

Richelieu et son usage programmatique de l'art

L'image du cardinal dans le décor de ses résidences

Thomas Kirchner

Richelieu et les arts : le sujet reste encore difficile. Le cardinal ne semble pas manifester de goût marqué, ni de conceptions artistiques particulières, ni non plus d'idée d'ensemble quant aux possibilités d'inscrire les arts dans des stratégies politiques. Il est certain qu'il ne possédait pas la vision de son successeur Jules Mazarin, qui aimait l'art, ni celle d'un Jean-Baptiste Colbert qui sut instrumentaliser celui-ci à des fins politiques. Et pourtant il nous faut corriger cette image au moins en partie, puisqu'il a non seulement construit une vaste collection d'objets d'art, mais aussi utilisé l'art sous forme de programme, ce en quoi il ne semble pas si éloigné de Colbert ou de Louis XIV. C'est en particulier dans l'image qu'il s'est appliqué à donner de lui-même et à laquelle il s'est attaché comme peu d'autres hommes politiques voulurent et surent le faire, qu'il a eu intensivement recours aux arts – et en tout premier lieu à travers la construction et la décoration de ses résidences. Dans ce cadre, ce qui est remarquable, ce n'est pas seulement l'ampleur de ses activités, c'est aussi la fermeté et le peu de temps qu'il lui fallut pour réaliser ses projets. C'est en quinze ans seulement, de 1628 jusqu'à sa mort en 1642, qu'il parvint à achever le Palais-Cardinal à Paris, le château de Rueil et le château de Richelieu en Poitou. Pour tous ces chantiers, il travailla toujours avec les mêmes artistes. L'architecture des trois projets fut confiée à Jacques Lemercier¹, la décoration du Palais-Cardinal surtout à Philippe de Champaigne et celle du château de Richelieu à Nicolas Prévost. La légende veut qu'il ait en réalité voulu charger Champaigne, qu'il estimait beaucoup, des travaux de son château du Poitou, mais que ce dernier ait refusé de quitter Paris

pour une période aussi longue². Tous ces bâtiments ont aujourd'hui disparu ou bien, comme c'est le cas pour la résidence parisienne qui devint après la mort du cardinal le Palais-Royal, nous les connaissons sous une autre forme, de sorte que l'analyse de leur décor ne peut s'appuyer que sur les sources documentaires³.

Malgré la magnificence de ces bâtiments, le caractère peu homogène de l'architecture apparut dès la fin du XVII^e siècle comme troublant. L'historiographe Henri Sauval, en particulier, a critiqué le Palais-Cardinal. On a essayé d'expliquer le manque d'harmonie du bâtiment, et parfois aussi de sa décoration, en invoquant l'histoire complexe de son édification. De fait, après avoir acquis l'hôtel de Rambouillet et y avoir effectué les premières transformations, Richelieu acheta successivement les parcelles attenantes, y fit démolir les constructions qui s'y trouvaient tout en chargeant Lemercier d'agrandir l'hôtel, en plusieurs étapes, pour le transformer en palais. L'acquisition de nouvelles parcelles se révélait extrêmement difficile et le cardinal ne voulait pas attendre de posséder un vaste terrain d'un seul tenant pour concevoir un plan d'ensemble cohérent. Cette interprétation est sans doute juste. On construisait donc dès que de nouveaux terrains étaient disponibles ; et c'est seulement à ce moment-là qu'on commençait à planifier. Comme dans sa pratique politique, Richelieu ne suivait pas une conception développée en amont, il décidait au coup par coup, selon la situation, quelles devaient être les prochaines étapes nécessaires⁴. De la même façon, la décoration de son palais ne fut pas soumise à un programme d'ensemble, mais le cardinal décida à chaque fois selon les fonctions qui seraient attribuées aux différentes salles. Cette méthode ne paraît pas avoir gêné outre mesure ses contemporains ; un demi-siècle plus tard, en effet, lors de la deuxième phase de transformation du palais de Versailles, il semble qu'il n'y ait eu aucun problème à rompre la cohérence décorative des salles des Planètes en aménageant la Grande Galerie, le salon de la Guerre et le salon de la Paix, à transformer sans grande logique la suite du Grand Appartement du roi en ajoutant de l'autre côté un salon de Vénus et à laisser cohabiter les éléments de l'ancien décor avec le concept absolument différent de la Grande Galerie⁵.

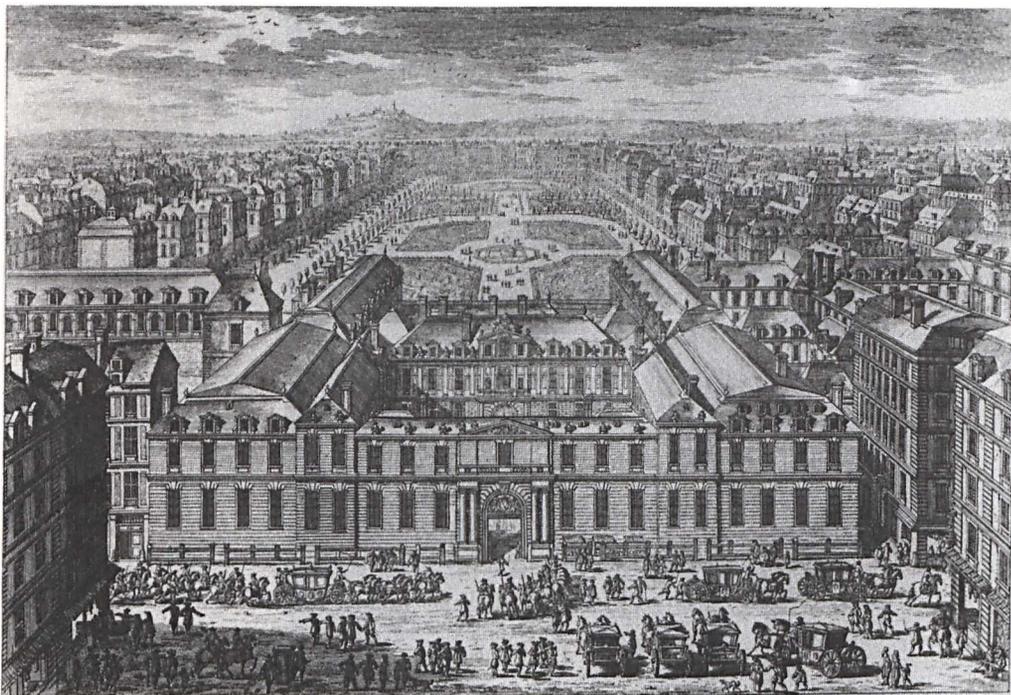
La résidence de campagne de Rueil et le château de Richelieu montrent qu'un autre élément a sans doute joué un rôle dans cette absence d'unité décorative. Richelieu avait acheté en août 1633 le château de Rueil, érigé à l'origine par Jean Moisset, un membre de la cour d'Henri IV, pour en faire une résidence de campagne à proximité de Paris. Dans les années 1636-1642, il fit entièrement transformer le château et le jardin⁶.

Mais curieusement, ces mesures ne s'appliquèrent pas à l'aile principale du bâtiment qui fut laissée dans un état si déplorable qu'elle menaça de s'écrouler en 1642. Quant au gigantesque projet du château de Richelieu, le cardinal y intégra des parties de l'ancienne maison de maître de son père qui, semble-t-il, restèrent identifiables de l'extérieur. Là encore, nous connaissons un phénomène comparable à Versailles. Louis XIV, en effet, n'avait pas voulu faire détruire le pavillon de chasse de son père, ce qui aurait coûté moins cher. Au contraire, il insista pour l'intégrer au nouveau bâtiment. Un bâtiment devait donc conserver son histoire ; bien plus, cette absence d'uniformité devait sans doute aussi illustrer l'histoire, une préoccupation qui, pour un parvenu comme Richelieu ne pouvant se réclamer d'aucune histoire notable, avait forcément son importance. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle Richelieu ne s'est jamais fait construire un bâtiment neuf, donc vierge d'histoire, ce qui par exemple aurait été possible pour un château de campagne, mais aussi pour son château du Poitou. En achetant un domaine ancien, Richelieu s'appropriait en quelque sorte son histoire, pour ensuite transformer le bâtiment selon ses exigences – pour faire du château de famille le symbole de son origine, de sa résidence parisienne le symbole de son pouvoir et, enfin, du château de campagne aux portes de Paris l'attribut d'un prince digne de son rang. De la même façon, l'aménagement des bâtiments était soumis aux fonctions qui leur étaient attribuées. C'est ainsi que les différences dans le décor de projets aussi ambitieux que ceux du Palais-Cardinal et du château de Richelieu s'expliquent par les missions que Richelieu avait assignées à ces deux complexes architecturaux dans le cadre de la représentation de lui-même. On peut négliger ici de s'attacher à la décoration de Rueil. Des trois résidences de Richelieu, en effet, celle de Rueil, parce que c'était une résidence de campagne, était la moins importante politiquement. De ce point de vue, son décor est moins significatif que celui des deux autres projets, et de fait n'avait pas à l'être. La galerie avait déjà été décorée dès sa construction de peintures représentant des scènes de l'histoire d'Henri IV.

Examinons d'abord le Palais-Cardinal (ill. 89). L'acquisition de l'hôtel de Rambouillet s'inscrit dans le contexte immédiat de la nomination de Richelieu au Conseil d'État le 26 avril 1624 et de sa nomination comme Principal ministre en août de la même année. L'acquisition, conclue le 6 octobre 1624, et les travaux de transformation qui débutèrent immédiatement après étaient fondés sur le désir du tout récent ministre de disposer d'une résidence à proximité immédiate du Louvre et ainsi du siège

officiel du pouvoir. Peu de temps après l'achat, Richelieu fit entreprendre les premières mesures de transformation⁷. Les premières interventions plus conséquentes consistèrent ensuite, en 1628-1629, à édifier une galerie et à aménager une chapelle dans la partie ouest du bâtiment, selon des plans de Lemercier. En 1634-1635, une nouvelle aile à l'est fut construite comme pendant à cette première galerie, ce qui dégagait une deuxième cour, plus grande que celle qui existait déjà. Ainsi l'hôtel d'origine devenait-il un palais. L'avant-cour fut modifiée quant à elle en 1637-1638. D'autres travaux enfin se prolongèrent jusqu'à la mort du cardinal. Certes, le plan de l'ensemble était dépourvu d'unité, mais le Palais-Cardinal était néanmoins un complexe architectural cohérent. Pour souligner son importance, une place devait être aménagée directement devant le palais. Richelieu avait acquis à cet effet l'hôtel de Sillery qui se trouvait devant sa résidence. Le bâtiment ne fut démoli qu'après la mort du cardinal, mais le palais devait pouvoir jouir, grâce à cet édifice supplémentaire, d'une visibilité urbaine à laquelle, à l'époque, même le Louvre ne pouvait prétendre.

En ce qui concerne le décor, les deux galeries de la partie ouest du palais étaient d'une importance primordiale. Du fait de leur situation particulièrement exposée, elles étaient également considérées par les contemporains comme le cœur du palais. De plus, placées de part et d'autre de la salle du Conseil et de la chambre du cardinal, elles encadraient en quelque sorte le véritable pouvoir central du pays. Le décor principal de la plus petite galerie, qui bordait l'avant-cour, était celui de son plafond; il semble que ce soit la première fois qu'ait été mise en œuvre en France cette forme de décor née en Italie⁸. La deuxième galerie, qui bordait la deuxième cour, abritait la célèbre galerie des Hommes illustres. La Petite Galerie, dite aussi galerie des Objets d'art, accueillait des bustes et des statues antiques, tandis que les murs étaient ornés de tableaux de paysages d'origine italienne⁹. Le magnifique plafond était surtout décoré de cinq peintures de Philippe de Champaigne qui constituaient une exaltation allégorique des hauts faits du maître des lieux. La légende veut que Richelieu ait raconté maintes fois sa vie à l'artiste avant que ce dernier n'en retranscrive le récit dans un langage iconographique allégorique¹⁰. Dans la première scène, la Félicité publique accompagnée de Mercure et de Minerve proclamait les actes glorieux du cardinal dans les conflits qui opposaient la France aux puissances étrangères. La Prévoyance, du deuxième tableau, postulait l'immortalité de la gloire du cardinal (ill. 98)¹¹. Dans le troisième, Apollon, les Arts, les Sciences et les Muses en entonnaient les louanges. Junon, accompagnée de l'Abondance et de la Vertu héroïque,



LE PALAIS ROYAL porta du commencement le nom de Palais-Cardinal, lorsque le Cardinal de Richelieu le fit bâtir pendant les prospérités de son ministère. Il leissa en mourant au Roi Louis 13. et notre grand Monarque Louis 14. en ayant changé le titre pendant le séjour qu'il y a fait, en donna en possession Monsieur son Frere unique, ausobien que du Palais Breton, qui sert de logement à M. le Duc de Chartres. Ce Palais bâti en 1626. est du dessin de Jacques le Mercier, et n'est chez M. l'Anglois vis-à-vis Jacques à la Victoire. - Avec Privilege du Roy.

89 Anonyme, *Le Palais-Royal*, gravure en taille-douce, 25,3 × 38,7 cm, Paris, musée Carnavalet

représentait dans le quatrième tableau la paix assurée par Richelieu. Quant à la cinquième et dernière scène, elle présentait l'incarnation du génie du ministre, flanquée de la Prudence et de la Générosité. Ce plafond, qui constituait ainsi un véritable panégyrique du cardinal, suscita, selon Sauval, la critique des contemporains qui le trouvaient trop manifestement flatteur et estimaient d'autre part que l'artiste, quelque peu dépassé par l'ampleur de cette décoration, n'avait pas su mettre en œuvre un concept d'ensemble. Malgré ces réserves, toujours selon Sauval, la galerie était considérée comme la plus riche de Paris. Mais elle fut détruite peu de temps après la mort du cardinal lorsque les appartements du duc d'Anjou y furent aménagés¹².

La galerie des Hommes illustres, une longue salle de 48 mètres sur 5 qui fut achevée en 1637, était notablement plus grande que la Petite Galerie et rencontra un écho beaucoup plus considérable auprès de l'opinion, en particulier à travers les publications de Vulson de la Colombière illustrées par François Bignon et Zacharie Heince¹³. Elle a également fait l'objet



90 Philippe de Champaigne, *Louis XIII*, 1635, huile sur toile, 228 × 175 cm, Paris, musée du Louvre

d'études récentes¹⁴. La galerie des Hommes illustres relevait de la même idée que la Petite Galerie du Louvre, réalisée sous la direction de Jacob Bunel, qui comportait une collection de vingt-huit portraits en pied des rois de France de saint Louis à Henri IV¹⁵. Elle se composait de vingt-cinq portraits légèrement plus grands que nature, exécutés par l'artiste favori de Richelieu, Philippe de Champaigne, et par Simon Vouet, premier peintre du roi. Dans les cadres étaient encastrées sept petites représentations d'événements de la vie des personnages peints ainsi que quelques allégories, tandis que les éloges placés sous les tableaux énuméraient leurs actes de gloire, avec la mention de leur nom (ill. 90 et 91). Parmi les portraits, sept seulement ont été conservés de même que quelques-unes des scènes des

91 Zacharie Heince et François Bignon d'après Philippe de Champaigne, Louis XIII, illustration pour Marc Vulson de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, 1650, eau-forte et burin, 40,2 × 28 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts



cadres par Juste d'Egmont, récemment acquises par le musée des Beaux-Arts de Nantes. C'est Richelieu lui-même qui avait choisi quels personnages il voulait faire représenter, et c'est lui également qui avait décidé de l'accrochage¹⁶. Les portraits de la famille royale se trouvaient sans doute – conformément à la convention politique – sur le mur de l'entrée sud, avec au milieu, le roi Louis XIII, encadré à droite par son épouse, Anne d'Autriche, et à gauche par sa mère, Marie de Médicis. Immédiatement après, dans la première travée de la longueur se faisaient face, tous deux en dessus-de-porte, le portrait d'Henri IV à droite, et à gauche celui de Gaston d'Orléans, le plus proche dans la succession au trône de France, puisque Louis XIV n'était pas encore né. Immédiatement après celui-ci

venait sans doute, dans la deuxième travée, le portrait de Richelieu et en face de lui celui de l'abbé Suger. Hormis les quatre têtes couronnées mentionnées, il n'y avait pas d'autre roi dans la galerie. Parmi les autres hommes illustres, on pouvait reconnaître trois ministres membres du clergé comme Richelieu : l'abbé Suger, le cardinal d'Amboise et le cardinal de Lorraine, tous les autres étant des chefs militaires français. Le choix en avait manifestement été dicté par la situation politique du moment puisqu'il s'agissait avant tout de commandants d'armées qui avaient combattu contre l'Angleterre, l'Espagne et l'Empire des Habsbourg¹⁷. Enfin, pour compléter le décor, des bustes antiques étaient disposés entre les portraits.

Le choix des personnages représentés était fait sur mesure pour Richelieu. Il s'agissait de mettre en valeur l'importance que revêtaient pour la France la haute administration et l'armée. Ainsi le message était-il clair. Même si la forme restait respectée, puisque le roi occupait la place la plus éminente de la galerie, Richelieu ne formulait ici rien de moins que la revendication d'un pouvoir total. Les actes qui concouraient au bien d'un pays n'étaient pas le fait du roi, mais celui de l'administration et de l'armée. La figure politique centrale de la succession des portraits était celle de Richelieu qui s'était constitué à travers cette galerie d'« ancêtres » une sorte de lignage politique. Même si la disposition des portraits dans l'espace était censée mettre en valeur le roi, le contenu de l'ensemble culminait dans la représentation du ministre. Ainsi le cardinal se mettait-il en concurrence avec le souverain.

Dans leur dédicace de l'édition posthume de la Galerie de Vulson de la Colombière, les graveurs Bignon et Heince définissent l'intention de Richelieu comme suit :

« [...] les portraits de tous ces grands hommes qui ont esté les Anges Tutelaires de la France, et qui par leur valeur et par leurs conseils l'ont rendue la plus illustre et la plus florissante de toutes les monarchies. Vous sçavez, Monseigneur, que le grand Cardinal de Richelieu les avoit voulu avoir pour domestiques, et qu'il avoit désiré que ces grands exemples fussent toujourns devant ses yeux, pour animer d'autant plus la passion qu'il avoit pour la grandeur de cet estat¹⁸. »

Ce type de caractérisation, évoquant « la valeur » et « les conseils », s'applique exclusivement aux ministres et aux chefs d'armée, et non à des têtes couronnées pour lesquelles l'usage exigeait d'autres formulations. Pour finir,

les graveurs évoquent la « passion » de Richelieu pour l'État, passion que doivent encore « animer » ces modèles. En revanche, il n'est aucunement question d'une « passion » pour le roi.

Il ne semble pas que des critiques se soient élevées contre la teneur politique de la galerie. Richelieu avait eu recours à une forme relevant d'une convention, ce qui protégeait ses prétentions. En se référant à la décoration du Louvre et en combinant une galerie généalogique de portraits avec une collection d'*uomini famosi*, Richelieu portait la galerie de portraits, qui de tout temps avait été un instrument de légitimation, à son apogée et à sa conclusion¹⁹. La seule réserve mentionnée par Sauval concerne la hauteur sous plafond, insuffisante à goût – la galerie faisait 4,40 mètres de haut –, d'où la mauvaise qualité de l'éclairage qui était préjudiciable à l'effet général que produisait l'ensemble. Il note également, il est vrai, que la qualité de certains des portraits laissait quelque peu à désirer.

La signification de la galerie est soulignée par la thèse *Eminentissimo Cardinali Duci de Richelieu Pari Franciae* (ill. 92), exécutée par Michel Lasne d'après une esquisse de Claude Vignon et qui se rapporte à la galerie des Hommes illustres²⁰. La gravure montre le portrait du cardinal sur un chevalet auprès duquel ne volettent pas moins de trois génies de la peinture, tandis qu'un autre génie est agenouillé au pied du chevalet, devant une pile de portraits dont trois sont identifiables comme étant ceux du cardinal d'Amboise, de Bertrand Du Guesclin et de l'abbé Suger. Tous trois étaient également représentés dans la galerie des Hommes illustres ; si on compare les portraits de la gravure à ceux de la galerie, plus exactement aux illustrations de Bignon et Heince, on peut en conclure qu'il s'agit de détails des portraits en pied que nous avons mentionnés. Le génie à genoux fait le lien entre l'effigie du cardinal et les portraits posés au sol. L'interprétation est donc simple. Les portraits au sol sont ceux des ancêtres de Richelieu en politique, et parmi eux on ne compte pas de rois. Si, dans la galerie des Hommes illustres, un certain équilibre entre les personnages représentés était encore respecté, ici le poids de chacun est clairement réévalué. C'est le portrait de Richelieu qui domine tous les autres et en outre, il est considérablement plus grand.

Au château de Richelieu, la situation était tout autre. C'est le 22 février 1621 que Richelieu avait acquis le domaine familial et son petit château, situé près de Tours dans l'actuel département d'Indre-et-Loire, alors que le domaine ne faisait manifestement plus face à ses dettes. Dans les années 1625-1626, il chargea la main-d'œuvre locale des premiers travaux ; à partir de 1628, il acheta à grands frais des terres ; et à partir de 1631, sous la direction

de Lemercier, il faisait transformer de fond en comble et agrandir le château²¹. Parallèlement, il faisait édifier, toujours par Lemercier, une ville directement liée au château à laquelle il donna le nom de sa famille²². Les travaux ne furent achevés que vers 1644, après la mort du cardinal.

Il a été souligné à plusieurs reprises que l'acquisition systématique de terres était liée au désir impérieux du cardinal de se voir élevé à la dignité de duc pour franchir le pas qui sépare la petite noblesse de campagne de la haute aristocratie. Les terres que sa famille lui avait léguées n'étaient pas assez vastes pour être celles d'un duc. C'est ainsi que Richelieu acquit sa dignité ducal en achetant des terres. Le début des grandes transformations par Lemercier coïncide d'ailleurs aussi avec l'accession de Richelieu au titre de duc en 1631. Finalement l'aménagement du château devait surpasser tout ce qui existait alors en France en matière de résidence (ill. 16). Seul le château de Fontainebleau pouvait se mesurer à lui. Le château rivalisait ainsi avec les résidences royales et, en un certain sens, à travers son château, c'est avec le roi que Richelieu se mettait donc en concurrence. Cette situation se manifeste également dans la décoration et en particulier dans celle de la salle la plus éminente, la grande galerie de l'aile gauche, l'aile nord du bâtiment principal, sur laquelle s'ouvraient le cabinet et la chambre du cardinal. C'est à Nicolas Prévost qu'en avait été confiée la commande²³.

Le décor principal de cette salle éclairée de onze fenêtres sur chacun de ses côtés se composait de vingt représentations de batailles de l'époque, dix de chaque côté de la galerie. Douze de ces tableaux, dont chacun mesurait environ 320 × 260 cm, sont conservés et se trouvent depuis 1837 au château de Versailles où ils furent d'abord attribués à Jacques Callot²⁴. À ces représentations placées sur les murs répondaient au plafond vingt scènes de batailles de l'Antiquité, de forme ovale, avec au centre, également dans des ovales, onze scènes de la vie d'Ulysse. À côté des peintures des murs étaient installés, comme dans les galeries de la résidence parisienne, des sculptures antiques, essentiellement des bustes de souverains²⁵.

Les scènes militaires reproduisaient des prises de villes ou des victoires remportées par Louis XIII et par Richelieu dans les années 1627 à 1636, toutes composées de la même manière, et représentant vus d'en haut des paysages inspirés de vues topographiques, et les opérations militaires qui s'y déroulèrent. Le paysage s'étire jusqu'à un horizon remontant très haut, presque jusqu'au bord supérieur du tableau, tandis que le premier plan, obéissant aux lois de la perspective, accueille Louis XIII et Richelieu avec leur entourage – pour les batailles navales, cette partie-là du tableau étant

partiellement occupée par des bateaux²⁶. Au plafond, les représentations de batailles antiques étaient directement liées à l'événement militaire contemporain représenté sur les murs. Ainsi, par exemple, la *Prise de Carthage par Scipion* était le pendant antique de la *Prise de Privas le 28 mai 1629* (ill. 93). Les deux victoires ont en effet ceci de commun que les deux villes furent brûlées et que la guerre s'acheva sur cette bataille ; la prise de Carthage marque la fin des guerres puniques, celle de Privas la fin des guerres de religion en France²⁷. Ainsi les grandes batailles de l'époque, présentées par ordre chronologique, se trouvaient-elles magnifiées par les conflits guerriers les plus importants de l'Antiquité romaine et grecque, les chefs de guerre modernes se rangeant aux côtés des plus grands héros antiques. Le centre du plafond, enfin, était voué à une glorification mythologique du cardinal, qu'on reconnaissait sans doute dans le personnage d'Ulysse représenté dans les scènes de l'*Odyssée*²⁸. Peut-être fallait-il voir dans ce rapprochement une allusion au difficile parcours de Richelieu vers le pouvoir. La dernière scène figurait Pénélope reconnaissant son époux. Pénélope était-elle le symbole de la France reconnaissant en Ulysse-Richelieu le véritable souverain ? Il faut noter que le motif d'Ulysse n'était pas exceptionnel à la cour, comme le montre par exemple la galerie d'Ulysse du château de Fontainebleau.

Les deux largeurs de la galerie étaient décorées de portraits équestres grandeur nature de Louis XIII et de Richelieu. Celui du roi se trouvait sur le mur d'entrée, celui du cardinal sur le mur directement opposé, de sorte que c'était la première chose qu'on voyait en pénétrant dans la galerie²⁹. Le portrait de Richelieu était apparemment mis en valeur, puisque le cardinal, comme le décrit Élie Brackenhoffer, était monté sur un cheval blanc dont la queue et la crinière descendaient jusqu'au sol. Alors qu'à Paris Richelieu avait encore accordé la préséance à son souverain, respectant ainsi les conventions relatives à l'accrochage, dans sa résidence du Poitou, en revanche, les deux personnages se voyaient accorder la même valeur. Certes, dans les scènes de bataille, la place du roi était un peu plus éminente, mais dans la galerie, c'est le portrait du cardinal qui occupait l'espace le plus important. En outre, les coquilles apposées au-dessus de chacune des fenêtres et frappées des initiales du seigneur des lieux, couronnées du chapeau de cardinal et de la couronne ducale³⁰, démontraient bien qu'il s'agissait là d'un hymne à la gloire du cardinal. C'est ainsi que, dans sa description du château et de son décor, Benjamin Vignier, manifestement bien informé des intentions de Richelieu, ne fait aucunement mention du roi, accordant au seul cardinal le mérite des victoires évoquées³¹.



93 Nicolas Prévost, *La prise de Privas le 28 mai 1629*, entre 1627 et 1636, huile sur toile, 323 × 257 cm, Versailles, musée national du Château

Dans les deux bâtiments, au Palais-Cardinal à Paris comme au château de Richelieu, le cardinal formulait ainsi sans équivoque sa prétention à occuper la position la plus éminente du royaume de France. Il est la figure politique centrale qui n'est qu'en apparence en retrait par rapport à son souverain. On a mis en avant le fait qu'il avait pu se permettre plus d'audace dans son château du Poitou, loin de Paris – et qu'il ne vit lui-même

jamais³² – que dans la capitale où il subissait en permanence le contrôle du roi et surtout celui de ses adversaires. Comparons donc le décor des deux résidences, moins du point de vue artistique – cet aspect n’intéressait le cardinal qu’accessoirement et d’autre part, il est difficile d’en juger aujourd’hui – que dans la conception respective qui préside à leur aménagement. Certes, on y retrouve des points communs comme les galeries de portraits aménagées dans des parties moins exposées comme la salle à manger à Richelieu, ou la bibliothèque à Paris³³, ou bien encore la présence dans les deux lieux de l’iconographie d’Hercule. Mais ces points communs ne constituent pas des indications suffisantes quant à la conception spécifique de chacune des deux résidences. Ce sont plutôt les différences dans le décor qui sont intéressantes, car elles sont susceptibles d’expliquer quel objectif Richelieu poursuivait à travers ce décor, et au-delà, dans ses résidences. Et les décors présentés ici se prêtent particulièrement bien à une telle analyse.

Les trois galeries furent réalisées pratiquement en même temps, dans la deuxième moitié des années 1630. La galerie des Hommes illustres était achevée en 1637. Un an plus tard, probablement, commençaient les travaux de peinture de la Petite Galerie du Palais-Cardinal. Le décor de la galerie du château de Richelieu doit avoir été exécuté du milieu des années 1630 jusque vers 1640³⁴. On peut donc exclure que les différences que manifestent ces bâtiments soient le fait d’une évolution du goût ou d’un changement d’optique dans la manière d’instrumentaliser l’art à des fins politiques. De même, les trois galeries ont un statut comparable dans chacun des édifices. Ce sont les salles les plus importantes du palais, et elles ouvrent toutes sur les appartements de Richelieu. Comment expliquer alors la différence de décor ?

D’évidence, au Palais-Cardinal, c’était le rôle de Richelieu en tant que ministre qui était au premier plan. Le cardinal avait fait de son palais le centre des décisions politiques du pays et c’est ce qu’illustrait la galerie des Hommes illustres. Il était sur le plan politique le personnage le plus important de France, et se réclamait pour cela des grands personnages sans couronne, ministres et hommes de guerre, qui avaient compté pour le pays. Le plafond de la Petite Galerie célébrait cet éloge de Richelieu, dans la logique de l’idée sur laquelle reposait la galerie des Hommes illustres : traduite dans un autre langage iconographique, sa teneur était la même. Ainsi, les deux galeries allaient-elles de pair et se complétaient. La Petite Galerie, de construction plus récente, s’appuyait sur la galerie des portraits, plus ancienne, pour formuler de manière peut-être plus explicite – certains

contemporains ne manquèrent pas de le critiquer – ce que la galerie des Hommes illustres n'évoquait qu'avec prudence. Dans cette dernière, le roi était toujours présent, Richelieu était en apparence en retrait ; mais le message était le même. C'est la raison pour laquelle on pourrait tout à fait imaginer les deux programmes dans un même espace, le plafond de la Petite Galerie couronnant la galerie des Hommes illustres.

À la galerie des Hommes illustres et à la glorification allégorique du cardinal à Paris, correspondait, à Richelieu, une galerie de batailles. On peut se demander pourquoi de telles représentations de succès militaires, dont l'extraordinaire importance politique était évidente, étaient absentes de la résidence parisienne, et pourquoi la galerie centrale du château de Richelieu ne comportait pas de glorification allégorique du cardinal alors que, si loin de Paris, celle-ci aurait sans doute peu dérangé. Non seulement le décor de chacune des deux résidences répondait de toute évidence à des stratégies artistiques différentes – d'un côté les portraits et la glorification allégorique, de l'autre l'histoire contemporaine et la glorification historique et mythologique –, mais il était sans doute aussi le support de messages politiques différents.

Si au Palais-Cardinal, c'est le Richelieu Principal ministre, décidant du sort et du bien politique du pays, qui était le cœur du sujet, à quelle préoccupation répondait alors la décoration du château poitevin ? À la différence de celles de Paris, les représentations n'y faisaient pas ressortir le rôle politique de Richelieu, mais le présentaient exclusivement comme militaire en action. Or, ce point, qui pour les contemporains était une évidence, touchait directement à la question de l'organisation de la société – une question qui, à Paris, n'était pas posée. La fonction de Principal ministre, en dépit de son caractère éminent, ne correspondait à aucune position sociale bien déterminée. Mais dans son château du Poitou, Richelieu apparaissait comme un militaire. Et un militaire comme lui faisait partie de la noblesse d'épée. La conception du noble qui prévaut en effet jusqu'au début du XVII^e siècle est celle d'un gentilhomme qui fait la guerre³⁵. Un noble qui ne faisait pas la guerre n'était pas un véritable noble. C'est ainsi que Michel de Montaigne pouvait dire dans ses *Essais* : « La forme propre, et seule et essentielle, de noblesse en France, c'est la vacation militaire³⁶. » Mais, depuis le règne d'Henri IV, cette idée d'une noblesse dont l'existence se justifierait exclusivement par le service militaire, et surtout dont le rang social supérieur serait une émanation historique directe de cette mission, était en train de disparaître. Et ce notamment parce qu'on songeait à ouvrir l'accès des plus hautes dignités militaires à d'autres

catégories sociales qu'à la noblesse³⁷, et parce que le nouveau devoir de courtisan éloignait désormais le noble de sa mission traditionnelle. Mais il importe pour nous ici de considérer que Richelieu était, quant à lui, encore attaché au modèle classique, comme il l'exprime dans son *Testament politique* :

« [...] il est certain que la noblesse qui ne luy [à l'État] sert point à la guerre n'est pas seulement inutile, mais à charge de l'Etat. [...] je ne fais aucune difficulté de dire que, dégénérons de la vertu de leurs ayeuls, ceux qui manqueront de servir la couronne de leurs épées et de leurs vies avec la constance et la fermeté que les loix de l'Etat requièrent, mériteroient d'estre privés des avantages de leur naissance et réduits à porter une partie du faix du peuple³⁸. »

Richelieu insistait sur un tel jugement quand il constatait avec une certaine inquiétude le déclin de la noblesse, auquel il voyait deux raisons. D'une part, il observait qu'elle se montrait de moins en moins prête à remplir ses tâches traditionnelles et leur préférait la vie de cour. Il s'agissait donc de mettre au pas la noblesse. D'autre part, il regrettait que les officiers, les hauts fonctionnaires de l'État, occupant des fonctions autrefois réservées aux nobles, puissent ainsi connaître une forme d'ascension sociale. Richelieu s'exprimait ici en représentant de la noblesse d'épée qui entendait que son état recouvre ses anciens privilèges. Et c'est précisément à cette vision de la société que correspondait le décor de la galerie de son château. Il montre Richelieu en chef militaire qui assume sa mission de prince. Et dans ce cadre-là, il est aux côtés du roi et quasiment son égal puisque ce dernier doit faire face aux mêmes obligations que lui. Sur le plan militaire, le fossé qui le sépare du roi est infime. Dans les affaires de la guerre, un roi et un duc sont partenaires, le roi n'étant qu'un *primus inter pares*. Rappelons que, à cette époque-là, le souverain ne disposait pas encore du pouvoir militaire central comme ce fut le cas ensuite sous Louis XIV ; il devait obtenir le soutien des princes de son royaume et c'est précisément cette situation qui avait contribué à l'affaiblissement du roi et aux états de guerre civile qui avaient troublé les décennies précédentes. C'est ainsi que dans son château, la concurrence de Richelieu avec le roi ne jouait pas sur son statut de ministre, mais sur celui de membre de la haute noblesse, sur sa dignité ducale.

Il semble que la distinction entre ces deux fonctions, ministre à Paris et duc à Richelieu, ait également été soulignée sur le plan de la symbolique héraldique. Dans la cour principale de la résidence parisienne, les

grands trophées ornés de l'ancre et de la proue qu'on ne pouvait manquer de remarquer entre les fenêtres de l'entresol désignaient Richelieu comme le grand maître, chef et surintendant général de la Navigation et du Commerce de France et, ainsi, comme un représentant de la haute administration³⁹. En créant le ministère de la Marine en 1626, Richelieu avait inscrit les affaires maritimes, jusque-là dirigées par l'amiral royal et qui échappaient donc largement au contrôle du roi, dans les nouvelles structures d'un pouvoir centralisé⁴⁰. Dans le château du Poitou, les cartouches situés au-dessus des fenêtres de la galerie désignaient cette fois le duc et cardinal de Richelieu et non le commandant en chef de la marine, bien que plusieurs des victoires présentées dans les tableaux aient sans aucun doute été son œuvre. Au Palais-Cardinal, certaines des armoiries renvoyaient certainement aussi au statut de duc et de cardinal du maître des lieux, mais elles n'étaient en aucun cas revêtues de la valeur éminente attachée aux trophées en pierre frappés de l'ancre et de la proue qui décoraient la façade du palais et dont parle encore Jacques-François Blondel⁴¹.

Un autre détail vient corroborer cette interprétation. Richelieu s'est systématiquement approprié des iconographies et des formes de représentation développées d'ordinaire pour le souverain. Nous avons mentionné l'iconographie d'Hercule, destinée presque au même moment à Louis XIII pour la décoration du plafond de la Grande Galerie du Louvre par Nicolas Poussin, ainsi que la représentation de l'Odyssée. Nous indiquerons encore un autre élément. Dans plusieurs de ses portraits par Philippe de Champaigne, Richelieu s'est fait peindre en pied grande nature ou légèrement plus grand que nature, comme c'était le cas dans la galerie des Hommes illustres ; or, cette forme était en réalité réservée au souverain. Un portrait assis aurait convenu à sa dignité de cardinal, comme c'est par exemple le cas pour deux des trois membres du clergé représentés dans la galerie⁴². En revanche, c'est un portrait équestre qui ornait son château, encore une fois un type de portrait réservé au souverain. Mais, à la différence du portrait en pied, le portrait équestre d'un roi représentait le souverain dans sa fonction de chef d'armée. Et c'est précisément cette fonction que Richelieu s'était appropriée dans son château en se faisant représenter dans cette posture. Une thèse de Jean Étienne Lasne, qui met de la même façon en relation le portrait équestre de Louis XIII en armure et le portrait de son ministre en robe de cardinal, pourrait être liée aux représentations de la galerie du château de Richelieu (ill. 94).



94 Jean-Étienne Lasne,
La prise de La Rochelle, 1628,
 gravure en taille-douce,
 63,5 × 49,4 cm, Paris,
 Bibliothèque nationale
 de France

Il faut enfin mentionner une autre différence. Richelieu semble avoir conçu le décor de son palais parisien à partir de catégories absolument séculières. En dehors de la chapelle, la religion n'y jouait pas un rôle significatif. Or, dans le château de Richelieu, donnant directement sur la gallerie, et donc à un endroit tout à fait central, se trouvait un salon carré qui était exclusivement consacré aux sujets religieux. Les murs étaient ornés de tableaux figurant l'histoire de Moïse, les quatre vertus cardinales étaient illustrées dans les angles, tandis que Dieu le Père était représenté sur le

plafond, avec, outre des éléments se rapportant au maître des lieux, les quatre évangélistes et les quatre Pères de l'Église⁴³. Même s'il ne pouvait donc s'agir ici d'un programme très élaboré, il n'en reste pas moins que Richelieu s'était mis en scène également en tant que théologien et cardinal, alors que ces éléments sont absents du décor de Paris.

Alors qu'au Palais-Cardinal, Richelieu se voulait ministre, et un ministre qui délibérément apparaissait comme le représentant d'une nouvelle caste de pouvoir, dans son château l'image qu'il entendait donner de lui était celle d'un membre de la haute noblesse, d'un duc qui revendiquait un rôle dominant dans la logique de sa position sociale. La coexistence de ces deux modèles n'est pas sans contradiction. D'un côté, le ministre qui renforce le pouvoir central et dépossède de son pouvoir la noblesse et le haut clergé, de l'autre le duc et cardinal qui formule ses prétentions à partir d'une dignité ducale obtenue de haute lutte. Or, cette contradiction est en réalité le reflet de la situation politique d'une époque encore structurée par la tradition féodale, mais qui commence néanmoins à dépasser ces structures en posant des jalons pour l'avenir.

Et Richelieu, plus que tout autre, incarne cette contradiction. Il fut en effet un ministre de progrès, un réformateur qui introduisit de nouvelles structures administratives en conférant justement à cette administration une importance qu'elle n'avait jamais eue auparavant ; mais il fut aussi un traditionaliste qui restait attaché à un passé révolu et à la conception classique de la noblesse. C'était un parvenu qui ouvrit de nouvelles voies pour atteindre à une position sociale qui, dans le système féodal traditionnel, lui aurait été interdite. Mais en même temps il aspirait à la reconnaissance dans le sens de l'ancien système social. Être ministre ne lui suffisait pas, il lui fallait être duc. La première fonction lui apporta le pouvoir, la dignité ducale la reconnaissance sociale. Le caractère contradictoire de sa démarche politique, son manque d'assises sociales se manifestent aussi dans le décor de ses résidences, qui ne présente pas de concept cohérent, et ne peut pas le faire. Mais dans chacune de ses demeures, il sut se servir de l'art pour développer un programme. Et dans cet usage programmatique de l'art, malgré toutes les failles que ses projets peuvent dévoiler, il semble avoir été plus proche de Colbert et de Louis XIV que son successeur Mazarin qui, plus que lui, avait le sens des arts.

- 1 Voir Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du roi*, Paris, 2005 ; sur les activités de constructeur de Richelieu, voir aussi Hilary Ballon, « Richelieus Architektur », dans *Richelieu (1585-1642). Kunst, Macht und Politik* ; éd. fr. « L'architecture du cardinal de Richelieu », dans *Richelieu. L'art et le pouvoir*, éd. par Hilliard T. Goldfarb, cat. exp., Montréal, musée des Beaux-Arts, et Cologne, Wallraf-Richartz Museum – Fondation Corboud, 2002, p. 246-259.
- 2 Voir André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellents peintres anciens et modernes*, 2^e éd., 2 t., Paris 1685-1688, t. II, p. 576.
- 3 Les descriptions des XVII^e et XVIII^e siècles peuvent être utilement complétées par l'inventaire après décès des biens du cardinal, « L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu », éd. par Honor Levi, dans *Archives de l'art français*, 27, 1985, p. 9-83.
- 4 Pour les méthodes politiques de Richelieu, voir Stephan Skalweit, « Richelieus Staatsidee », dans *id.*, *Ideen, Gestalten und Probleme der frühen Neuzeit*, Berlin, 1987 (*Historische Forschungen*, 32), p. 64-76.
- 5 Voir Robert W. Berger, *Versailles. The Château of Louis XIV*, University Park, Pennsylvanie et Londres, 1985, p. 42-43, 69-70.
- 6 Voir Gady, 2005 (note 1), p. 340-349 ; et Ballon, 2002 (note 1), p. 249-252.
- 7 Pour le Palais-Cardinal et l'histoire complexe de sa construction, voir Victor Champier et G.-Roger Sandoz, *Le Palais-Royal. D'après des documents inédits (1629-1900)*, 2 t., Paris, 1900, ici, t. I, p. 3-105 ; Tony Sauvel, « De l'hôtel de Rambouillet au Palais-Cardinal », dans *Bulletin monumental*, 118, 1960, p. 169-190 ; Françoise Bercé, « Le Palais-Cardinal », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. exp., Paris, Sorbonne, 1985, p. 61-66 ; Françoise Bercé et Lizzie Boubli, « Le "Palais Royal" de Richelieu aux Orléans (1624-1692) », dans *Le Palais-Royal*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 1988, p. 11-34 ; et Gady, 2005 (note 1), p. 240-243 et 294-306.
- 8 Jusque-là, le décor était en France limité aux murs.
- 9 Ce que nous savons du décor de la Petite Galerie repose sur Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 t., Paris, 1724, t. II, p. 164-165. La datation de 1631-1636 proposée par Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne. 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 t., Paris, 1976, t. II, p. 196, doit être corrigée à la suite des études récentes de Gady, 2005 (note 1), p. 299-300, qui indique celle de 1637-1638 pour les mêmes salles.
- 10 Sauval, 1724 (note 9), p. 164.
- 11 Le modèle de cette deuxième composition a été redécouvert en 2002 et acquis par le musée du Louvre. Voir Lorenzo Pericolo, *Philippe de Champaigne. « Philippe, homme sage et vertueux ». Essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, Tournai, 2002, p. 118-119 ; Sylvain Laveissière, « Acquisitions. Paris, musée du Louvre, département des Peintures », dans *Revue du Louvre*, 2003, n^o 5, p. 85 ; Dominique Brême, *A l'école de Philippe de Champaigne*, cat. exp., Évreux, 2007, cat. I, p. 41-42.
- 12 Sauval, 1724 (note 9), p. 164.
- 13 Marc Vulson de la Colombière, *Les portraits des hommes illustres français, qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu. Avec leurs principales actions, armes, devises, et eloges latins. Ensemble les abreges historiques de leurs vies*, Paris, 1650. De nouvelles éditions de l'infolio parurent en 1655 et en 1690, et en 1667 et 1673 deux in-octavo, ces derniers sans illustrations.
- 14 Nous citerons ici l'étude complète la plus récente : Sylvain Laveissière, « Der Rat und der Mut: Die Galerie des Hommes illustres im Palais-Cardinal – ein Selbstporträt Richelieus » ; éd. fr. « Le conseil et le courage : La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu », cat. exp. Montréal et Cologne, 2002 (note 1), p. 64-103.
- 15 Voir Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2001, p. 47-49 ; éd. française : *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 2008, p. 34-36.
- 16 Pour une reconstitution de l'accrochage, voir Laveissière, 2002 (note 14), p. 68.
- 17 Voir Bernard Dorival, « La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal », dans cat. exp. Paris, 1985 (note 7), p. 345-346 ; Françoise Bercé et Lizzie Boubli, « La galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal », dans cat. exp. Paris, 1988 (note 7), p. 39.
- 18 François Bignon et Zacharie Heince, « A Monseigneur Seguier chancelier de France, Comte de Gyen, etc », dans Vulson de la Colombière, 1650, cité ici d'après l'édition de 1690 (note 13), n. p. La première édition

- de la Bibliothèque nationale de France, que nous avons consultée, ne comporte pas de dédicace, mais en revanche le portrait de Séguier. Dans la mesure où Séguier, Bignon et Heince étaient morts depuis longtemps en 1690, la dédicace dut être pensée pour la première édition.
- 19 Voir sur ce point également Kirchner, 2008 (note 15), p. 29-60.
 - 20 Sur cette planche, voir Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, 1992, p. 281-283, cat. n° 160 G ; voir Kirchner, 2008 (note 15), p. 41-42 ; cat. exp. Montréal et Cologne, 2002 (note 1), p. 225, n° 95.
 - 21 Sur les plans de Lemercier, voir Louis Batiffol, « Le château de Richelieu », dans *Revue des deux mondes*, n° 34, 15 juillet 1936, p. 322-351 ; Heinfried Wischermann, *Schloss Richelieu. Studien zur Baugeschichte und Ausstattung*, thèse de doctorat, Fribourg, 1971 ; Gady, 2005 (note 1), p. 264-277.
 - 22 Gady, 2005 (note 1), p. 278-284.
 - 23 Sur Prévost, voir John E. Schloder, « Un artiste oublié : Nicolas Prévost, peintre de Richelieu », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1980, p. 59-69.
 - 24 Voir Claire Constans, *Musée national du château de Versailles*, 3 t., Paris, 1995, t. II, p. 1004-1006, n° 5617-5629.
 - 25 Sur les sculptures antiques, voir Marie Montembault et John E. Schloder, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, 1988 (Notes et documents des musées de France, 21), p. 74-76, 135-136.
 - 26 Sur ce type de représentation des faits de guerre, voir Kirchner, 2008 (note 15), p. 308-330.
 - 27 Benjamin Vignier, *Le chasteau de Richelieu. Ou l'histoire des dieux et des heros de l'antiquité. Avec des réflexions morales*, Saumur, 1676, p. 106-107.
 - 28 Sur ces sujets, voir *ibid.*, p. 127-132.
 - 29 Voir Élie Brackenhoffer, *Voyage en France. 1643-1644*, Nancy, Paris et Strasbourg, 1925, p. 227.
 - 30 Voir Vignier, 1676 (note 27), p. 97.
 - 31 Voir *ibid.*, et, pour la description de la galerie, p. 95-132. La « Description du château de Richelieu. Par un anonyme du milieu du XVIII^e siècle », éd. par Charles de Grandmaison, dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1882, p. 211-237, reprend parfois mot pour mot le texte de Vignier.
 - 32 Richelieu s'est rendu pour la dernière fois dans ses terres en 1632.
 - 33 Dans la salle à manger du château de Richelieu, une galerie des rois, et dans la bibliothèque du palais parisien, une galerie des *Uomini famosi*.
 - 34 La description du château par Léon Godefroy en 1638 présente la galerie comme n'étant pas terminée. Léo Desaiivre, « Deux voyageurs en Poitou au XVII^e siècle. Dubuisson-Aubenay et Léon Godefroy », dans *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 9, 1901-1903, p. 646-647.
 - 35 Voir Ellery Schalk, *From Valor to Pedigree. Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Princeton, New Jersey, 1986, p. 3-20 ; Jean-Pierre Labatut, *Les noblesses européennes de la fin du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1978, p. 85-101 ; André Corvisier, *Armées et sociétés en Europe de 1494 à 1789*, Paris, 1976, p. 100-122.
 - 36 Michel de Montaigne, *Essais*, livre II, chap. 7.
 - 37 Voir par exemple Marc de la Béraudière, *Le combat de seul à seul en camp clos*, Paris, 1608, p. 91.
 - 38 Richelieu, *Testament politique*, éd. par Françoise Hildesheimer, Paris, 1995, p. 150.
 - 39 Sauval, 1724 (note 9), p. 160, en parle longuement en critiquant violemment la décoration des trophées. Selon lui, ils étaient grossiers et mal travaillés, et, en outre, écrasaient les arcades au-dessus d'eux. Voir aussi Sauvel, 1960 (note 7), p. 177-178.
 - 40 Avant Richelieu, on n'avait pas accordé une grande attention à la marine de guerre. Le ministre fut le premier à instaurer une flotte permanente et à fonder un ministère de la Marine en octobre 1626. Ce ministère était responsable de la défense militaire du pays dans les eaux territoriales, mais aussi du commerce maritime. Auparavant, ces tâches incombait à l'amiral royal, dont la charge avait été instaurée en 1270. L'amiral, comme le connétable qui dirigeait l'armée tout entière, était un rouage de l'ancien système féodal qui, depuis la mort d'Henri IV, représentait une menace de plus en plus grande pour le roi. C'est ainsi que Richelieu abolit en 1626 la charge d'amiral royal ainsi que celle de connétable, pour intégrer définitivement la marine dans les nouvelles structures administratives et poursuivre ainsi sa politique de concentration du pouvoir entre les mains du roi. Voir Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, 1999, et en particulier p. 148-149, 209-210 ; voir également Georg Zivkoric,

- 40 *Heer- und Flottenführer der Welt. Die Inhaber der höheren militärischen Würden und Ämter der Staaten Europas, der USA und Japans*, Osnabrück, 1971, p. 97, 196.
- 41 Sauvel, 1960 (note 7), p. 178.
- 42 Voir Ekkehard Mai, « Porträts in politischer Mission – Richelieu und sein "Apelles" »; éd. fr. « La fonction politique du portrait, Richelieu et son "Apelle" », cat. exp. Montréal et Cologne, 2002 (note 1), p. 48–55, et en particulier p. 50–53.
- 43 Voir Vignier, 1676 (note 27), p. 133–137.