

1.

Description du Palais  
D'Orléans ou du Luxembourg  
Accompagnée de Jugemens tant  
sur son Architecture que sur les  
différentes Curiosités qu'il renferme.

---

M. DCC. L.

1750

LE MUSÉE DU LUXEMBOURG  
PREMIER MUSÉE OUVERT AU PUBLIC



*Description du Palais d'Orléans  
ou du Luxembourg*

*Accompagnée de jugements tant  
sur son architecture que sur les  
différentes curiosités qu'il renferme*

*Abbé Gougenot*

*M. DCC. L.*



## AVANT PROPOS

Le cabinet du Roi au Luxembourg, premier musée de peintures d'Europe, fut inauguré le 14 octobre 1750 dans l'enfilade de salons et de galeries qui constituaient l'aile Est du palais, où pendant un siècle, de 1642 à 1742, avaient résidé des membres de la famille royale.

### Vers la création du premier musée de peinture d'Europe

A partir de 1742, à la mort de la Reine douairière d'Espagne, Louise Élisabeth d'Orléans (fille du Régent Philippe d'Orléans et sœur de la duchesse de Berry), dernière occupante des appartements princiers de l'aile Est, le Palais du Luxembourg fut laissé à l'abandon.

En 1747 parut un essai intitulé *De Quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Son auteur, La Font de Saint Yenne, s'y indignait de cette évolution et de la « *honteuse destruction* » des chefs d'œuvre de Rubens, « *presque détruits par la négligence des concierges, qui laissent les vitraux des croisées ouverts dans les jours les plus brûlants* ».

De manière très innovante, il proposait par ailleurs que soient exposés au public les meilleurs tableaux composant les collections du Roi qui, « *ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles* », lui semblaient promis à « *un dépérissement prochain et inévitable par le défaut d'air et d'exposition* ». L'objectif était, en créant un musée, de relever le niveau de la peinture française en faisant mieux connaître les chefs d'œuvre du passé : « *Quelle perte pour les talents de notre Nation que leur emprisonnement !* ».

Convaincu qu'un tableau « *est une pièce représentée sur le théâtre* » et que « *chacun a le droit d'en porter son jugement* », La Font de Saint Yenne, précurseur de la critique d'art avant les *Salons* de Diderot, estimait que « *faire apercevoir aux auteurs leurs défauts* » pouvait les « *encourager à une plus grande perfection* ».

L'inquiétude exprimée par La Font de Saint Yenne et ses suggestions rencontrèrent un écho favorable à la Cour. Il apparut que le Palais du Luxembourg était susceptible d'accueillir une telle galerie d'exposition : il suffirait, pour y organiser le parcours des visiteurs, d'aménager la grande galerie de l'aile Est, symétrique de celle où l'on pouvait admirer l'ensemble prestigieux des Rubens, le public pouvant être invité à traverser le salon situé sous la lanterne pour se rendre de l'aile Est à la galerie où étaient exposés les Rubens.

L'inauguration du Cabinet du Luxembourg eut lieu le 14 octobre 1750.

Il s'agissait du premier musée français de peinture ouvert au public en Europe, si l'on se réfère à la date d'ouverture du British Museum (1759) et des galeries du Belvédère à Vienne (1778). Le Directeur général des bâtiments, jardins, arts et manufactures de Sa Majesté, le marquis de Tournehem, avait procédé à la sélection des œuvres exposées.

Selon le premier catalogue du Musée<sup>1</sup>, rédigé par Jacques Bailly, Garde des tableaux du Roi, le Cabinet du Roy au Luxembourg était ouvert au public deux jours par semaine, à raison de trois heures par jour : le mercredi et le samedi, de neuf heures à midi d'octobre à avril, puis de trois heures de l'après midi à six heures du soir d'avril à octobre.

---

<sup>1</sup> On comptera dix éditions du catalogue, de 1750 à 1777. La première compte 96 tableaux, la dernière 112.

La première page du catalogue rappelle dans quel esprit avait été créé le Cabinet du Luxembourg :

« *Sa Majesté a permis qu'une partie de ses tableaux fût transportée à Paris, pour décorer dans son Palais du Luxembourg, l'appartement qu'occupait ci-devant la Reine d'Espagne, afin que les amateurs de la peinture, et ceux qui cherchent à se perfectionner dans un art si sublime, puissent avoir le loisir et la liberté de faire des remarques utiles sur les belles choses qui leur seront exposées* ». Une note de bas de page précise : « *Il en fut question dès le commencement de l'année 1747. Mais cela n'a pu s'arranger qu'en 1750* ».

Les toiles étaient réparties entre quatre pièces, parmi lesquelles une petite galerie, la salle du trône, consacrée à l'École française<sup>2</sup>, ainsi qu'une grande galerie. On y admirait les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres : Léonard de Vinci, Titien, Raphaël, Véronèse, Rembrandt, Van Dyck, Poussin, Vouet ou Le Lorrain. Les œuvres étaient disposées en fonction de leur valeur décorative, comme chez un particulier. Elles n'étaient pas classées par peintre ou par thème.

L'apparition du concept de musée devait susciter des changements considérables dans la création artistique, qui ainsi s'adresse non plus au seul plaisir du commanditaire mais au regard d'un plus vaste public...

La Galerie du Luxembourg connut un grand succès dès son ouverture. Fermée en 1780 à la demande du Comte de Provence, qui avait reçu le palais en apanage de son frère Louis XVI, elle ouvrit à nouveau au public dès 1803. En 1818, après une fermeture de trois ans, le Musée du Luxembourg, décidément coutumier des idées pionnières, devint le premier musée des artistes vivants. Ce n'est qu'en 1887 qu'il déménagea vers le bâtiment qu'il occupe encore aujourd'hui rue de Vaugirard, afin que la Bibliothèque du Sénat puisse étendre ses réserves de livres à ce qui allait devenir son annexe.

### **Le manuscrit de l'abbé Gougenot (1719-1767)**

La Bibliothèque du Sénat a fait l'acquisition, en décembre 2009, d'un manuscrit de l'abbé Gougenot (1719-1767), intitulé, dans l'orthographe de l'époque, *Description du palais d'Orléans ou du Luxembourg accompagnée de jugemens tant sur son architecture que sur les différentes curiosités qu'il renferme*.

L'abbé Gougenot, magistrat, siégeait au Grand conseil du Roi (juridiction chargée notamment du contentieux des bénéfices ecclésiastiques). Amateur d'art et collectionneur, il fit paraître en 1749 à titre anonyme, à Amsterdam, *la Lettre sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, très critique sur le Salon de 1748, qui déclencha de vives réactions des artistes ainsi mis en cause.

Dans le manuscrit qui vient d'être acquis, l'auteur décrit, sur un mode assez critique, les œuvres exposées au public à l'époque de l'ouverture du musée du Luxembourg, en octobre 1750. L'abbé Gougenot choisit de ne pas le publier, afin de préserver ses bonnes relations avec l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il était membre associé.

---

<sup>2</sup> Selon le premier catalogue : François Porbus, Rigaud, Le Sueur, Le Brun, François Le Moine, Poussin, Noël Coypel, Antoine Coypel, Le Lorrain, Pierre Mignard, Vivien, La Fosse, Simon Vouet, Santerre, Jeannot.

Il s'agit d'un témoignage de première main, jamais publié dans son intégralité<sup>3</sup>, de l'état du musée du Luxembourg au moment de son inauguration, en octobre 1750.

La Bibliothèque nationale de France possède un autre exemplaire de ce manuscrit, qui avait été légué par l'auteur à son frère, l'abbé Gougenot souhaitant « *ensevelir dans l'oubli* » ces écrits.

L'exemplaire du Sénat est un in-12, format proche de nos livres de poche (ce format s'est beaucoup répandu au XVIIIème siècle). Il s'agissait probablement, aux yeux de son auteur, d'un exemplaire d'usage, destiné à être emporté avec soi pendant les visites.

L'abbé Gougenot se livre d'abord à une rapide description du palais et du jardin, très représentative de sa liberté de ton, sans concession : s'il considère le palais comme l'« *un des plus beaux et des plus réguliers que l'on connaisse en Europe* », il juge de manière plaisante le bâtiment « *au total un peu lourd* », le grand escalier « *obscur et massif* » et la petite terrasse devant le corps de logis « *incommode en ce qu'elle empêche d'y arriver à couvert dans les mauvais temps* ».

Sa description du Cabinet du Luxembourg témoigne aussi de ce point de vue volontiers critique sur les œuvres exposées.

L'auteur ne suit pas l'ordre d'exposition des toiles propre au Cabinet du Roi, mais regroupe les œuvres exposées par école.

Ses commentaires commencent ainsi par l'école romaine, avec *La Sainte famille* de Léonard de Vinci, dont l'abbé Gougenot considère qu'elle « *est moins capable de nous donner de lui une idée juste* » de sa grande réputation.

Son esprit critique s'exerce aussi sur Raphaël, dont la *Vierge avec l'enfant Jésus et Saint Jean* « *se ressentent de la manière sèche de Pierre Perugin, son maître. Pour ses petits tableaux, rien ne peut excuser de les avoir montrés* ». Autre jugement sans concession : « *Le Sueur a été surnommé le Raphaël français, et Le Moine est regardé comme le coloriste le plus suave que notre école ait vu naître. Néanmoins, les deux tableaux que l'on voit de ces hommes célèbres dans la salle du Trône n'auraient point été capables de faire leur réputation* ».

L'abbé trouve néanmoins « *quelques beautés* » dans un tableau de Véronèse, la *Vierge tenant un enfant Jésus*. *L'Antiope endormie* du Corrège lui fait « *regretter de n'en pas posséder un plus grand nombre* ». Deux œuvres de l'école hollandaise, dus au peintre Berchem, et deux pastels de Vivien, lui paraissent également mériter quelques éloges.

L'abbé Gougenot est même capable d'un jugement franchement positif, que lui inspire un tableau de Poussin : « *Aucun des tableaux de cette exposition ne peut disputer la préférence à celui du Poussin représentant L'hiver* ».

L'esprit critique de l'abbé Gougenot trouve aussi à s'exercer dans ses descriptions des vingt-quatre tableaux de Rubens consacrés à Marie de Medicis, que le public pouvait admirer en même temps que les œuvres du Cabinet du Roi. Ainsi *La naissance de Marie de Medicis* est-elle, selon lui, « *un des plus faibles de la galerie. Sa composition en est médiocre* ». En ce qui concerne *Le mariage d'Henry IV avec Marie de Medicis*, l'abbé Gougenot regrette que le Roi et la Reine y paraissent trop âgés.

---

<sup>3</sup> La seule version publiée du manuscrit ne l'a été que de manière parcellaire, en 1909 : *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, année 1909*, Paris, F. de Nobele, réimpression en 1971, sous le titre *Musée du Luxembourg. L'exposition des tableaux du Roi au Luxembourg en 1750. Description inédite de l'Abbé Gougenot*.

*La naissance de Louis XIII* lui inspire un commentaire sur la tête du Dauphin, certes « très belle », mais « trop raisonnable pour un enfant qui vient de naître ». *L'Apothéose d'Henry IV et la régence de la Reine* comporte une « faute inexcusable » à ses yeux : « c'est que l'unité d'action n'y soit point observée ».

L'opuscule de l'abbé Gougenot se termine toutefois sur une note positive à l'égard de Rubens, dont les défauts « n'empêchent pas de [le] regarder comme l'un des plus grands peintres que nous ayons eus ».

L'abbé, qui pour une fois parle de génie, poursuit : « Les compositions en sont spirituelles et élevées. Les sujets les plus ingrats y sont traités de manière intéressante. Ses allégories sont belles, quelquefois même trop savantes ». C'est « celui des peintres qui a fait le plus d'honneur à son art ».

Le texte du manuscrit de l'abbé Gougenot, précédé du fac-similé de sa page de titre, est ici retranscrit avec l'orthographe actuelle et illustré de 54 reproductions de certaines des œuvres commentées, qui sont exposées aujourd'hui pour la plupart au Musée du Louvre.

## Description du palais d'Orléans ou du Luxembourg

-----

### Bâtiment

Ce palais a été élevé sur les ruines de l'hôtel de Luxembourg dont on n'a pas pu lui ôter le nom. Il fut construit par les ordres de Marie de Médicis, conformément aux dessins de La Brosse, l'un des plus célèbres architectes de son temps.

On en jeta les fondements en 1615, et il fut entièrement bâti en 1620.

Sa façade sur la rue est en forme de terrasse ou de galerie découverte. Elle est interrompue par un pavillon décoré d'architecture en ressaut ou corps avancé composé de deux ordres de colonnes couplées. Le premier est toscan et le second dorique. Ce pavillon est surmonté d'un attique couronné par un dôme au-dessus duquel est une lanterne ronde. Au pourtour de l'attique sont rangées plusieurs statues, pour lui servir d'accompagnement.

Le premier ordre, au rez-de-chaussée, est ouvert par quatre grands arcs ornés de huit colonnes doriques avec des niches dans les entrecolonnements. La principale porte du palais est pratiquée dans les deux premiers arcs. Les deux autres distribuent de droite et de gauche aux portiques qui règnent sous les galeries dont il sera question dans un instant.

La même distribution se trouve dans l'étage supérieur. Le premier arc a vue sur la rue, le second sur la cour et les deux derniers ont communication à la terrasse. Il n'y a d'autre différence entre l'intérieur de cet étage et celui d'en bas, si ce n'est que ses colonnes sont de marbre et son ordre corinthien.

La terrasse est terminée par deux pavillons carrés ayant deux croisées sur chaque face et des niches aux intervalles de leurs trumeaux. Ils font avec celui du milieu trois avant-corps. Ces deux pavillons se joignent par deux galeries couvertes plus basses que le reste du bâtiment à deux autres grands pavillons qui flanquent le corps de logis du côté de la cour.

Les galeries ont chacune neuf croisées soutenues par les arcades des portiques sous lesquels on peut se mettre à couvert.

Le principal corps de logis est au fond de la cour. On y monte par une terrasse au milieu de laquelle il y a un perron. Elle est revêtue d'une balustrade de marbre qui la sépare de la cour, de sorte que les carrosses ne peuvent aller plus loin.

Ce principal corps de logis est flanqué aux angles de quatre grands pavillons arasés<sup>4</sup>, de deux desquels nous avons déjà parlé, et d'un autre au milieu que l'on peut regarder comme un cinquième ; ce dernier s'avance en saillie et répond à la porte d'entrée sur la rue.

Les deux arrière-corps ainsi que le pavillon ont chacun trois croisées. Pour celui du milieu, il a trois portes de différentes grandeurs par lesquelles on va au jardin et au grand escalier. Dessus ces

---

<sup>4</sup> Arasés : c'est-à-dire parfaitement symétrisés dans leur hauteur et dans leur nivellement (*note de l'auteur*)

portes sont placés les bustes de Henri IV, de Marie de Médicis et de Louis XIII. Les quatre colonnes dont il est décoré sont en ressaut. Elles portent différentes figures placées devant les pilastres qui soutiennent son fronton au milieu duquel sont les armes de la Reine, mi-parties de France et de Médicis.

La façade du côté du jardin a treize croisées, y compris celle de la chapelle et des deux grands pavillons qui la terminent dont je viens de faire la description. La chapelle s'avance au milieu. Elle forme au-dessus de la porte une espèce de pavillon couvert de pierre, voûté en cul-de-four, au-dessus duquel est un lanternon carré. Elle n'a sur le jardin qu'une grande fenêtre cintrée, avec un œil-de-bœuf pratiqué dans son attique ; les colonnes dont elle est ornée s'avancent aussi en ressaut pour porter des figures : il faut observer qu'elle communique aux deux grands pavillons par deux terrasses ou galeries découvertes.

Les ordres d'architecture de cet édifice sont en général le Toscan et le Dorique. Tout y est à bossages et refands. Le principal corps de logis est couronné d'un attique. Mais comme les pavillons qui l'accompagnent sont plus élevés que le reste, on y a ajouté un troisième ordre qui est l'Ionique ; les faces de leurs frontons les plus en vue sont enrichies de statues couchées. A l'égard des entablements qui règnent au pourtour des combles, ils sont embellis d'une balustrade avec des pilastres qui en retiennent les travées.

Les statues de Henri IV et de Marie de Médicis par Bertelot sont à côté de la galerie découverte dans deux niches des pavillons terminant la façade sur la rue. Les connaisseurs en font peu de cas. Les autres qui contribuent à la décoration de cet édifice étant désignées chacune par des attributs distinctifs n'exigent aucune explication.

Ce palais est un des plus beaux et des plus réguliers que l'on connaisse en Europe. Sa façade sur la rue est très estimée et singulièrement son pavillon du milieu dont on ne saurait assez admirer le bon goût et l'élégance.

Mais on trouve que le bâtiment est au total un peu lourd ; que la multiplicité de ses bossages et refands ne laisse aucun repos à la vue : qu'il aurait mieux valu qu'ils eussent simplement servi de fond aux colonnes et aux pilastres que l'on aurait alors laissés à nu ; que les arcades des portiques sont trop élevées pour leur largeur ; que la petite terrasse qui est devant le corps de logis est incommode en ce qu'elle empêche d'y arriver à couvert dans les mauvais temps ; que son grand escalier est obscur et massif ; enfin que sa chapelle masque le centre de la façade sur le parterre.

## Jardin

Le jardin est presque tout sur carrières ; il s'étend à la droite des bâtiments et par cette raison n'est pas disposé avantageusement pour l'aspect du Palais. Mais, en récompense, il est très vaste, d'un champêtre admirable et l'on y respire le meilleur air de Paris.

Son parterre est composé de plusieurs tapis de gazon environnés de plates-bandes. C'est un carré terminé par un fer à cheval. On voit au milieu un bassin entretenu par un jet d'eau sortant de la gueule d'un poisson dans laquelle un Triton plonge son bras. Ce groupe est de bronze ; la pensée

n'en est pas mauvaise, mais il ôte au jet une grande partie de sa hauteur. Le parterre est enceint de deux petites terrasses, l'une sur l'autre, revêtu de pierre de taille. On a creusé de distance en distance dans les tablettes de la première des cuvettes de nulle utilité. Le commencement de la seconde terrasse est revêtu d'une belle balustrade de marbre blanc.

Le surplus du jardin est formé de bosquets et de diverses pelouses plantées en quinconces. Ils sont divisés dans toute leur longueur par trois grandes allées accompagnées de contre-allées. Celle du milieu aboutit à un Boulingrin enfoncé en terre : on le nomme le *Grand rond*. C'est le rendez-vous général des enfants les jours de fêtes. Les jeux auxquels ils s'amuse et la multitude des spectateurs assis autour de son enceinte forment un coup d'œil des plus pittoresques. Il faut s'imaginer jouir d'un beau plafond renversé dont les groupes ne cessent de se varier et présentent à tout instant de belles dispositions.

Indépendamment de ces trois grandes allées, il y en a une quatrième qui fait le tour du jardin en suivant exactement les murs. Elle change de nom selon les différents endroits où elle passe. On l'appelle *Allée des Chartreux* dans la partie qui voisine leur clos, *Allée du fond* dans celle qui est vis-à-vis le Grand rond, et *Allée des Carmes* depuis la porte en face de leur couvent jusqu'au palais du Luxembourg. Cette dernière est la mieux abritée et la plus fréquentée. Son point de vue se termine par une belle grotte rustique du dessin de La Brosse représentant une congélation. Ce morceau a quatre colonnes d'ordre toscan avec deux niches dans les entrecolonnements. Un Fleuve et une Naïade posés aux deux extrémités de l'entablement accompagnent son attique qui renferme les armes de Marie de Médicis.

L'architecture en est autant estimée que l'on fait peu de cas des deux figures qui s'y trouvent. On aurait néanmoins désiré que ses colonnes n'eussent point été interrompues et qu'il y eût quelques marches pour y arriver ; cette augmentation sur la masse générale aurait rendu l'attique plus léger.

Après avoir parcouru les beautés extérieures du Palais du Luxembourg, rentrons maintenant dans les dedans. La chapelle, les tableaux qui sont exposés par ordre de sa majesté dans l'appartement qu'occupait la feuë reine d'Espagne et la belle galerie de Rubens surtout, fournissent une ample matière à la curiosité de ceux qui sont nés avec quelque goût pour les beaux arts.

## Chapelle

L'intérieur de la chapelle est revêtu de pilastres d'ordre corinthien surmonté d'un attique percé de trois oeils-de-bœuf. On voit dans ses niches quatre vertus de Bertelot d'un très beau marbre. Elles représentent la Piété, la Vigilance, le Silence et la Force.

Le style de ces figures est assez bon tant pour la composition que pour les draperies, il y a même de jolies intentions dans les deux premières. Mais elles sont toutes quatre lourdes, leur nu est d'un caractère de dessin rond, et l'on n'y trouve point de belles formes.



N° 96. *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, dite  
La Belle Jardinière*  
Raffaello SANTI, dit RAPHAËL

### Réflexions sommaires

sur les principaux tableaux exposés le 14 octobre 1750 dans l'appartement qu'occupait La Reine d'Espagne accompagnées d'observations générales sur les manières de peindre de leurs auteurs et sur quelques particularités de leurs vies.

La collection des tableaux du Roi fut commencée par François I<sup>er</sup> dont le règne a été le germe des beaux-arts en France ; et elle a été augmentée sous Louis XIV par les soins de M. Colbert d'une manière à répondre à la magnificence de ce monarque. Elle se monte présentement à 1800 morceaux tant de maîtres étrangers que de ceux de notre école. De ce nombre M. de Tournehem en vient de faire exposer 96. Nous avons lieu d'espérer qu'il nous les fera passer successivement en revue, du moins ceux qui peuvent être facilement transportés.

L'appartement où ils sont distribués consiste dans un cabinet, une petite galerie, la salle du Trône, et une grande galerie. Je ne suivrai point l'ordre dans lequel ils sont placés, me proposant de les discuter suivant les différentes écoles. Afin que ceux qui les iront voir pour la première fois les trouvent plus facilement, je rappellerai à chaque tableau le numéro qu'il a dans le catalogue imprimé que l'on vend à la porte.

### Ecole Romaine

#### Léonard de Vinci

Né en 1455,  
mort en 1520,  
dans les bras de  
François I<sup>er</sup>  
N° 86

Léonard de Vinci, comme le plus ancien, se présente le premier. Mais sa *Sainte famille* est moins capable de nous donner de lui une idée juste que la grande réputation qu'il avait parmi les siens, l'estime universelle que lui ont attiré ses écrits et la protection singulière dont l'avait honoré François I<sup>er</sup>.

#### Raphaël

Né en 1423,  
mort en 1520.  
Sur la porte en  
entrant dans la  
première pièce

Pour la première fois que j'ai l'occasion de parler de Raphaël, j'aurais souhaité que ce fut avec la distinction que lui a mérité le haut rang qu'il tient dans la peinture. Ce grand homme dont le nom seul est un éloge ne brille, dans notre collection, que par le portrait du *Pape Adrien VI*.

N° 96

Sa *Vierge avec l'enfant Jésus et St Jean* sont bien groupés et ont de beaux caractères mais ils se ressentent de la manière sèche de Pierre Pérugin, son maître.



N° 78. *Saint Georges luttant avec le dragon*  
Raffaello SANTI, dit RAPHAËL

© 2004 Musée du Louvre / Angèle Dequier



N° 83. *Saint Michel terrassant le démon, dit le Petit Saint Michel*  
Raffaello SANTI, dit RAPHAËL

© 2004 Musée du Louvre / Angèle Dequier



N° 80. *La Vie champêtre, dit aussi La Fileuse, ou Le Premier Age : Eve filant et Adam labourant*  
Le Féty

© 2004 Musée du Louvre / Angèle Dequier



[lettre ] P. *La Charité*  
Andrea d'Agnolo di Francesco,  
dit ANDREA DEL SARTO  
© Musée du Louvre/A. Dequier

N<sup>os</sup> 78 et 83

Le Féty  
Né en 1580,  
mort en 1624  
N° 80

Pierre de  
Cortone  
Né en 1596,  
mort en 1669  
N° 77

André Del Sarte  
[Del Sarto]  
Né en 1488,  
mort en 1530

[lettre] P

Le Titien  
Né en 1477,  
mort en 1576  
N° 5  
N° 23  
N° 60  
N° 81

Pour ses petits tableaux, rien ne peut excuser de les avoir exposés. Si l'on blâme dans la littérature les personnes qui, pour montrer l'estime qu'elles font de quelques auteurs, ramassent jusqu'aux pièces qu'ils désavoueraient eux-mêmes, pourquoi ne penserait-on pas de même, à l'égard des arts ?

On voit dans la grande Galerie un tableau du Féty représentant *Eve* qui file accompagnée de ses enfants et dans le lointain *Adam* conduisant la charrue. Le peintre n'a point pensé, par là, nous figurer les délices du premier âge, ainsi que l'a cru l'auteur du catalogue. Il a voulu au contraire nous retracer les premières fatigues de l'homme condamné au travail. Ce morceau sans être un des plus estimés du Féty n'en a pas moins de beauté. Tout y retrace la misère qui a été la première peine du péché. On trouve cependant qu'il aurait pu l'exprimer sans donner un air ignoble à *Eve*. Pour son dessin, il est un peu lourd quoiqu'il conserve un caractère de vérité, et sa couleur locale est bonne et bien empâtée.

On est toujours fâché lorsque les peintres se prêtent à des idées monacales. Le *Mariage de Sainte Catherine* avec notre Seigneur est de ce nombre. Mais Pierre de Cortone, par le pinceau agréable avec lequel il l'a traité, fait bientôt oublier le ridicule du sujet.

#### Ecole florentine

On a exposé sur un chevalet un excellent tableau d'André Del Sarte représentant une *Charité*. Les attitudes des enfants qu'elle allaite sont très naturelles. Tout indique dans cet ouvrage une si grande manière tant pour le dessin que pour la couleur, que s'il était permis aux peintres d'en adopter une, il serait à désirer que ce fut celle-là, et qu'ils contractassent l'habitude de voir la nature avec les mêmes yeux que ceux du maître.

Ce tableau était ci-devant sur bois et en danger de périr de vétusté. Il est présentement remis sur toile. On a fait ce changement avec tant de dextérité qu'il est impossible de s'en apercevoir. Le Sr Picaut a trouvé depuis peu ce beau secret. Il enlève également les peintures de dessus les murs. Son premier essai a été sur un plafond de Choisy-le-Roy peint par feu Antoine Coypel. Nulle découverte ne pouvait être plus utile aux arts. Par ce moyen on pourra faire passer de siècle en siècle leurs plus rares productions, au moment même qu'on sera sur le point de les perdre.

#### Ecole Vénitienne

Ce serait ici la place de parler du Titien qui, par l'habileté avec laquelle il a varié ses teintes sans les fatiguer, a été un des premiers à perfectionner la couleur locale et par ce moyen a passé pour un des coloristes le plus mâle et le plus délicat. Mais je me suis fait une si grande idée de ses tableaux sur la description de ses ouvrages et sur quelques morceaux que j'ai vus de lui, que je craindrais de l'affaiblir en parlant de ceux qu'il a dans cette exposition. D'ailleurs il y a tout lieu de croire que partie de ces tableaux ont été repeints.



N° 13. *La Déposition*  
Jacopo dal PONTE, dit Jacopo BASSANO  
© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 21. *L'Automne ou les Vendanges*  
Atelier de Jacopo dal Ponte, dit Jacopo BASSANO  
(Leandro?)  
© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 94. *La Vierge à l'Enfant entre sainte Justine  
et saint Georges, avec un bénédictin agenouillé*  
Paolo CALIARI, dit VÉRONÈSE  
© 2004 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Il est sous la porte en sortant de la 1<sup>ère</sup> pièce pour entrer dans la petite galerie

J'en excepte cependant le beau portrait du *Cardinal de Médicis*, où la main de ce grand maître se reconnaît partout.

Jacques du Pont, dit Le Bassan [*Bassano*] Né en 1510, mort en 1592 N<sup>os</sup> 13 et 21

Dans les deux tableaux du Bassan, dont l'un représente *Notre Seigneur que l'on met au tombeau* et l'autre une *Vendange*, on remarque de beaux caractères de tête, une belle intelligence de clair-obscur, un pinceau ferme et pâteux et ces touches brillantes qui donnent tant d'éclat à ses ouvrages. Son dessin fait penser qu'il était plutôt entraîné par la nature dont il ne savait pas toujours faire un beau choix que guidé par une science certaine.

Paul Véronèse Né en 1532, mort en 1588

De grandes ordonnances, d'heureux tours dans les figures, une manière de draper large avec des étoffes riches et un beau coloris, ont toujours été la marque distinctive des ouvrages de Paul Véronèse.

Ceux que nous avons ici de lui ne se reconnaissent pas tous à ces caractères. On les trouvera plutôt au palais de Versailles dont l'intérieur est décoré de plusieurs de ses plus beaux tableaux.

N<sup>o</sup> 90  
N<sup>o</sup> 94

Cela ne nous empêche point de regarder comme une bonne chose le *Crucifiement de notre Seigneur au milieu des deux larrons* et de trouver quelques beautés dans son tableau représentant la *Vierge tenant un enfant Jésus* au milieu de St Georges et de Ste Catherine avec un Bénédictin à genoux.

#### Ecole de Lombardie

Le Guide Né en 1615, mort en 1642

Les tableaux du Guide se distinguent singulièrement par la délicatesse avec laquelle il a rendu en pensée la finesse et la douceur de son expression, et par certains tours gracieux qui se rencontrent dans presque toutes ses productions.

N<sup>os</sup> 33, 78 et 92

Ceux qui ont attiré le plus les regards du public sont sa *Fuite en Egypte*, une *Sainte famille* en petit, et surtout sa *Charité Romaine*.

Il est plus séduisant que correct dans son dessin. Ses carnations ne seraient que plus aimables si elles ne tiraient pas quelquefois sur le gris.

L'Albane Né en 1578, mort en 1660 N<sup>os</sup> 71 et 64

Je ne puis m'empêcher d'insister sur les ouvrages de L'Albane et singulièrement sur les beaux airs de têtes des Anges de la Gloire du *Baptême de Notre Seigneur*.

Quelques amateurs n'ont pas moins été affectés d'un petit sujet représentant *Caune et Biblis*. Cette dernière éprise, pour son frère d'un amour incestueux, ne cesse de l'admirer au bord d'une onde pure où il allait se baigner. La fable rapporte qu'elle pleura tant de n'avoir pu le rendre sensible à ses feux qu'elle fut changée en fontaine.



N° 87. *Renaud et Armide*  
Domenico ZAMPIERI, dit LE DOMINIQUIN  
© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 76. *Timoclée captive amenée devant Alexandre*  
Domenico ZAMPIERI, dit LE DOMINIQUIN  
© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 2. *Le Couronnement de la Vierge  
avec saint Augustin et saint Guillaume d'Aquitaine*  
Giovanni LANFRANCO  
© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 74. *Vénus et l'Amour découverts par un satyre,  
dit autrefois Jupiter et Antiope*  
Antonio ALLEGRI, dit CORRÈGE  
© Musée du Louvre/A. Dequier

Dominique  
Zampieri dit  
Le Dominiquain  
[*Le Dominiquain*]  
Né en 1581,  
mort en 1641

N°70

N°87

N° 76

(\*) Celui des  
Carache qui  
s'est acquis le  
plus de  
réputation  
(note de l'auteur)

Lanfranc  
[*Lanfranco*]  
Né à Parme en  
1581, mort à  
Rome en 1647

N° 2

Le Corrège  
Né en 1594,  
mort en 1634

N° 74

Les vrais connaisseurs ont prétendu que le grand fini de ce tableau le rendait froid et que des tons d'émail déprisaient son paysage. Mais en convenant avec eux de ces défauts, quelle satisfaction n'a-t-on pas à regarder les caractères fins des figures de Caune et de Biblis ? Ne nous disent-elles pas que l'Albane épuisait les grâces de la nature pour embellir ses productions ?

Nous possédons un assez beau *Concert* du Dominiquain. Pour ses deux autres morceaux d'histoire, quoique en général fort éloignés de la perfection, ils contiennent des beautés de détails si saillantes qu'elles font oublier l'aridité, le froid et les autres défauts qui se trouvent dans le surplus de leur composition. En effet, quels éloges ne doit-on pas prodiguer aux deux petits Amours qui folâtraient dans le tableau représentant *Armide entre les bras de Renaud*. Ordinairement les enfants font tout ce qu'ils voient faire ; ici, ils semblent anticiper sur le bonheur des deux amants et leur indiquer par un innocent badinage quel doit être le prix de leur persévérance. Mais autant cette saillie ingénieuse répand de gaieté dans le sujet, autant le groupe du soldat qui conduit deux enfants dans le tableau de *Timoclée* excite-t-il notre compassion. Les caractères de ces figures sont si expressifs, le dessin en est d'un si bon goût et rendu avec tant de pureté qu'on ne peut assez regretter de ce que le Dominiquain n'ait pas répandu le même esprit dans tout cet ouvrage.

Il était élève du Carache et il avait tant de peine à travailler que ses camarades disaient pour le plaisanter que ce qu'il faisait était labouré à la charrue.

Mais Annibal (\*) prévoyant où l'étude conduirait ce disciple, leur dit qu'à force de labourer il rendrait son champ si fertile qu'un jour il nourrirait la peinture. L'événement a bien justifié cette prédiction, puisque Le Dominiquain est aujourd'hui au rang des plus grands maîtres d'Italie.

On voit dans la première chambre un beau morceau de Lanfranc représentant *Jésus Christ, dans une gloire, couronnant la Vierge* et, au bas du tableau, Saint Ambroise et Saint Augustin.

Les deux pères de l'Eglise sont parfaitement rendus. La Vierge est dans une heureuse disposition. On n'en peut pas dire autant du Christ. Ces deux figures ne participent point assez de l'air, ce qui fait qu'elles sortent de leur plan.

Lanfranc était élève d'Annibal Carache, son goût de dessin était grand et ferme. Sa trop grande facilité l'a rendu souvent incorrect. De plus, on a remarqué qu'il n'a pas connu tout l'artifice du clair-obscur, de sorte que s'il l'a quelquefois rencontré, ça a été plutôt par un bon mouvement et parce que la nature lui a inspiré que par la certitude des principes.

Nous n'avons qu'un seul tableau du Corrège, qui nous fait regretter de n'en pas posséder un plus grand nombre. Il représente *Antiope* endormie et *Jupiter* venant la visiter sous la figure d'un satyre.

Antiope et l'Amour qui sommeille auprès d'elle sont posés à la vérité d'une manière assez singulière ; mais que de beautés ne découvre-t-on pas dans cet ouvrage ? Les maîtres n'ont-ils pas lieu de s'étonner que, sans le secours des oppositions, le peintre ait si bien réussi à donner autant de relief à une figure que l'air prend de toutes parts ? Nous l'admirerions cependant davantage s'il y avait une différence plus sensible entre les carnations d'Antiope et celle de l'Amour, et surtout si ce dernier n'était pas dessiné avec tant d'incorrection.



N° 66. *Cavaliers sortant d'une écurie*  
Philips WOUWERMANS

© RMN / René-Gabriel Ojéda

Le Corrège n'a jamais passé pour exact dans ses contours. On dit qu'il s'embarrassait peu d'arrêter ses dessins et que, rempli de son sujet, il le peignait avec l'enthousiasme d'un homme qui produit sur-le-champ. Ceux même qui se sont récriés sur ses défauts ont été les premiers séduits des grâces et du moelleux de son pinceau. Parvenu à ce degré d'habileté sans le secours de l'art, la réputation de Raphaël excita sa curiosité. Il fut à Rome. Là, admirant ce grand peintre dans ses plus beaux ouvrages, il ne put s'empêcher de proférer ces mots : « Anchio son pittore ».

Pierre François  
dit Le Mole  
Né en 1621,  
mort en 1666

La renommée du Mole était si grande en Italie que Louis XIV qui ne négligeait rien pour s'attacher les gens à talents lui fit proposer de passer en France. Mais la mort le surprit comme il se disposait à partir.

N° 32  
N° 89

Des trois tableaux que nous avons, il n'y en a que deux qui répondent à la haute idée que l'on a de lui. L'un est un *St Bruno dans le désert* ; l'autre représente *Herminie*, princesse d'Antioche, visitant les blessures de *Tancrede* soutenu par Vafrin, son écuyer. Rien n'approche la légèreté avec laquelle elle les touche ; tout exprime son empressement à le secourir. Ces deux ouvrages justifient la réputation qu'avait Le Mole d'être bon dessinateur et bon coloriste, quoique tombant un peu dans le noir.

#### Ecole hollandaise

Berchem  
Né en 1624,  
mort en 1684

Berchem est un des paysagistes dont le tact a été le plus juste pour saisir les bons effets de la nature. Ses deux petits morceaux, dans l'un desquels on voit une *Villageoise sortant du bain*, et dans l'autre une *Bergère qui file*, en sont un exemple sensible.

N° 67  
N° 68

Les sites en sont bien choisis. On y observe, dans le peu d'arbres qui s'y trouvent, un beau feuillé, partout une touche spirituelle et des animaux de toute vérité.

J'ai toujours remarqué dans les tableaux de paysage une plus grande intelligence de clair-obscur que dans ceux d'histoire. Cela provient sans doute de ce que les peintres qui ont adopté ce talent ne nous ont rien donné de parfait qu'ils ne l'aient puisé dans la nature et que c'est elle qui leur en a découvert la magie sans qu'ils aient été obligés d'y suppléer d'imagination. De la naît la conséquence que les peintres d'histoire s'épargneraient bien des peines dans cette étude s'ils la faisaient d'après nature, de même que celle des autres parties de leur art.

#### Ecole flamande

Vowermans  
*[Wouwermans]*  
Né en 1620,  
mort en 1668  
N° 66

Les tableaux de Vowermans ne sont pas marqués au même coin de vérité que ceux de Berchem ; ils ne font cependant pas moins de plaisir, par leur belle composition et leur singulier effet. Peut-on rien de plus piquant que le percé de celui où l'on voit une *Ecurie* entièrement dans la demi-teinte ?



N° 69. *La Kermesse ou Noce de village*  
 Petrus-Paulus RUBENS

2005 Musée du Louvre / Angèle Dequier



N° 3. *Portrait d'une dame de qualité et sa fille*  
 Antoon van DYCK

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 8. *Portrait d'un homme de qualité avec son fils*  
 Antoon van DYCK

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 31. *L'Archange Raphaël quittant la famille de Tobie*

REMBRANDT Harmensz. van Rijn  
 2006 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Rubens  
Né en 1577,  
mort en 1640

N° 61

Je passe à celui de Rubens représentant une *Vierge dans une gloire*. La variété des attitudes et des mouvements de la multitude d'anges qui l'environnent suffirait pour prouver la fécondité du génie de ce peintre. Les carnations, pour en être trop vives, n'en contiennent pas moins les meilleurs principes de la couleur, et son dessin, quoique chargé, a cependant un caractère de vérité. La Vierge n'est pas ce qu'il a le mieux traité, et le tout ensemble de sa composition est bizarre. On prétend que ce sujet est un songe de Marie de Médicis ; en effet la Vierge lui ressemble.

N° 69

Un autre tableau du même, dans un genre bien opposé, n'attire pas moins les regards des connaisseurs. C'est une *Noce de village*. Les convives, échauffés des vapeurs du vin, se livrent à des excès de tendresse dont les femmes ont peine à se défendre. Cet incident jette dans la composition un certain désordre qui n'en relève pas peu le mérite. Rubens, en égayant ainsi son pinceau, nous fait voir avec quel danger il l'aurait employé à des sujets plus lubriques.

Mais en ne considérant ce tableau qu'avec des yeux de connaisseur, il ne peut passer que pour une esquisse avancée.

Vandeik  
[*Van Dyck*]  
Né en 1599,  
mort en 1641

N°s 8 et 3

Vandeik était élève de Rubens. Ses progrès dans les sujets d'histoire et dans les coloris furent si grands qu'on prétend que son maître pour se défaire d'un tel rival le détermina à embrasser le portrait. Il y réussit également ou plutôt avec tant de supériorité que frappé de leur ressemblance on croyait pour ainsi dire entrer en conversation avec ceux qu'ils représentaient.

Nous possédons trois tableaux de lui dont les deux plus beaux sont le portrait de *Rubens et de son fils*, et celui de *la femme de ce peintre et de sa fille*.

On reconnaît dans l'un et l'autre de ces chefs d'œuvre de belles carnations et une vérité de dessin telle qu'on doit la désirer dans le portrait, où il faut principalement viser à l'imitation.

N° 91  
[voir p.30]

A l'égard du dernier des trois, c'est celui du *Comte du Luc*, tenant une orange. La tête n'en a pas assez de relief et sa chemise est trop empesée.

Vanraëin,  
surnommé  
Rembrandt  
Né en 1606,  
mort en 1668  
N° 31

On a placé dans le fond de la petite galerie, à côté d'une croisée, un morceau de Rembrandt. C'est un *Tobie prosterné devant l'Ange du Seigneur* dans l'instant qu'il disparaît après s'être découvert à lui.

La touche de ce peintre est singulière et son dessin tient entièrement du goût de son école. Cependant, son tableau a tant de force et la magie du clair-obscur y est poussée à un si haut degré de perfection qu'une foule d'amateurs ne cesse de s'y porter.

Tous ces charmes ne me feront pas préférer les sujets d'histoire de ce maître à ses portraits.



N° 20. *L'Hiver ou Le Déluge*  
Nicolas POUSSIN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 4. *La Peste d'Asdod*  
Nicolas POUSSIN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 7. *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*  
Nicolas POUSSIN

© Musée du Louvre/A. Dequier

## Ecole française

Le Poussin  
Né en 1594,  
mort en 1665

N° 20

Aucun des tableaux de cette exposition ne peut disputer la préférence à celui du Poussin représentant l'*Hiver*. Le sujet est rendu par un déluge.

Une cascade qui se développe au milieu des rochers indique le lieu d'où vient le torrent qui cause l'inondation. Des arbres défeuillés annoncent la rigueur de la saison. Les reptiles gagnent le sommet des montagnes. Des gens surpris par la rapidité des eaux se sauvent à la nage ou à l'aide de quelques débris. On distingue sur l'extrémité d'une barque qui se perd des hommes dont l'un tente inutilement de revenir sur l'eau à l'aide de cette barque même, un autre joint les mains et les élève au ciel pour implorer son assistance. Dans une autre nacelle, une mère voulant sauver son enfant le tend à son père qui, de dessus un rocher, fait les derniers efforts pour le recevoir, mais il ne peut atteindre jusqu'à lui et sur le point de le toucher, il est obligé de renoncer à tout espoir de le sauver.

Quelqu'attention que l'on prenne à retracer ce sujet, ce ne peut être que d'une manière bien inférieure à celle dont il est traité. Contentons-nous de remarquer que le peintre ne pouvait y répandre plus d'intérêt. Ses expressions, quoique recherchées, n'en sont pas moins puisées dans la nature. Elles sont simples et pathétiques. Cette composition éparse, cette lumière vague, tout, jusqu'au défaut familier de ce maître, je veux dire le ton gris qu'on lui reproche, concourt à faire valoir ce chef d'œuvre.

N° 4

Les trois autres saisons et plusieurs traits, tant de l'histoire que de la fable, rendus par ce célèbre artiste enrichissent encore notre collection. On remarque surtout un tableau représentant les *Philistins attaqués par la peste*. Il semble que le Poussin se soit trouvé au milieu des ravages de cette maladie pour avoir rassemblé des images qui causent tant d'horreur et d'effroi.

N° 7

*La manne envoyée aux Israélites* fait le sujet de son pendant. Il y aurait de la témérité à en faire la description après celle que nous en a donné Félibien, grand connaisseur et son intime ami (\*).

Mais de Piles, dont les jugements ont toujours eu moins de partialité, après en avoir fait marcher le peintre français de pair avec les maîtres d'Italie, observe que sa composition était grande, que son génie le portait dans un caractère noble, mâle, et sévère, et que c'est précisément dans ses ouvrages où l'on s'aperçoit que la grâce n'est pas toujours où se trouve la beauté.

Enfin, après l'avoir représenté comme un grand sectateur de l'antique, dans un autre endroit, en parlant de son coloris, il dit qu'il n'en a jamais eu la théorie. *En effet*, ajoute-t-il, *ses couleurs telles qu'on les voit employées ne sont que des teintes générales et non l'imitation du naturel qu'il ne voyait que rarement ; je parle* (poursuit-il) *de ses figures et non pas de son paysage, où il paraît avoir eu plus de soin de consulter la nature.*

(\*) *Entretien sur la vie et les ouvrages du peintre* par Félibien (tome 4, p. 120) (note de l'auteur)



N° 12. *Le Jugement de Salomon*  
Valentin de BOULOGNE, dit LE VALENTIN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 16. *L'Innocence de Suzanne reconnue*  
Valentin de BOULOGNE, dit LE VALENTIN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 30. *La Diseuse de bonne aventure*  
Valentin de BOULOGNE, dit LE VALENTIN

© 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier



N° 1. *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*  
Claude GELLÉE dit Claude LORRAIN

© Musée du Louvre/A. Dequier

Cette critique judicieuse nous fait voir que le Poussin aurait été capable de porter son art à sa dernière perfection et que, s'il en a ignoré quelques parties, c'est moins parce qu'il lui était impossible de les acquérir que parce qu'il a négligé de les approfondir.

Le Valentin  
Né en 1600,  
mort en 1632  
N<sup>os</sup> 12 et 16

Le Valentin, plus connu par ses tabagies que par ses autres sujets ne se fait pas moins remarquer dans deux tableaux d'histoire.

L'un représente le *Jugement de Salomon*, l'autre *Suzanne et les vieillards devant Daniel*. Dans l'un et dans l'autre, on trouve de l'expression et qu'ils sont montés d'un si bon ton de couleur que le beau Bassan, placé au milieu d'eux, ne les fait point tomber. Ce n'est pas cependant qu'ils soient exempts de défauts : presque toutes les figures en sont trop courtes ; celles de Salomon et de Daniel manquent de noblesse. Si l'on découvre dans ces morceaux quelques bons caractères de tête, il semble que ce soit plutôt le hasard qui les ait fait rencontrer au peintre qu'un sage discernement. Tout dénote qu'il ne s'est point écarté de ses modèles et qu'il les a pris comme ils se sont rencontrés.

A l'égard de son dessin, il est rarement élégant. Pour son coloris, il est vrai qu'il a fait de grands progrès dans la couleur locale, mais il n'a pas toujours possédé la belle intelligence du clair-obscur, quoique l'on s'aperçoive qu'il l'ait fréquemment cherchée.

N<sup>o</sup> 30

Ces défauts se manifestent singulièrement dans un tableau représentant une *Bohémienne disant la bonne aventure à un Espagnol*.

Claude Gelée  
surnommé  
Le Lorrain  
Né en 1600,  
mort en 1682

Le paysage a été la seule partie de la peinture qu'ait cultivée Le Claude ; aussi l'a-t-il conduit à une si haute perfection qu'en voyant ses ouvrages il semble que c'est la nature qui se soit peinte elle-même. A l'égard de la figure, quelques soins qu'il ait pris à la dessiner, il ne l'a jamais bien entendue. On observe cependant que personne n'a su mieux la placer que lui pour l'effet du tout ensemble.

N<sup>o</sup> 1 et 2

Ses deux marines sont très belles. L'une représente le *Débarquement de Cléopâtre* par une fraîcheur du matin ; l'autre un *Couchant du soleil* avec un ciel chaud et tirant à l'orange.

Mignard  
Né en 1610,  
mort en 1695

J'omets de parler de tant d'ouvrages meilleurs que ceux de Mignard, que je serais excusable de ne rien dire des siens ; mais les têtes de ses *Vierges* et de sa *Sainte Cécile* sont si belles qu'elles méritent quelques distinctions.

N<sup>os</sup> 45, 46 56

Le Sueur  
Né en 1617,  
mort en 1655

Le Sueur a été surnommé le Raphaël français, et Le Moine est regardé comme le coloriste le plus suave que notre école ait vu naître. Néanmoins, les deux tableaux que l'on voit de ces hommes célèbres dans la salle du Trône n'auraient point été capables de faire leur réputation.



N° 38. *Le sommeil de l'Enfant Jésus*  
Charles LE BRUN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 52. *Jésus portant sa croix*  
Charles LE BRUN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 53. *Le Crucifix aux anges*  
Charles LE BRUN

© Musée du Louvre/A. Dequier



N° 48 *Charles de France, duc de Berry (1686-1714)*  
VIVIEN Joseph (1657-1734)

© 2005 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola

François Le Moine

I<sup>er</sup> peintre du Roi,

Né en 1688, mort en 1737

N° 36

N° 39

Le Brun

Né en 1619, mort en 1690

N° 38

N° 52 N° 53

Celui de Le Sueur représente *Jésus Christ que les bourreaux attachent à la colonne*.

*La Contenance de Scipion* est le sujet traité par Le Moine.

Une belle Sainte famille se fait remarquer entre plusieurs tableaux de Le Brun. On y voit *l'Enfant Jésus qui repose et la Vierge faisant signe à St Jean de ne le point éveiller*.

Bien des curieux n'estiment pas moins ses deux grands sujets représentant l'un *Jésus-Christ qui porte sa croix*, l'autre *Jésus crucifié*.

Des expressions choisies, une exécution facile, et une grande ordonnance caractérisent ce maître. Pour son dessin, il est un peu rond et mou, et il n'a jamais passé pour bon coloriste.

Lafosse  
Né en 1640,  
mort en 1716  
N° 50

Lafosse a été de tous les peintres celui qui a le mieux entendu la magie du clair-obscur. Il se distingue autant par cette partie dans son tableau de *Marthe et Marie* que par celle de l'expression.

Santerre  
Né en 1651,  
mort en 1717  
N° 55

On ne peut pas regarder la *Madeleine* de Santerre comme la plus belle chose qu'il ait faite ; ses carnations, quoique vives, n'ont pas ce ton de vérité qu'on trouve dans ses autres ouvrages. Mais, pour adoucir cette critique, qu'il me soit permis de rappeler le souvenir de sa belle coupeuse de choux, principal ornement du cabinet de Mr de Gagny. Elle fait illusion. Tel est l'effet d'une belle entente de la couleur locale.

Vivien  
Né en 1657,  
mort en 1734  
N° 48  
N° 49

Je finis par les deux pastels de Vivien représentant *Mr le Duc de Berry* et *l'Electeur de Bavière*. Sans entrer dans un éloge détaillé, il suffit de dire qu'ils sont d'une grande beauté.



N° 91. *James Stuart (1612 - 1655), duc de Lennox, et plus tard duc de Richmond, en berger Pâris*  
 Antoon van DYCK [cf p.23]  
 2005 Musée du Louvre / Angèle Dequier



N° 49. *Maximilien-Emmanuel II, duc et électeur de Bavière (1662-1726),  
 gouverneur des Pays-Bas espagnols (1692-1701). Collection de Louis XIV*  
 Vivien Joseph (1657-1734)  
 © 2005 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola

La loi que je me suis imposée de ne parler que des objets les plus saillants est cause que je passe sous silence plusieurs tableaux, tant des écoles étrangères que de la nôtre. Ce n'est pas qu'ils ne méritent l'estime des connaisseurs, seraient-ils sans cela compris dans une exposition faite avec autant de soin ?

A l'égard des dessins, on fait passer successivement en revue ceux des plus excellents maîtres. Ils ne sont pas tous également bien choisis. Il paraît que la collection du Roi n'a point de supériorité dans cette partie sur celle de nombre de nos amateurs.

On a distribué dans différents endroits de la grande galerie des vases de forme antique de très bon goût. Ils sont de porphyre et d'albâtre oriental.



1. *Les Parques filant le destin de la reine Marie de Médicis sous la protection de Jupiter et de Junon*

© Musée du Louvre/A. Dequier



2. *La Naissance de la reine, à Florence le 26 avril 1573*

© Musée du Louvre/A. Dequier

## Galerie des Rubens

Cette galerie contient les principaux traités de la vie de Marie de Médicis. *Rubens* en commença les tableaux en 1621 et les acheva en 1623. Ainsi les défauts qui s'y trouvent et qui vont être relevés doivent moins être imputés à son impéritie qu'à la grande précipitation avec laquelle cette suite a été faite. J'ajouterai même que les partisans de cet artiste en rejettent la plus considérable partie sur ses élèves qu'il a été obligé d'employer pour accélérer. En effet, les morceaux reconnus pour être entièrement de la main du maître laissent peu de prise à la critique.

Les jugements de chacun d'eux en particulier sont précédés de courtes explications où l'on a développé les allégories. Cela pourra faire d'autant plus de plaisir que les descriptions qu'en a données Phélibien et ceux qui l'ont suivi sont peu fidèles et qu'aucun ne s'est embarrassé de démêler le sens figuré de ces tableaux.

1<sup>er</sup> — Le premier, de forme longue et peu favorable pour le peintre, représente la *Destinée de Marie de Médicis*. Les Parques filent ses jours en présence de Jupiter et de Junon. Clotho qui tient la quenouille et Lachesis qui tourne le fuseau sont dans le ciel. Mais Atropos est sur la terre d'où elle tire le fil de la vie de la Princesse.

Toutes ces figures ont une bonne couleur et de beaux caractères. Jupiter et Junon sont parfaitement composés, quoique Jupiter ait une jambe trop courte. A l'égard des Parques, la seconde ne pose point. Rien n'assujettissait *Rubens* à mettre la dernière de ces divinités infernales sur terre. S'il ne l'eût pas fait, il est certain qu'il eût pu les grouper facilement toutes trois ensemble. Cependant, afin de rendre son allégorie plus sensible, il a mieux aimé s'écarter des règles de l'art et ne s'en servir que pour faire briller ses figures par la beauté et la variété des attitudes. Bien différent en cela de nos peintres modernes qui, loin de prendre de telles licences, risquent souvent de ne pas rendre leur sujet pour sacrifier tout à l'effet d'une masse. Ainsi quand ce qui ne concernait que l'art se trouvait en concurrence avec ce qui était du ressort de l'esprit, *Rubens* n'a jamais balancé auquel des deux donner la préférence ; mais cette préférence même tournait à l'avantage de l'art.

2<sup>ème</sup> — La *Naissance de Marie de Médicis* fait le sujet du second. Le temps en est indiqué par le signe du Sagittaire<sup>5</sup>. La ville de Florence, sa patrie, la reçoit des mains de la déesse Lucine. Les amours volent de toutes parts pour répandre sur elle des fleurs. Au haut du tableau, un génie tient une corne d'abondance de laquelle sortent une couronne, un sceptre, une main de justice et une palme, symbole du règne à venir de la Princesse. On voit sur le devant le fleuve Arno avec un lion (support des armes de Médicis) et deux Cupidons d'une beauté séduisante qui lèvent un bouclier sur lequel est peinte une fleur de lys rouge.

Ce tableau est un des plus faibles de la galerie. La composition en est médiocre. Il a peu d'accord. Le rouge y domine partout, joint à cela qu'il est mal éclairé ; que la lumière en est éparsée et les fonds trop noirs, de sorte qu'il paraît troué de tous côtés.

---

<sup>5</sup> Au mois de novembre (note de l'auteur)



3. *L'Instruction de la reine, dit aussi L'Éducation de la reine*

© Musée du Louvre/A. Dequier



4. *Henri IV reçoit le portrait de la reine et se laisse désarmer par l'amour*

© Musée du Louvre/A. Dequier

3<sup>ème</sup> — Le troisième nous dépeint l'*Éducation de Marie de Médicis*. Minerve l'instruit elle-même, accompagnée de l'Harmonie. Les Grâces la couronnent et Mercure descend des cieux pour lui faire don de l'éloquence. Le devant de la scène est embelli d'instruments convenables aux arts libéraux. Au fond, un rocher d'où sort une nappe d'eau est percé d'une ouverture où passe la lumière qui éclaire les Grâces.

Autant nous avons blâmé le précédent morceau, autant nous devons prodiguer de louanges à celui-ci. L'on y découvre toutes sortes de beautés, tant dans son ordonnance que dans ses accessoires. Les caractères en sont divins. Le Mercure en raccourci est si connu qu'il est inutile de répéter ce qui a été dit sur cette excellente figure. La sagesse est peinte sur la physionomie de Minerve. Il semble que l'artiste l'ait mise dans la demi-teinte autant pour augmenter l'expression de son caractère que pour rendre par opposition celui de la reine plus piquant. Rien de plus aimable que cette princesse. Pouvait-on la représenter avec plus d'ardeur et d'application pour le travail ? A l'égard des Grâces, malheureusement, nous ne les possédons pas telles que *Rubens* leur a donné le jour ; la crainte que l'on a eue qu'elles ne fissent impression sur quelques personnes trop susceptibles a été cause qu'on a privé les amateurs de certaines beautés qui n'auraient jamais dû leur être voilées. S'il fallait choisir entre ces trois divinités, je crois que les suffrages se réuniraient pour celle d'entre elles qui tient la couronne, celle de face ayant le bas du visage un peu maigre et le profil de la dernière décrivant trop la même ligne. On s'attache autant dans ce tableau à la grande correction du dessin qu'au bon ton et à l'harmonie de la couleur.

Il y a cependant des connaisseurs qui prétendent que les mains de la Minerve ne sont pas belles, que le groupe des Grâces est trop pâle, que le peintre n'aurait pas dû les faire blondes toutes les trois ; qu'il aurait dû pareillement éviter, en les rendant plus ou moins sanguines, de leur donner le même teint et la même carnation ; enfin qu'elles auraient dû avoir un peu plus de gaieté.

4<sup>ème</sup> — Dans le quatrième, l'*Hymen et l'Amour de concert présentent à Henri IV le portrait de la princesse*. La France, sous la figure d'une femme guerrière avec un manteau retroussé, parsemé de fleurs de lys d'or, dénote autant d'empressement que le Roi pour la voir et par là, semble applaudir à son choix. On aperçoit dans l'air Jupiter et Junon qui approuvent cet hyménée et aux pieds de sa majesté deux Amours dont l'un joue avec son casque et l'autre avec son bouclier.

Quoique toute cette composition paraisse éparse, elle est cependant liée par les Nuées sur lesquelles Jupiter et Junon sont assis et qui supportent leur char. A l'égard des caractères, ceux de ces deux divinités n'ont aucune noblesse. Celui de l'Hymen est tout à fait bas. Mais pour l'Amour, il a une physionomie si rusée qu'on ne saurait assez admirer l'esprit qui est répandu sur cette petite figure. Il fait remarquer à Henry IV les charmes de la Princesse et s'applaudit en même temps de l'impression qu'ils ont déjà faite sur son cœur. Le Roi regarde le portrait avec beaucoup de satisfaction : il est debout, revêtu d'une armure extrêmement riche. Néanmoins son poignet et l'extrémité de l'avant-bras qu'il appuie sur sa hanche, par un manque d'accord, rentrent dans la cuirasse et le mouvement de ses jambes paraît gêné. De plus, les intervalles que laissent toutes les jambes dans le bas du tableau ne produisent pas un bon effet. Pour l'éviter, il aurait fallu laisser tomber le manteau de la France et développer un peu plus ses draperies, ce qui aurait aussi mieux répondu à la beauté et à la dignité de son caractère. Les Amours qui s'amuse avec les armes du Roi sont inférieurs à celui qui lui montre le portrait de la Princesse. L'aigle, au lieu d'être en l'air, aurait mieux été groupé avec Jupiter ; dans la place qu'il occupe, il ne fait qu'une tache au tableau. Les paons sont très beaux et rendus avec beaucoup de vérité ; mais l'honneur en appartient principalement à *Snyders*, qui a peint admirablement tous les animaux de cette galerie.



5. *Les Épousailles de la reine ou La Réception de l'anneau, dit encore  
Le Mariage par procuration de Marie de Médicis et d'Henri IV, à Florence le 5 octobre 1600*

© Musée du Louvre/A. Dequier



6. *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*

© Musée du Louvre/A. Dequier

5<sup>ème</sup> — Le cinquième est la célébration du *Mariage d'Henry IV avec Marie de Médicis*. On sait que la cérémonie en fut faite dans une église de Florence au mois d'octobre 1600 par le cardinal Aldobrandini, neveu et légat du Pape Clément VIII. La Reine y paraît vêtue d'une robe blanche à grandes fleurs d'or avec un voile sur sa tête. Le cardinal lui tient la main, tandis qu'elle reçoit un anneau que le Grand-duc Ferdinand, son oncle, lui met au doigt au nom du Roi. L'Hymen, couronné de fleurs, un flambeau à la main, porte la robe de la princesse. Elle a, à sa suite, Jeanne d'Autriche sa mère, Grande-duchesse de Toscane, et Eléonore de Médicis, Duchesse de Mantoue, sa sœur aînée, ayant chacune une couronne ducale sur leur tête. On reconnaît derrière le Grand-duc deux seigneurs français dont l'un est Roger de Saint-Lary, duc de Bellegarde, pair et grand écuyer de France et l'autre Nicolas Brulart de Sillery depuis Chancelier de France qui avait négocié ce mariage.

L'ordonnance de ce tableau, toute simple qu'elle est, n'en est pas moins belle. Il n'y a à redire qu'une seule chose dans la disposition des figures, c'est que le peintre ait posé le diacre et le porte-croix de façon que leurs têtes paraissent l'une sur l'autre. Leur caractère est d'ailleurs chargé. La figure du célébrant est trop courte. Pour celle de la Reine, elle est dans une belle proportion, bien drapée et rendue avec toute l'élégance possible. L'idée qu'a eue *Rubens* de lui faire porter son manteau par l'Hymen est peu décente ; on est toujours choqué de voir le sacré mêlé avec le profane. D'ailleurs, la figure de cette divinité est si mal engeancée et d'un si mauvais style qu'elle n'intéresse nullement. Celle du Grand-duc est lourde ; ce n'est cependant pas une faute si le peintre en cela s'est assujetti à la ressemblance. On lui reproche aussi d'être tombé dans un manque d'accord pareil à celui du précédent tableau, par rapport à l'emmanchement de l'avant-bras avec la main que le Grand-duc a appuyée sur le pommeau de son épée. Enfin on trouve qu'il aurait dû éviter de faire la sculpture de son autel de relief ; que si au contraire il l'eut traité de bas relief et d'un ton vague, elle eût mieux gardé son plan et le fond du tableau n'en eût été que plus tranquille.

Mais, malgré ce qui est à souhaiter dans cet ouvrage, on ne peut assez s'étonner de la savante distribution des masses, du bon parti que *Rubens* a tiré des modes du temps, en s'y assujettissant, de l'expression des têtes, et surtout de la beauté de celle de la Reine. Ce qui est d'autant plus singulier que ce sont presque tous portraits.

6<sup>ème</sup> — De là, on passe au *Débarquement de Marie de Médicis*, qui se fit à Marseille le 3 novembre 1600. Elle y est conduite par Neptune et sa cour. Le dieu tutélaire du port sort de l'onde pour indiquer l'endroit où il faut l'arrêter. Tout annonce son arrivée. La Renommée la publie dans les airs ; les Tritons sur la mer, et les troupes qui la conduisent font sonner leurs trompettes. La France et la ville de Marseille personnifiées leur rendent aussitôt leurs hommages en la recevant sous un dais.

Ce tableau est un des mieux dessinés de *Rubens* et un de ceux où il a montré qu'il ne redoutait point de traiter les sujets les plus difficiles. Celui-ci, tout ingrat qu'il est, devient intéressant par la manière poétique dont il est rendu. L'ordonnance en est belle. La Reine, vêtue d'une robe de satin blanc, accompagnée des seigneurs et dames de sa suite, est peinte avec beaucoup de dignité. On la distingue parfaitement de sa cour, dont le groupe est très beau. Le commandant du bâtiment ne cause pas moins de satisfaction. L'on ne saurait trop admirer la richesse de la galère et l'art avec lequel le peintre a dérobé l'aspect désagréable qu'aurait produit l'intervalle de ce bâtiment au parapet du port. Pour parer cet inconvénient, il a jeté un tapis rouge sur la planche où passe la Reine qui cache en



7. *L'Arrivée de la reine à Lyon, ou La Rencontre du roi et de la reine, le 9 décembre 1600*

partie cette espace et il a masqué le surplus par trois Sirènes<sup>6</sup>, qui retiennent avec un câble la galère dans l'instant qu'ils l'amarrent. Rien n'égale la beauté de la première. La seconde a aussi beaucoup de grâce ; sa chevelure, nattée de perles, ne fait, par un aimable négligé, qu'ajouter à ses charmes. Le reste de la cour de Neptune forme, par son ton de couleur, une belle opposition avec ces divinités enchanteresses. Enfin l'idée d'avoir introduit sur la scène le dieu du port pour les avertir d'arrêter est digne du génie de *Rubens*.

Mais toutes ces perfections ne peuvent couvrir certains défauts, comme d'avoir fait perdre à la France son aplomb. Quoique la Renommée soit assez svelte, son mouvement n'est pas exactement vrai. Celui de la seconde Sirène est outré, puisqu'il est impossible qu'on puisse voir en même temps les deux fesses et les deux mamelles d'une femme. Pour moi, en convenant que les Sirènes ont de beaux airs de têtes, qu'elles sont bien de chair et dans d'heureuses attitudes, j'aurais désiré que les deux premières fussent plus rapprochées de la troisième, que la seconde fût un peu plus sanguine et qu'elle tînt par sa couleur un juste milieu entre le ton de la première et celui de la dernière, de sorte que, de telle manière qu'on eût pu les considérer, elles n'eussent fait toutes les trois qu'une seule masse, ce qui aurait rendu le devant du tableau plus tranquille. Le dieu tutélaire du port a un air glacial. Je ne sais pourquoi les peintres et les poètes veulent qu'il ne soit jamais échappé le moindre sourire aux divinités aquatiques. N'était-ce pas le cas de franchir la règle qu'ils semblent s'être prescrite à cet égard ? Il faut ajouter que Neptune joue un ridicule personnage en retenant la poupe de la galère ; c'était l'emploi de ses Tritons ; il eût été plus convenable qu'il eût commandé les manœuvres et même qu'il ne s'y fût point trouvé du tout. Sa figure d'ailleurs est courte et d'un caractère commun ; ses cheveux ne paraissent d'aucune utilité. De plus, leurs têtes sont si singulièrement disposées qu'on ne peut deviner l'office de leurs corps.

7<sup>ème</sup> — *Le Mariage de Henry IV avec Marie de Médicis* fut consommé à Lyon, le 9 décembre 1600. Cet événement est traité sous l'allégorie de Jupiter et de Junon, assis sur des nuages, se jurant un amour éternel. L'Hymen y préside. Les enfants de Cythère sont de la fête. Au haut du tableau brille l'étoile sous laquelle s'est accompli cet hyménée. On aperçoit aussi l'arc-en-ciel que *Rubens* a employé ou comme un signe d'alliance, ou seulement pour ne point s'écarter de la fiction des poètes qui ont supposé qu'elle environnait Junon et servait de route à Iris pour porter ses ordres. La ville de Lyon personnifiée sous la figure d'une femme vêtue de pourpre admire d'en bas les augustes époux. Elle est dans un char attelé de lions conduits par deux Amours portant des flambeaux allumés.

L'allégorie sous laquelle ce sujet est rendu est divisée en deux groupes dont l'un est en l'air et l'autre sur terre. Il n'est pas douteux que l'artiste eût pris un meilleur parti s'il eût tenu le premier sur un plan plus reculé. Il est d'ailleurs bien composé et le Jupiter est dans un excellent caractère de dessin, quoique par sa position il tombe un peu du côté de Junon. Celle-ci n'est pas si correcte, ainsi que l'indique l'ensemble de ses jambes. Le Roi et la Reine représentés sous l'emblème de ces deux divinités paraissent trop âgés, la Reine surtout, ce qui devient plus sensible lorsque l'on compare sa tête à celle du tableau de la célébration de son mariage. Elle semble avoir au moins dix ans de plus ;

---

<sup>6</sup> Rubens a suivi l'opinion commune et la plus avantageuse à son art en représentant les Sirènes moitié femme et moitié poisson. Les antiquaires prétendent au contraire qu'elles étaient moitié oiseau et se perchaient sur les rochers après avoir cité ces deux vers d'Ovide : « *Monstra maris Sirenes erant, quae voce canora quaslibet admissas detinere rates.* » Ils se fondent sur ce que ce poète dit qu'elles ont des plumes et des pieds d'oiseaux.

« *vobis, Acheloides, unde pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis ?* » *Métamorphoses* 5 (note de l'auteur)

Et sur ce que la fable rapporte qu'étant entrées en dispute avec les Muses au sujet des harmonies du chant, les Muses, de dépit, leur arrachèrent les plumes pour s'en orner la tête.

Le Père Monfaucon Tome 1, page 393. (note de l'auteur)



8. *La Naissance du dauphin (futur Louis XIII) à Fontainebleau, le 27 septembre 1601*

cependant, il ne s'était écoulé entre ce temps et celui de la consommation que deux mois. L'Hymen a plutôt l'air d'une femme que d'un jeune homme. Les petits Amours méritent plus d'attention. Encore sont-ils trop sur la même ligne. Finalement, l'intervalle des deux groupes n'est pas d'un bon effet. On aurait voulu que les nues eussent été un peu plus balancées.

Le second groupe, formé par la ville de Lyon tirée dans son char, est très beau. Il orne le devant de la scène d'un épisode agréable. La figure de la ville placée dans la demi-teinte a beaucoup de grâce et semble prendre bien de l'intérêt à l'union des nouveaux époux. Les deux Amours qui la conduisent ne lui cèdent ni du côté des charmes ni du côté de l'expression. Il y en a un qui renverse sa tête pour regarder avec joie leurs Majestés ; on ne peut assez en exalter le mérite.

8<sup>ème</sup> — Le huitième nous retrace la *Naissance de Louis XIII* arrivée à Fontainebleau le 27 septembre 1601. La Reine qui vient d'accoucher est sur une espèce de canapé. Elle a derrière elle la ville personnifiée et regarde le Dauphin que la Justice caresse entre les mains du génie de la Prudence. De l'autre côté, la Fécondité lui annonce une nombreuse postérité en lui présentant une corne d'abondance d'où sortent les cinq enfants qu'elle doit avoir un jour<sup>7</sup>. Un grand rideau rouge attaché à un arbre et soutenu par un génie, forme le fond du tableau. Pour désigner que l'accouchement arriva le matin, on voit dans le ciel le soleil qui commence sa carrière sous la figure d'Apollon traîné dans un char par quatre chevaux blancs dont deux sont entièrement visibles, et les deux autres ne commencent qu'à paraître. Il est précédé de Pégase et d'une étoile, signe de la constellation sous laquelle cet événement est arrivé.

On est d'abord surpris que *Rubens* ait fait passer une telle scène en pleine campagne. Par rapport à la composition, elle n'est formée que d'un seul groupe, mais trop carré, qui présente dans le fond deux têtes de face et qui est fermé par deux figures de profil. Ces espèces de pléonasmes ne s'admettent point dans les bonnes règles. Il faut ajouter que la ville, ayant une main sur l'épaule de la Reine, est dans une position peu respectueuse. D'ailleurs, on aurait dû éviter que son bras formât une ligne désagréable en s'enfilant avec celui de la princesse. Mais le défaut le plus choquant de cet ouvrage, c'est que les plans sur lesquels les figures de devant posent sont douteux, et qu'en supposant ces mêmes figures sur ceux qu'elles paraissent tenir, ils ne leur permettent pas le mouvement qu'elles ont.

Qui ne connaîtrait ce tableau que par cette critique en ferait sans doute peu de cas ; cependant, c'est un de ceux de la galerie qui mérite le plus d'attention. Ses têtes sont dans d'excellents caractères et il n'y en a point où l'expression ait été poussée plus loin ; tout, dans la personne de la Reine, rend en même temps les douleurs de l'enfantement et la joie qu'elle ressent de se voir mère d'un fils, sans que ces deux passions opposées altèrent rien ni de sa beauté ni de sa ressemblance. On peut même dire que jamais *Rubens* n'a peint cette souveraine avec tant de majesté que lorsqu'il l'a représentée donnant un maître à la France. Les draperies de son habillement, l'espèce de canapé antique sur lequel elle est assise, tout cet ajustement pittoresque donnent une grande idée du goût de l'artiste. A l'égard du Dauphin, la tête en est très belle. On trouve seulement qu'elle est trop faite et trop raisonnable pour un enfant qui vient de naître, ce qui est cause que quelques connaisseurs préfèrent celle de la Justice.

---

<sup>7</sup> Ces enfants furent un Duc d'Orléans qui ne vécut que quatre ans ; Gaston duc d'Orléans ; Elisabeth, reine d'Espagne ; Christine, duchesse de Savoie ; et Henriette Marie, reine d'Angleterre.  
(note de l'auteur)



9. *Préparatifs du roi pour la guerre d'Allemagne ou La Remise de la régence à la reine, le 20 mars 1610*

© Musée du Louvre/A. Dequier



10. *Le Couronnement de la reine à l'abbaye de Saint-Denis, le 13 mai 1610*

© Musée du Louvre/A. Dequier

9<sup>ème</sup> — Dans le neuvième tableau, *Henri IV*, avant de mettre à exécution les grands desseins qu'il avait sur l'Allemagne à l'occasion de la succession de Clèves et de Juliers, *charge la Reine de la régence de son royaume*. On le voit qui lui présente un globe d'azur parsemé de fleurs de lys d'or, symbole du gouvernement qu'elle accepte ; il lui remet en même temps le Dauphin en garde. La Reine est suivie de deux dames de sa cour et le Roi de ses généraux armés. L'action se passe dans l'intérieur d'un palais décoré d'une architecture dorique dont les colonnes sont à bossages et refands.

Cette composition est sage, elle a autant de mouvement qu'en peut permettre un sujet aussi tranquille que celui-là. Les figures du Dauphin, du Roi et de toute sa suite sont très belles. Mais la tête de la Reine, dans la position où elle est, aurait dû nécessairement être vue de trois-quarts. Le bras et la main dont elle reçoit le globe se dégradent trop, de sorte qu'ils reculent au lieu d'avancer. Les deux dames qui la suivent ont l'air trivial. Leurs têtes sont sur la même ligne que celle de leur souveraine, ce qui était d'autant plus aisé à éluder qu'il y en a une qui est sur un plan plus avancé du devant du tableau que les autres. Enfin l'on trouve l'architecture du palais trop faite et la petite balustrade du devant ajustée à la place sans nécessité.

10<sup>ème</sup> — Henri IV pour affermir l'autorité de la Reine crut devoir prendre la précaution de la faire sacrer. Cette cérémonie qui se fit dans l'église de Saint-Denis le 13 mai 1610 occupe tout le champ du dixième tableau. Le Peintre a choisi l'instant où Marie de Médicis reçoit la couronne des mains du cardinal de Joyeuse, assisté de trois autres cardinaux. Elle est à genoux, revêtue d'un manteau royal dont la queue est portée par la princesse de Conti et la duchesse de Montpensier. Elle a à ses côtés le Dauphin vêtu de blanc et la Princesse sa sœur. Le duc de Vantadour porte son sceptre et le chevalier de Vendôme sa main de justice. La reine Marguerite est derrière elle avec toute la cour. On aperçoit le Roi au balcon d'une tribune ayant son cordon bleu au col tel qu'on le portait alors. Il regarde la cérémonie à laquelle les Princes et les Grands du royaume assistent. Deux génies paraissent au-dessus de la tête de la Reine, dont l'un apporte une palme, et l'autre renverse une corne d'abondance d'où tombe quantité de médailles.

Il n'y a point de tableaux dans la galerie qui mérite plus d'éloges que celui-ci. On peut même le regarder comme un chef-d'œuvre dans presque toutes ses parties. L'ordonnance en est des plus savantes. Il renferme cinquante-deux figures en cinq groupes, mais ils sont si artistement liés les uns avec les autres par leur disposition et par une belle entente de lumières et d'ombres qu'ils semblent n'en former qu'un seul. La grande harmonie qui y règne fait que la multiplicité des personnages n'y cause point de confusion. La vue est tranquille partout. De quelques côtés qu'elle se fixe, elle n'y trouve que des objets agréables ; une variété étonnante dans les airs de tête et dans les caractères, de beaux portraits, dont quelques-uns, éclairés de reflet, sont d'un prix inestimable, des habillements superbes, des étoffes vraies, une architecture traitée avec toute l'intelligence possible et une étroite conformité aux règles du costume. Le seul endroit où *Rubens* paraît s'en être écarté, c'est en introduisant dans un lieu saint des Génies. Je suis fâché encore d'observer que leurs raccourcis sont mal entendus et qu'ils font tort au bon effet du tableau.



11. *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine, le 14 mai 1610*

© Musée du Louvre/A. Dequier



12. *Le Concert (ou Conseil) des dieux pour les mariages réciproques de la France et de l'Espagne, dit autrefois Le Gouvernement de la Reine*

© Musée du Louvre/A. Dequier

11<sup>ème</sup> — *L'Apothéose d'Henry IV et la Régence de la Reine*, réunis dans le onzième tableau, remplissent le fond de la galerie. L'histoire nous apprend que Marie de Médicis prit les rennes du gouvernement le même jour que le Roi fut assassiné<sup>8</sup>. Bellone et la Victoire ne peuvent s'en consoler. La première est caractérisée par une femme ailée arrachant ses cheveux épars et dont la pique est revêtue d'un trophée d'armes. La seconde par une guerrière avec une palme ayant à ses pieds des casques, des boucliers et autres dépouilles. Cette dernière joint les mains et ne quitte point de vue son héros que le temps enlève. Jupiter reçoit le Roi pour le placer au rang des dieux. Entre ces divinités, on distingue Hercule, Mercure, Vénus et l'Amour. Au bas, le démon de l'envie est représenté expirant sous la figure d'un serpent attaché à terre avec une flèche dont il est percé. Il ne retourne la tête qu'afin d'exhaler les restes de sa rage contre le Prince et tâche avec sa queue de lui entortiller les jambes pour l'empêcher de monter aux cieux.

A l'opposite de ce groupe, la Reine en deuil reçoit sur son trône les hommages de la France suivie de toute la noblesse. La Régence personnifiée lui apporte du ciel un gouvernail. La Prudence et la Sagesse sont aux deux côtés de la Princesse. On aperçoit dans le haut de l'Olympe le signe du zodiaque qui fixe l'époque de cet événement.

Une faute inexcusable dans ce tableau, c'est que l'unité d'action n'y soit point observée. Il est vrai qu'on ne peut pas dire qu'il est mal composé. Toutefois, il serait d'un meilleur effet si les groupes en étaient moins troués. Les Dieux ont un air sérieux et paraissent plus frappés que les mortels de la catastrophe qui vient d'arriver. Par un contraste assez déplacé, la Reine reçoit avec trop de joie les respects de ses sujets. Si de là on entre dans quelques détails particuliers, l'Hercule est beau ; la figure en est bien posée, mais il ne répand aucun intérêt dans l'action. Il en est de même du Mercure ; la tête et le torse en sont admirables, le surplus est manqué. Vénus, qui caresse l'Amour, est charmante ; les nues, qui en interceptent une partie, ne sont point décidées. La Victoire et Bellone ont beaucoup d'expression ; cependant le trophée de celle-ci ne peut se soutenir, ainsi qu'il est posé. Enfin la Régence ne pourrait être plus belle, si elle n'avait pas un tour forcé.

12<sup>ème</sup> — Le douzième tableau est entièrement poétique. *La Reine*, un caducée à la main, symbole de l'éloquence, de la prudence et de l'activité, *vient implorer l'assistance des Dieux*. Jupiter et Junon assis au milieu de l'Olympe ont à leurs pieds un globe sur lequel l'Amour lâche deux colombes attelées ; Junon, déesse tutélaire de la princesse, en conduit deux autres sous ses yeux, qui vont au devant des premières pour lui marquer que son gouvernement doit avoir pour principe la douceur et l'amour réciproque du monarque et des sujets. Mais comme la force en doit être le soutien, elle est personnifiée, auprès de la Reine, sous la figure d'une jeune femme tenant un faisceau de baguettes. Au dessous, Apollon et Bellone combattent contre les monstres qui causent les troubles de l'Etat. La fourberie est démasquée : la discorde et tous les vices de sa suite sont mis en déroute. Mars prend aussi part à l'action et Vénus fait d'inutiles efforts pour le retenir. Cette dernière est groupée avec Bacchus et Cérès. Il semble que Rubens ait voulu épisodiquement rendre cette pensée de Térence : « *Sine cerere et Baccho friget Venus* ».

On entrevoit dans les nues les signes de la Balance et du Scorpion.

---

<sup>8</sup> Le 14 mai 1610, lendemain du couronnement de la Reine (*note de l'auteur*)



13. *La Prise de Juliers, le 1er septembre 1610, dit autrefois  
Le Voyage de Marie de Médicis au Pont-de-Cé (en Anjou, en 1620)*

Ce morceau, quoique dans un genre différent, peut être mis en concurrence pour la beauté avec le onzième. La composition en est admirable, bien cadencée et renferme de grandes oppositions. La plus frappante est celle de l'assemblée des Dieux avec le groupe des Vices. Ces monstres ont tous en particulier des expressions terribles et leurs passions ne sont outrées qu'autant que le sujet l'exige. Celui qui a le dos tourné semble allonger une jambe hors du tableau ; c'est un des effets de raccourci le plus fort qu'on puisse voir. Pour les Dieux, ils ont chacun des caractères convenables, et entre les Déesses il y en a qui réunissent tant de grâce et de dignité qu'on ne sait à laquelle donner la préférence. Telles sont la Force, Junon, Vénus et Cérès. Ce tableau est un de ceux de la suite où il y a le plus de nu. L'on y reconnaît plusieurs figures d'après l'antique, que *Rubens* a fait rentrer dans son goût de dessin. A l'égard de celles qui sont drapées, le choix des couleurs qu'il a employées à cet effet contribue autant au bon accord du tableau et à y répandre une certaine aménité que la sagesse avec laquelle la lumière et les ombres y sont distribuées.

Mais, comme les meilleures choses sont rarement à l'abri de toute censure, on pourrait exiger premièrement que la Reine fût plus ressemblante ; secondement que les Grâces eussent dans le total plus de finesse et qu'elles tinssent la place qu'elles doivent naturellement occuper à la suite de Vénus.

13<sup>ème</sup> — *Les Désordres du Royaume apaisés* La Reine est sur un coursier blanc, en guerrière, le casque en tête. La Victoire, la Couronne et la Renommée publient ses hauts faits. La Douceur, sous l'emblème d'une femme simplement vêtue, lui amène d'une main un lion apprivoisé, ce qui marque la fureur des guerres civiles apaisées par ses soins. De l'autre main, elle présente à sa Majesté un collier de perles symbole de soumission. Un aigle paraît dans l'air, poursuivant des oiseaux, mais sans fondre sur eux avec impétuosité, pour faire sentir le ménagement avec lequel un Roi doit faire la guerre à des sujets qui sont toujours ses enfants, nonobstant leur rébellion. On voit dans l'éloignement une ville assiégée. Mais un corps d'armée s'approchant pour en faire lever le siège, les deux généraux vont au devant l'un de l'autre et se serrent la main en signe de réconciliation.

La Reine est dans une attitude élégante et très gracieuse. Tout exprime chez elle la joie qu'elle a de triompher de ses ennemis. Elle est vêtue à la légère d'un habit blanc parsemé de fleurs de lys et d'un manteau de drap d'or. Son cheval est dans un bon mouvement. La Douceur a une robe de pourpre retenue par une simple ceinture et un manteau voltigeant au gré du vent. Elle est si bien caractérisée qu'elle paraît encore touchée des malheurs passés de l'État. Le lion qu'elle amène n'est pas moins expressif. La lumière de ce tableau est bien entendue ; il est peint à flou<sup>9</sup>. Les figures en sont sveltes et se sentent moins du goût flamand qu'aucunes de celles de *Rubens*.

Cependant quelques-uns prétendent que la Reine a l'air trop jeune. Ils auraient aussi voulu qu'elle eût porté son attention du côté de la Douceur ; que son coursier, quoique cheval de bataille, fût plus fin ; que le groupe de la Renommée participât de l'air et qu'un des bras de la Victoire ne s'enfilât pas avec celui de la Renommée. Ils soutiennent de plus que la ville et les armées seraient d'un meilleur effet si la perspective aérienne y était mieux entendue.

---

<sup>9</sup> Peindre en flou, c'est peindre avec légèreté et tendresse, en noyant bien les teintes. (*note de l'auteur*)



14. *L'Echange des deux princesses de France et d'Espagne sur la Bidassoa à Hendaye, le 9 novembre 1615*

© Musée du Louvre/A. Dequier



15. *La Félicité de la Régence*

© Musée du Louvre/A. Dequier

14<sup>ème</sup> — En 1615, Isabelle de France se maria à Philippe IV, roi d'Espagne, et Anne d'Autriche, infante d'Espagne, épousa Louis XIII. Ce double événement est retracé par *l'Échange*, qui se fit *des deux Princesses* sur un pont construit exprès sur la rivière de Bidassoa ou d'Andaye qui sépare les deux royaumes. Le lieu où l'action se passe est décoré d'une espèce de tente dont les rideaux ouverts de tous côtés sont attachés avec des guirlandes de fleurs supportées par les enfants de Cythère ayant des flambeaux à la main. La France et l'Espagne, personnifiées, se donnent et reçoivent mutuellement les deux princesses. Zéphyr répand des fleurs et souffle sur elles. Le Dieu du fleuve sort pour les admirer ; il est accompagné d'un Triton sonnante dans sa conque. Une Néréide leur apporte du corail et des perles. La Félicité, environnée d'une chaîne de petits Amours dansant autour d'elle, verse une pluie de feu sur ces jeunes beautés afin de les embraser.

Le peintre, pour faire distinguer les princesses par ceux même qui ne les auraient pas vues, a vêtu l'Infante de gris de lin et Isabelle de France d'un satin blanc, couleur adoptive de notre nation. Il ne s'est pas borné là ; il a, par le mouvement des figures, fait sentir celle que l'Espagne remet d'avec celle qu'elle reçoit, mais, en voulant trop exprimer, il a donné à la France un tour forcé et n'a pas assez varié ses airs de têtes. Sa Néréide est grossière. Son Triton et son Fleuve sont dans de meilleurs caractères, mais les deux premiers de ces personnages sont déplacés, car ils ne doivent point habiter les rivières. Les deux enfants qui soutiennent les rideaux sont trop rouges. La lumière de ce tableau est vague. La Félicité et les Amours qui l'accompagnent sont bien contrastés dans leurs mouvements et d'une beauté inestimable. Toute cette partie est faite avec chaleur et mérite, sans contredit, la préférence.

15<sup>ème</sup> — Louis XIII, après sa majorité, laissa encore quelques temps régir son Etat par la Reine, sa mère. Il ne pouvait reconnaître d'une manière plus flatteuse les soins qu'elle s'était donnés pendant son ancienne administration. Aussi, la Reine voulut-elle que ce trait passât à la postérité dans un des tableaux de sa galerie. C'est le quinzième. Elle y est représentée, assise sur un grand socle, sous un dais, vêtue d'un manteau royal, la couronne sur la tête. Elle tient d'un côté une main de justice et s'appuie sur un globe d'azur soutenu par un Génie ; de l'autre côté, elle a une balance. Un petit génie qui est tout proche s'applaudit de l'avoir fait pencher, mais ce n'est que pour le triomphe de la vérité. Cette vertu est personnifiée par un enfant nu qui reçoit une couronne et des médailles de la main de la Prudence. Celle-ci a autour du bras une chaîne d'or à laquelle pendent les sceaux du Royaume et pour exprimer que ce n'est que par son canal que la Reine dispense ses bienfaits, elle puise ses trésors dans le sein de l'Abondance. La Minerve, déesse de la sagesse, est inséparable de sa Majesté. Les génies des arts qui fleurissent dans son Etat accompagnent la Vérité. La Musique est représentée par un enfant ailé tenant une syrinx<sup>10</sup> ; la peinture par une petite fille couronnée de fleurs ayant des pinceaux à la main. Un autre petit Génie en tirant les oreilles à l'Ignorance, foule aux pieds l'Avarice. Le Mensonge se mord la langue. Deux Renommées publient ces merveilles. La France, saisie de joie, s'approche pour en être témoin, mais elle est arrêtée par le temps. Ce dieu a dans son bras un cercle formé par un serpent<sup>11</sup> et semble lui dire qu'elle n'a plus qu'un instant à attendre pour voir briller le siècle d'or. Les accessoires ne sont pas moins allégoriques. La règle, le compas,

---

<sup>10</sup> Flute à plusieurs tuyaux. Elle prend son nom de la Nympe Syrinx qui, pour fuir les poursuites de Pan, se précipita dans le fleuve de Ladon où les Naïades, ses sœurs, la changèrent en roseaux. Pan, ne pouvant en jouir autrement, les coupa et en fit une flute. (note de l'auteur)

<sup>11</sup> Ce serpent paraît d'or. (note de l'auteur)



16. *La Majorité de Louis XIII - La reine remet les affaires au roi, le 20 octobre 1614*

l'équerre, quelques instruments de musique dont Rubens se servait assez volontiers pour désigner la justesse et l'harmonie qui doivent régner en toutes choses. Un échappé de jardin où la verdure forme un ordre d'architecture font voir que tout est enchantement dans ce nouveau règne.

Je connais peu de morceaux qui réunissent autant de beautés et d'imperfections que celui-ci. Je voudrais que les personnages qui le composent fussent liés avec moins d'art. La Prudence et l'Abondance présentent deux profils l'un sur l'autre. Le Temps est d'une nature et d'une carnation qui conviendraient mieux à un Pluton. L'on ne sent pas où passe le corps de l'Avarice. Son bras et la jambe de l'Ignorance s'enfilent désagréablement. Il règne dans les figures plusieurs incorrections, ainsi qu'on le peut voir dans le bras de la Reine qui tient la main de la Justice, dans celui du Temps et de la France et dans celui avec lequel l'Abondance supporte sa corne. Le mouvement du Génie de la musique est un peu forcé. Outre cela, ce tableau n'a point d'enfoncement ; les plans y sont tourmentés et paraissent peu vraisemblables. A l'égard de son coloris, j'y trouve plus de vérité dans la couleur locale que d'intelligence du clair-obscur.

Mais aussi, si on le considère du côté de ses perfections, quel avantage n'a-t-il pas ? Son Allégorie, toute compliquée qu'elle est, renferme de belles expressions. Il n'y a pas une tête qui ne soit dans un excellent caractère et elles sont presque toutes bien contrastées. Celle de la France, dans la demi-teinte, est admirable. Était-il possible de mieux traiter la vérité que par l'air naïf de ce petit enfant qui reçoit la couronne ? La Peinture a un tour charmant ; elle se réjouit de ce que l'Avarice, qui empêche le progrès des arts, est terrassée ; il semble qu'elle saisit cet instant comme si elle voulait le retracer ; enfin *Rubens* nous a caractérisé dans cette petite figure l'art de peindre avec tant de beauté qu'on peut dire qu'il nous l'a rendu tel qu'il le possédait lui-même.

16<sup>ème</sup> — Incontinent après la mort du Maréchal d'Ancre, Louis XIII prit lui-même l'administration de son royaume. C'est ce qui a donné lieu au seizième tableau. Pour exprimer le bon état dans lequel la Reine le lui rendit malgré les troubles dont il avait été agité, cette princesse lui remet le gouvernail d'un vaisseau antique qui ne se soutient sur une mer orageuse que parce qu'il est conduit par les vertus. Castor et Pollux marchent devant. Ils sont désignés par deux étoiles au dessus de la proue. Du côté de la poupe, deux Renommées se perdent dans les airs, mais en s'en retournant, elles ne publient même cette action du Roi qu'avec une seule trompette. La France personnifiée est debout au milieu de l'équipage tenant d'une main un globe d'azur parsemé de fleurs de lys d'or et de l'autre une épée flamboyante. Les quatre principales vertus qui sont sur le devant font aller les rames et ont chacune leur bouclier attaché à la bande du vaisseau. On remarque sur celui de la Force un lion qui lève une colonne. Celui de la Prudence représente un serpent qui enceint un autel sur lequel brûle le feu sacré ; au haut de l'écusson on aperçoit un œil ouvert ce qui signifie que cette vertu est inséparable de la vigilance. Dans celui de la Justice, une main met en équilibre une balance. La dernière qui est l'Union porte sur le sien un caducée soutenu par deux mains fermées ensemble et groupées avec des cornes d'abondance.

Ce tableau ne plaît que par la variété des airs de têtes, car d'ailleurs les figures n'ont rien d'intéressant ni par leur caractère, ni par leur disposition, ni par leur correction. Elles sont placées sur deux plans distincts sans aucune liaison ensemble. Les Vertus sont représentées par des femmes aussi grossières que le seraient des marinières. Enfin, la figure de la France est trop courte, celle du Roi et de la Reine n'ont aucune noblesse et manquent d'expression dans l'instant où il fallait leur en donner davantage.



17. *La Reine s'enfuit du château de Blois dans la nuit du 21 au 22 février 1619*  
© Musée du Louvre/A. Dequier



18. *Le Traité d'Angoulême, le 30 avril 1619, dit autrefois  
La Réconciliation de Marie de Médicis avec son fils, à Angers*  
© Musée du Louvre/A. Dequier

17<sup>ème</sup> — Marie de Médicis ayant voulu que cette superbe galerie, monument de sa gloire, renfermât aussi un trait de ses disgrâces, *Rubens* a peint son *Évasion du château de Blois*. Comme elle se fit de nuit, cette divinité est représentée avec des ailes de chauve-souris développant en l'air un voile azuré parsemé d'étoiles. Une déité que quelques uns appellent la Déesse du secours la précède. Elle tient un flambeau d'une main et de l'autre une corne d'abondance. Pour ne pas laisser de doute sur la manière dont s'échappa la princesse, on voit dans un des coins du tableau une de ses femmes descendant d'une fenêtre. A l'égard de la Reine, elle est debout vêtue en deuil. Minerve la conduit et une troupe de gens armés envoyés par le duc d'Epéron la reçoivent.

Félibien avance que quoique ce duc n'y fut pas, il y est cependant représenté en personne. Effectivement, on voit au milieu des soldats un guerrier, le bâton de commandement en main, qui donne lieu de présumer que c'est lui que *Rubens* a voulu rendre ; mais Piganiol soutient le contraire. Il s'appuie sur un passage de l'historien du duc d'Epéron<sup>12</sup> qui porte que ce seigneur, voyant tous les gens de sa suite dans le tableau sans s'y retrouver, ne put s'empêcher de dire avec douleur *qu'il était assuré, bien qu'il n'eût pas de part à la peinture, qu'on ne le blâmerait jamais d'avoir manqué à l'action, ni à ce qu'il avait promis à la Reine, les effets en étant assez publics, mais qu'on ne la louerait peut-être pas de lui avoir dénié une aussi faible reconnaissance.*

Loin de décider de cette question, je me bornerai à admirer les perfections de ce tableau. Il renferme de beaux contrastes. Son ordonnance se divise en deux groupes. Celui d'en bas est parfait ; il a toute l'expression imaginable. Il faut convenir qu'aucun peintre n'a su mieux remuer les passions. Les gens qui viennent secourir la Reine, touchés de ses malheurs, marquent leur empressement pour la tirer des mains de ses ennemis. Elle seule paraît tranquille et la joie qu'elle a de toucher au terme de ses peines n'en dissipe point encore le souvenir. Un génie moins élevé l'aurait peut-être représentée sortant par la fenêtre ; *Rubens*, qui connaissait mieux les bienséances, se contente de retracer la malheureuse extrémité où elle se trouva réduite, par une de ses femmes qui n'est point encore descendue. Minerve, à son air de satisfaction, fait voir que cet événement est son ouvrage. La Nuit seule paraît craindre pour sa réussite. Le caractère de la Déesse qui les éclaire n'est pas moins expressif. Elle forme une belle opposition par sa grande clarté avec le groupe d'en bas. Malgré l'obscurité de ce dernier, on sent que l'air le prend de toutes parts. Les reflets y font tant d'effet qu'ils rendent, pour ainsi dire, les objets lumineux dans l'ombre.

Mais je ne sais si la jambe sur laquelle porte Minerve n'est pas forcée. Le raccourci de la Déesse qui tient le flambeau n'est pas beau. Elle paraîtrait plus en l'air si ses jambes passaient derrière la figure de la Nuit. Il aurait fallu aussi découvrir une plus considérable partie de la fenêtre par où la suivante de la Reine descend.

18<sup>ème</sup> — Le tableau des disgrâces de Marie de Médicis sert de transition au dix-huitième dans lequel elle écoute les propositions d'accommodement qui lui furent faites à Angers par les députés de son fils. Elle est assise sur un trône, ayant la Vigilance à sa gauche. Le cardinal de La Rochefoucauld lui montre Mercure qui lui apporte une branche d'olivier, symbole de la paix. Mais le cardinal de La Valette lui pousse le bras pour l'empêcher de se rendre sur le champ.

---

<sup>12</sup> Girard. Histoire du duc d'Epéron. Tome III, p.148. Edition 1673 (note de l'auteur)



19. *La Conclusion de la paix, à Angers, le 10 août 1620*  
© Musée du Louvre/A. Dequier



20. *La parfaite Réconciliation de la reine et de son fils, après la mort du Connétable de Luynes, le 15 décembre 1621, dit autrefois L'Entrevue de Marie de Médicis et de son fils [à Coussières, près de Tours, le 5 septembre 1619], ou encore La Paix confirmée dans le Ciel*  
© Musée du Louvre/A. Dequier



21. *Le Triomphe de la vérité, ou La parfaite et sincère union de la reine-mère et de son fils*

© Musée du Louvre/A. Dequier

L'action se passe dans un beau palais qui a beaucoup d'enfoncement. Les figures y sont disposées en deux groupes. La Reine n'y est point représentée avec toute la majesté royale ; il y a même quelque chose de sec dans son profil et dans sa main. La Vigilance ressemble à la Prudence du onzième tableau ; elle n'en diffère que par l'œil qu'elle a sur la tête au lieu d'un serpent autour du bras. La figure du cardinal de La Valette est plus belle. On fait beaucoup de cas de la tête du cardinal de La Rochefoucauld. Le Mercure est élégant : pour mieux exprimer sa légèreté, le peintre ne le fait tenir que sur la pointe des pieds, comme s'il arrivait ; mais le mouvement du genou de la jambe qui pose est forcé. De plus, par son plan, il est trop éloigné du trône de la Reine et l'on ne sent pas ce qui peut soutenir sa draperie.

19<sup>ème</sup> — Dans le dix-neuvième, *la Reine va au temple de la Paix*. La Nature l'y conduit et Mercure lui en indique l'entrée. Les Vices la poursuivent avec fureur, mais leurs efforts sont impuissants et l'Innocence met le feu aux instruments de la Guerre.

La Déesse a pour temple une belle rotonde décorée d'un ordre ionique. L'entrée en est si étroite et sa statue si apparente qu'elle représente plutôt une niche dans un entrecolonnement qu'un véritable portique. La figure de la Reine n'a rien d'intéressant. Le mouvement de Mercure n'est pas dans la plus exacte vérité et l'indication d'un des genoux de l'Innocence ne paraît pas des plus justes. Cette vertu qui aurait dû séduire par un air naïf, un tour simple et élégant, est lourde et n'a rien que de froid dans la physionomie. Les Vices sont représentés avec beaucoup plus de chaleur et le groupe en est bien remué. Mais on ne peut s'empêcher de blâmer cette quantité de mains, disposées, si j'ose me servir de cette expression, en forme d'échelons.

20<sup>ème</sup> — *L'entrevue de la Reine avec son fils* se fit le 5 septembre 1619 chez le duc de Montbazou au château de Coursières, près de Tours. Ce sujet est encore traité poétiquement. La Reine est dans les nues ; Zéphyr la soutient de son haleine et le Roi lui tend les bras. Ils se regardent mutuellement avec tendresse. Elle porte un caducée entre deux branches d'olivier. La nature personnifiée prodigue derrière elle ses caresses à un de ses enfants. L'Espérance, vêtue de vert, tenant un globe d'une main et de l'autre un gouvernail, regarde avec contentement la Valeur qui terrasse l'Hydre de la Rébellion.

L'ordonnance de ce morceau est belle. La Valeur a néanmoins un caractère peu expressif ; ses membres ne contrastant pas, il n'est point étonnant que le raccourci de sa jambe ne plaise pas. Le monstre de la Rébellion est parfaitement rendu. Le torse de l'Espérance est admirable, mais son raccourci, quoique vraisemblable, est mal imaginé. Pour la Reine, elle a de la majesté ; sa tête est colorisée avec beaucoup de fraîcheur et sa robe est vraie et bien ajustée. Mais la manière dont souffle le Zéphyr forme une mauvaise équivoque. Le Roi n'a point un air de grandeur. Je ne parle pas de son portrait, que le peintre n'a pu altérer, mais du tour de sa figure. Sa draperie fait aussi un mauvais effet. La Nature caresse amoureusement son fils. A l'égard de la lumière, elle est bien entendue. On est pourtant surpris de ce que la foudre qui est au centre du tableau n'y occasionne point de reflets et qu'en général cet ouvrage ne soit pas plus chaud.

21<sup>ème</sup> — *La Réconciliation de la Reine*. Elle est désignée par un cœur que deux mains jointes, environnées d'une couronne de laurier, soutiennent. Louis XIII les présente à sa mère. Ils sont l'un et l'autre dans un nuage. Le temps qui découvre tout dévoile la vérité.

Le sujet est aussi bien retourné que la forme du tableau peut le permettre. La Reine ressent la joie qu'elle a de sa réunion avec son fils. Ce dernier ne manque pas non plus d'expression. On dirait cependant qu'il va glisser, et il a un genou qui ne paraît au-dessus d'une des ailes du Temps que pour y faire un mauvais effet. La figure de ce Dieu est bien caractérisée, mais son raccourci en



22. *Marie de Médicis (1573 - 1642) en reine triomphante*  
© Musée du Louvre/A. Dequier



23. *François Ier de Médicis (1541 - 1587) Grand-Duc de Toscane,  
père de Marie de Médicis et fils de Côme Ier*  
© Musée du Louvre/A. Dequier

rompt l'action. Je crois cette réflexion si judicieuse qu'il n'y a personne qui ne prenne une de ses jambes pour l'autre, ce qui prouve qu'il fallait qu'il étendît la gauche et ployât la droite. D'ailleurs, on souffre en lui voyant enlever la Vérité, puisque les quatre doigts de sa main entrent totalement dans ses chairs. Cette Vertu en particulier est bien composée, mais elle est roide et pêche par l'expression.

22<sup>ème</sup> — Le *Portrait de Marie de Médicis* est placé sur la cheminée. Elle est peinte debout, le casque en tête, vêtue d'un manteau royal parsemé de fleurs de lys d'or. Elle tient d'une main un sceptre et de l'autre un petit bronze représentant le génie de Rome, ce qui rappelle assez que la politique italienne était la base de son gouvernement. On voit auprès de la princesse un trophée d'armes, et en l'air deux Amours qui la couronnent.

Ce tableau n'a rien de piquant. La figure n'en est pas bien posée ; ses jambes sont un peu courtes et la draperie n'est pas d'un bon effet. Les carnations des deux Amours qui tiennent la couronne se confondent trop avec celles de la Reine.

23<sup>ème</sup> et 24<sup>ème</sup> — Les vingt-troisième et vingt-quatrième tableaux, posés aux deux côtés de la cheminée, représentent *le Grand-duc François de Médicis* et *la Grande-duchesse Jeanne d'Autriche*, père et mère de la Reine.

Ces deux portraits valent mieux que le précédent.



24. *Jeanne d'Autriche (1547 - 1578)*  
*Grande-Duchesse de Toscane, mère de Marie de Médicis*

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR LES OUVRAGES DE RUBENS

Les défauts qui résultent de l'analyse que je viens de faire des tableaux de cette galerie ne m'empêchent pas de regarder *Rubens* comme un des plus grands peintres que nous ayons eus<sup>13</sup>.

Tout fait voir dans cette suite l'étendue de son génie et sa grande facilité. Les compositions en sont spirituelles et élevées. Les sujets les plus ingrats y sont traités d'une manière intéressante. Ses allégories sont belles, quelquefois même trop savantes. Ses caractères sont bien frappés et si variés que de 318 figures qui composent cette galerie, il n'y en a que deux qui se ressemblent. Personne n'a mieux su exprimer les combats que les passions opposées peuvent faire dans le cœur. Quelle prodigieuse variété dans ses attitudes et ses airs de têtes ! Ses draperies sont parfaitement jetées, accusant le nu sans affectation. Les modes du temps sont exactement rendues et les règles du costume rarement enfreintes.

Pour son coloris, ceux qui le critiquent lui reprochent seulement d'avoir en général monté ses couleurs locales plus hautes que les naturelles. A cette exagération près, ils conviennent que qui que ce soit n'a pénétré plus avant dans l'artifice du clair-obscur. Sa touche est ferme et moelleuse.

A l'égard de son dessin, il tient tellement de la nature de son pays qu'il faut être connaisseur pour sentir qu'il n'en est pas moins correct : l'exactitude dans les ensembles, la vérité dans les contours le prouvent suffisamment. On ne peut pas même lui refuser d'avoir étudié l'Antique, mais, pour éviter de tomber dans le froid et de rentrer souvent dans les mêmes tours en l'imitant servilement, il aimait mieux l'assujettir à sa manière que de se faire à ce goût. Le douzième tableau en fournit plusieurs exemples.

*Rubens* était né avec un génie universel ; il l'employait non seulement aux Arts, mais aux Sciences, à l'étude des Langues et à la Politique. Il ne faut donc point être étonné si Philippe IV le choisit pour son ambassadeur en Angleterre. Il y conclut la paix entre ce prince et Charles I<sup>er</sup>, roi de la Grande-Bretagne, qui le combla de bienfaits en plein parlement.

De retour en Flandre, il y exerça avec la même distinction la charge de secrétaire d'Etat dont le roi d'Espagne l'avait honoré, mais sans faire trêve à la peinture.

Il était aussi bon antiquaire et grand amateur. Il possédait un très beau cabinet, orné des ouvrages des maîtres les plus célèbres dans tous les genres.

Cette petite digression, jetée à la fin de cet ouvrage, ne paraîtra pas déplacée lorsque l'on fera attention qu'elle donne une juste idée de l'étendue des talents de celui des peintres qui a fait le plus d'honneur à son art.

*Fin*

---

<sup>13</sup> De Pile, dans sa balance des peintres, en plaçant Rubens et Raphaël au-dessus de tous les autres, les met en pareil degré d'habileté. (note de l'auteur)

Crédits photographiques :

Toutes images © Musée du Louvre / Angèle Dequier / Martine Beck-Coppola

Sauf p.20 N°66 : *Cavaliers sortant d'une écurie* Philips Wouwermans © RMN / René-Gabriel Ojéda

*Les photographies créditées © Musée du Louvre [/ ...] sont la propriété exclusive du musée du Louvre et sont utilisées par le musée du Louvre avec l'autorisation de leurs auteurs ou ayants droits. Leur reproduction, représentation, utilisation, mise à disposition ou modification, en tout ou partie, par quelque procédé que ce soit, est strictement interdite sans l'accord préalable et écrit du musée du Louvre ou de leurs auteurs ou ayants droit. Pour toute utilisation, merci de contacter le service Images et ressources documentaires du musée du Louvre : [sird@louvre.fr](mailto:sird@louvre.fr)*

