



Philippe de Champaigne, *Portrait du cardinal Richelieu*, 1642, peinture sur toile, 59 x 46 cm, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.



[Bernard Samuel], *Portrait de Vulson de la Colombière tenant des blasons gravés*, 1644, gravure sur papier, ouvrage « La science héroïque ». © Ouvrage « La science héroïque ».

La mise en scène artistico-politique de Richelieu à travers la Galerie des Hommes Illustres du Palais-Cardinal : Les enjeux d'une réappropriation, par écrit, de Marc Vulson, vingt ans plus tard.

Cours (semestre) : Mémoire de
Bachelor en Histoire (printemps)
Professeur : Olivier Christin
Assistante : Elena Guillemard
Etudiante : Coraline Guyot

Sommaire

Introduction.....	3
I. RICHELIEU ET SA GALERIE	6
1. Le Palais-Cardinal, une galerie parmi les galeries européennes du 17 ^e siècle	6
2. Les portraits illustres du Palais-Cardinal	8
2.1. <i>Marie de Médicis, une passion pour le mécénat</i>	10
2.2. <i>Louis XIII, un grand éloge</i>	11
2.3. <i>Richelieu parmi les illustres</i>	13
3. Une mise en scène artistique et politique	16
II. VULSON ET SON ECRIT	18
1. Une vie illustrée : souvenir de la galerie Cardinal	18
2. Vulson : un ouvrage illustré accessible aux Français	21
2.1. <i>Une prédisposition pour la chevalerie : entre pédagogie et politique</i>	23
2.2. <i>Richelieu et Vulson : des idéologies communes</i>	25
III. LA QUESTION DU COMMANDITAIRE	28
1. Mazarin, un successeur reconnaissant.....	28
2. Séguier, chancelier et mécène	30
3. Richelieu, un projet contrecarré par sa disparition.....	31
Conclusion	34
Bibliographie	37
Liste des illustrations	41
Dossier d'illustrations.....	43

Introduction

« [Il] travailloit incessamment pour le service de son maître, & produisoit toujours quelque chose d'utile & de glorieux à l'Etat »¹. Cette devise, de Marc Vulson de la Colombière (? – 1658), souligne la dimension héroïque d'Armand Jean du Plessis, dit le cardinal Richelieu (1585 – 1642). Dévoué à son roi, Louis XIII (1601 – 1643), le cardinal marque la France par ses réformes et son investissement dans les guerres, intérieures comme extérieures. S'il est souvent rattaché à ses actes politiques, c'est, principalement, son implication dans l'art et le mécénat qui retient notre attention. En effet, si Richelieu rejoint le rang de la noblesse par son engagement politique, c'est à travers la protection artistique et littéraire qu'il conserve son statut. En protégeant les artistes et les arts, il se rend visible dans l'espace public². Par exemple, le cardinal s'illustre dans toutes sortes de réformes artistiques : en 1634, il fonde l'Académie française et apporte son soutien aux littéraires, puis, en 1641, il inaugure une grande salle de théâtre dans le Palais-Cardinal promulguant l'art de la scène³. Les lettres et le théâtre ne sont pas les seuls intérêts de Richelieu. Il se distingue, également, dans le soutien qu'il apporte à la peinture et la sculpture. C'est dans cette perspective que l'on se doit d'aborder la Galerie des Hommes Illustres. Créée vers 1637, la décoration de la galerie présente une série de vingt-cinq portraits d'hommes et de femmes. Henri Sauval (1623 – 1676), historien français, la décrit en ces termes :

C'est-là [que Richelieu] a placé ces Heros, qui par leurs conseils & par leur courage ont maintenu de tout temps la couronne : lui même en fit le choix, & les rangea ainsi que nous les voyons⁴.

À travers sa galerie, le cardinal témoigne de l'intérêt qu'il confère à l'art. La notion « d'usage programmatique »⁵ atteste du fait que le cardinal met en œuvre des programmes

¹ VULSON Marc de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, Paris : Jacques Cottin, 1650, p. 324.

² GUILLOT Catherine, « Richelieu et le théâtre », in : *Transversalités*, n° 117, 2011, p. 87.

³ *Ibid*, p. 87.

⁴ *Richelieu : l'art et le pouvoir*. Catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 18 septembre 2002 – 5 janvier 2003, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud, 31 janvier – 20 avril 2003, Montréal : Snoeck-Ducaju & Zoon, 2002, p. 64.

⁵ KIRCHNER Thomas, « Richelieu et son usage programmatique de l'art : L'image du cardinal dans le décor de ses résidences », in : BOYER Jean-Claude (éd.), *Richelieu, patron des arts*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 2009, p. 251.

iconographiques qu'il construit de toutes pièces. Il choisit les portraits, les représentations, les compositions et jusqu'au plus petit distique accompagnant une œuvre. De manière paradigmatique, la Galerie des Hommes Illustres répond à un souhait du cardinal de mettre en avant les valeurs de la nation française⁶. Malheureusement, ces modèles de courages et de vertus sont disséminés en 1727, lorsque la galerie subit de lourdes transformations. Certaines sources primaires attestent de leur existence. Cependant, peu sont capables de retranscrire, dans son entièreté, le programme iconographique de la galerie. Exception faite d'un ouvrage qui paraît en 1650 et regroupe, en gravure, une copie de chacun des portraits, agrémentés de description biographique. De son auteur, Marc Vulson de la Colombière, très peu d'informations nous sont parvenues. Sa date de naissance elle-même nous est inconnue⁷. Nous ne sommes pas non plus en mesure de relier l'œuvre à un commanditaire précis. En effet, les sources parlent de la publication de l'ouvrage, mais jamais de sa commande.

Pour tenter d'émettre une hypothèse à ce propos, il est primordial de cerner les enjeux qui se dégagent de la Galerie des Hommes Illustres. Pour ce faire, l'analyse comprend trois parties distinctes. La première partie constitue un rappel du contexte de création de la galerie. Ceci pour tenter de comprendre le dessein du cardinal pour sa réalisation, ainsi que – partie plus prenante de l'histoire de l'art – pour mettre en place des liens entre les iconographies employées et le message véhiculé. La mise en évidence des intentions de Richelieu à travers sa galerie nous permet, dans une seconde partie, de questionner les motivations qui sous-tendent la publication de l'ouvrage de Vulson. Une comparaison méthodique avec deux autres ouvrages contemporains de l'auteur nous aide à formuler plusieurs hypothèses concernant ce dernier et son rôle dans le contexte politique de l'époque. La troisième et dernière partie porte sur plusieurs hypothèses mettant à jour un potentiel commanditaire. Richelieu étant entouré de nombreux hommes de confiance, il est intéressant de voir à qui pourrait bénéficier la publication par écrit du souvenir de la galerie. Si le terme de propagande est anachronique dans ce contexte – l'utilisation courante ne date que du XIX^e siècle – il sert tout de même à questionner, sur différents aspects, la galerie de Richelieu et l'ouvrage de Vulson. L'essentiel

⁶ *Ibid* p. 252.

⁷ QUERUEL Danielle et TEYSSANDIER Bernard, « Vulson de la Colombière lecteur de manuscrits médiévaux : de l'usage politique d'une mémoire », in : *Mémoires arthuriennes*, Colloque international du CRIMER de l'Université de Reims, de Champagne-Ardenne et du centre universitaire de Troyes, Reims 24 – 26 mars 2011, Troyes, 2012, p. 1.

de ce travail consiste à définir le contexte de publication de cet écrit et de comprendre quel message est véhiculé à travers les portraits en premier lieu puis par l'ouvrage. En replaçant la galerie dans son époque, l'on peut tenter de comprendre dans quelle mesure les enjeux originaux sont repris et réadaptés dans l'écrit de Vulson. Ce cheminement permet ensuite de se questionner sur la publication écrite et de comparer les différences qu'il peut – ou non – y avoir avec la galerie en centrant le propos sur les idéologies retransmises dans l'ouvrage.

Mises en exergue, les interrogations suivantes permettent de cerner notre propos d'analyse : Comment Richelieu use-t-il d'un savant mélange entre art et politique pour parvenir à légitimer son rang à travers la galerie? De qui, en définitive, la galerie est-elle le faire-valoir ? Par la suite, qui a commandité l'ouvrage de Vulson ? Et surtout, pour quelle raison, plusieurs années après la mort du cardinal, un tel écrit est-il publié ? Tous ces questionnements sont distingués et mis en lumière dans l'analyse qui suit et peuvent être repris dans la problématique de travail suivante : la mise en scène artistico-politique de Richelieu à travers la Galerie des Hommes Illustres du Palais-Cardinal : les enjeux d'une réappropriation, par écrit, de Marc Vulson, vingt ans plus tard.

I. Richelieu et sa galerie

1. Le Palais-Cardinal, une galerie parmi les galeries européennes du 17^e siècle

Lorsqu'il découvre la galerie française de Fontainebleau, vers 1540, Sebastiano Serlio (1475 – 1554), architecte et sculpteur italien de la Renaissance, la décrit de la façon suivante : « Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galeria »⁸. La définition de la galerie comme un « espace de déambulation »⁹ reste la plus courante de ce lieu. Tout comme le cabinet, la galerie est décrite comme un espace où l'on se rend pour « parler affaires, mais en marchant »¹⁰. La galerie, salle étroite et longue, prolonge couramment les appartements depuis les côtés de la cour et permet d'accéder aux pièces privées sans emprunter les passages ouverts à tous¹¹. Elle se trouve communément dans les palais et châteaux français dès le XIV^e siècle et le cardinal Richelieu n'échappe pas à la règle. En 1624, peu de temps après son entrée au Conseil du roi, il achète l'ancien hôtel d'Angennes qu'il fait ensuite reconstruire en palais. Dès 1628, les terrains et acquisitions qu'il obtient aux alentours lui permettent d'imaginer l'ajout d'une somptueuse galerie. Selon les plans et gravures conservés après la destruction de la galerie¹², le passage est construit dans l'aile ouest attenante au jardin. Elle se compose de « huit fenêtres sur la cour, ainsi que deux au nord, sur le rempart »¹³ et relie une chapelle cruciforme à la chambre même du Cardinal Richelieu. Selon les sources, la galerie a été détruite par Victor Louis (1731 – 1800), architecte français, qui supervisait, à la fin du XVIII^e siècle, les travaux du palais pour le duc d'Orléans (1785 – 1793). Les informations relatives à l'architecture de la galerie proviennent de plans et de gravures qui ont été

⁸ « Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie » : GUILLAUME Jean, « La galerie dans le château français : place et fonction », in : *Revue de l'Art*, n°102, 1993, p. 32. Pour plus d'informations à ce sujet : FROMMEL Sabine, *Sebastiano Serlio, architecte de la Renaissance*, [Paris] : Gallimard, 2002.

⁹ MIGNOT Claude, « La galerie au XVII^e siècle : continuités et ruptures », in : *Bulletin monumental : La galerie à Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, volume 166, n° 1, 2008, p. 18.

¹⁰ CHATENET Monique, « Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie / Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galeria », in : *Bulletin Monumental : La galerie à Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, volume 166, n° 1, 2008, p. 6.

¹¹ MIGNOT *op. cit.*, p. 15.

¹² Ces informations proviennent de plans et gravures conservés après la destruction de la galerie par Victor Louis (1731 – 1800), architecte français, qui supervisait les travaux du palais pour le duc d'Orléans (1785 – 1793). A ce propos : *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p.65.

¹³ *Ibid*, p. 65.

conservées, puisque rien ne subsiste de la galerie en l'état – y compris les portraits, à quelques exceptions près.

La galerie, de par son architecture, est une construction en vogue chez la noblesse et provoque un fort enthousiasme en tant que marqueur social. En effet, en plus d'être un moyen de relier deux bâtiments, la galerie constitue en soi un ornement. À travers elle, les hommes voient « un signe extérieur de noblesse »¹⁴, fait important « dans un royaume où, selon l'adage, "est noble qui vit noblement" »¹⁵. Il est vrai, que si la galerie est perçue comme un lieu de promenade, propice à la réflexion, ce n'est pas son seul usage connu. Ces longs corridors peuvent, également, accueillir des cérémonies, et représentent un moyen d'atteindre les appartements privés. Par exemple, lors de la journée des Dupes, en 1630, c'est par la galerie du Luxembourg – et avec l'aide d'un complice – que Richelieu parvient à atteindre la chambre de la reine, malgré l'interdiction de celle-ci. De plus, les galeries peuvent présenter l'érudition du maître à travers une bibliothèque ou encore montrer les ornements, les objets et les collections artistiques de celui-ci¹⁶. Cette dernière catégorie, témoignant de la culture artistique du maître de château, définit la galerie comme « un espace de prestige »¹⁷. Prestige qui peut s'illustrer dans le fait de posséder des séries de portraits représentant des hommes et des femmes appartenant à l'histoire ou à la noblesse. Dès le XVI^e siècle, les fonctions de la galerie de portraits sont diverses: « séries de peintures, de sculptures ou d'armures, et des séries de représentations d'empereurs antiques, de monarques modernes, d'ancêtres membres d'une famille, de patrons, d'hommes illustres, de femmes fortes et de beautés »¹⁸. Ces mises en scène d'hommes et de femmes célèbres sont courantes durant le XVI^e et le XVII^e siècle. En témoigne, par exemple, la galerie de Fontainebleau datant de 1623, comportant des portraits de grands rois français (François 1^{er}, Henri II et François II notamment).

Richelieu, peu de temps après la construction de la galerie, engage Jacques Lemercier (1585 – 1654), architecte du Louvre, pour réaliser son projet de Galerie des Hommes

¹⁴ CHATENET *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶ *Les grandes galeries européennes, XVII^e – XIX^e siècles*. Actes du colloque de Versailles organisé par le Centre de Recherche du Château de Versailles, 13 – 15 décembre 2007, sous la direction de Claire Constans et Mathieu de Vinha, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 116.

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

Illustres¹⁹. La galerie de Richelieu, tout comme les autres, présente non seulement des figures du présent, mais s'inscrit également dans une perspective historique voulue par le cardinal. En mettant en regard diverses figures connues, l'on parvient à créer « une dialectique entre présent et passée »²⁰. Cette dernière peut démontrer que ces hommes de la noblesse avaient soucis de se soumettre à des modèles historiques.

2. Les portraits illustres du Palais-Cardinal

C'est à travers sa série de portrait, que la galerie parvient à transmettre et remémorer des faits historiques²¹. Lorsque la construction de la galerie s'achève, Richelieu mandate le peintre classiciste Philippe de Champaigne (1602 – 1674), pour peindre les effigies des hommes illustres²². Ce dernier est aidé par Simon Vouet (1590 – 1649), peintre baroque qui réalise certains des portraits. Richelieu leur commande « une suite de portraits de grand format, encadrés d'emblèmes et de scènes historiques »²³. En 1635, les deux artistes terminent leur œuvre : 25 représentations d'hommes et de femmes illustres, figures emblématiques de l'histoire ayant trait à la monarchie. Par l'alignement de ces personnages, il est mis « en rapport une histoire collective et la représentation symbolique de vertus individuelles »²⁴. Chacun des 25 portraits est réalisé en pieds afin de montrer le personnage dans son entièreté et est complété « par des médaillons allégoriques et narratifs qui décrivent les faits les plus mémorables accomplis par chaque personnage »²⁵. De plus, l'on insiste sur ce qui fait du modèle un homme illustre, et de vertu, à travers divers attributs (livres et écrits, armes et épées, armures, etc.). Les peintres marquent, également, une insistance toute particulière sur l'importance de certains personnages. En effet, cela se discerne dans le fait que les portraits des personnages ancestraux étaient dans un format plus imposant que les grandeurs nature utilisées pour le ministre et la famille royale²⁶. Par conséquent, il apparaît que, par leurs

¹⁹ Richelieu : *l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 65.

²⁰ CIVIL Pierre, « Culture et histoire : galerie de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI^e siècle », in : *Mélanges de la Casade Velázquez*, tome 26 – 2, 1990, p. 29.

²¹ *Ibid*, p. 29.

²² Champaigne est l'artiste qui travaille le plus pour Richelieu. Il est considéré comme le peintre préféré du cardinal depuis que ce dernier a découvert ses talents dans les œuvres possédés par Marie de Médicis. A ce sujet : *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.* p. 4.

²³ *Les grandes galeries européennes. Op. cit.*, p. 77.

²⁴ CIVIL *op. cit.*, p. 30.

²⁵ ALBIS (D') Cécile, *Richelieu : l'essor d'un nouvel équilibre européen*, Paris : A. Colin, 2012, p. 232.

²⁶ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 65.

créations, les peintres montrent une société contemporaine tenant en haute considération la bienveillance de ses pairs. Il en découle assurément que les légendes contant leur vie et leur mort « continue[nt] de rythmer l’histoire [de la] collectivité »²⁷.

Les œuvres sont réparties de façon à suivre une chronologie, commençant avec l’abbé Suger au XII^e siècle pour parvenir jusqu’à François de Bonne, duc de Lesdiguières mort au XVII^e siècle²⁸. Les portraits sont disséminés sur les murs de la galerie et se font face le long de celle-ci entre le mur est et le mur ouest. Le mur sud accueille les représentations d’Anne d’Autriche (1601 – 1666), de Louis XIII (1610 – 1643) et de Marie de Médicis (1573 – 1642). Aux portraits de la famille royale s’ajoutent ceux d’hommes d’Église et de guerre tels que Olivier de Clisson (1336 – 1407) ou le cardinal d’Amboise (1460 – 1510). Si, à l’époque, le portrait conserve principalement un but commémoratif, il ne faut pas négliger pour autant les enjeux politiques qu’il comporte. En effet, le portrait est un genre de représentation permettant de mettre en scène une personnalité. De ce fait, les enjeux dont il est question se rattachent à l’importance de valoriser les caractéristiques du modèle – vertus, actes, histoire – à l’aide d’attributs, de costumes et de décors. Ainsi, lorsque Richelieu passe commande de ses portraits, il a d’ores et déjà un programme iconographique en tête²⁹. Par programme iconographique, l’on entend des choix opérés concernant le visuel et le rendu d’ornements tels que ceux de la galerie selon une planification établie préalablement. En effet, aux prémices de la construction de la galerie, le cardinal a décidé de l’emplacement de chacune des œuvres. De plus, la chronologie imposée par les effigies est de lui, tout comme le choix des devises et scènes héroïques accompagnant chacune d’elle. Les portraits et leur composition sont également soumis à l’approbation de Richelieu. Force est de constater qu’il ne s’en remet pas entièrement aux peintres, mais qu’il fait preuve d’une forte implication personnelle dans le choix esthétique et les détails des œuvres. Les 25 personnages sont, par voie de conséquence,

²⁷ CIVIL *op. cit.*, p. 30.

²⁸ Un doute est émis au sujet du portrait de Jeanne d’Arc, suivant celui du Cardinal d’Amboise. En effet, la chronologie, dans ce cas précis, n’est pas respectée. Sylvain Lavassière, dans son article « Le conseil et le courage : la galerie des Hommes Illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », incombe cela à un ajout postérieur du portrait à la galerie. A ce sujet : *Richelieu : l’art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 67.

²⁹ TRUDEL Diane, « Un art de propagande à la gloire de Richelieu », in : *Vie des Arts*, vol. 46, n° 188, 2002, p. 82.

soumis au regard du cardinal qui tient à ce que la galerie, parée de ses portraits, soit « l'illustration de son gouvernement »³⁰.

2.1. *Marie de Médicis, une passion pour le mécénat*

Si l'on retient cette hypothèse, les représentations de la famille royale en sont l'exemple même. Comme précédemment indiqué, Louis XIII (1610 – 1643), sa mère, Marie de Médicis (1573 -1642), ainsi que son épouse, Anne d'Autriche (1601 – 1666), se trouvent, tous trois, sur le mur du fond sud de la galerie. À travers la présence et l'emplacement de ces portraits, Richelieu met sa Galerie d'Hommes Illustres sous leur protection. En effet, la galerie ayant pour but premier l'accomplissement personnel du cardinal, il n'omet pas pour autant, « dans un esprit très politiquement correct »³¹, ainsi que part respect d'y inclure les membres de la famille royale. Moyen également d'asseoir sa place au sein de cette même famille.

Prenons, en premier lieu, le portrait de la reine mère, que l'on retrouve en gravure dans l'ouvrage de Vulson de la Colombière (ill. 1)³². La reine est assise dans un fauteuil, les cheveux relevés et attachés. Elle est parée d'une élégante robe et se tourne de $\frac{3}{4}$ sur la gauche. Derrière elle, l'on perçoit une couronne posée sur une table et elle tient des objets dans ses mains. Comparons avec une réalisation du peintre Antoine Van Dyck (1599 – 1641), *Portrait de Marie de Médicis* (ill. 2), datant de 1632. La reine garde la même pose, mais se tient de $\frac{3}{4}$ sur le côté droit. L'on retrouve également la couronne sur la table, et ce qui semble être une fleur dans ses mains. La coiffure remontée, la robe à manches bouffantes et à col en fraise ouvert sont semblables. Dans un exemple similaire, l'œuvre de Santi di Toti (1536 – 1603) représentant la reine (ill. 3) comprend les mêmes attributs. Le modèle se tient, cette fois-ci, debout, cependant, l'on retrouve la table portant la couronne et la robe, qui sont des éléments significatifs. L'on remarque, dans les trois œuvres proposées, la présence d'un rideau pourpre derrière le modèle. Le drapé est souvent utilisé dans les portraits en pied, afin de combler

³⁰ Nous le verrons par la suite, le programme iconographique de la galerie est entièrement pensé par le cardinal. Ceci témoigne encore de son goût pour l'art, mais également de ses connaissances en la matière. Par le biais de la composition, il parvient à lier art et politique. A ce sujet : *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 64.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

³² L'œuvre ayant été détruite, comme bon nombre des autres de la galerie, la description s'appuie sur les gravures de l'ouvrage de Vulson de la Colombière. A ce sujet : *VULSON op. cit.*

l'arrière-plan derrière le modèle³³. La couleur, quant à elle, représente la majesté et le pouvoir³⁴. Par ces comparaisons, le portrait de la Galerie des Hommes Illustres ne semble pas s'éloigner des modes de représentations usuels de la reine mère. Qui plus est, l'on n'est pas sans savoir que Marie de Médicis possédait, elle aussi, un goût prononcé en matière d'art. En effet, Philippe de Champaigne, François Pourbus (1569 – 1570), ou encore Pierre Paul Rubens (1577 – 1640), ont réalisé de nombreuses commandes pour la reine³⁵. Cet intérêt pour le mécénat est, d'ailleurs, l'élément qui rattache le cardinal à « la principale mécène du début du siècle, [auprès de laquelle, il] acquiert le sens du poids de l'art dans la mise en scène politique »³⁶. En effet, c'est vers 1610 que Richelieu, encore évêque de Luçon, se rapproche du gouvernement par le biais de la régente. Ainsi, c'est au travers de portraits commandités par Marie de Médicis que Richelieu découvre les talents de Philippe de Champaigne, qui devient son peintre de prédilection³⁷. En dépit de cela, il prend, par la suite, un rôle majeur dans les discordes qui opposent cette dernière à son fils, se plaçant du côté du jeune roi. Il participe, d'ailleurs, à la fin de la période de régence de la reine : la place occupée par le portrait de Marie de Médicis dans la Galerie des Hommes Illustres tend, sans doute, à affirmer le respect de Richelieu pour cette dernière, et ce, malgré les dissidents historiques qui les séparent, ou illustre l'idée de manœuvres politiques dissimulées dans le choix des œuvres de la galerie.

2.2. *Louis XIII, un grand éloge*

Dans un second temps, abordons l'effigie du fils de Marie de Médicis dont, par chance, le portrait est encore conservé actuellement (ill. 4). Le roi, en habit d'apparat, se tient debout, la main droite appuyée sur sa hanche et l'autre sur un bâton de commandement. Derrière lui, le même rideau pourpre, ainsi qu'un heaume posé sur un meuble drapé. Fait important, l'on remarque la présence d'une femme aillée, déposant une couronne de laurier sur la tête du roi.

³³ LORNE Campbell, *Les portraits de la Renaissance : la peinture des portraits en Europe aux XIVe, XV et XVIe siècles*, [Paris] : Hazan, cop. 1991, p. 118.

³⁴ L'exemple le plus pertinent pour en témoigner est le portrait de Louis XIV réalisé par Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) en 1701.

³⁵ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 4.

³⁶ ALBIS *op. cit.*, p. 230.

³⁷ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 4.

Il s'agit d'une allégorie de la Victoire, tenant une palme et couronnant le grand vainqueur³⁸. Le peintre a ajouté un distique sur le côté gauche de l'œuvre « Protegit auxilio socios, qui fortibus armis / Regia deffendit, laesaque jura Dei », signifiant : « Il protège par son aide ses alliées, lui qui avec des armes courageuses / a défendu son royaume, et les droits de Dieu lésés »³⁹. C'est sans conteste que Richelieu a tenu à ce que son roi soit représenté de la manière la plus élogieuse qui soit. En revanche, si l'on compare avec la gravure de Heince et Bignon présente dans l'ouvrage de Vulson (ill. 5), l'on se rend compte que la partie allégorique de l'œuvre a été enlevée, pour ne garder que le roi en personnage central. Le rideau, lui-même, est raccourci et se trouve confiné au coin supérieur droit de l'œuvre⁴⁰. Pour revenir au portrait original, les mêmes attributs et la même composition se retrouvent quelques années plus tard en 1655, lorsque Philippe de Champaigne exécute un second portrait de Louis XIII (ill. 6). Le roi, debout, vêtu d'une tenue semblable, est placé devant un rideau pourpre et un heaume d'armure. Seule la disposition de ses bras est différente et l'allégorie de la victoire n'est pas représentée. Pour faire une analogie, la disposition des œuvres et du modèle selon Champaigne est une réutilisation de la typologie fixée par François Pourbus (1569 – 1570) lorsqu'il représentait Henri IV (1553 – 1610). Par exemple, son œuvre de 1610 (ill. 7) présentant le roi en pied, arborant les mêmes attributs que son fils quelques années plus tard – heaume, rideau pourpre et armure⁴¹. Type de composition que l'on retrouve de façon presque similaire, à quelques détails près, dans la gravure illustrant l'ouvrage de Vulson de la Colombière (ill. 8).

La représentation de Louis XIII dans le sillage d'Henri IV est un hommage pour un jeune héritier qui a perdu son père à l'âge de 8 ans. Élevé comme un roi passif dès lors que sa mère obtient la régence, Louis XIII ne comprendra la hauteur de son rang que plus tard. Sa reprise du pouvoir va de pair avec la montée en grâce de Richelieu. En effet, si jusqu'alors ce dernier était un partisan de Marie de Médicis, son accession au grade de cardinal change la donne. Le 5 septembre 1622, il reçoit, des mains du roi, la barrette rouge, symbole de la nouvelle « position éminente pour laquelle il nourrit de grandes ambitions »⁴². Sous la

³⁸ Tervarent Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu (1450 – 1600)*, Genève : Librairie Droz, 1997, p. 463.

³⁹ Richelieu : *l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 98.

⁴⁰ Autant de différences entre la reproduction et l'original, qui seront traitées ultérieurement.

⁴¹ Richelieu : *l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 98.

⁴² Albis *op. cit.*, p. 90.

protection du roi, le cardinal parvient à intégrer le gouvernement ; les stratégies politiques et les projets de réforme unissent désormais les deux hommes. Par son portrait dans la Galerie des Hommes Illustres, le cardinal prouve son attachement à ce roi dont il reste l'obligé, tout en tentant de se hisser à sa hauteur. De plus, la composition « au demeurant inhabituelle »⁴³ de l'œuvre fait foi d'un programme iconographique réfléchi par le cardinal. La Victoire tenant une couronne se dessine sur un arrière-fond qui laisse deviner La Rochelle. « Il a fallut prendre la Rochelle, qui paroiffoit imprénable à tout le monde, excepté à Richelieu »⁴⁴ : cela se fit en 1628, calmant les tensions exacerbées par les aristocrates et les protestants et ramenant une stabilité politique. L'œuvre, ainsi réalisée, témoigne, selon les analyses, de la minutie des stratégies politiques de Richelieu qui agit dans l'ombre pour son roi⁴⁵. Ce qu'il faut, néanmoins, c'est comprendre les enjeux politiques visibles à travers ces œuvres. Le cardinal est un conseiller de valeur pour le roi. Il sait le conseiller sur les décisions politico-stratégiques à prendre, tout comme sur les résolutions de ses dissidences familiales. Ajouter la Rochelle en fond du portrait de Louis XIII, c'est rappeler au spectateur les liens étroits entre les deux hommes et l'impact du cardinal sur l'Etat. Une fois n'est pas coutume, par ce biais, Richelieu confond dans son usage, art et politique⁴⁶.

2.3. *Richelieu parmi les illustres*

Parmi ces hommes et femmes illustres choisis par Richelieu pour leur distinction et leurs actes se trouve son portrait. Considéré comme « le chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne », il siège à la 22^e position dans la galerie et se situe sur le mur ouest, à un portrait d'intervalle de la famille royale. Si l'on se réfère à la gravure de l'ouvrage de Vulson (ill. 9), l'on voit le cardinal se tenant droit, vêtu de son habit religieux. Sur la tête, il porte une calotte et semble tenir dans sa main droite sa barrette de cardinal. Il revêt sa *capa magna* qui lui couvre les bras et les épaules. Ce portrait ne fait malheureusement pas partie des rares qui ont été conservés de l'époque. Cependant, vers 1637, Philippe de Champaigne ajoute à son

⁴³ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 51.

⁴⁴ VULSON *op. cit.*, p. 272.

⁴⁵ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 51.

⁴⁶ ALBIS *op. cit.*, p. 233.

corpus, « une série de tableaux montrant le cardinal en pied »⁴⁷. Parmi ces œuvres, l'une d'elles, semble, plus précisément se rapprocher du portrait qui se trouvait dans le Palais-Cardinal⁴⁸. Sur cette représentation (ill. 10), le cardinal arbore la même stature et les mêmes attributs que préalablement observés. Un décor est ajouté en arrière-plan, montrant le fameux rideau pourpre déjà présent sur les portraits royaux, ainsi qu'une cour ouvrant sur un jardin.

L'auteur de ces portraits, Philippe Champaigne, est le favori de Richelieu. Le peintre a, de toute pièce, instauré un projet artistique correspondant à la vie et aux ambitions du cardinal. Ledit projet sert à présenter le personnage sous toutes ses facettes : homme d'Eglise, conseiller politique du roi et réformateur. Pour illustrer cela, prenons un portrait du cardinal qui aborde le modèle différemment (ill. 11). Dans ce portrait, Richelieu, assis sur une chaise, est représenté de 3/4. Il siège devant le rideau rouge, couramment représenté, et porte, sur sa tête, sa barrette, symbole de l'homme d'Eglise qu'il est. Il faut savoir que Philippe de Champaigne ne va pas intégrer, de façon systématique, dans ses œuvres, la stature politique et les ambitions de son mécène. C'est petit à petit qu'il confère à son modèle, un rang presque comparable aux membres de la famille royale. Plusieurs jalons témoignent de cette évolution iconographique. Premièrement, il ne le représente jamais entièrement de face, ce qui serait considéré comme « une inconvenance iconographique »⁴⁹, puisque cette posture est réservée aux membres de la famille royale. Pourtant, il use d'autres moyens pour le représenter plus grand que son rang ne le permet. Par exemple, dans le portrait cité auparavant (ill. 10), le cardinal se tient debout et « ne revêt pas la pose jusque-là réservée aux princes de l'Eglise »⁵⁰. En effet, les membres du clergé étaient, la plupart du temps, représentés assis. Un exemple contemporain du XVIII^e siècle, celui de l'évêque de Cambrai, Joseph de Bergaigne (1558 – 1647) (ill. 12). Le portrait montre une composition adéquate aux normes attendues alors quant à la représentation d'un religieux. L'homme d'Eglise est tourné de 3/4 sur la droite et se tient assis, vêtu de son costume ecclésiastique. Sur son torse repose une croix accrochée à un chapelet et il est coiffé d'un bonnet d'évêque. Ce type de représentation est considéré comme plus traditionnel pour les religieux.

⁴⁷ Le catalogue d'exposition, « Richelieu : l'art et le pouvoir », offre des descriptions et des informations pertinents pour ce chapitre. C'est pourquoi il est repris à plusieurs reprises comme source. A ce propos : *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid* p. 78.

⁴⁹ *Ibid* p. 51.

⁵⁰ *Ibid* p. 78.

Deuxièmement, si dans le portrait assis (ill. 11), Richelieu porte sa barrette sur la tête, ce n'est pas le cas dans le précédent (ill. 10). Le symbole de son grade, la barrette, est tenu à bout de bras et revêt une place d'attributs plus que d'habillement. De ce fait, avec son bras tendu sur le côté, sa pose est comparable à celle d'un homme « tenant un bâton de commandement ou un sceptre »⁵¹. Par sa stature et son souci de se découvrir la tête, Richelieu apparaît comme « un membre influent de la cour »⁵² et avant tout, un homme d'État. Dans les nombreux portraits que Richelieu commande à son peintre, l'accent est mis sur la prestance qui peut émaner de sa posture et notamment par la force de son regard.

Champaigne, par ses portraits, laisse entrevoir les préoccupations du cardinal qui tiennent plus des affaires politiques que de celles de l'Eglise. Le peintre développe une iconographie propre à son protecteur qui est comparable à celle qu'il applique au roi Louis XIII suggérant de la sorte, « par analogie et avec intelligence, les attentes de Richelieu et sa proximité avec le roi »⁵³. Pour étayer ces dires, certaines similitudes peuvent être relevées entre le portrait de Richelieu (ill. 10) et un portrait de Louis XIII réalisé par Philippe de Champaigne vers 1622 (ill. 13). Le roi est représenté dans son costume de sacre, arborant donc une longue tenue lui couvrant les épaules et, presque entièrement, les jambes. On remarque très vite que la position de Richelieu (ill. 10) et celle du roi sont similaires, bien qu'inversées. De plus, ils portent tout deux la légion autour du cou et tiennent d'une main un objet : pour Richelieu sa barrette, pour le roi son sceptre. De plus, la réputation du cardinal quant à ses actes n'est plus à faire. Dès 1624, il devient le principal ministre du roi et entame, à ses côtés, une campagne pour redonner à la France son éclat⁵⁴. Nul n'ignore le rôle qu'il a joué contre la mainmise de Rome et de l'Espagne sur son pays. Ou encore son combat contre les huguenots dont « la controverse (...) traverse toute sa vie »⁵⁵. Ses écrits théologiques, son amour pour l'art, son implication dans la création de l'Académie française en 1635, sont autant d'actes le représentant⁵⁶. Partant de ce fait, l'on peut se questionner légitimement sur le

⁵¹ *Ibid* p. 51.

⁵² *Ibid* p. 78.

⁵³ *Ibid* p. 78.

⁵⁴ ALBIS *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ MORGAIN Stéphane-Marie, « Une grande œuvre théologique de Richelieu : La méthode la plus facile et la plus assurée pour convertir ceux qui se sont séparés de l'Eglise », in : *Dix-septième siècle*, n° 230, 2006, p. 131.

⁵⁶ ALBIS *op. cit.*, p. 232.

rôle et la fonction de cette galerie dans sa réforme politique. Galerie dans laquelle, le cardinal fait face, justement et directement, à l'abbé Suger, considéré comme le premier représentant religieux de ce recueil de portraits d'hommes illustres⁵⁷.

3. Une mise en scène artistique et politique

La galerie est « le cadre idéal pour célébrer la gloire du souverain ou du commanditaire »⁵⁸. À travers elle, le commanditaire est, avant tout, attentif à la mise en valeur de sa lignée. Aux portraits représentant les nobles prédécesseurs de ce dernier, l'on ajoute, traditionnellement, les membres de la famille royale pour témoigner de la réussite et du rang du commanditaire⁵⁹. Contrairement à ce qui précède, Richelieu recense, dans sa galerie, des personnages illustres et ayant marqué l'histoire, dont aucun n'est de sa filiation. Et pour cause, la famille des du Plessis, à laquelle appartient Armand Jean, futur cardinal Richelieu, « ne compte aucune personnalité particulièrement remarquable »⁶⁰. Appartenant à une lignée de six enfants, le jeune Richelieu perd très tôt son père. Ce dernier laisse d'importantes créances à ses héritiers, que Richelieu tente de combler en commençant des études de théologie. Le futur cardinal fait tout ce qui est en son pouvoir pour accélérer son accession au titre d'évêque. Il l'obtient, en décembre 1606, à à peine 21 ans, sans même avoir, préalablement, décroché son rang de prêtre⁶¹. La suite du récit le conduit à se rapprocher du gouvernement et des membres de la famille royale pour siéger à la place cardinal et ministre du roi. Ce résumé de parcours permet, avant tout, de constater que Richelieu a bâti seul son pouvoir. Cependant, il demeure un membre de « la noblesse d'épée (...) qui avait acquis son titre, mais n'était point né avec »⁶². En définitive, quel meilleur moyen avait-il de légitimer son grade, s'il n'y avait aucune famille sur laquelle s'appuyer ?

Richelieu a, de lui-même, défini sa lignée : s'il ne peut tirer de gloire de ses ascendants, il a, tout du moins, des prédécesseurs de renom dans les ministres et les ecclésiastiques qui ont été au service de la France. Parmi les grands noms de l'histoire, il en a sélectionné 24,

⁵⁷ Ce propos sera plus amplement développé dans la seconde partie.

⁵⁸ *Les grandes galeries européennes. Op. cit.*, p. 379.

⁵⁹ *Ibid* p. 379.

⁶⁰ *ALBIS op. cit.*, p. 27.

⁶¹ *ALBIS op. cit.*, p. 35.

⁶² *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 51.

dont les hauts faits servent à refléter son propre parcours. Ainsi, chacune des œuvres répond au cardinal et se présente comme un autoportrait de ses actes⁶³. Par exemple, Olivier de Clisson rappelle, par les tentatives d'assassinats déjoués, celles que le cardinal a lui-même subies. Par ces illustrations, il apparaît comme « un équivalent moderne »⁶⁴ des actions et vertus de ces ancêtres. De même, son emplacement dans la galerie est loin d'être anodin. Richelieu se dresse face à l'abbé Suger qui représente le tout premier élément de cette lignée. Le cardinal se définit comme l'accomplissement et le successeur de ces grands hommes de l'histoire siégeant à ses côtés. En 1635, Michel Lasne (1595 – 1667), graveur français, exécute une illustration au burin sur cuivre du cardinal (ill. 14). Sur l'image, un portrait central du cardinal Richelieu, posé sur un chevalet, est admiré par des anges. Dans le coin supérieur droit, une lumière divine éclaire les anges, alors que dans le coin inférieur, l'on distingue une série de portraits⁶⁵. On reconnaît les personnages de la Galerie des Hommes Illustres – laquelle est encore en cours de réalisation à l'époque de la gravure. Les trois premiers sont : le cardinal d'Amboise (1460 – 1510), Bertrand du Guesclin (1320 -1380) et l'abbé Suger (1081 – 1151). Sous les portraits, la devise suivante : « Et que diuisas Beatos Efficiunt, collecta tenes » ce qui signifie : « Il réunit à lui seul les vertus de ces hommes illustres »⁶⁶. Une telle gravure n'émet aucun doute sur le but de cette galerie, à savoir inscrire le cardinal au centre d'une constellation d'hommes illustres.

Pourtant, il ne faut pas oublier que Richelieu reste inférieur au roi en terme de pouvoir. Une telle galerie pourrait aisément paraître comme une injure, voire un sacrilège à la famille royale. Dans une telle hypothèse, l'on comprend mieux le choix du cardinal de placer Louis XIII et sa famille « au point focal de l'ensemble »⁶⁷, sur le mur du fond. Aussi conçoit-il la galerie, et l'entièreté du Palais, comme un hommage au roi⁶⁸. En 1642, peu de temps avant sa mort, le cardinal écrit son « Testament politique », à travers lequel il prodigue conseils et directives pour perpétuer sa réforme. De plus, il y lègue une partie de ses richesses et le Palais-Cardinal au roi, assurant, par ce biais, la continuité de son œuvre⁶⁹. En ne se hissant pas

⁶³ TRUDEL *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ Richelieu : *l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 67.

⁶⁵ TRUDEL *op. cit.*, p. 83.

⁶⁶ Richelieu : *l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 225.

⁶⁷ *Ibid* p. 64.

⁶⁸ BURCKHARDT Carl J., *Richelieu, Tome 3 : la politique d'hégémonie et la mort du Cardinal*, Paris : Editions Robert Laffont, 1975, p. 379.

⁶⁹ HILDESHEIMER Françoise, *Richelieu : Testament politique*, Paris : Champion, 2012, p. 7 -9.

plus que haut son souverain, Richelieu inclut le roi dans son dessein. Il associe art et politique pour marquer l'histoire⁷⁰. Ce n'est pas anodin si la commande de la galerie tombe précisément à l'aube de la guerre avec l'Espagne (1635). En effet, la galerie est reconnue pour avoir été « rapidement exécutée »⁷¹, une hâte qu'on lie à l'ambition de Richelieu d'asseoir sa place et de légitimer les réformes – contre les huguenots ou la noblesse – qu'il met en place pour la France. À cette fin, une série de portraits « encouragé par l'État »⁷², est un moyen de redonner de l'espoir aux français. En cheminant dans la galerie, une suite de grandes figures historiques rappelle « les progrès grandioses de la nation française »⁷³. Les effigies exaltent une foi aveugle en l'Etat et une forte piété catholique : programme iconographique pensé par un cardinal dont la propagande artistique tient compte « de l'universabilité de ses intérêts, comme de ceux du roi et de l'Etat »⁷⁴. À cet égard, la disparition presque complète des portraits de la galerie aurait pu constituer un frein dans la « pérennité historique »⁷⁵ de Richelieu, s'il n'y avait eu des ouvrages pour les recenser.

II. Vulson et son écrit

1. Une vie illustrée : souvenir de la galerie Cardinal

Si, pour connaître l'existence des portraits du Palais-Cardinal, l'on devait se contenter de ce que l'histoire a épargné, notre savoir se limiterait à cela : les portraits de Louis XIII, Gaucher de Châtillon, Gaston de Foix, l'abbé Suger, Olivier de Clisson et Simon de Montfort. Ces sept effigies originales sont les seules – exception faite de celle de Jeanne d'Arc qui fut détruite, par les flammes, en 1940 – à avoir survécu à la destruction de la galerie⁷⁶. Fort heureusement, c'était sans compter sur la publication d'un ouvrage qui regroupe, à lui seul, tous les portraits de la galerie.

⁷⁰ TRUDEL *op. cit.*, p. 80.

⁷¹ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 69.

⁷² TRUDEL *op. cit.*, p. 80.

⁷³ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 7.

⁷⁴ *Ibid* p. 53.

⁷⁵ TRUDEL *op. cit.*, p. 80.

⁷⁶ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 66.

« *Les portraits des hommes illustres françois qui sont peints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu. Avec leurs principales Actions, Armes & Devises* », est publié en 1650 à Paris. L'ouvrage comporte 366 pages et fait l'objet de plusieurs éditions par la suite, preuve d'un intérêt renouvelé pour l'ouvrage⁷⁷. en 1655, 1662 et 1690. On lui connaît également des éditions copiées entre 1667 et 1699, dont la qualité des gravures est moindre⁷⁸. Ce recueil débute par une épître dédiée à Pierre Séguier (1588 – 1672), chancelier de France. La dédicace est signée par les deux artistes-graveurs Zacharie Heince (1611 – 1669) et François Bignon (1620 - ?). Peu d'informations nous sont parvenues à leur propos, à l'exception de celle-ci : François Bignon est le graveur et peintre attitré du roi⁷⁹. Pour ce qui est de Zacharie Heince, on en connaît encore moins, si ce n'est qu'originaire de Suisse, il a, en définitive, voué son art aux commanditaires français. En 1648, les deux artistes ont travaillé, conjointement, à l'illustration « *Des portraits des plénipotentiaires à la paix de Munster* ». C'est deux ans après cette publication, qu'ils signent, ensemble, un nouvel ouvrage regroupant les effigies de la « Galerie des Illustres »⁸⁰. Les 25 gravures suivent l'ordre chronologique imposé par le déroulement des portraits de la Galerie. L'ouvrage commence avec l'abbé Suger pour parvenir jusqu'à Gaston Fils de France (1608 – 1660), le cadet de la famille royale. Chaque estampe est agrémentée de deux textes distincts sous la forme de colonne. Le premier présente la naissance, la vie et les actes du personnage. Par exemple, l'on nous dit d'Armand de Gontaut-Biron (1524 – 1592), Maréchal de France, qu'il est né d'une famille noble, qu'il remporte de célèbres victoires pour la nation, comme celle proche de ville Neuve d'Aginois et qu'il parvient à se démarquer par son courage pour ainsi gagner son statut de Capitaine⁸¹. Le second passage, quant à lui, est un recueil des devises célèbres prononcées par les protagonistes, ou à leur sujet. Ainsi, l'on retient, de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle d'Orléans, la citation suivante : « Les Abeilles mettent toujours en faction au-dessus

⁷⁷ Plusieurs rééditions, tout d'abord e 1655, puis 1662 et enfin 1690. Cela prouve l'intérêt pour l'ouvrage, mais également un lien entre son contenu et les époques. En effet, l'on peut tenter d'associer l'édition de 1662 avec le règne de Louis XIV. Le tournant imposé par le roi dénote un règne personnel, dont les ministres sont alors exclus.

⁷⁸ *Ibid* p. 102.

⁷⁹ VALLERY-RADOT Jean, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris : Bibliothèque nationale, 1939, p. 377.

⁸⁰ DUPLESSIS Georges et al., *Le peintre-graveur français. Estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Paris : F. de Nobele, 1841, p. 131.

⁸¹ VULSON *op. cit.*, p. 232 – 244.

de la Ruche, une des plus courageuses d'entr'elles, afin de deffendre leur Monarchie de l'invasion des Taons, & des volleries des autres betes »⁸².

L'auteur desdits textes n'est présenté dans l'ouvrage que par son nom : Marc de Vulson, sieur de la Colombière (? – 1658/65)⁸³. Aucune certitude sur les années de vie de cet écrivain ne persiste. En revanche, l'on sait qu'il n'est pas né de famille noble, mais qu'il finit, cependant, par appartenir au second ordre. On ne lui connaît aucun enfant, seule une anecdote sur une potentielle épouse nous est parvenue : en 1618, Vulson aurait surpris sa femme en plein acte d'adultère. Le récit raconte que, furieux, il la tua, elle, et son amant, avant de demander pardon à la cour. Cette incartade a rendu célèbre le terme de « Vulsonade »⁸⁴, menace utilisée contre les femmes trop coquettes⁸⁵. En revanche, cela ne nous apprend guère davantage sur l'auteur ni sur les intentions qui l'ont poussé à rédiger un panégyrique de la Galerie Cardinal. Il est certain que l'utilité d'un tel ouvrage du point de vue de l'historien – en tant que source primaire – n'est plus à prouver. La structure et le programme de la galerie ne survivent qu'à travers l'écrit de Vulson. Dans ce contexte, il faut savoir que la notion de galerie de portraits « pose le problème d'une double signification »⁸⁶. Nous avons déjà évoqué la première. La seconde, nous intéresse plus particulièrement, et fait référence aux suites de gravures réalisées pour accompagner des ouvrages. Il faut ici distinguer les estampes servant à illustrer des écrits sans lien direct avec le texte, au contraire des ouvrages publiés, justement, à ce propos, comme l'est celui de Vulson⁸⁷. Toutefois, les sources attestent qu'il n'est pas précurseur en la matière. Par exemple, en 1605, un ouvrage de ce type paraît sur la galerie attenante au château de Maximilien de Bavière⁸⁸. Les multiples cas similaires qui vont suivre – la galerie de Giambattista Marino en 1619, ... – sont autant de preuves d'un recours répandu à la littérature pour un éloge des galeries. Usage répandu, et pourtant, aucune source ne corrobore l'existence d'une commande pour l'ouvrage de Vulson. On peut émettre des doutes sur le fait que son rôle est de montrer la galerie en tant qu'œuvre d'art. En effet, si la qualité de gravures de Zacharie Heince et François Bignon n'est pas à remettre en question,

⁸² VULSON *op. cit.*, p. 97 – 98.

⁸³ VULSON *op. cit.*, p. 1.

⁸⁴ MORERI Louis, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris : Les libraires associés chez Le Mercier, 1759, p. 743 – 744.

⁸⁵ *Ibid* p. 743 – 744.

⁸⁶ *Les grandes galeries européennes. Op. cit.*, p. 67.

⁸⁷ *Ibid* p. 340.

⁸⁸ *Ibid* p. 78.

l'on constate qu'elles ne sont pourtant pas l'exacte réplique des originaux. Effectivement, dans de nombreuses estampes – comme, par exemple, l'effigie de Louis XIII – seul le personnage est gravé et non le fond qui l'accompagne. Le but de l'ouvrage semblerait donc plus se centrer sur les personnages que sur une question esthétique⁸⁹.

2. Vulson : un ouvrage illustré accessible aux Français

Nous avons pu constater, jusqu'à présent, les enjeux et tensions qui découlent de la réalisation d'une galerie telle que celle de Richelieu. Le message principal de cette dernière est une exhortation au courage et à la vertu dont le cardinal offre une représentation moderne. Cependant, les portraits accrochés ne se trouvent pas en des lieux communs ou de passage pour le peuple français. Bien disposés dans la galerie, ils ne sont l'objet de convoitise que des nobles et autres membres de la cour, autorisés à emprunter ce passage – cette affirmation atteint son paroxysme lorsqu'on sait que ladite galerie relie une chapelle à la chambre même du cardinal. C'est sous cet angle que doit être abordé l'ouvrage de Vulson. À travers la question de l'accessibilité des portraits d'hommes illustres, on peut s'interroger sur les moyens d'étendre et de communiquer ces vertus⁹⁰. En effet, les prémices de vie illustrées remontent au XVI^e siècle. C'est ce siècle, qui a vu apparaître de « hautes figures (...) et (...) qui a conféré à ces grands hommes l'immortalité de leur vivant »⁹¹. Si ces grandes figures sont souvent visibles en sculpture ou en peinture, leur accessibilité au sein de la société est moindre. Un nombre restreint d'hommes cultivés ont accès à ces représentations. Les écrivains vont cerner les enjeux à « représenter le passé et les leçons qu'ils espèrent en tirer »⁹² à travers l'écriture et la gravure, mais également, les enjeux à rendre tout ceci intelligible à un groupe plus large.

Les premiers écrits de la Renaissance font revivre les figures de l'Antiquité classique. Les écrivains abordent les ouvrages et les vies d'hommes tels que Plutarque, Sénèque ou encore Néron. L'engouement, commun à la Renaissance, pour les hommes antiques pousse les écrivains à réécrire leurs faits et gestes, afin d'offrir des recueils de vertus au peuple. Puis,

⁸⁹ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 51.

⁹⁰ *Les grandes galeries européennes. Op. cit.*, p. 333.

⁹¹ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Le Siècle des grands hommes : les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain : Peeters, 2001, p. 5.

⁹² *Ibid* p. 6.

vers le XVI^e – XVII^e siècle, lorsque « des troubles religieux et politiques »⁹³ bouleversent la société, on observe un transfert de cette pratique à l'usage de personnages contemporains ou plus proches historiquement. Les rois et reines actuelles et leurs prédécesseurs apparaissent désormais également comme des *exemplum virtutis*. De tels écrits laissent présupposer un accès plus large à cette littérature que ne le permettent les galeries. Également, ils procurent des informations supplémentaires. En effet, ils ne se restreignent pas à présenter les portraits, mais fournissent, en plus, les informations nécessaires pour connaître et comprendre l'histoire de ces hommes. Ainsi, l'ouvrage de Vulson se place en héritier de ce procédé.

À travers son écrit, ce dernier reprend le concept de galerie et ceci sur deux points. Premièrement, les textes, présentés en colonnes sont agrémentés de larges marges sur les bords. Ces dernières donnent, aux paragraphes, « une forme substitutive de cadre », les représentant, ainsi, comme des tableaux à part entière (ill. 15)⁹⁴. Deuxièmement, la lecture est interrompue par la présence, systématique, des gravures. Le lecteur alterne entre moments de lectures et de pauses visuelles au gré des textes encadrés et des portraits. Tous ces éléments font de l'ouvrage en soi « un spectacle de magnificence »⁹⁵ : au fil des pages, on peut suivre une procession de tableaux, tantôt sous forme de texte, tantôt sous forme de gravures⁹⁶. L'alliance du texte et des estampes est, en soi, un aspect que la galerie Cardinal n'offre pas⁹⁷. En effet, les portraits originaux sont entourés d'emblèmes, de devises ainsi que de scènes représentant les actes du protagoniste⁹⁸. Si ces hauts faits peuvent suffire à certains pour distinguer les représentations, l'on peut supposer que ce n'est pas une règle absolue. Par ce fait, on remarque que les textes de récits sont, donc, propres à l'ouvrage de Vulson et n'étaient pas présents – ou, tout du moins, les sources n'en attestent pas – dans la galerie de Richelieu. En 1643, l'historiographe Mézeray (1610 – 1683) développe, dans son ouvrage « Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à maintenant », les liens entre « la portraiture et la narration »⁹⁹. Selon lui, si la galerie permet de « reconnoître le dehors et la majesté de la

⁹³ VULSON *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴ MARTIN Jean-Henri, *La Naissance du livre moderne (XIII^e – XVII^e siècle) : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 351.

⁹⁵ *Ibid* p. 351.

⁹⁶ *Ibid* p. 351.

⁹⁷ En effet, la leçon d'histoire se trouve accentuée dans un médium comme l'est le livre imprimé.

⁹⁸ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 67.

⁹⁹ MEZERAY (de) François Eude, *Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à maintenant*, Paris : Mathieu Guillemot, 1643, feuillet a3.

personne »¹⁰⁰, elle s'en tient à la notion esthétique. En revanche, alliée à l'écriture qui dépeint les actions et les vertus, cette dernière prend tout son sens. C'est en confondant, dans leurs usages, l'écrit et le portrait, que les ouvrages de vies illustres parviennent à redonner une image entière d'un personnage. En alliant hauts faits et physionomie et en les rendant accessibles, on suggère au lecteur un mode opératoire pour devenir quelqu'un de vertueux. Cependant, si le but premier des vies illustrées est de propager des modèles à suivre, peu d'ouvrages nous permettent de tirer des conclusions sur l'impact qu'ont pu avoir de tels écrits. De surcroît, aucun n'atteste de l'accueil qu'a pu recevoir celui de Vulson. Au vu des sources existantes, nous pouvons, néanmoins, formuler certaines hypothèses sur le message que l'auteur pourrait souhaiter communiquer et sur l'impact qu'il désirerait pour son ouvrage, en remplaçant, ce dernier, dans la bibliographie de l'auteur.

2.1. *Une prédisposition pour la chevalerie : entre pédagogie et politique*

Léon Gautier (1832 – 1897) historien de la littérature et archiviste français, définit, en 1895, la chevalerie comme un idéal voulu par les hommes pour apporter la sécurité ; une sorte de « force armée au service de la Vérité désarmée »¹⁰¹ que représente l'Église. Ces êtres vertueux sont assimilés à l'époque médiévale, mais, bien souvent, repris dans les époques suivantes comme un modèle de courage. Nous l'avons vu, la galerie de Richelieu ne fait pas exception à cette règle. En effet, s'y trouvent Simon Comes de Montfort, Gaucher de Châtillon, Bertrand du Guesclin, Olivier de Clisson, Jean le Meingre, Jean Bastard d'Orléans ou encore Jeanne d'Arc. Si les informations manquent au sujet de Marc Vulson, l'on sait, tout du moins, que cet auteur catholique a une prédilection pour les faits d'armes et les hommes de guerre. Lui-même, fait partie des bras armés de l'État et trouve, en définitive, son succès dans les écrits historiques, faisant preuve d'une « union bénéfique de la plume et de l'épée »¹⁰². En portant un fort intérêt aux exploits chevaleresques et aux hauts faits de l'ancienne noblesse, Vulson se dirige « naturellement vers la science héraldique »¹⁰³. À travers ses écrits sur les blasons et les armoiries, il tente de présenter l'art chevaleresque à travers des exemples de

¹⁰⁰ *Ibid* feuillet a3.

¹⁰¹ GAUTIER Léon, *La chevalerie*, Toronto : Université Robarts, 1895, p. 21.

¹⁰² QUERUEL *op. cit.*, p. 1.

¹⁰³ QUERUEL *op. cit.*, p. 2.

courage. Il amène l'évolution de la chevalerie au cours des siècles, afin d'en justifier la présence à son époque. Vulson trouve, avec la galerie des Hommes Illustres, un terrain d'étude florissant à ce sujet. Les liens entre l'auteur et la galerie sont, d'ores et déjà, perceptibles, à travers le thème commun qu'est la chevalerie. Cependant, les sources viennent encore enrichir ce propos. En effet, deux ans avant la parution de l'ouvrage sur la galerie de Richelieu, en 1648, Vulson publie « Un vrai théâtre d'honneur et de chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse ». Premièrement, en lieu et place de la page de titre, se trouve une gravure signée Robert Nanteuil (1623 – 1678) (ill. 16). Cette dernière représente Marc Vulson de $\frac{3}{4}$ dans un cadre ovale sur lequel il est inscrit « Marc Vulson chevalier sieur de la Colombière ». Posé sur le cadre, un heaume de chevalier, au-dessus duquel un ruban porte les mots suivants : « Pour bien faire ». En dessous du cadre, des armes, un emblème et un livre de blason ouvert, sont posés contre un globe terrestre. Avec cette estampe, l'auteur fait l'objet d'une double représentation : tout d'abord en tant qu'homme de second d'ordre, mais aussi pour son statut d'écrivain et d'homme lettré.

Deuxièmement, c'est dans le contenu de l'ouvrage que l'on trouve des arguments pertinents pour comparer ces deux écrits - l'ouvrage comprenant un peu plus de 600 pages, ce sont sur certains points prédéfinis que nous arrêtons cette analyse. En effet, plusieurs personnages, présents dans la galerie, trouvent également une place dans l'écrit paru en 1648. Par exemple, nous retrouvons : Gaston de Foix (1489 – 1512) à la page 178, Jean le Meingre (1364 – 1421) à la page 276, etc. Dans l'ouvrage, tous ces personnages sont présentés pour leur vertu et le courage avec lequel ils se sont distingués pour la bonne marche de l'État. Argument supplémentaire, le chevalier Bertrand du Guesclin (1320 – 1380) a également sa place dans l'œuvre et apparaît même à plusieurs reprises (pages 231, 232 et 574). Ce dernier, qui servit Charles duc de Normandie et futur roi de France, est connu pour être l'un des plus vaillants chevaliers¹⁰⁴. Ce n'est pas un hasard si ces personnages se retrouvent dans les deux écrits de Vulson. En effet, tous en ont commun leur hauts faits et leur image d'hommes vertueux. Par ses écrits, Vulson réalise un panégyrique de la chevalerie et offre au lecteur des modèles à suivre. Selon lui, les chevaliers deviennent des héros, précisément parce qu'ils

¹⁰⁴ NORTIER Michel, *Bertrand du Guesclin : Letters, orders and musters of Bertrand du Guesclin 1357 – 1380*, by Michael Jones, France : Annales de Normandie, vol. 55, 2005, p. 171.

imitent « la littérature de légende »¹⁰⁵. Pour confirmer ces dires, prenons un troisième ouvrage de Vulson, écrit en 1644 : « La Science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons ». À nouveau, l'on retrouve les mêmes personnages : Simon Comes de Montfort à la page 472, Bertrand du Guesclin à la page 28 et 326, etc. Évidemment, ces protagonistes ne sont pas, systématiquement, tous présents dans les trois ouvrages. Cependant, la volonté visible de Vulson de répéter ces personnages témoigne d'une prédisposition, de sa part, pour ces individus et leurs hauts faits, miroirs des attentes d'un groupe social de cette époque.

Avec des devises comme « La vertu engendre la gloire »¹⁰⁶, les ouvrages de vies illustrées prennent tout leur sens. Convaincus que cette même gloire peut se transmettre, les biographes s'attèlent à recenser les vies vertueuses, confiants que l'émulation suscite l'imitation. Avec « une production éditoriale à forte orientation historiographique »¹⁰⁷, Vulson a pour intention de célébrer le Moyen-Âge. Cette époque est, selon lui, marquée par « l'obéissance au nom de l'intérêt supérieur de l'État »¹⁰⁸, dont la monarchie absolue est l'élément central. Par ses écrits, il offre un exemple chevaleresque passé qu'il croit bon d'intégrer dans la société contemporaine. C'est dans cette optique que ses ambitions croisent celles du cardinal-ministre Richelieu.

2.2. *Richelieu et Vulson : des idéologies communes*

Si la Galerie des Hommes Illustres permet d'accroître la personne du cardinal, l'ouvrage de Vulson œuvre dans le même but. En publiant son écrit, l'auteur ne fait pas que présenter la galerie, il édite un livre de prestige pour Richelieu. Il faut savoir que, dès le XV^e siècle, des liens se créent entre « l'art du livre imprimé »¹⁰⁹ et les personnages contemporains importants : le livre devient alors un élément de stratégie politique, qui met en avant les valeurs de la noblesse et des membres de la famille royale. Plus tard, dans la première moitié du XVII^e siècle, se développe le livre d'apparat et de prestige. Ce modèle perdure durant toute la période qui suit. Le livre de prestige est en somme un panégyrique à la gloire des hommes

¹⁰⁵ QUERUEL *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁶ EICHEL-LOJKINE *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ QUERUEL *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸ QUERUEL *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹ MARTIN *op. cit.*, p. 350.

de grandeur et de la monarchie française. L'on clame la grandeur d'un homme, mais en plus, on tente de créer une émulation chez le lecteur pour « provoquer l'admiration par une sorte de vertige pathétique »¹¹⁰. Le faste employé sert à créer une sorte de pérennité, non seulement du personnage représenté, mais de l'ouvrage également¹¹¹.

Si, de prime abord, l'ouvrage de Vulson ne semble pas se centrer, précisément, sur le personnage de Richelieu, une analyse plus minutieuse permet de supposer le contraire. Premièrement, comme dans la galerie, les personnages présents sont un miroir au cardinal. Nous avons, déjà, appréhendé le point de vue artistique, mais il se trouve que l'écrit est également mis en scène dans ce but. Pour rappel : le portrait de Richelieu est le vingt-deuxième de la galerie qui compte vingt-cinq effigies, le cardinal n'apparaît donc pas comme la dernière pièce de l'échiquier. Cependant, nous avons constaté que face à ce portrait, se trouve celui de l'abbé Suger, considéré comme le premier de la galerie. Par cet emplacement stratégique, Richelieu apparaît comme le point final de cette lignée historique d'illustres, sans pour autant froisser la famille royale qui siège aux places vingt et une à vingt-cinq. Si cette composition est visible dans la galerie, l'on ne peut la distinguer dans l'écrit. Pour parer à cela, Vulson use de l'écriture. Prenons, justement, l'exemple de l'abbé Suger, dont la biographie apparaît comme parallèle à celle de Richelieu. Elle commence ainsi : « La naissance de Suger ne fut pas si illustre que sa vertu et que sa fortune, et l'on peut dire qu'il fut du nombre de ceux qui donnent plus d'éclats à ceux de leur sang qu'ils n'en reçoivent d'eux, et dont le berceau n'est pas si glorieux que le tombeau »¹¹². Nous avons déjà établi que Richelieu, tout comme Suger, ne tient pas son rang de sa naissance mais bien de ses actes. Si bien que l'on pourrait aisément transposer ce texte à la biographie du cardinal¹¹³. Deuxièmement, si l'on parle en terme de quantité, il apparaît, nettement, que la biographie dédiée à Richelieu surpasse de beaucoup les autres. En effet, la partie accordée à la vie du cardinal compte trente-deux pages, contre seulement trente pour Louis XIII – les autres biographies quant à elles, varient entre neuf et vingt pages. De plus, le texte est

¹¹⁰ *Ibid* p. 351.

¹¹¹ *Ibid* p. 351.

¹¹² VULSON *op. cit.*, p. 1.

¹¹³ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 66.

particulièrement élogieux pour narrer « les admirables actions d'un Heros qui a rempli toute la terre du bruit éclatant de la gloire »¹¹⁴.

Dans sa description du cardinal, Vulson fait part de l'intérêt qu'il a « de bien représenter aux siècles à venir, les éminentes vertus de grand Homme »¹¹⁵. Une telle affirmation reprend l'idée de créer une pérennité, par laquelle Vulson ne veut pas uniquement marquer ses contemporains, mais également laisser une trace historique. Tout du moins, l'on peut se questionner sur la publication de cet ouvrage, vingt ans après la construction de la galerie et presque dix ans après la mort de Richelieu. L'on peut se demander si certaines conceptions de Richelieu sont en adéquation avec les idées de Vulson. En premier lieu, tous deux se trouvent dans un contexte de bouleversement de la noblesse et tous deux s'expriment sur ce sujet. Richelieu, tente de perpétuer la mainmise monarchique qu'Henri IV avait imposée. Cependant, très tôt, dès 1624, les complots engendrés par la noblesse se multiplient. Si Richelieu est souvent dépeint comme l'ennemi des nobles, il essaie pourtant en vain d'imposer des politiques pour calmer la situation. Lui-même appartenant à cet ordre, il ne souhaite pas la disparition de la noblesse, mais prône une plus grande modestie de leur part, s'occupant des charges militaires et ecclésiastiques, plutôt que de guerres et de problèmes financiers¹¹⁶. Parallèlement, nous avons pu voir qu'à travers ses ouvrages Vulson traite également de la question de la noblesse. Par exemple, dans son ouvrage « Le vrai théâtre d'honneur de la chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse », il distingue la noblesse de son époque avec celle de l'époque médiévale. La publication de l'ouvrage est contemporaine aux événements relatifs à la Fronde (1648 – 1653), qui expriment une réponse des nobles au durcissement politique imposé par Richelieu mort depuis quelques années. Le texte de Vulson souhaite donner un exemple à suivre à la noblesse qui ne se contente plus de suivre la monarchie. Les deux hommes partagent le même engouement, celui de tirer des enseignements de ces événements.

Un second critère rapproche ces deux hommes : la vocation didactique de certaines de leurs réalisations. Richelieu offre un exemple de vertu à travers sa Galerie des Hommes

¹¹⁴ VULSON *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁵ *Ibid* p. 294.

¹¹⁶ BURCKHARDT Carl J., *Richelieu, Tome 1 : La prise de pouvoir*, Paris : Editions Robert Laffont, 1975, p. 158.

Illustres, Vulson la reprend et la réadapte vingt plus tard dans un contexte politique toujours sous tension avec la noblesse. L'intérêt des hommes est de transmettre un message. Cette visée pédagogique se retrouve très bien dans les travaux de Vulson. Nous l'avons vu, au moins trois de ses ouvrages sont publiés dans l'intention d'apporter une marche à suivre au lecteur. De plus, Vulson est en charge d'une partie de l'éducation de Louis XIV (1638 – 1751). Il prend exemple sur Richelieu qui épaula le jeune Louis XIII pour l'aider à devenir un bon roi. C'est justement à travers ses ouvrages que Vulson puise les enseignements qu'il dispense, « conférant [ainsi] à son livre une dimension pédagogique »¹¹⁷. Une volonté de restructuration de la noblesse et un engouement pour enseigner par l'histoire sont deux aspects qui tissent des liens entre l'homme d'Église et celui de Lettres. Tous deux sont nobles, mais pas de naissance, ils obtiennent l'accès au second ordre et tentent ensuite, perpétuellement, de légitimer leur place. Ce n'est pas étonnant de voir, alors, que les excès de la noblesse de naissance les dérangent. Richelieu confirme son rang par ses actes et sa Galerie d'Hommes Illustres. Vulson ajoute à la gloire du cardinal un ouvrage élogieux et, au passage, inscrit son propre nom dans l'histoire.

III. La question du commanditaire

1. **Mazarin, un successeur reconnaissant**

L'ouvrage de Vulson semble être au cœur d'un réseau comprenant un certains nombres de commanditaires potentiels dont le cardinal Jules Mazarin (1602 – 1661) pourrait faire partie. En effet, Vulson apparaît comme « thuriféraire »¹¹⁸ de ce dernier dans ses écrits. Il compose des louanges au ministre cardinal durant sa régence et se tient à ses côtés à son « retour en grâce »¹¹⁹ après l'épisode de la Fronde. En parallèle, le cardinal est à plusieurs reprises présent dans les ouvrages de l'auteur en tant que dédicataire – en exemple, dans « Le vrai théâtre d'honneur de la chevalerie ». De plus, si nous avons décrit Vulson comme un auteur à visée pédagogique pour le prince, il faut savoir que ce désir d'enseigner lui vient, précisément, de Mazarin. Effectivement, ce dernier, parrain de Louis XIV, se distingue dans l'intérêt qu'il porte à l'éducation du jeune roi. En prenant exemple sur les

¹¹⁷ QUERUEL *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁸ *Ibid* p. 1.

¹¹⁹ *Ibid* p.1

difficultés éprouvées par Richelieu pour éduquer Louis XIII à la charge qui est la sienne – en lien avec la présence trop marquée de la mère de celui-ci – Mazarin s’attèle très tôt à faire « de l’éducation du prince une affaire d’État »¹²⁰. Cette tâche se retrouve à travers certains ouvrages de Vulson : « Le vrai théâtre d’honneur et de chevalerie » est connu pour servir d’exemple au jeune roi et Vulson y apparaît comme un gouverneur et un précepteur : dirigeant la conduite du prince en l’initiant aux armes et encourageant son éducation littéraire. Reste à savoir, qui de Vulson ou de Mazarin est réellement l’instigateur d’une telle pratique livresquo-pédagogique.

Au milieu de tout cela apparaît l’ouvrage de Vulson : presque cinq ans après la mort de Richelieu et en pleine période de Fronde. Ces informations, et les sources en notre possession, laissent à supposer que Mazarin ait pu contribué, si ce n’est encouragé, la publication d’un tel ouvrage. Et ce, afin de perpétuer les idées de courages et de vertus véhiculées par la Galerie des Hommes Illustres et fortement encouragées par un Richelieu désormais absent de la scène politique. Mazarin est décrit comme un homme ambitieux par les sources et ouvrages. Né en Italie, le jeune homme se démarque par ses actes au sein de l’armée pontificale pour laquelle il œuvre durant la guerre de Trente Ans (1618 – 1648). Il rejoint ensuite le rang diplomatique du pouvoir papal qui lui permet de voyager afin de signer une trêve pour l’Italie du Nord. C’est à travers ces voyages que Mazarin – âgé de tout juste vingt-sept ans – rencontre Richelieu. À Lyon, le 28 janvier 1630, les deux hommes échangent maints avis politiques et Mazarin déclare qu’en ce jour, « il s’est en quelque sorte donné à Richelieu »¹²¹. À la disparition du cardinal en 1642 et peu de temps après celle de Louis XIII, Mazarin reprend les rênes et perpétue la politique du cardinal. Sa dévotion à ce dernier risque souvent de causer sa perte, notamment dans la période de Fronde qui s’ajoute aux guerres étrangères¹²². Propulsé sur le devant de la scène politique à la mort de Richelieu, Mazarin se doit alors de légitimer son rang et sa place. Son statut italien ne joue pas en sa faveur et ses tentatives pour maintenir la politique actuelle provoque le courroux du peuple : de quoi légitimer l’hypothèse d’encourager un ouvrage à la gloire de son prédécesseur.

¹²⁰ *Ibid* p. 15

¹²¹ GOUBERT Pierre, *Mazarin*, France : Librairie Fayard, 1990, p. 35.

¹²² BERTIERE Simone, *Mazarin : le maître du jeu*, Paris : Ed. de Fallois, 2007, p. 11.

2. Séguier, chancelier et mécène

Dans cette perspective, le chancelier Pierre Séguier (1588 – 1672) pourrait également avoir joué un rôle dans la publication de Vulson¹²³. Si les biographies sur les personnages de l'époque – Richelieu, Louis XIII, Mazarin, Anne d'Autriche et les autres – abondent, ce n'est pas le cas pour ce personnage. Pourtant, il est, également considéré, comme l'une des « créatures »¹²⁴ de Richelieu, dont le sens n'est pas péjoratif, mais désigne les hommes de confiance du cardinal. Séguier est admis dans le gouvernement par Richelieu en 1633 et siège ensuite, quarante ans durant à son poste de chancelier. S'il serait ardu de s'arrêter plus amplement sur la biographie de cet homme, une caractéristique retient tout de même notre attention : « la figure du mécène »¹²⁵. Comme Richelieu à l'époque, Séguier se singularise dans son rôle de protecteur des arts, faisant un lien entre la politique et la culture. Son statut de noble n'est dû qu'à la grâce que Richelieu lui accorde et, c'est par le biais de l'art, que Séguier s'affaire à le conserver. Par des aides pécuniaires, il finance des artistes et des projets artistiques, en échange d'être cité comme mécène. De ce fait, ce dernier apparaît à de nombreuses reprises dans les épîtres d'ouvrages contemporains à celui de Vulson – à cent soixante-quatre reprises précisément et ce dans divers domaines comme la religion, les belles-lettres, l'histoire ou encore la philosophie¹²⁶. Nous l'avons constaté, c'est également le cas de l'écrit de Vulson sur la Galerie des Hommes Illustres.

L'ouvrage de Vulson débute par un portrait gravé du chancelier (ill. 17). Sur l'estampe, il apparaît en pied, le bras droit accoudé contre une bibliothèque. Ses armoiries figurent dans la partie supérieure droite, surplombant l'inscription latine « Petrus Segulier Franciae Cancellarius ». L'image gravée est composée comme un panégyrique à la personne du chancelier, en tant que mécènes des arts, mais également homme cultivé, siégeant devant de nombreux ouvrages. L'épître recense les intentions de Zacharie Heince et de François Bignon de « retirer de leur Galerie ou prison dorée »¹²⁷ les Hommes Illustres, mais encore, il rend grâce à Séguier d'apporter son soutien à un tel projet. Le chancelier est décrit comme le

¹²³ Richelieu : *l'art et le pouvoir*. *Op. cit.*, p. 102.

¹²⁴ NEXON Yannick, *Le chancelier Séguier (1588 – 1672) : ministre, dévot et mécène au Grand Siècle*, Ceyzérieu : Champ-Vallon, 2015, p. 9.

¹²⁵ *Ibid* p. 359.

¹²⁶ *Ibid* p. 375 – 376.

¹²⁷ VULSON *op. cit.*, p. 3.

« Protecteur de tous les Beaux Arts & de toutes les belles connoissances »¹²⁸. Le texte correspond aux épîtres qu'il est courant de trouver, à l'époque, dans les ouvrages. Les dédicaces sont, la plupart du temps, « un tissu de compliments »¹²⁹ permettant de démontrer que l'œuvre n'existe que par la volonté de son bénéficiaire. Dans l'écrit de Vulson, cela s'illustre lorsque les deux graveurs rappellent que Séguier connaît l'intérêt qu'à Richelieu de posséder la Galerie des Hommes Illustres. Ils décrivent, effectivement, le chancelier comme l'homme « choisi par cet éminent cardinal, [en tant que] dépositaire de ses dernières volontés & le fidèle confident de ses intentions »¹³⁰. Un dépositaire donc libre de perpétuer ce que Richelieu a mis en place avec sa galerie. L'hypothèse selon laquelle l'ouvrage est lié à Séguier peut encore être appuyée par des arguments supplémentaires. En effet, à l'époque de la publication, le Palais-Cardinal est la résidence du duc d'Orléans. La galerie fait face à certaines transformations esthétiques, qui sont un prélude « à la dispersion de ses éléments en 1727 »¹³¹. En tant que mécène et donc protecteur des arts, l'on peut supposer que Séguier, voyant venir la dissémination des portraits, décide alors de sauvegarder la galerie à travers un ouvrage. De plus, en plein contexte de Fronde, cette même galerie est représentative du « grand exemple des années 1635 – 1642 où le royaume, bien que turbulent et séditieux, se montre malgré tout capable d'affronter ses ennemies intérieurs et extérieurs »¹³² ; un moyen adéquat de conserver un souvenir de la politique et des vertus de Richelieu.

3. Richelieu, un projet contrecarré par sa disparition

Toujours dans l'idée de trouver un commanditaire pour cet ouvrage, il pourrait être incombé au cardinal Richelieu lui-même¹³³. La Galerie des Hommes Illustres naît, comme nous l'avons vu, de la seule volonté de ce dernier. Il choisit méticuleusement chacun des vingt-cinq personnages qui s'y trouvent, ainsi que le programme iconographique qui les accompagne. Il n'est donc pas inconcevable d'imaginer qu'il peut, également, être l'instigateur de l'ouvrage. L'épître de l'ouvrage de Vulson affirme les faits suivants :

¹²⁸ *Ibid* p. 2.

¹²⁹ NEXON *op. cit.*, p. 381.

¹³⁰ VULSON *op. cit.*, p. 3.

¹³¹ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 102.

¹³² NEXON *op. cit.*, p. 81.

¹³³ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 102.

Le grand cardinal de Richelieu les avait voulu avoir pour domestiques, & il avait désiré que ces grands Exemples fussent toujours devant ses yeux, pour animer d'autant plus la passion qu'il avait pour la grandeur de cet État. Mais en les tirant de son Palais, & en les rendant commun à tous les François, ils pouvaient produire en eux un pareil effet¹³⁴.

Si, à travers sa galerie, Richelieu souhaite propager les vertus de ces hommes de courages, il prend, peut-être conscience, de l'accessibilité restreinte de ces dernières. De plus, sachant que c'est sa propre personne qui est mise en valeur à travers la galerie, l'on peut supposer que l'ouvrage publié œuvre dans le même but. De surcroît, il faut savoir, qu'à l'époque, la censure politique est un élément décisif à toute publication. L'on parle souvent de « censure royale des livres »¹³⁵, pourtant, dès le XVII^e siècle, se développe un écho entre la littérature et la monarchie. La censure royale n'apparaît alors pas comme sanction, mais plutôt comme un moyen de promouvoir les œuvres livresques. Ceci permet, également, et se retrouve, dans la protection des Arts, ainsi qu'à travers la création d'académies. Richelieu s'illustre dans cette promotion littéraire. En effet, en 1640, il crée l'imprimerie Royale pour permettre des qualités de publications plus prestigieuses. Ces actes se justifient, car le cardinal comprend, rapidement, l'intérêt de « favoriser [une] littérature nationale au service d'un État fort »¹³⁶. La création d'éminents ouvrages permet un contrôle sur les lectures des Français, mais, également, apparaît comme un moyen de persuasion « *via* le mot imprimé »¹³⁷.

Selon ce but, l'ouvrage de Vulson se singularise dans sa volonté de propager les vertus d'hommes ayant trait à la monarchie et son bon fonctionnement. La publication date de 1650, huit ans après la mort du cardinal, pourtant l'hypothèse d'une implication de sa part n'est pas à rejeter. En effet, nous avons vu que la construction de la Galerie des Hommes Illustres est à mettre en lien avec le contexte politique de l'époque. L'entrée en guerre avec l'Espagne correspond au début des travaux. Nous avons défini cela comme un moyen pour le cardinal de légitimer son rang, mais également ses choix et ses stratégies politiques en période de guerre. De plus, la réalisation de la galerie fait l'objet d'une rapidité exemplaire : cinq ans seulement sont nécessaires pour la terminer. Cette précipitation donne lieu, selon les sources,

¹³⁴ Cette phrase ne permet pas pour autant de conclure, de façon définitive, que Richelieu est l'instigateur de l'ouvrage. En effet, elle n'est pas claire et ne précise pas si les intentions sont celles du cardinal, des graveurs, de l'auteur ou d'une tierce personne tel que Mazarin ou Séguier. A ce sujet : VULSON *op. cit.*, p. 2.

¹³⁵ BIRN Raymond, *La Censure royale des Livres dans la France des Lumières*, Paris : O. Jacob, 2007, p.1.

¹³⁶ MARTIN *op. cit.*, p. 364.

¹³⁷ BIRN *op. cit.*, p. 23.

à des portraits dont l'exécution ne permet pas d'en faire des chefs d'œuvres¹³⁸. L'empressement ressenti se traduit, également, par une mainmise de Richelieu sur ses décisions : il désire une galerie pour légitimer son rang et ceci le plus rapidement possible. À ce propos, l'on peut formuler une hypothèse : le cardinal prévoit une galerie dans un but bien précis et passe sa commande, il pourrait, également, avoir prévu une publication écrite permettant de propager les idées de ladite galerie. Richelieu est déjà souffrant, lorsqu'au printemps 1642 il développe une maladie pulmonaire. Il meurt le 4 décembre de la même année, non sans avoir préalablement tout mis en œuvre pour perpétuer son nom. Dans son testament, chose peu commune, « les dispositions spirituelles »¹³⁹ quasi inexistantes sont suppléées par les justifications que le cardinal fait de ses actes. À l'aube de sa mort, on comprend que l'un de ses intérêts réside dans le souvenir que l'on peut conserver de lui après sa disparition. Dans cette perspective, l'on peut supposer que l'ouvrage de Vulson a pu être commandité par Richelieu pour assurer sa pérennité. Une telle tâche demandant du temps et des moyens, il est possible que la mort de Richelieu ait été un frein au travail de Vulson, retardant quelque peu la publication de son ouvrage huit ans après la mort de son commanditaire¹⁴⁰.

¹³⁸ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 69.

¹³⁹ *ALBIS op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁰ *Richelieu : l'art et le pouvoir. Op. cit.*, p. 102.

Conclusion

Le contexte et les enjeux de publication d'un ouvrage au XVIII^e siècle est un sujet à manipuler avec beaucoup de minutie. Nous devons tenir compte de la censure, des commanditaires et des dédicataires de l'œuvre pour espérer appréhender ce thème de façon avisée. L'analyse qui vient d'être développée se place, essentiellement, sur une perspective d'approche relationnelle. À savoir, comprendre les liens pouvant unir les protagonistes – Richelieu, Vulson ou encore Mazarin – et les mettre en avant pour tenter d'émettre des hypothèses. Évidemment, d'autres angles d'approches auraient pu être avancés. Par exemple, nous aurions pu nous questionner sur les publications dont Richelieu est, officiellement, le commanditaire et faire des comparaisons ; ou encore, essayer de trouver des corrélations entre cet ouvrage et la propagande livresque en cours à l'époque.

À travers cette étude, nous avons tenté de comprendre les enjeux soulevés par Richelieu en créant sa Galerie des Hommes Illustres, ainsi que distinguer si ces derniers sont soutenus dans l'ouvrage de Vulson. Le premier axe de cette analyse nous a permis de donner une définition plus précise de la galerie. Par les études iconographiques de certains portraits, nous avons été en mesure de relever le message véhiculé par les œuvres. Une étude des sources a été bénéfique pour mettre en lumière la construction de la galerie comme un faire-valoir de la personne du cardinal. Une fois ces éléments définis, le second axe s'est centré sur l'auteur pour démontrer que les valeurs prônées par Richelieu étaient aussi le cheval de bataille de Vulson. Ces comparaisons ont également permis de mettre en exergue certains points communs entre les deux hommes – un statut de noble qui n'est pas de naissance, une crainte des excès de la noblesse contemporaine et, au contraire, une dévotion aux héros français. Les sources à dispositions n'ont malheureusement pas été suffisantes pour affirmer avec certitude la part d'implication de Vulson dans la décision de cet ouvrage. Si son rôle n'est aucunement remis en doute, les arguments émis – son intention d'apporter des modèles à suivre et un moyen d'encenser le cardinal – ne peuvent aspirer à apporter des certitudes. Ceci étant dit, l'on peut tout de même rappeler que Vulson en tant qu'auteur et commanditaire reste une option envisageable. En effet, il est certain que « l'écrivain pratique l'art de l'éloge sans retenue au point même de tirer un profit personnel des louanges dont il gratifie ses

récipiendaires »¹⁴¹ : il édite un ouvrage complimentant le souhait de Richelieu d'offrir une image de ces héros chevaleresque. Par son ouvrage, il perpétue cette idée en se positionnant également comme un homme de savoir offrant les mêmes héros sur un médium différent. À travers son hommage à Richelieu et sa Galerie des Hommes Illustres, l'auteur assoit également son rang de noble et sa position d'écrivain de la cour. Cette hypothèse serait toutefois discutable si l'on abordait, plus amplement, le statut de l'auteur au XVII^e siècle et sa prétention à éditer seul un ouvrage. Tout en restant hypothétique, un troisième et dernier axe de recherche a permis de mettre en lumière l'implication d'une tierce personne. Le commanditaire pourrait, effectivement, se trouver en la personne du cardinal Mazarin, du chancelier Séguier ou de Richelieu lui-même.

À l'aboutissement de ce travail, force est de constater que l'une des questions de cette étude – à savoir qui est le commanditaire de l'ouvrage – reste sans réponse. Les recherches ont effectivement été limitées par les sources disponibles. Cet ouvrage de Vulson ne fait – contrairement à d'autres de ses écrits – l'objet d'aucune étude actuelle. Les moyens à disposition se concentrent principalement dans les ouvrages primaires et secondaires parlant de la Galerie des Hommes Illustres et citant, très succinctement, l'ouvrage en question. La difficulté principale de ce travail a été de partir de la galerie pour tenter de cerner l'ouvrage. On constate effectivement une disproportion dans les sources qui abondent sur Richelieu et ses réalisations alors qu'elles sont très rares concernant Vulson. Les autres ouvrages de l'auteur ont permis d'établir des comparaisons, tout d'abord stylistiques et de contenu, puis, plus précisément, ont été un moyen de tirer des liens entre des personnages. Dans le cadre d'un travail plus conséquent, il serait possible d'adopter d'autres perspectives d'approches, comme d'aborder un angle plus social en s'interrogeant sur les lecteurs d'un tel ouvrage. Ainsi nous aurions pu également pousser plus amplement les recherches dans les notions de réceptions de l'œuvre où encore de la prétention de propagande en matière politique de ces écrits. En se questionnant sur les enjeux de la galerie et sa réappropriation par écrit, nous avons pu constater que les idéologies héroïques de Richelieu – ainsi que sa propre personne – ont bien été respectées et intégrées dans la version écrite de la galerie. Comme point de départ pour de plus amples recherches, l'une des pistes de réflexion pourrait être de traiter davantage de l'impact de l'ouvrage sur le peuple français. En étudiant des documents de l'époque, il

¹⁴¹ QUERUEL *op. cit.*, p. 17.

serait envisageable de trouver des avis contemporains sur l'écrit de Vulson. Cela permettrait de savoir si le message véhiculé par la Galerie des Hommes Illustres, et repris par l'écrit de Vulson, a réellement pu servir d'exemple.

En définitive, nous avons pu, tout du moins, démontrer, que peu importe le commanditaire de l'ouvrage, que ce soit Vulson pour légitimer son statut, Séguier pour préserver sa figure de mécène, Mazarin pour conserver le souvenir de son prédécesseur ou encore d'autres, ils semblent tous répondre à un but vraisemblablement similaire : une mise en valeur de leur succès personnels, ainsi qu'un reflet de leurs idées politiques. Pour conclure, ces mots de l'historien français François Eudes de Mézeray (1610 – 1683) s'avèrent être adéquats à tout commanditaire quel qu'il soit : « Les sages ont raison d'estimer qu'il n'est point de personnes plus dignes de renommée que ceux qui conservent celle des autres, et la représentent aux yeux de la postérité »¹⁴².

¹⁴² MEZERAY *op. cit.*, feuillet a3.

Bibliographie

Sources primaires

MEZERAY (de) François Eude, *Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à maintenant*, Paris : Mathieu Guillemot, 1643, feuillet a3.

VULSON Marc de la Colombière, *La Science héroïque*, Paris : Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1644.

VULSON Marc de la Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrez des Grecs et des Romains, les triomphes, les tournois, les joustes, les pas*, Paris : Chez Augustin Courbe, dans la petite Salle du Palais, à la Palme, 1648.

VULSON Marc de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, Paris : Jacques Cottin, 1650.

Sources secondaires

ALBIS (D') Cécile, *Richelieu : l'essor d'un nouvel équilibre européen*, Paris : A. Colin, 2012.

BERTIERE Simone, *Mazarin : le maître du jeu*, Paris : Ed. de Fallois, 2007.

BIRN Raymond, *La Censure royale des Livres dans la France des Lumières*, Paris : O. Jacob, 2007.

BONNARDOT Alfred, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France ; dissertation sur l'origine, les progrès et les divers produits de la gravure*, Paris : Deflorenne Neveu, 1849.

BURCKHARDT Carl J., *Richelieu, Tome 1 : La prise de pouvoir*, Paris : Editions Robert Laffont, 1975.

BURCKHARDT Carl J., *Richelieu, Tome 3 : la politique d'hégémonie et la mort du Cardinal*, Paris : Editions Robert Laffont, 1975.

CHATENET Monique, « Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie / Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galleria », in : *Bulletin Monumental : La galerie à Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, volume 166, n° 1, 2008, p. 5 – 13.

CIVIL Pierre, « Culture et histoire : galerie de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI^e siècle », in : *Mélanges de la Casade Velázquez*, tome 26 – 2, 1990, p. 5 – 32.

DUPLESSIS Georges et al., *Le peintre-graveur français. Estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Paris : F. de Nobele, 1841, p. 131 – 132.

EICHEL-LOJKINE Patricia, *Le Siècle des grands hommes : les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain : Peeters, 2001.

FROMMEL Sabine, *Sebastiano Serlio, architecte de la Renaissance*, [Paris] : Gallimard, 2002.

GAUTIER Léon, *La chevalerie*, Toronto : Université Robarts, 1895.

GOUBERT Pierre, *Mazarin*, Paris: Librairie Fayard, 1990.

GUILLAUME Jean, « La galerie dans le château français : place et fonction », in : *Revue de l'Art*, n°102, 1993, p. 32 – 42.

GUILLOT Catherine, « Richelieu et le théâtre », in : *Transversalités*, n° 117, 2011, p. 85 – 102.

HILDESHEIMER Françoise, *Richelieu : Testament politique*, Paris : Champion, 2012.

JOUHAUD Christian, *Richelieu et l'écriture du pouvoir : autour de la journée des Dupes*, Paris : Ed. Gallimard, 2015.

KIRCHNER Thomas, « Richelieu et son usage programmatique de l'art : L'image du cardinal dans le décor de ses résidences », in : BOYER Jean-Claude (éd.), *Richelieu, patron des arts*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 2009, p. 251 – 272.

Les grandes galeries européennes, XVIIe – XIXe siècles. Actes du colloque de Versailles organisé par le Centre de Recherche du Château de Versailles, 13 – 15 décembre 2007, sous la direction de Claire Constans et Mathieu de Vinha, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

LORNE Campbell, *Les portraits de la Renaissance : la peinture des portraits en Europe aux XIVe, XV et XVIe siècle*, [Paris] : Hazan, cop. 1991.

MARTIN Jean-Henri, *La Naissance du livre moderne (XIII^e – XVII^e siècle) : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 2000.

MIGNOT Claude, « La galerie au XVII^e siècle : continuités et ruptures », in : *Bulletin monumental : La galerie à Paris (XIV^e-XVII^e siècle)*, volume 166, n° 1, 2008, p. 15 – 20.

MORERI Louis, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris : Les libraires associées chez Le Mercier, 1759.

MORGAIN Stéphane-Marie, « Une grande œuvre théologique de Richelieu : La méthode la plus facile et la plus assurée pour convertir ceux qui se sont séparés de l'Eglise », in : *Dix-septième siècle*, n° 230, 2006, p. 131 – 149.

NEXON Yannick, *Le chancelier Séguier (1588 – 1672) : ministre, dévot et mécène au Grand Siècle*, Ceyzérieu : Champ-Vallon, 2015.

NORTIER Michel, *Bertrand du Guesclin : Letters, orders and musters of Bertrand du Guesclin 1357 – 1380*, by Michael Jones, France : Annales de Normandie, vol. 55, 2005, p. 171 -175.

QUERUEL Danielle et TEYSSANDIER Bernard, « Vulson de la Colombière lecteur de manuscrits médiévaux : de l'usage politique d'une mémoire », in : *Mémoires arthuriennes*, Colloque international du CRIMER de l'Université de Reims, de Champagne-Ardenne et du centre universitaire de Troyes, Reims 24 – 26 mars 2011, Troyes, 2012, p. 1 – 24.

Richelieu : l'art et le pouvoir. Catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 18 septembre 2002 – 5 janvier 2003, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud, 31 janvier – 20 avril 2003, Montréal : Snoeck-Ducaju & Zoon, 2002.

TERVARENT Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu (1450 – 1600)*, Genève : Librairie Droz, 1997.

TRUDEL Diane, « Un art de propagande à la gloire de Richelieu », in : *Vie des Arts*, vol. 46, n° 188, 2002, p. 80 – 83.

VALLERY-RADOT Jean, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris : Bibliothèque nationale, 1939.

Liste des illustrations

III. 1 François Bignon et Zacharie Heince, *Marie de Médicis*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

III. 2 Antoon Van Dyck, *Marie de Médicis*, 1632, huile sur toile, 111 x 124,5 cm, Palais des Beaux-arts, Lille. © RMN, René Gabriel Ojéda.

III. 3 Santi di Tito (et atelier), *Portrait de Marie de Médicis*, 1600, huile sur toile, 193,5 x 109 cm, Florence, Istituti museali della Soprintendenza, Speciale per il Polo Museale. © S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale.

III. 4 Philippe de Champaigne, *Louis XIII couronné par la Victoire (siège de la Rochelle)*, 1635, huile sur toile, 22,8 x 17,5 cm, Paris, le Louvre. © Le Louvre.

III. 5 François Bignon et Zacharie Heince, *Louis XIII*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

III. 6 Philippe de Champaigne, *Louis XIII*, 1655, huile sur toile, 108 x 86 cm, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado, Madrid.

III. 7 François Pourbus, *Henri IV en armure*, 1610, huile sur toile, 43 x 28 cm, Paris, le Louvre. © Le Louvre.

III. 8 François Bignon et Zacharie Heince, *Henri IV*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

III. 9 François Bignon et Zacharie Heince, *le cardinal Richelieu*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

III. 10 Philippe Champaigne, *Cardinal Richelieu*, 1637, huile sur toile, 260 x 178 cm, National Galerie, Londres. © National Galerie, Londres.

III. 11 Philippe de Champaigne, *Richelieu assis*, 1636, huile sur toile, 250 x 177 cm, Musée Condé, Chantilly. © Musée Condé, Chantilly.

III. 12 Pater Oliviers O.F.M., *Joseph de Bergaigne*, 1641 – 1645, huile sur toile, 100,7 x 81,7 cm, Het Noordbrabants Museum. © Het Noordbrabants Museum.

III. 13 Philippe de Champaigne, *Louis XIII dans son costume de sacre*, 1622, huile sur toile, 140 x 151,7 cm, The Royal Collection. © The Royal Collection.

III. 14 Michel Lasne, illustrant la thèse de Louis de Marchault, 1635, gravure au burin sur cuivre, 79 x 44 cm, Bibliothèque Nationale de France. © Bibliothèque Nationale de France.

III. 15 Marc Vulson de la Colombière, [*Texte de vies illustrées : exemple avec l'abbé Suger*], gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

III. 16 Robert de Nanteuil, *Marc Vulson chevalier sieur de la Colombière*, 1644, gravure sur papier, 31,8 x 22,5 cm, Hunterian Museum & Art Gallery Collection. © Hunterian Museum & Art Gallery Collection.

III. 17 François Bignon et Zacharie Heince, *Pierre Séguier Chancelier de France*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.

Dossier d'illustrations



III. 1 François Bignon et Zacharie Heince, *Marie de Médicis*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.



III. 2 Antoon Van Dyck, *Marie de Médicis*, 1632, huile sur toile, 111 x 124,5 cm, Palais des Beaux-arts, Lille. © RMN, René Gabriel Ojéda.



III. 3 Santi di Tito (et atelier), *Portrait de Marie de Médicis*, 1600, huile sur toile, 193,5 x 109 cm, Florence, Istituti museali della Soprintendenza, Speciale per il Polo Museale. © S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale.



III. 4 Philippe de Champaigne, *Louis XIII couronné par la Victoire (siège de la Rochelle)*, 1635, huile sur toile, 22,8 x 17,5 cm, Paris, le Louvre. © Le Louvre.



III. 5 François Bignon et Zacharie Heince, *Louis XIII*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.



III. 6 Philippe de Champaigne, *Louis XIII*, 1655, huile sur toile, 108 x 86 cm, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado, Madrid.



III. 7 François Pourbus, *Henri IV en armure*, 1610, huile sur toile, 43 x 28 cm, Paris, le Louvre. © Le Louvre.



III. 8 François Bignon et Zacharie Heince, *Henri IV*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.



III. 9 François Bignon et Zacharie Heince, *le cardinal Richelieu*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.



III. 10 Philippe Champaigne, *Cardinal Richelieu*, 1637, huile sur toile, 260 x 178 cm, National Galerie, Londres. © National Galerie, Londres.



III. 11 Philippe de Champaigne, *Richelieu assis*, 1636, huile sur toile, 250 x 177 cm, Musée Condé, Chantilly. © Musée Condé, Chantilly.



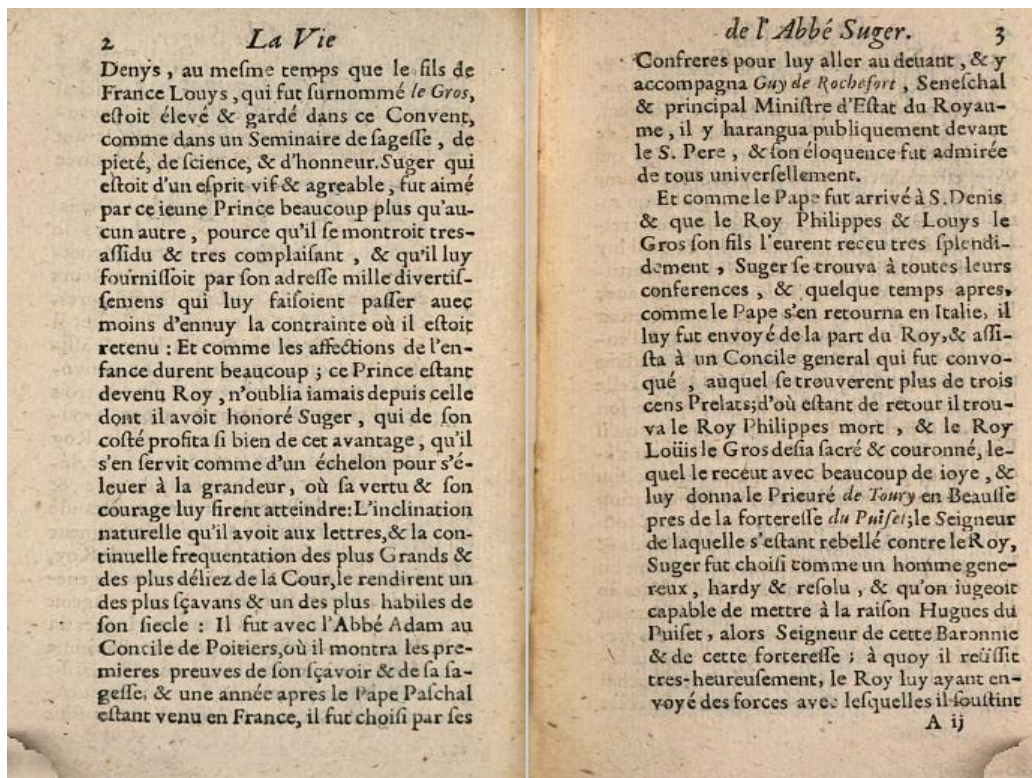
III. 12 Pater Oliviers O.F.M., *Joseph de Bergaigne*, 1641 – 1645, huile sur toile, 100,7 x 81,7 cm, Het Noordbrabants Museum. © Het Noordbrabants Museum.



III. 13 Philippe de Champaigne, *Louis XIII dans son costume de sacre*, 1622, huile sur toile, 140 x 151,7 cm, The Royal Collection. © The Royal Collection.



III. 14 Michel Lasne, illustrant la thèse de Louis de Marchault, 1635, gravure au burin sur cuivre, 79 x 44 cm, Bibliothèque Nationale de France. © Bibliothèque Nationale de France.



III. 15 Marc Vulson de la Colombière, [Texte de vies illustrées : exemple avec l'abbé Suger], gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.



III. 16 Robert de Nanteuil, *Marc Vulson chevalier sieur de la Colombière*, 1644, gravure sur papier, 31,8 x 22,5 cm, Hunterian Museum & Art Gallery Collection. © Hunterian Museum & Art Gallery Collection.



III. 17 François Bignon et Zacharie Heince, *Pierre Séguier Chancelier de France*, gravure, 1668, Ouvrage de Vulson de la Colombière « Les portraits des hommes illustres français ... ». © Ouvrage de Vulson de la Colombière.
