œuvres de Bellori et de Poussin, et a été systématisé en France par l'Académie des beaux-arts.» Et l'autre est «basé sur la sensibilité picturale, sorti de Venise principalement par l'ouvrage de Boschini, et qui a triomphé à Paris grâce à de Piles»[52]. Ces deux courants se réunissent dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Tout en continuant leur querelle, le second fait entrer le premier dans son giron graduellement, et prend peu à peu l'avantage sur le premier. Mais comme je l'ai démontré dans ce mémoire, ce mouvement ou ce processus a été propulsé sans aucun doute par le regard attentif des curieux, apparu à la

première moitié du siècle, sur la matière de la peinture, et par leur activité incessante de collectionneur.

Notes

(n. xx) Le premier N° de notice du document déjà présenté plus haut.

- [1] E. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, Paris, 1884 ; G. Wildenstein, «Le goût pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII,» *Gazette des Beaux-Arts*, 1950, pp.153-273 ; A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, 1994.
- [2] N. Heinich, *Du peintre à l'artiste*, Paris, 1993 ; D. Posner, «Concerning the *Mechanical Parts of Painting and the Artistic Culture of 17th-Century France*,» *The Art Bulletin*, 1993, pp.583-98.
- [3] K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, 1987, pp.163-211 ; K. Shimamoto, *Bijutsu catalogue ron (Catalogue d'art : documents, mémoires et discours)*, Tokyo, 2005.
- [4] N. Bryson, *Word and Image*, Cambridge, 1981, pp.1-121. En outre, le problème de la distance entre l'œuvre et le public est le topos de *Ut pictura poesis* depuis le temps d'Horace. Horace, *Art poétique* dans *Œuvres* traduit par F. Richard, Paris, 1967, p.268. Le débat sur les touches et la distance entre le tableau et son admirateur commence depuis G. Vasari. (voir *infra* n.30)
- [5] Parmi les collections tenues par les hommes de la cour, celles du frère du roi Gaston d'Orléans, du cardinal de Richelieu, du cardinal Mazarin sont renommées. Plus tard, Louis XIV prendra le relais en les rassemblant, en les entretenant et en les enrichissant. Schnapper 1994 (n.1), voir le chap. IV, VI, X.
- [6] Pomian 1987 (n.3), pp.85-93 ; Shimamoto 2005 (n.3), pp.238-42. La définition de *curieux* et de *amateur* : A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, 1690, s.p. Le changement de vocabulaire : *curieux*, *amateur*, *connaisseur*, etc. : L. A. Olivier, «*Curieux*, *amateur and connaisseur*, Ph.D. Diss., The Johns Hopkins University, 1976, pp.21-53.
- [7] Posner 1993 (n.2), voir pp.587-89 pour le contenu de ce paragraphe.
- [8] P. Borel, *LES ANTIQVITEZ, RARETEZ, PLANTES, MINERAVX ET LES AUTRES CHOSES...*, Castres, 1649, pp.124-31 (dont pp.129-30 concerne les cabinets dans Paris), la catalogue de sa collection *Ibid.*, pp.132-49. Sur Borel, Pomian 1987 (n.3), pp.73-76. Sur l'évolution du nombre de cabinets principaux dans Paris d'après les documents du XVIIème siècle : en 1649...29 (Borel), en 1657...plus de 25 (l'Abbé de Marolles), en 1675...84 (Spon), en 1692...134 (Blegny). M. de Marolles, *SVITTE DES MEMOIRES*, Paris, 1657, pp.266-68 ; J. Spon, *RECHERCHE DES ANTIQVITÉS...*, Lyon, 1675, pp.212-18 ; N. de Blegny, *LE LIVRE COMMUNE DES ADRESSES DE PARIS pour 1692*, éd. par E. Fournier, Paris, 1878, pp.216-39.
- [9] Pomian 1987 (n.3), p.77. Plus de ressources financières, ils en ont, plus de tableaux ils collectionnent. Heinich 1993 (n.2), annexe 13.
- [10] D'après l'Abbé de Marolles, le cabinet de Maugis excelle en collection de tableaux, de tailles-douces et de livres. Marolles 1657 (n.8), p.266. P. Guillebaud (de Saint-Romuald) note en 1647 que dans le cabinet de Maugis, «la nature et l'art ont disputé ensemble». P. Guillebaud, *TRESOR CHRONOLOGIQUE...*, vol.3, Paris, 1647, p.333. Sur Maugis, L. Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, Paris, 1877, pp.51-71 ; Bonnaffé 1884 (n.1), pp.207-08 ; Schnapper 1994 (n.1), pp.135-36.
- [11] L'importance de ces esquisses à l'huile a été révélée par Posner 1993 (n.2), p.589, n.48, mais aucune recherche n'a été effectuée sur l'inventaire de Maugis. Les informations sur ces esquisses : J.S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton, 1980, pp.89-122 ; A. M. du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France*, Paris, 2004, p.59.
- [12] Posner 1993 (n.2), particulièrement pp.583-84, 586-87.

- [13] S. de Sorbière, «Lettre XX : De l'excessiue curiosité en belles Peintures», dans *RELATIONS, LETTRES ET DISCOVRS*, Paris, 1660, pp. 235-69, voir surtout pp.236, 244-54, 258, 262-64. Posner 1993 (n.2), pp.586-87.
- [14] R. F. Chambray, *IDEE...*, Paris, 1662, pp.61-62. Posner 1993 (n.2), pp.583-84.
- [15] A. Félibien, *Entretiens...*, IV, Paris, 1685, pp.340-41.
- [16] *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, v.II, 1694, p.35.
- [17] L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1861, pp.197-98.
- [18] Chambray 1662 (n.14), p.3. «la Proportion, le Coloris, et la Délinéation perspective (exceptées la Invention et l'Expression) regardant plutôt le mécanique de l'Art, que le Spirituel, et n'étant, par manière de dire, que les Instruments de la Science de la Peinture. » *Ibid.*, pp.118-19.
- [19] A. Félibien, *Conférence...*, Paris, 1668, s.p.
- [20] A. Félibien, *Entretiens*, I, Paris, 1666, pp.46-51. Dans le XVII^{ème} siècle, «dessein» et «dessin», utilisés sans distinction, avaient le même sens. P. Richelet, *Dictionnaire François*, 1680, p.236.
- [21] Comme exemple, je citerai la collection de P. F. de Chantelou, frère de Chambray, axée sur Raphaël et sur Poussin. Archives nationales, M.C., ET/XI/335, 29-30 mars 1694.
- [22] Posner 1993 (n.2), pp.591-92. Le commerce de peintures et les marchands dans la France du XVII^{ème} siècle : Schnapper 1994 (n.1), pp.82-112. L'évolution des prix des tableaux, les anecdotes sur les faux : *Ibid.*, pp.55-81.
- [23] A. Bosse, *Sentiments...*, Paris, 1649, pp.1-7. La caractéristique de cet ouvrage : M. Le Blanc, *D'acide et d'encre*, Paris, 2004, pp.152-66.
- [24] Bosse 1649 (n.23), pp.26-27. Le Blanc 2004 (n.23), p.55.
- [25] Bosse 1649 (n.23), pp.43-44. L'explication des termes spécialisés se trouve au début du livre. Mais, il donne un autre usage du mot *artiste* : «Mais pour l'artiste, on peut en faire cette distinction, puisque souvent et avec raison, il se dit de plusieurs manières bien achevées ou finies, qu'elles sont artistement Peintes, ou pour parler autrement, faites avec grand Art», *Ibid.*, s.p.
- [26] A propos de la *Touche* : «se dit aussi, en termes de Peinture, de la manière de peindre, et des coups de pinceau qu'on donne à un tableau. Il y a dans ce tableau des touches hardies, savantes», *Le Dictionnaire* 1694 (n.16), v.II, p.575.
- [27] Bosse 1649 (n.23), p.60.
- [28] *Ibid.*, pp.3-5, 17-19, 26, 54-55.
- [29] De la Fontaine, *L'ACADEMIE DE LA PEINTURE*, Paris, 1679, s.p. Sur les curieux-peintres amateurs : Posner 1993 (n.2), pp.592-94.
- [30] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, [1550, 68] éd. par G. Milanesi, vol.7, Florence, 1878-85, p.452.
- [31] H. Sauval, *Histoire...*, v.2, Paris, 1724, p.171 (écrit dans les années 1650). Posner 1993 (n.2), pp.595-96. Félibien a apprécié chez Véronèse sa technique de coloration et son travail de pinceau, et non son traitement de l'histoire ni ses recherches historiques. Félibien, *Entretiens*, III, Paris, 1679, pp.155-56.
- [32] Félibien 1685 (n.15), p.150.
- [33] P. Sohm, *Pittoresco*, Cambridge, 1991, pp.43-53.
- [34] G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, éd. par A. Marucchi, v.I, Rome, 1956-57, p.134. Sohm 1991 (n.33), pp.63-87.
- [35] M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, 1660, éd. par A. Pallucchini, Venise, 1966, pp.332, 752-54. Sohm 1991 (n.33), pp.88-157.
- [36] De Piles a effectué un voyage à Rome de 1673 à 1674 et a séjourné à Venise de 1682 à 1685. Posner 1993 (n.2) pp.595-96 ; B. Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957, pp.216-17, 342-43. Sa relation avec Boschini : N. Ivanoff, « Roger de Piles e Boschini », *Arte antica e moderna*, 1966, pp.101-06.
- [37] La querelle du coloris : éd. par A. Mérot, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de*

- sculpture au XVIIe siècle*, Paris, 1996, pp.203-44 ; Teyssèdre 1957 (n.36) ; D. Delapierre et al., *Rubens contre Poussin*, Ludion, 2004. L'influence des Vénitiens sur Rubens : M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford, 1977, pp. 33-36.
- [38] R. de Piles, *Conversations...*, Paris, 1677, pp.11-12, 20, 77, 79. La théorie de de Piles : T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, London, 1985.
- [39] R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, pp.3-4, 29-43, 104-07, 308-09.
- [40] Ses fréquentations de jeunesse à Paris : Teyssèdre 1957 (n.36), pp.44-49.
- [41] Clément de Ris 1877 (n.10), p.57. Félibien aussi a vu les esquisses de Rubens chez Maugis. Félibien 1685 (n.15), p.98.
- [42] Une série d'esquisses mentionnées dans l'inventaire après décès de Mignard semble provenir de la collection Maugis. «1 paquet des desseins de la galerie de Rubens no.135.» J.-C. Boyer, «L'Inventaire après décès de l'atelier de P. Mignard,» *Société de l'histoire de l'art français*, 1980, p.158.
- [43] éd. par M. Rooses & C. Reulens, *Correspondance de Rubens...*, v .II, Soest, 1974, p.69.
- [44] R. de Piles, «L'idée du peintre parfait» dans *l'Abregé de la vie des peintres*, Paris, 1699, p.70.
- [45] de Piles 1708 (n.39), p.417. Il ajoute : «Cet esquisse se doit faire très-vîte quand le Peintre a fixé sa pensée, pour ne point perdre le feu de son imagination». A propos du feu : A. Félibien, «Dictionnaire...» dans *DE PRINCIPES...*, Paris, 1967, p.413, «ESSQUISSE».
- [46] de Piles 1677 (n.38), p.69.
- [47] de Piles 1699 (n.44), pp.10, 53. Delapierre et al., 2004 (n.37), pp.160-61.
- [48] de Piles 1708 (n.39), pp.263, 272-73. J. Lightenstein, *La couleur éloquente*, Paris, 1989, pp.153-82 ; T. Puttfarken, «Titian–Rubens–de Piles» dans *Le rubénisme eu Europe au XVIIe et XVIIIe siècle*, éd. par M.-C. Heck, Turnhout, 2005, pp.173-82.
- [49] Puttfarken 1985 (n.38), pp.81-88.
- [50] de Piles 1708 (n.39), p.22.
- [51] *Ibid.*, p.312.
- [52] L. Venturi, *History of art criticism*, New York, 1964, p.114.

Cette étude a bénéficié de la subvention du fonds dédié aux recherches scientifiques (JSPS KAKENHI) des années fiscales 2007-2009 (la recherche fondamentale B- N° de thème : 19320030). Je tiens à exprimer ma gratitude. Ce mémoire est une version revue, remaniée et complétée du rapport intitulé «Les Collections dans les textes : l'instauration des collections d'art et sa compréhension» publié en 2010 (rédacteur : K. Toyama & H. Kanayama).

Table 1

Inventaire après décès de Claude Maugis, l'Abbé de Saint-Ambroise, aumônier de Maris de Médicis, Archives nationales, M.C., ET/LXXIII/391, 29 février 1648 (1)

Les livres occupent une place très importante dans son inventaire, mais Maugis possédait également des tapisseries, des bronzes et des statuettes, énormément de gravures, ainsi que plus de 110 peintures si nous y incluons des dessins (Il y a aussi bien les originaux que les copies. Ceux qui sont inscrits dans la bibliothèque sont exclus ici.) Il y en a parmi eux qui traitent de sujets tels que le «paysage» ou «un pot de fleur», mais sans le nom de l'auteur.

a. Les peintres dont le nom est mentionné dans l'inventaire

	Nom	Nombre de pièces	fol.(2)
Italie	Le Pérugin	1	9r
	Léonard de Vinci	2	8v, 9r
	Raphaël	6	3r, 5r, 5v, 6v, 8v, 9r
	Le Corrège	3	3r, 8v, 9r
	Andrea del Sarto	1	3r
	Carrache	1	9r
	Le Dominiquin	2	5v, 8v
	Le Guide	2	5r, 8v
	Le Caravage	1	3r
École vénitienne	Le Titien	1	5r
	Véronèse	2	6r, 9r
Flandre	Van Dyck	2	5r, 6r
	Pourbus	2	9v
	Rubens	19	6v
France	Le Valentin	1	3r

b. Les œuvres les mieux évaluées

Nom	Sujet	Valeur estimée (livre)	fol.
Le Pérugin	<i>Saint Sébastien</i>	1200	9r
Rubens	17 esquisses pour la série <i>La vie de Marie de Médicis</i> (3) (+2 copies)	au total 630	6v
Le Guide	<i>Saint Sébastien</i>	400	5r
Van Dyck	<i>La Vierge</i>	400	6r
Carrache	<i>La Descente du Croix</i>	300	9r
Van Dyck	-	300	5r
Raphael	Dessin <i>La dispute du Saint Sacrement</i>	200	5v (4)
Pourbus	<i>Un Flamand et une Flamande</i>	au total 200	9v
Véronèse	<i>Sainte Catherine</i>	100	6r

※ La valeur estimée a été donnée par Jacques Stella et Jean Morin.

«Jacques Stella env Jean Morin maître en peinture qui participent et ont été appelés pour estimations des œuvres...» (fol.2r-v.)

Description sur les esquisses de Rubens (fol. 6v.)

- Item dix sept tableaux et originaux de Rubens peint sur bois et deux copies de Rubens aussi peint sur bois ou sont représentées l'histoire de la royne mere Catherine de Medicis (sic.) tenu dans de petites bordures numero vingt huit prise a sa juste valeur la somme de six cens trente livres chacun en

(1) Le déchiffrement de cet inventaire n'aurait pu être réalisé sans la précieuse aide de Madame Marguerite Demarne de l'université Nihon à qui je tiens à transmettre mes sincères remerciements.

(2) Les pages de l'inventaire n'ayant pas été numérotées, j'ai ajouté ma numérotation (fol.r-v) pour la commodité de ma recherche.

(3) Munich, Alte Pinakothek (fig.1)

(4) Musée du Louvre, INV3977 (copie d'après Raphaël, selon l'expertise actuelle)

Table 2

Inventaire après décès de Jean-Baptiste de Bretagne, commissaire des guerres, Archives nationales, M.C., CV/797, 25 octobre 1650 (Transcription par Mignot 1984) ⁽¹⁾

Bretagne est supposé être un courtier en tableaux, tout en étant un curieux lui-même. Par la tendance de sa collection, l'inventaire ci-dessous constitue une excellente source pour démontrer l'orientation des goûts du milieu du siècle. Dans son appartement parisien, il possédait plus de 360 peintures (dont on dénombre plus de 80 paysages et plus de 50 natures-mortes), en plus de près de 2000 pièces de médailles et de sculptures.

a. Les principaux peintres dont le nom est mentionné dans l'inventaire (les originaux, les copies et les dessins sont inclus, mais les œuvres à la «manière de» sont exclues.)

	Nom	Nombre de pièces	No. attribué par Mignot
Italie	Léonard de Vinci	1	251
	Michel-Ange	1	226
	Andrea del Sarto	1	105
	Raphaël	2	13, 235
	Jules Romain	1	220
	Le Baroque	1	234
	Annibale Carrache	6	31, 51, 57, 125, 126, 266
	Le Guide	2	98, 253
	L'Albane	5	46, 47, 115, 120, 121
	Grimaldi (Il Bolognese)	2	330, 331
	Manfredi	1	109
École vénitienne	Giorgione	2	32, 146
	Véronèse	4	101, 164, 206, 207
	Jacopo Bassano	6	89, 106, 138, 141, 239, 258
	Le Tintoret	3	37, 147, 236
Flandre	Pieter Brueghel	3	94, 176, 196
	Jan Brueghel	1	308
	Van Dyck	3	161, 180, 201
	Pourbus	1	194
	Paul Brill	8	91, 209, 232, 242, 321-323, 334
Pays-bas	Cornelis Van Poelenburgh	16	48, 52, 60, 87, 113, 153, 219, 250, 252, 256, 317, 324, 325, 332, 333, 342
	Herman Van Swanevelt	4	131, 142, 143, 159
France	Poussin	3	29, 97, 208
	Claude Lorrain	4	34, 58, 59, 86
	Blanchard	2	179, 199
	Charles Mellin	1	30
	Georges de La Tour	5	2, 12, 14, 20, 33
	Le Valentin	2	1, 22
Alsace	Stoskopff	21	21, 26, 40, 54, 78, 80-85, 122, 137, 145, 156, 160, 165, 170, 178, 184, 227
Espagne	José de Ribera	1	212

(1) C. Mignot, «Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne, un curieux parisien oublié (1650),» *Archives de l'art français*, 1984, pp.71-87.

(Table 2)

b. Les œuvres les mieux évaluées

Nom	Sujet	Valeur estimée (livre)	No.
Anonyme	<i>Vierge et un saint Michel</i>	500	243
Paul Bril	<i>Paysage</i>	400	91
Carrache	<i>St François mourant</i> (2)	350	266
Carrache	<i>Le bain de Diane</i> (3)	300	31
Carrache	<i>Une Vierge et un Christe dormant</i> (4)	300	57
Jacopo Bassano	<i>Marie, Marthe</i>	300	239
Jacopo Bassano	<i>Moïse allant dans l'Égypte</i>	300	258
Poelenburgh	<i>Paysage lointain avec des roches</i>	300	60
Poelenburgh	<i>Paysage</i>	300	153
Jules Romain	<i>Un enfant allaité par une chèvre et autres figures dans un bocage</i>	250	220
Le Baroque	<i>Descente de croix</i>	250	234
Giorgione (5)	<i>Un triomphe de Bacchus</i>	250	32
Véronèse	<i>Notre Seigneur en jardinier</i> (6)	250	207
Jacopo Bassano	<i>Le baptême de Jésus Christ</i>	250	89
Le Guide	<i>St Pierre pénitent</i>	250	98
Poelenburgh	<i>Paysage lointain avec des roches</i>	250	87

※ La valeur estimée a été donnée par Jean Leblond, peintre.

(2) La gravure de cette œuvre : D. Posner, *Annibale Carracci*, London, 1971, no. 101A.

(3) cf. *Ibid.*, no. 112.

(4) La gravure de cette œuvre : *Ibid.*, no. 173.

(5) Probablement attribué par erreur à Giorgione.

(6) *Noli me tangere*, Musée des Beaux Arts de Grenoble. R. Marini & S. Béguin, *Tout l'œuvre peint de Véronèse*, Paris, 1970, no. 275.

Table 3

Inventaire après décès de Jean le Conte (mort à l'âge 75 ans). Archives nationales, M.C., ET/XXI/229, 16 juin 1671 (Transcription par Garnier 1999) ⁽¹⁾

Un collectionneur bourgeois parisien, seigneur en Gâtinais. Dans son inventaire laissé dans Paris, il fait mention des objets naturels tels que des branches de coraux et des coquillages, des sculptures antiques, 32 peintures (dont 8, c'est-à-dire, le quart des sujets sont des paysages et des natures-mortes) et 4 dessins. La numérotation des pièces inscrites à l'inventaire nous laisse supposer qu'il possédait au moins 115 œuvres à un certain moment.

**a. Les Peintres dont le nom est mentionné dans l'inventaire
(les dessins sont inclus, mais les œuvres à la «manière de» sont exclues.)**

	Nom	Nombre de pièces	No. inscrit dans l'inventaire
Italie	Raphaël	3	73, 109, 110
	Jules Romain	1	111
	Filippo Napoletano	1	13
	Nicolò dell'Abbate	1	100
	Annibale Carrache	1	–
	Bonzi	1	64
École vénitienne	Giorgione	1	–
	Titien	4	25, 87, 88, 93
	Palma le Vieux	1	19
	Jacopo Bassano	3	4, 5, 9
	Le Tintoret	1	107
	Véronèse	1	7
Flandre	Van Dyck	1	1
Pays-bas	Savery	1	14
	Willem Kalf	1	66
	Saftleven	1	–
Allemagne	Hans Holbein	1	77
	Hans von Aachen	1	91
France	Fréminet	1	28
	Fouquières	2	10, 15
	Blanchard	1	104

b. Les œuvres les mieux évaluées

Nom	Sujet	Valeur estimée (livre)	No.
Bassano	<i>Christ que l'on met au sépulchre</i>	175	4
Van Dyck	<i>Vierge ayant son fils</i>	150	1
Bassano	<i>Annonciation au pasteurs</i>	125	5
Anonyme	<i>Mirra qui accouche d'Adonis</i>	125	2
Raphaël	<i>La gloire de Dieu le père</i>	75	73
Véronèse	<i>L'adoration des trois rois</i>	75	7
Napoletano	<i>Paysage</i>	50	13
Fouquières	<i>Paysage en automne</i>	50	10
Fouquières	<i>Hiver</i>	50	15
Savery	<i>Paysage</i>	50	14

※ La valeur estimée a été donnée par François Duvivier.

(1) R. Garnier, «La collection d'un bourgeois parisien, seigneur en Gâtinais,» dans éd. par J.-Y. Ribault, *Mécènes et collectionneurs*, Nice, 1999, pp.97-107.