

ÉCOLE DU LOUVRE

Florie-Anne BLANC

Les Envois de l'Etat
aux musées des départements
(arrêtés du 14 fructidor an IX et du 15 février 1811)
Organisation, choix et histoire matérielle des œuvres.

Vol. I

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Brigitte BOURGEOIS, conservateur en chef,
et de M^{me} Claire GERIN-PIERRE, conservateur,
Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.

Septembre 2015

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



LES ENVOIS DE L'ETAT AUX MUSEES DES DEPARTEMENTS
(ARRETES DU 14 FRUCTIDOR AN IX ET DU 15 FEVRIER 1811)
Organisation, choix et histoire matérielle des œuvres

Vol. I

AVANT-PROPOS

Les envois d'œuvres d'art de l'Etat aux villes des départements sous le Consulat et l'Empire, et la "création" des musées de province, consécutifs aux arrêtés du 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801, ou "décret Chaptal") et du 15 février 1811, ont été naturellement largement étudiés, pour mieux comprendre le développement de la muséologie et de la politique culturelle à l'extrême fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle.

Cependant, il serait plus exact de dire qu'ils ont été étudiés d'un point de vue général pour leur arrière-plan politique (politique culturelle et aménagement du territoire), et même économique. Mais pour ce qui est de la réalisation matérielle de ces envois (choix des peintures, préparation et restaurations, coûts, etc...), les études sont plus rares. Elles ont été menées selon trois approches que l'on peut distinguer ainsi :

Nous devons un premier aperçu de ces envois à Louis Clément de Ris, dans son ouvrage publié en 1859 et 1861, et dans lequel il s'attache à présenter les collections de vingt-deux musées de province¹.

Ensuite, des études ont été menées ponctuellement sur l'histoire des collections de tel ou tel musée. Ces recherches se répartissent en trois périodes : une première série de recherches sur les envois de l'Etat est à situer dans la seconde moitié du XIXe siècle, contemporaine ou dans la continuité des travaux de Clément de Ris². L'élan suivant, à partir des années 1980, a été donné par Alain Roy qui publia lui-même sur les envois de l'Etat à la ville de Dijon³, et dirigea plusieurs mémoires d'étude en ce sens sur d'autres villes⁴. Enfin, dans les années 2000, à l'occasion des 200 ans de l'arrêté Chaptal, plusieurs musées ont organisé des expositions ou ont publié sur les dépôts de l'Etat à l'origine de leurs collections. Mais toutes ces recherches étaient bien sûr limitées puisque ponctuelles, et auraient eu besoin d'être mieux mises en rapport les unes avec les autres pour comprendre l'organisation globale et les choix de l'administration des Beaux-Arts⁵.

Enfin, une dernière et récente approche de la réalisation concrète de ces envois est due au développement de la recherche sur l'histoire matérielle des œuvres d'art, et en particulier sur l'histoire de la restauration. C'est en effet un mémoire de DEA mené par Emmanuelle Philippe sur Hacquin, restaurateur de support de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe

¹ CLEMENT DE RIS, 1859, 1861.

² Citons par exemple les recherches de Henri de La Ville de Mirmont sur l'histoire du musée de Bordeaux (LA VILLE DE MIRMONT, 1899).

³ ROY, 1980.

⁴ KLEIN-BOUCHERY, 1995 ; PETRY, 1995.

⁵ « Une étude d'ensemble du contenu des envois napoléoniens dans les musées de France (et ceux de Mayence, Bruxelles et Genève, alors sous domination française) reste à Faire » Alain Roy, *in* STARCKY et JUGIE, 2000.

siècle, qui nous a donné les éléments les plus précis sur notre sujet et qui nous sert de vrai point de départ. C'est par cette même dernière approche, celle de l'histoire de la restauration, que nous en sommes arrivés à nous interroger sur la réalisation de ces envois⁶. Mais cette approche demeure tronquée, car elle aborde la question par le biais d'une ou plusieurs personnalités, et suppose donc une sélection des sources.

Cette présente étude vise donc tout autant à faire une synthèse des travaux déjà menés sur cette question, et quelque peu dispersés comme nous l'avons vu, qu'à compléter ces résultats autant que possible par un dépouillement des archives, parisiennes et en province. Notre souhait est d'essayer de proposer un premier aperçu global de ces envois, de comprendre les spécificités de l'arrêté de l'an IX et du décret de 1811, et de donner des éléments de compréhension de leur organisation, communs aux dix-huit villes concernées⁷ : puisque leur organisation et leur gestion a été menée de manière extrêmement centralisée, une étude globale de leur réalisation et des choix concrets posés par l'administration doit être possible.

La recherche dans les services d'archives de province a été facilitée par la généralisation d'une cotation commune entre les différents centres d'archives départementales, et, de plus en plus, entre les centres d'archives municipales. Cependant une recherche vraiment systématique, en dehors des habituelles séries T⁸ des archives départementales ou des séries R⁹ des archives municipales, n'a pas toujours été possible et il est tout à fait probable que des documents intéressant notre étude aient été dispersés dans d'autres séries ou sous-séries très différentes, par les aléas de leur utilisation (il est probable par exemple que des mémoires de restaurations, ayant servis de justificatifs de paiement, soient conservés avec la comptabilité courante, mais certains services d'archives municipales n'ont pas de sous-série spécifique pour les pièces servant à l'appui de la comptabilité). Il ne nous a pas été possible de mener des recherches dans l'ensemble des 18 villes, même si la plupart d'entre elles ont été visitées. Nous avons choisi naturellement de privilégier autant que possible celles pour lesquelles des connaissances manquaient.

Ce fut extrêmement intéressant et enrichissant de se déplacer dans ces villes, de fréquenter leurs centres d'archives, de visiter leurs musées et d'être au plus près des œuvres dont nous

⁶ Nous avons précédemment entrepris des recherches sur les restaurateurs de couche picturale Pierre Carlier et Edme-André Michau, qui se sont justement consacrés à la restauration des peintures qui devaient être envoyées aux départements (BLANC, 2014).

⁷ L'arrêté de 1801 concerna les villes de Nancy, Lille, Toulouse, Nantes, Rouen, Lyon, Strasbourg, Dijon, Mayence, Bordeaux, Marseille, Genève, Caen, Rennes, Bruxelles, et dans un second temps Montpellier et Tours. Celui de 1811 concerna les villes de Lyon, Grenoble, Bruxelles, Caen, Dijon et Toulouse.

⁸ Série concernant l'enseignement, les affaires culturelles et le sport dans les centres d'archives départementaux.

⁹ Série concernant l'instruction publique, les sciences, lettres et arts.

avons étudié un pan de l'histoire. De très nombreux remerciements doivent être adressés. Ils vont d'abord à Mme Brigitte Bourgeois, pour ses précieux conseils de méthode et pour m'avoir accordé sa confiance en prenant la direction de cette recherche, et à Mme Claire Gérin-Pierre, pour m'avoir renouvelé sa confiance, pour sa générosité et sa disponibilité, et pour tout ce que j'ai pu recevoir de son expérience de ces musées et de leurs collections. Je remercie également tout le personnel des services d'archives visités, pour leurs conseils et leur dévouement :

- le personnel des archives municipales de Bordeaux, des archives départementales de la Gironde, et du service de documentation du musée des Beaux-Arts de Bordeaux,
- le personnel des archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, et en particulier Mme Michèle Van Kalck pour sa disponibilité,
- le personnel des archives départementales de la Côte-d'Or à Dijon,
- le personnel des archives départementales du Nord à Lille,
- le personnel des archives municipales de Lyon, des archives départementales du Rhône et du service de documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon,
- le personnel des archives municipales de Marseille et des archives départementales des Bouches-du-Rhône,
- le personnel des Stadtarchiv de Mainz-am-Rhein, et en particulier Mme Ramona Weisenberger,
- le personnel des archives municipales de Montpellier,
- le personnel des archives municipales de Nantes et des archives départementales de la Loire-Atlantique,
- le personnel du service de documentation du musée des Beaux-Arts de Rennes, et en particulier Mme Béatrice Lambart,
- le personnel des archives municipales de Rouen et des archives départementales de la Seine-Maritime,
- le personnel des archives municipales de Toulouse, des archives départementales de la Haute-Garonne et du service de documentation du musée des Augustins de Toulouse,
- le personnel des archives municipales de Tours et des archives départementales d'Indre-et-Loire,
- Et bien sûr le personnel des Archives des Musées Nationaux et des Archives Nationales sur le site de Pierrefitte-sur-Seine, pour leur gentillesse et leurs encouragements.

Enfin et surtout, mes derniers remerciements vont à mes parents pour leur soutien sans faille au cours de cette année de recherche et pour leur aide précieuse, en particulier dans l'interprétation des données rassemblées et dans la relecture.

AVERTISSEMENTS ET ABREVIATIONS UTILISEES

Les années du calendrier républicain ont été données systématiquement en chiffres romains, pour faciliter la distinction avec les dates du calendrier grégorien (sauf bien sûr dans la transcription de documents d'archive).

Dans les documents d'archives transcrits, l'orthographe a été conservée (sauf mention contraire), et les ratures et corrections le plus souvent rendues (sauf si leur nombre devenait un obstacle à la compréhension du texte).

Abréviations utilisées :

- AMN : Archives des Musées Nationaux.
- AN : Archives Nationales.
- MRBAB : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- ARMBAB : Archives des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- n.d. : non daté.
- n.s. : non signé.

INTRODUCTION

Au début du XIX^{ème} siècle, en moins de 15 ans, l'histoire matérielle de près de 900 tableaux des collections publiques françaises a basculé. Ou plutôt devrait-on dire, le « destin matériel » de ces œuvres, pour paraphraser le titre du colloque tenu en 2007 au Louvre sur *Les Dépôts de l'Etat au XIX^e siècle*¹⁰, tant l'histoire des collections, les enjeux politiques et culturels et la vie matérielle des œuvres se sont rejoins, dans le contexte bien particulier des envois de l'Etat aux musées des départements sous le Consulat et l'Empire. Deux séries d'envois de tableaux ont été décrétés par l'Etat : la première a été décidée le 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801), par le célèbre « décret Chaptal », ou plus exactement arrêté pris par les Consuls, ayant, de fait, valeur de décret ; puis la seconde série lors du décret impérial moins connu, signé par Napoléon le 15 février 1811. Ces deux décisions concernèrent donc en tout 18 villes : Nancy, Lille, Toulouse, Nantes, Rouen, Lyon, Strasbourg, Dijon, Mayence, Bordeaux, Marseille, Genève, Caen, Rennes et Bruxelles pour l'arrêté Chaptal, auxquelles ont été rajoutées les villes de Montpellier et Tours par arrêté des Consuls le 16 fructidor an X (3 septembre 1802) ; le décret de 1811 concernait quant à lui seulement six villes : Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. C'est donc en tout près de 900 œuvres qui ont été ainsi distribuées sur tout le territoire, prises dans les collections du Musée central des arts, ou musée Napoléon à partir du mois de juillet 1803, ou dans celles du musée spécial de l'Ecole française de Versailles.

Le projet de redistribuer aux villes des départements les œuvres d'art, bien national, issues des nombreuses saisies dans les biens du clergé, les collections des émigrés, les collections royales, les territoires conquis, etc... était en germe depuis près de 10 ans à la promulgation du premier arrêté. Autant il était discuté au niveau de l'Etat, autant les villes elles-mêmes exerçaient une pression sur celui-ci, réclamant une part du butin et de quoi alimenter leur dynamisme culturel et la formation des artistes en province. Plusieurs envois avaient donc été finalement accordés dès l'an III¹¹ à quelques villes comme Grenoble, Angers, Le Mans... mais une décision devait être prise au niveau de l'Etat, pour mettre un terme à cette politique « brouillonne » de redistribution des objets d'art, l'encadrer, et la normaliser. Il faut donc déjà comprendre la mise en œuvre de l'arrêté de l'an IX, puis du décret de 1811, non pas comme une "création administrative" *ex nihilo*, mais comme une rationalisation des envois dont on

¹⁰ COLLECTIF, *Les dépôts de l'Etat au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destin des œuvres*, actes du colloque tenu à Paris, auditorium du Louvre, le 8 décembre 2007, Paris, éd. de la Direction des musées de France, 2008.

¹¹ Voir sur ces premiers envois sous le Directoire et le début du Consulat : BOYER, 1973.

savait sans doute déjà qu'ils ne seraient que les premiers d'une longue liste. Les choix concrets posés dans l'organisation de ces envois n'ont donc souvent pas été anodins, comme nous allons le voir.

Les circonstances qui ont amené au deuxième décret du 15 février 1811 sont beaucoup moins connues, si bien que les envois de tableaux qui ont alors été effectués sont souvent confondus avec ceux issus du décret Chaptal, ou tout du moins appréhendés de la même manière. Nous allons voir que, si la continuité avec les envois de l'arrêté Chaptal est bien réelle, le décret de 1811 a de nombreuses spécificités qu'il sera intéressant d'étudier.

En revanche, et comme nous venons de le dire, ces envois n'allaient être que les premiers d'une longue liste. Dès 1816, la monarchie tout juste restaurée en France, de nouveaux envois sont décidés, puis de nouveau dans les années 1820, et ainsi de suite... Mais dès les envois de 1816, le contexte, les motivations, leur organisation même et les rapports entre les pouvoirs politiques et le personnel des musées leur donnaient déjà une nouvelle tournure. C'est pourquoi nous avons choisi de nous en tenir aux envois décidés en l'an IX et en 1811, qui représentent un premier ensemble cohérent de décisions et d'enjeux.

Enfin, il est important de dire ici un mot sur la notion de « fonds primitifs », et sur la façon dont on présente souvent l'arrêté Chaptal comme acte fondateur des musées de province. Beaucoup de musées avaient déjà ouverts leurs portes, tels les musées de Grenoble ou de Toulouse. Les fonds primitifs de ces musées sont essentiellement issus des dépôts départementaux constitués des biens saisis dans les départements dans les églises, les couvents, les demeures des nobles, etc... mais qui ont été malheureusement souvent privés des biens les plus précieux que l'on considérait devoir être nécessairement conservés à Paris, capitale des arts. Il existait donc déjà des dépôts d'œuvres d'art dans la plupart de ces villes. Si on peut considérer l'arrêté de l'an IX, et les premiers envois de tableaux du gouvernement aux villes, comme acte de fondation des musées des Beaux-Arts de province, c'est donc concrètement grâce de l'article 4 de ce même arrêté, imposant aux villes de mettre à disposition « une galerie convenable pour les recevoir »¹².

Nous voulons donc étudier ici les conditions matérielles de la mise en place de cet arrêté (et de même pour le décret de 1811), les choix posés, leur organisation, etc... et comment ces aspects peuvent apporter selon nous un nouvel éclairage sur cet épisode marquant de l'histoire de la muséologie en France. Étudier la mise en œuvre de ces arrêtés signifie étudier toute l'organisation mise en place en vue de l'exécution de ceux-ci, par l'administration du Musée

¹² AN, AF/IV/41 (2), Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, voir Annexe I, p.5.

central, puis du musée Napoléon, en lien constant avec l'administration des Beaux-Arts rattachée au ministère de l'Intérieur dans ses prérogatives sur l'Instruction publique. Comment les œuvres ont-elles été choisies, par qui et sur quels critères ? Comment ont-elles été attribuées aux villes, là encore par qui et sur quels critères ? Quelles informations peuvent-être tirées de la comparaison du contenu de ces envois ? Comment les tableaux ont été restaurés, préparés et comment ont-ils voyagé ? Enfin comment ont-ils été reçus dans les villes ? Autant de questions qui peuvent à la fois nous renseigner sur la vie matérielle de ces œuvres entre 1800 et 1815, mais également nous renseigner sur le projet lui-même, et la finalité que l'on souhaitait donner à ces deux décrets.

Notre étude débutera naturellement avec l'arrêté du 14 fructidor an IX, en s'attachant à comprendre les modalités de son application, dans le choix des œuvres, le mode d'attribution de celles-ci aux villes et dans la préparation dont celles-ci furent l'objet, et ainsi, comprendre les conséquences de toutes ces décisions sur la vie matérielle des œuvres pendant les quelques années séparant la promulgation de l'arrêté et l'arrivée des œuvres dans les villes. Ensuite, nous étudierons le décret du 15 février 1811, en s'arrêtant là encore essentiellement sur son application, qui nous fera remonter bien avant sa signature. Nous pourrons voir comment les œuvres ont été choisies et sur quels critères, et comment elles ont été attribuées aux villes, enfin comment elles ont été restaurées et préparées. L'étude de la mise en œuvre de ces deux arrêtés nous conduira dans une troisième partie à faire plusieurs remarques sur les relations entre l'Etat « et "ses" musées de province »¹³, notamment en nous penchant sur l'organisation en province autour de ces envois de tableaux et sur les acteurs impliqués, et sur la question épineuse de la propriété de ces 900 tableaux parvenus dans les villes de province entre 1802 et 1812.

¹³ GEORGEL, 1992, 3ème trimestre.

I. L'arrêté du 14 fructidor an IX¹⁴, définir un cadre aux envois et diriger.

Comme nous l'avons déjà évoqué en introduction, nous avons choisi dans cette étude de nous intéresser uniquement à la mise en œuvre matérielle de l'arrêté, une fois celui-ci publié, et au destin matériel des œuvres concernées. Le choix des villes bénéficiant de l'arrêté ne nous intéressera donc pas ici, car il a déjà été par ailleurs largement étudié et commenté. Nous devons la principale étude sur cette question à Edouard Pommier, dans un article publié en 1989 dans *La Revue du Louvre* sur « La Création des musées de province : les ratés de l'arrêté de l'an IX »¹⁵.

Pour l'application proprement dite de l'arrêté, il a donc été nécessaire, dans un premier temps, de faire une sélection et de mettre de côté des œuvres, de les répartir entre les villes (et donc de définir des critères de répartition), et de mettre en place la documentation administrative nécessaire au bon déroulement des envois. Ce sont ces premières étapes que nous allons étudier ici.

A. Les premières étapes de la mise en œuvre de l'arrêté.

1. *Le choix des œuvres destinées aux départements.*

a. Retour sur la volonté initiale.

Il semble que ce soit une conjoncture favorable qui décide le Premier Consul Bonaparte et le ministre de l'Intérieur Chaptal à concrétiser le projet longtemps débattu de former des collections de tableaux destinées à être autant de noyaux pour les nouveaux musées de province. Cette conjoncture, c'est la rencontre entre les demandes de plus en plus pressantes

¹⁴ AN, AF/IV/41 (2), Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, voir Annexe I, p.5.

¹⁵ POMMIER, 1989.

de plusieurs villes de la République de pouvoir former elles aussi leurs collections pour l'enseignement des artistes locaux et l'édification des citoyens, et la situation du Musée central des Arts au Louvre, dont les réserves regorgeaient d'œuvres accumulées à l'issue des grandes campagnes révolutionnaires de saisies d'œuvres d'art, dans les églises parisiennes dans les collections des émigrés ou dans les territoires conquis, en Belgique, en Italie... En effet, on compte alors dans les collections de la Nation, d'après Chaptal lui-même, « 1390 tableaux des écoles étrangères, 270 de l'ancienne école française et plus de mille de l'école moderne »¹⁶, sans compter les dessins, gravures et autres estampes. Toujours d'après le ministre de l'Intérieur, parmi ces tableaux, plus de 1000 sont déposés à Versailles, et entre 6 et 700 sont conservés dans les magasins du Muséum Central des Arts. « Nous devons chercher aujourd'hui à concilier le plus grand avantage des arts avec les devoirs que nous avons à remplir envers les Départemens dont quelques uns nous ont enrichis de leurs dépouilles et qui, tous ont concouru à nous approprier les riches monuments des Nations vaincues »¹⁷.

Mais le projet initial envisage de composer des collections selon des critères bien précis. Dès l'an VI, le Conseil de Conservation, organe de la division pour l'Instruction publique au sein du ministère de l'Intérieur, présentait un « Rapport sur la nécessité et les moyens de repartir entre les Départemens le superflu des objets de science et d'arts qui se trouvent à Paris »¹⁸, et proposait, dans l'article III relatif aux « objets de peinture et de sculpture », d'envoyer des tableaux propres à « rappeler aux artistes des départ^m les grands principes, le beau style », à « enflammer le génie de nos jeunes élèves et les appeler à Paris pour y développer et y perfectionner leurs talents ». Puis les membres du Conseil citaient les noms du « Guerchin, de Rubens, de Vandick, de Crayer, de Jordans etc, de quelques tableaux des meilleurs maîtres de l'Ecole française tels quels (*sic*) le Poussin, Le Sueur, Le Brun, Vernet etc, enfin de belles copies de l'école italienne »¹⁹. Les trois grandes écoles de peinture privilégiées alors, les écoles flamande, française et italienne, étaient donc retenues. Jean-Antoine Chaptal ira plus loin que le Conseil de Conservation en souhaitant dans son rapport du 13 fructidor an IX cité plus haut²⁰ « que chaque collection présente une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles ».

¹⁶ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir Annexe II, p. 6-7.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, « Rapport sur la nécessité et les moyens de repartir entre les Départemens le superflu des objets de science et d'arts qui se trouvent à Paris », signé Barbier et Naigeon.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ AN, AF/IV/41(2), *op. cit.*

b. L' « Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires ».

Dans le fonds des Archives des Musées Nationaux est conservé l' « Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires »²¹, cité dans de nombreuses publications sur le sujet. Ce cahier présente l'inventaire sommaire des tableaux mis de côté pour être envoyés aux villes, classés en onze catégories (écoles de peintures et œuvres d'artistes inconnus²²), et présente également au verso de la première page²³ le compte du nombre de tableaux par catégorie. Suite aux remarques faites précédemment, nous ne devrions pas être surpris de constater que l'équilibre est presque parfait entre les trois grandes écoles de peinture : sur les 846 tableaux sélectionnés, 230 relèvent des écoles italiennes, 234 des écoles "du nord" (allemande, flamande et hollandaise), et 238 de l'école française auxquelles nous avons joint les « prix de la cidevant académie »²⁴. Il faut enfin ajouter à ces effectifs les 144 tableaux de maîtres inconnus, parmi lesquels 22 sont rapprochés par les auteurs de cet inventaire de différentes écoles italiennes, 11 des écoles du nord et 24 de l'école française. Ce regroupement est certes artificiel, et moins fin que le classement en 11 catégories proposé par les auteurs, mais il montre bien une répartition *quasi* équitable entre les trois grandes écoles française, italienne et du nord. Quant à l'école espagnole, nous ne serons pas surpris de ne pas la voir représentée ou très exceptionnellement, étant peu représentée alors dans les collections du Louvre, bien qu'appréciée. « Il n'y eut donc comme envois espagnols de l'Etat aux nouveaux musées que des toiles que l'on tenait alors pour italiennes »²⁵ : citons notamment le tableau attribué dans cet inventaire à Velasquez, un *Portrait de deux enfants*, mentionné dans la catégorie « écoles génoise et napolitaine », qui sera finalement envoyé à Bruxelles²⁶.

En revanche, le souhait évoqué par Chaptal de voir des collections présentant « une suite intéressante (...) de tous les genre »²⁷ n'était qu'un vœu pieux. La peinture d'histoire représente une écrasante majorité des œuvres sélectionnées. Parmi les tableaux des écoles

²¹ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d., entre le 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801) et le 19 nivôse an X (9 janvier 1802). Il ne nous a pas été possible d'identifier les auteurs de cet état, l'écriture étant celle, habituelle, des secrétaires du Musée Central.

²² Ces onze catégories sont : Ecole florentine, école romaine, école vénitienne, école lombarde et de Bologne, écoles génoise et napolitaine, école flamande, école allemande, école hollandaise, école française, prix de l'Académie et tableaux de maîtres inconnus

²³ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, *op. cit.*, folio 1 v^o, voir annexe VII p. 14.

²⁴ *Ibid.* A noter que Philippe de Champaigne et son neveu Jean-Baptiste sont tous deux mentionnés dans l'école flamande dans le document.

²⁵ GERARD POWELL, 2000, p.14.

²⁶ Inconnu, école espagnole, *Portrait de deux enfants*, MRBAB, inv. 281.

²⁷ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir annexe II p. 6-7.

flamande, allemande et hollandaise cités dans cet état avant répartition²⁸, près de 70% se rapportent à la peinture d'histoire, selon la définition académique du genre (sujets bibliques, mythologiques, allégoriques ou de l'histoire ancienne). Viennent ensuite les tableaux de paysage, environ 12% des œuvres, et les 18% restant se partagent à part presque égale entre les scènes de genres, les natures mortes et les peintures d'animaux. Dans la dernière catégorie créée par les commissaires et regroupant les peintures dites de maîtres inconnus, la répartition est légèrement différente, mais la peinture d'histoire reste majoritaire (un peu plus de 50%). Suivent les portraits, 22 % des tableaux, les paysages et peintures d'architectures représentent eux 13% de l'ensemble, restent quelques scènes de genres, natures mortes et études. Pour les écoles italiennes et l'école française, sans surprise, la peinture d'histoire y est dominante, représentant environ 85% des œuvres des différentes écoles italiennes, et un peu plus de 78% des peintures de l'école française (sans compter les toiles de la catégorie « prix de la cidevant Académie », toutes sans exception étant des morceaux de réception en peinture d'histoire). Mais sans doute ne faut-il pas y voir qu'une question de goût, les collections conservées au Musée central provenant en grande partie des saisies révolutionnaires dans les églises et les couvents, aussi bien en France qu'en Italie ou en Belgique.

Discuter de la qualité des œuvres choisies est naturellement plus délicat, sans se laisser gagner par l'influence du goût, contemporain des faits ou du goût actuel. Il apparaît au moins clairement aux yeux de Chaptal et des consuls que le Louvre doit conserver les principaux chefs-d'œuvre. Et l'arrivée à Paris de nombreux tableaux issus notamment des conquêtes militaires en Italie, ne justifie plus la conservation dans la capitale des copies de ces mêmes chefs-d'œuvre²⁹. Le texte de l'arrêté du 14 fructidor an IX précisait dans son article 2 que le choix de tableaux devrait porter « sur ceux qui sont jugés n'être pas ~~rigoureusement~~ nécessaires à ces deux collections [celles du Louvre et de Versailles] »³⁰. Cette précision est raturée et n'apparaît pas dans la publication officielle de l'arrêté dans la *Gazette Nationale ou le Moniteur universel* du 15 fructidor an IX³¹. Cependant cette « clause qui aurait pu être jugée condescendante, voir humiliante »³², recouvrait sans doute une réalité à peu près certaine, à savoir que les œuvres choisies étaient majoritairement des œuvres gardées jusque-

²⁸ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d. (deuxième semestre 1801).

²⁹ Dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur le 5 floréal an XII (25 avril 1804), Dominique Vivant Denon propose au ministre d'approuver un envoi de copies de tableaux italiens faites par les élèves de l'école française à Rome : « Cette mesure donne en effet à ces copies une utilité qu'elles n'ont plus pour les artistes de Paris depuis l'arrivée des originaux. » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815).

³⁰ AN, AF/IV/41 (2), Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, voir annexe I p. 5.

³¹ *Gazette Nationale ou le Moniteur universel*, 15 fructidor an IX (2 septembre 1801), p.1427. Voir POMMIER, 1989, p.332, 334 et note 39 p.335.

³² POMMIER, 1989, p.334.

là en réserve, n'étant pas prioritaires pour les cimaises du Louvre et de Versailles et présentant souvent un mauvais état de conservation. Dans une note précédant de quelques mois l'arrêté du 14 fructidor an IX, en réponse aux demandes de la ville de Bruxelles de recevoir des tableaux, l'administration du Musée Central des Arts explique au ministre de l'Intérieur que, suite aux envois accordés sous le Directoire, « il résulte que dans ceux qui sont disponibles maintenant à peine en reste-t-il qui n'exigent des réparations essentielles et coûteuses sans les quelles ils [mot illisible] de se perdre dans le transport. (...) L'adm^{on} est contrainte, faute d'emplacement, // d'amonceler les objets réputés ne devoir point entrer dans sa collection, dans la partie de la g^{de} galerie ou déjà devrait être exposée l'école italienne »³³. De même, dans une autre note plus tardive, l'administration du Musée Central, s'adressant à son Directeur, rappelait que « Le Ministre de l'Intérieur (...) chargea l'admin^{on} d'extraire de sa collection les tableaux qu'elle jugeoit ne devoir jamais exposer »³⁴. Si l'on sait que les œuvres choisies étaient majoritairement en mauvais état, elles n'étaient donc pas majeures non plus pour les collections du Louvre, du moins aux yeux de l'administration du musée. Plusieurs grands maîtres, cités comme devant avoir leur place dans les collections des départements, sont finalement peu représentés dans l'état des tableaux à répartir³⁵. L'administration qui évoquait en l'an VI pour l'école française « Poussin, Le Sueur, Le Brun, Vernet etc »³⁶ n'a finalement retenu d'Eustache Le Sueur que quatre tableaux dont deux « attribués », et deux copies. De Poussin, on ne trouve également que quatre toiles et deux copies, sur les 192 tableaux choisis de l'école française³⁷. De Raphaël, on prévoit d'envoyer une toile provenant du palais Pitti, une « Tête dite de Raphaël » de la collection Crauford, un *Saint Jean composant l'Apocalypse* attribué au maître, et cinq copies. Mais du Pérugin, dans l'ombre de son illustre élève, on a sélectionné 21 tableaux, et un tableau dit « attribué »³⁸.

Cependant il faut nuancer ces jugements sévères. Plusieurs pièces majeures actuelles des collections des musées de province sont issues de ces envois. Les productions des artistes des grandes écoles italiennes des XVI^e et XVII^e siècles réparties sur le territoire français, ou le

³³ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, note de l'administration du Musée Central au ministre de l'Intérieur, suite aux demandes de tableaux du département de la Dyle, transmises par le ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée Central., Note non signée, non datée, mais antérieure à l'arrêté Chaptal (vers 1800-1801).

³⁴ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la rép^{ue} », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

³⁵ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d. (deuxième semestre 1801).

³⁶ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, « Rapport sur la nécessité et les moyens de répartir entre les Départemens le superflu des objets de science et d'arts qui se trouvent à Paris », signé Barbier et Naigeon.

³⁷ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d. (deuxième semestre 1801). Pour l'école française, p.47 à 61.

³⁸ *Ibid.*, pour l'école romaine, p.6 à 9.

corpus des œuvres de Rubens et des grands peintres flamands de son époque, forment des collections remarquables, largement tributaires de cette distribution décidée par l'arrêté Chaptal. Elles ont d'ailleurs fait l'objet d'inventaires ou d'expositions majeures, révélant ainsi la richesse des collections des villes de province³⁹.

Il pourrait être également inattendu de voir dans la liste des œuvres mises de côté pour les quinze nouveaux musées plusieurs esquisses, et surtout au moins trois dessins et deux pastels⁴⁰. Mais il était déjà courant de trouver des dessins dans les envois faits sous le Directoire et les échanges d'œuvres entre les collections de province et celle du Musée central⁴¹. Or ici, ces dessins et pastels sont notés « retirés » de la liste, et on ne trouvera de fait qu'exclusivement des peintures dans les envois définitifs issus de l'arrêté de l'an IX, sans doute parce que les œuvres envoyées devaient servir autant à l'étude qu'à la constitution d'un musée, et les dessins n'étaient pas adaptés à cette dernière finalité.

Enfin, un dernier élément nous paraît intéressant à souligner ici pour finir d'analyser le choix des œuvres destinées à être distribuées aux villes. Dans un article publié en 1935 dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (B.S.H.A.F.)⁴², Henri Baderou développe le cas d'un échange de tableaux organisé entre Paris et Toulouse à l'extrême fin du XVIIIe siècle. A la demande du Musée Central des Arts, onze dessins et six toiles d'artistes toulousains tels qu'Antoine Rivalz ou Robert Tournier sont envoyés pour combler les manques des collections exposées au Louvre. On prévoit d'envoyer au musée de Toulouse quelques tableaux issus des réserves du Musée central en compensation. Cependant les six toiles arrivées à Paris déçoivent et la commission chargée de les examiner⁴³ propose de les renvoyer à Toulouse. Mais cet envoi s'avérant trop couteux, les tableaux restent dans les réserves. Or ils réapparaissent un an plus tard dans notre « Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », dans la catégorie « école française », sous la simple mention « six tableaux de Toulouse »⁴⁴. L'administration du Musée central, comme le remarque Baderou, songe donc toujours à "s'en débarrasser". Mais aucune de ces toiles

³⁹ Citons par exemple l'exposition de 1977 consacrée à Rubens et la peinture flamande du XVIIe siècle (Paris, Grand Palais, 1977), ou le *Répertoire des peintures italiennes* des Musées de France établi en 1988 (BREJON DE LAVERGNEE, VOLLE et MENEGAUX, 1988).

⁴⁰ AN, fonds des AMN, P4 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d. (deuxième semestre 1801), p.73-74. Pour l'essentiel des études de tête (une *Madeleine* d'après le Guide, une *Tête d'apôtre* et une *Tête de religieuse* au pastel) et deux sujets religieux courant, une *Cène* et un *Saint Michel*.

⁴¹ Voir notamment les échanges d'œuvres d'art entre le Musée central et les villes de Toulouse, Nîmes et Avignon (BADEROU, 1935)

⁴² BADEROU, 1935.

⁴³ Commission formée par Barthélémy et Jollain, cf. procès-verbal de la séance du 23 nivôse an IX (13 janvier 1801), AMN, « Procès-verbaux de l'administration du Musée Central des Arts », t.III, p.79 (420e séance), cité par Baderou, 1935, p.186.

⁴⁴ AN, fonds des AMN, P4 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d. (deuxième semestre 1801), p.61.

n'apparaîtra finalement dans les 15 lots formés par la commission. Cet exemple, ainsi que celui des cinq dessins et pastels retirés de la liste, semble nous montrer que le choix initial des tableaux à répartir était plus large et varié, en genre mais aussi en qualité, que l'ensemble des œuvres réellement envoyées aux villes. On a sans doute retenu un choix d'œuvres reflétant une vision bien précise de ce que doit proposer un musée, plus académique, et la qualité des œuvres s'en est probablement trouvée rehaussée.

c. Choix des œuvres pour Tours et Montpellier

L'ajout des villes de Tours et Montpellier aux quinze villes retenues par l'arrêté Chaptal est entérinée par l'arrêté des Consuls du 16 fructidor an X (3 septembre 1802)⁴⁵, un peu plus d'un an après le premier arrêté nous intéressant⁴⁶. Le rapport présenté par Chaptal aux consuls le même jour⁴⁷ insiste essentiellement sur l'intérêt qu'auraient les consuls à accorder à ces deux villes des collections de tableaux. Le contenu de l'arrêté lui-même en revanche, montre bien que les deux villes sont intégrées pleinement aux quinze villes de l'arrêté de l'an IX : « Les villes de Tours et de Montpellier seront inscrites au nombre de celles aux quelles le gouvernement a accordé des collections de tableaux par l'arrêté du 14 thermidor an 9 »⁴⁸, et justifie pleinement le fait d'étudier les envois pour ces villes en lien avec les quinze autres⁴⁹.

Mais pour ce qui est de leurs collections, l'arrêté prévoit simplement que « Les tableaux destinés à ces deux villes seront choisis dans les museums du Louvre et dans celui de Versailles »⁵⁰. Or cet arrêté intervient le 16 fructidor an X (3 septembre 1802), et, comme nous le verrons plus loin, les commissaires chargés de la répartition des tableaux choisis pour les villes de province en quinze collections avaient terminé leur travail dès le mois de messidor an X (juin 1802)⁵¹. Il s'agissait donc de choisir de nouveaux tableaux pour les musées de Tours et Montpellier. Il semble que les collections du Louvre n'offraient plus de possibilités intéressantes, et les œuvres pour ces deux villes ont donc été choisies dans les collections du musée spécial de l'Ecole française à Versailles⁵². Peu de documents nous

⁴⁵ AN, AF/IV/69, Minute d'arrêté, arrêté du 16 fructidor an X (3 septembre 1802), voir annexe III p.8.

⁴⁶ Sur l'ajout des villes de Montpellier et Tours, et sur les pressions exercées respectivement par Jean Bestieu (1754-1841), conservateur du musée de Montpellier, et par le général de Pommereul, préfet d'Indre-et-Loire, voir JOUBIN, 1924 et GRANDMAISON, 1897.

⁴⁷ AN, AF/IV/69, 16 fructidor an X, rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur, voir annexe IV p.9-10.

⁴⁸ AN, AF/IV/69, Minute d'arrêté, arrêté du 16 fructidor an X (3 septembre 1802), article 1, voir annexe III p. 8.

⁴⁹ Nous verrons de plus par la suite que les envois pour Tours et Montpellier ont été organisés exactement de la même manière que les envois pour les autres villes de l'arrêté Chaptal.

⁵⁰ AN, AF/IV/69, Minute d'arrêté, *op. cit.*

⁵¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 4 messidor an X (23 juin 1802), lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée central des Arts.

⁵² Nous n'avons pas pu trouver de document attestant de ce qui est apparemment une décision bien précise de choisir uniquement dans les collections de Versailles les tableaux de Tours et de Montpellier.

renseignent sur ce choix. Citons ici un mémoire rendant compte des « frais et dépenses faites a Versailles pour y choisir les tableaux des départemens / De l'heraut et dindre et loir et pour le second consul »⁵³ établi par Fosse, économe, le 30 vendémiaire an XI (22 octobre 1802), soit un peu plus d'un mois après la décision d'envoyer des tableaux également aux villes de Tours et Montpellier. On y apprend que les 13 et 18 fructidor an X (31 août et 5 septembre 1802) et le 3^{ème} jour complémentaire (20 septembre 1802), quatre voitures en tout sont chargées de tableaux à Versailles pour les emmener au Musée Central des Arts⁵⁴. Dans le même fonds d'archive des Musées Nationaux, on trouve deux documents intéressants, l'un intitulé « Tableaux marqués a Versailles par les Citoyens Robert et Lavallée pour le Musée de Tours »⁵⁵, l'autre intitulé « Tableaux marqués a Versailles par les Citoyens Jobert (sic) et Lavallée pour le Musée de Montpellier »⁵⁶. On trouve dans la liste des tableaux destinés à Tours 15 numéros et 11 tableaux ajoutés au crayon. La liste pour Montpellier comporte elle aussi 15 numéros et 10 tableaux ajoutés au crayon. De ces deux listes, il ressort que l'école française est représentée de manière écrasante dans le choix, dont une majorité de morceaux de réception, mais cela ne doit pas nous surprendre étant donné la réalité des collections du Musée spécial de l'Ecole française⁵⁷. Signalons seulement pour Montpellier deux copies d'après Raphaël et le Dominiquin qui sont toujours dans les collections actuelles du musée Fabre, et pour Tours deux copies d'après le Titien et Raphaël⁵⁸. Enfin, dans une lettre à Foubert, administrateur du Musée Central, datée du 5^{ème} jour complémentaire an X (22 septembre 1802), le ministre de l'Intérieur approuve le choix mais exprime le souhait de voir ajoutés « à chacune des deux collections, trois ou quatre tableaux de l'Ecole italienne »⁵⁹.

⁵³ AN, fonds des AMN, MM an XI, 30 vendémiaire an XI (22 octobre 1802), « frais et dépenses faites a Versailles pour y choisir les tableaux des départemens De l'heraut et dindre et loir et pour le second consul », établi par Fosse, signé par Lavallée, Robert, certifié par Foubert et Pajou, validé par le « conseil assemblé » le 4 brumaire an XI (26 octobre 1802) et signé par Foubert, Pajou et Visconti, voir annexe VIII p.15.

⁵⁴ On remarque que le premier transport de tableaux entre Versailles et le Louvre date du 13 fructidor an X, soit trois jours avant l'arrêté décidant de l'envoi de tableaux à Tours et Montpellier. Le deuxième transport date du 18 du même mois. Si ces transports de tableaux étaient d'après le document également destinés au Second Consul, ils l'étaient aussi pour ces deux villes. On peut donc imaginer que les envois pour Tours et Montpellier ont commencé à être organisés dès avant l'arrêté les instituant.

⁵⁵ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, dossier Tours, « Tableaux marqués a Versailles par les Citoyens Robert et Lavallée pour le Musée de Tours », nd, signé Robert et Lavallée.

⁵⁶ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, dossier Montpellier, « Tableaux marqués a Versailles par les Citoyens Jobert (sic) et Lavallée pour le Musée de Montpellier », nd, signé Robert et Lavallée.

⁵⁷ Sur le Musée spécial de l'Ecole française à Versailles, voir DUTILLEUX, 1886.

⁵⁸ Non identifiées dans les collections du musée des Beaux-Arts de Tours.

⁵⁹ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, M-Z, dossier Tours, 5^{ème} jour complémentaire an X (22 septembre 1802), lettre du ministre de l'Intérieur à Foubert, administrateur du Musée Central, signée Chaptal, accompagnée de la liste des œuvres choisie à Versailles, reprends à peu de choses près les listes citées précédemment (AMN, P10, 0-1815, dossier Tours et Montpellier, nd, signé Robert et Lavallée).

Tours bénéficiera de quatre tableaux supplémentaires des écoles italiennes dont les deux Mantegna, et Montpellier de trois tableaux, pris dans les collections du Louvre⁶⁰.

Cette sélection de tableaux pour Tours et Montpellier, faite en moins d'un mois, ne suit donc clairement pas la même méthode que celle retenue pour la sélection des tableaux destinés aux quinze autres villes. Elle paraît même plutôt avoir été réalisée sans véritable méthode, mais a tout de même donné des chefs-d'œuvre phares des collections de ces deux villes, citons par exemple les deux éléments de la prédelle du retable de San Zeno à Vérone, peint par Andrea Mantegna, au musée des Beaux-Arts de Tours⁶¹, ou le majestueux morceau de réception de Jean-Baptiste Monnoyer comme peintre de nature morte au musée Fabre de Montpellier⁶².

2. La répartition en quinze collections de tableaux.

a. La commission pour la répartition des tableaux destinés aux départements.

Nous nous sommes jusque-là intéressés à la sélection des œuvres destinées à être envoyées. Si le choix des tableaux pour les villes de Tours et Montpellier a été fait *pour* ces deux villes, celui des 846 autres tableaux décrit plus haut a été fait quant à lui sans destination précise, du moins dans un premier temps. Il nous faut donc revenir un an en arrière, lorsque le ministre de l'Intérieur nomma le 14 vendémiaire an X (6 octobre 1801) une commission de trois artistes chargés de répartir ces tableaux en quinze collections⁶³. Le choix se porta sur Vincent, Regnault et Gibelin⁶⁴, tous trois impliqués déjà dans le fonctionnement du Musée Central des Arts. Mais ce n'est que trois mois plus tard que ces commissaires prennent apparemment leur fonction⁶⁵, une fois que le choix des tableaux a été arrêté. Le rôle de cette commission n'était

⁶⁰ Le Jean-Antoine Chaptal languedocien, ancien étudiant en médecine et ancien professeur de chimie à Montpellier, ne semble cependant pas avoir particulièrement privilégié cette dernière ville. Sur le rôle de Chaptal dans l'arrêté qui porte par habitude son nom, voir PERONNET (DIR.), 1988 (en particulier l'intervention de Dominique Poulot « Le Ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », p.162-176) et POMMIER, 1989.

⁶¹ Musée des Beaux-Arts de Tours, inv 1803.1.24 et 25.

⁶² Musée Fabre, inv. D803.1.13.

⁶³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, le 14 vendémiaire an X (6 octobre 1801), lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée Central des Arts.

⁶⁴ François André Vincent (1746-1816), originaire de Paris, peintre d'histoire et aquafortiste, prix de Rome en 1767, reçu à l'Académie en 1782, professeur de dessin à l'Ecole Polytechnique et décoré de la Légion d'honneur ; Jean-Baptiste baron Regnault (1754-1829), originaire de Paris, peintre d'histoire, prix de Rome en 1776, reçu à l'Académie en 1783, chevalier de la Légion d'honneur ; Esprit Antoine Gibelin (1739-1813), originaire d'Aix-en-Provence, peintre d'histoire, médailler, sculpteur, administrateur du Musée spécial de l'Ecole française de Versailles (il ne nous a pas été possible de savoir à quelles dates exactement il remplit ces fonctions), Gibelin était également écrivain, c'est d'ailleurs apparemment lui qui rédige tous les documents émanant de cette commission.

⁶⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, le 19 nivôse an X (9 janvier 1802), lettre des « commissaires chargés de la formation de quinze musées dans la république » à l'administration du Musée Central des Arts, signée Vincent, Regnault et E.A. Gibelin. Une lettre de Foubert adressée à Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, affirme quant à elle que la commission ne commença réellement son travail que le 1^{er} ventôse an X (20 février 1802) (AMRBAB, B21/128, le 29 nivôse an X, lettre de Foubert à Bosschaert).

donc que de répartir ces 846 tableaux en quinze ensembles cohérents et équitables, puisqu'il ne s'agissait pas encore d'attribuer tel ensemble à telle ville, et de remettre ensuite leur travail à l'administration pour la suite des opérations. Les trois commissaires insistent d'ailleurs étonnamment sur ce point : « ces tableaux ne doivent pas être considérés comme nous étant remis. puisque nous n'avons, dans notre commission, à exercer aucun acte administratif, mais seulement à faire une opération dispositive »⁶⁶. Et Foubert, dans la lettre citée plus haut et adressée à Bosschaert⁶⁷, alors que le travail de la commission est sur le point de commencer, précise lui aussi que « Les commissaires m'ont dit qu'ils se renfermeroient strictement dans la mission qui leur est donnée de classer pour les départemens, de proposer, mais qu'ils n'administreront pas, qu'ils ne prendront aucune décision »⁶⁸. Dans le cas de cette dernière lettre, l'objectif était peut-être de décourager Bosschaert de faire pression sur les commissaires pour obtenir des tableaux intéressants pour Bruxelles. Il se peut aussi que, par cette observation, la commission voulait s'assurer d'être dégagée de l'épineuse question de l'attribution de chaque collection à une ville, comme nous le verrons plus loin.

A compter de la lettre de la commission officialisant sa prise de fonction⁶⁹, il faudra donc attendre plus de sept mois pour que celle-ci achève son travail⁷⁰. C'est la correspondance du conservateur du musée de Bruxelles, Bosschaert, que l'on peut consulter aux archives des MRBAB, qui nous a apportée de nombreuses et précieuses informations sur le fonctionnement et le travail de cette commission durant cette période. Bosschaert suit en effet de très près le travail de l'administration du Musée et du bureau des Arts au ministère de l'Intérieur, en usant de tout son pouvoir et de toutes ses relations pour favoriser sa ville, et il rend régulièrement compte au maire de Bruxelles et au préfet du département de la Dyle⁷¹ de ses affaires à Paris. Ainsi apprend-on que les commissaires, à peine leur travail commencé, eurent à mettre celui-ci entre parenthèse, suite à un arrêté du 8 nivôse an X (29 décembre 1801)⁷² exigeant le départ des artistes logés au Louvre avant le 1^{er} floréal an X (21 avril

⁶⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, le 19 nivôse an X (9 janvier 1802), lettre des « commissaires chargés de la formation de quinze musées dans la république » à l'administration du Musée Central des Arts, signée Vincent, Regnault et E.A. Gibelin.

⁶⁷ AMRBAB, B21/128, 29 nivôse an X (19 janvier 1802), lettre de Foubert à Bosschaert. Guillaume Jacques Joseph Bosschaert (1737 – 1815), peintre amateur, avocat, membre du jury pour la recherche des objets d'art et de sciences, inspecteur, puis directeur de l'académie de dessin, sculpture et architecture de Bruxelles, notaire, conservateur du musée de Bruxelles d'octobre 1798 à décembre 1815.

⁶⁸ *Ibid.*, souligné dans le texte.

⁶⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, le 19 nivôse an X (9 janvier 1802), *op. cit.*

⁷⁰ Circulaire du ministre de l'Intérieur aux départements, 30 thermidor an X (18 août 1802), annonce que les lots pour chaque villes sont enfin arrêtés. Voir notamment AD de Loire-Atlantique, 169 T 1, 30 thermidor an X, lettre du ministre de l'Intérieur au préfet, voir annexe IX p. 16.

⁷¹ Louis-Gustave Doulcet, comte de Pontécoulant (1764-1853), préfet de la Dyle de 1800 à 1805.

⁷² AMRBAB, B21/127, lettre de Bosschaert au maire de Bruxelles, nd (février-mars 1802 ?), et plusieurs documents relatifs à l'organisation de ce déménagement aux Archives Nationales, F/21/569, plaquette 4, pièces 31 à 74.

1802). Et nos commissaires sont tous trois concernés par cette mesure. Dans le rapport présenté au ministre de l'Intérieur le 4 nivôse an X (25 décembre 1801)⁷³, on apprend même qu'une proposition est faite de nommer une commission composée notamment de Vincent et Regnault, chargée de faire un projet de relogement des artistes demandeurs à la Sorbonne. Bosschaert, dans une lettre qu'il adresse au maire de sa commune⁷⁴, désespère donc de voir aboutir le travail des trois commissaires :

« J'ai eu l'honneur de vous rendre compte que le Ministre de l'interieur avait chargé trois artistes du soin de distribuer les tab. par lots aux 15 villes qui ont des musés. ces commissaires ont com/mencé leur travail le [chiffre illisible] Pluviose, ~~et devaient le continuer sans interruption~~, mais soit que la besogne se soit trouvée plus difficile [correction illisible] et par conséquent plus longue, ou soit que les occupations particulières de ces artistes aient ralenti leur assiduité, le triage ne sera point achevé dans un mois // ce retard ne serait pas un tres grand mal si l'on était assuré de la chose, mais j'apprehende les suites d'un arrêté par lequel il est enjoint aux artistes qui ont leur logement au Louvre de le quitter d'ici au 1^{er} floreal prochain, les trois commissaires etant de ce nombre pourront ils negliger les soins d'un immense demenagement pour un travail qui leur a été imposé gratuitement, si malheureusement ce travail ne se [trouve ?] point achevé a l'époque ci-dessus, les commissaires se trouveront dispersés et éloignés du point qui les rapproche actuellement. [Ils] auront bien de la peine de se reunir pour un objet qui dans les fait n'offre pour eux qu'un tres faible interet. »⁷⁵.

Un ou deux mois plus tard, dans une nouvelle lettre adressée au maire de Bruxelles, Bosschaert écrit : « mes apprehensions ne se sont que trop verifiées et les commissaires au lieu de poursuivre un travail entamé il y a pres de trois mois, l'ont interrompu, en alléguant que les soins de leur prochain démenagement ne leur permettait pas de s'occuper d'autre chose. »⁷⁶. A la même période, dans une lettre dont le destinataire nous est inconnu, il a cette phrase laconique dans laquelle s'exprime tout son découragement : « j'ai vu Regnaut il m'a dit franchement que ses collegues et lui avaient interrompu leur travail pour ne plus s'occuper que de leur prochain demenagement. »⁷⁷

⁷³ AN, F/21/569, plaquette 4, pièce 57, 4 nivôse an X (25 décembre 1801), rapport présenté au ministre de l'Intérieur sur l' « évacuation du Louvre par les artistes ».

⁷⁴ AMRBAB, B21/127, lettre de Bosschaert au maire de Bruxelles, nd (février-mars 1802 ?).

⁷⁵ *Ibid.* Nous avons choisi ici exceptionnellement de ne pas rendre la totalité des ratures de ce passage pour en simplifier la lecture.

⁷⁶ AMRBAB, B21/113, lettre de Bosschaert au maire de Bruxelles, nd (mars-avril ?).

⁷⁷ AMRBAB, B21/65, copie d'une lettre de Bosschaert de sa propre main, destinataire inconnu, datée du 7 germinal [an X].

Après un contretemps de près de quatre mois, le travail de la commission peut enfin reprendre en floréal et le 30 thermidor an X (18 août 1802), une circulaire adressée par le ministre de l'Intérieur aux préfets des départements annonce officiellement l'aboutissement du travail de répartition de la commission.

b. La question de l'attribution des collections aux villes : loterie ou vrai choix ?

Demeure la question de l'attribution de chacun des quinze ensembles de tableaux formés par les commissaires à chacune des quinze villes de l'arrêté. La note des « Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la ré^{que} »⁷⁸, citée plus haut au sujet du choix des tableaux, revient ainsi sur les faits : « cette commission fit cette répartition, mais n'ayant point désigné tel lot pour cette ville, le Ministre décida que le lot n°1^{er} seroit pour la ville la première portée sur la liste de l'arrêté et ainsi de suite »⁷⁹. Cette méthode de répartition est confirmée par de nombreux documents comme nous allons le voir, et pourtant un flou demeure sur cette question : a-t-on choisi délibérément chaque lot pour une ville en particulier ? Les œuvres envoyées à l'une ou l'autre ville on-t-elles été choisies *pour* celle-ci ? Ce flou demeure parfois même dans les publications relativement récentes de catalogues de musées. Et pour cause, la question d'après nous se justifie, car cette même note citée ci-dessus commence ainsi : « Le quatorze fructidor an 9, les Consuls prirent un arrêté portant qu'il seroit formé (...) 15 Musées dans la république. Les villes désignées furent :

- | | |
|---------------|-------------------------------|
| 1. Nancy | 9. Mayence |
| 2. Lille | 10. Bordeaux |
| 3. Toulouse | 11. Marseille |
| 4. Nantes | 12. Genève |
| 5. Rouen | 13. Caën |
| 6. Lyon | 14. Rennes |
| 7. Strasbourg | 15. Bruxelles » ⁸⁰ |
| 8. Dijon | |

⁷⁸ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la ré^{que} », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* Ce document a été rédigé très vraisemblablement par l'administration du Musée Central pour justifier les demandes de changements entre les lots de tableaux. Il se termine ainsi : « C'est pour réparer cette erreur que l'on propose au Directeur d'écrire au Ministre la lettre suivante » (malheureusement aucune lettre n'accompagne le document ou pourrait d'après nous être mise en lien avec cette note). La mention du « Directeur » nous permet de situer ce document après la nomination de Dominique Vivant Denon au poste de directeur général le 28 brumaire an XI (19 novembre 1802), mais également peu de temps après les faits décrits.

Or, l'ordre des villes donné ici ne correspond pas avec celui de l'arrêté de l'an IX⁸¹, ni même avec celui du rapport Chaptal précédant l'arrêté⁸². Mais c'est selon celui-ci que chaque lot a été attribué : la ville de Nancy se vit attribuer le lot n°1, celle de Lille le lot n°2, et ainsi de suite.

Les volontés de Chaptal étaient pourtant loin d'une répartition arbitraire. L'opinion du ministre en matière d'instruction publique, comme nous le rappelle Dominique Poulot⁸³, était même, bien au contraire, d'adapter les ressources aux besoins sur place : « il serait aussi ridicule qu'inconvenant de placer dans chaque chef-lieu d'arrondissement les mêmes ressources pour l'instruction »⁸⁴. Plus près de notre sujet, Chaptal s'était déjà prononcé dans son rapport-même du 13 fructidor an IX pour un choix de tableaux adapté aux villes : « les monumens de la peinture ne peuvent pas être disséminés au hasard »⁸⁵. Sur les œuvres d'artistes natifs des villes de province en particulier, il considère que le gouvernement a tout intérêt à les déposer dans ces mêmes villes : « quelques [tableaux], même, reportés dans le pays qui les vit naître, y prendront un nouvel intérêt par les traditions et le récit des circonstances qui s'attachent toujours aux productions de quelque mérite. Les habitans D'anvers, de Montpellier, des Andelys, s'enorgueilliront de montrer à l'étranger les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes, Rubens, Bourdon et Poussin »⁸⁶.

Cette opinion était naturellement partagée par la plupart des acteurs (préfets, maires, conservateurs ou autres intermédiaires) dans les villes. Au premier rang de ceux-ci, Bosschaert s'est maintes fois exprimé sur la nécessité, selon lui, de compenser les saisies d'œuvres d'art effectuées par les troupes révolutionnaires en attribuant à Bruxelles de bons tableaux, en particulier bien sûr de l'école flamande, des Rubens, des van Dyck, mais aussi des Champaigne : dans une lettre non datée⁸⁷ mais probablement écrite d'après Michèle van Kalck⁸⁸ vers le mois de février 1802, alors que les commissaires commencent tout juste leur travail de répartition, le conservateur bruxellois demande au ministre de l'Intérieur que soit

⁸¹ AN, AF/IV/41 (2), Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, voir I p. 5.

⁸² AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur, voir annexe II p.6-7. La liste des villes est la même dans le rapport de Chaptal et dans le texte de l'arrêté : Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy.

⁸³ Dominique Poulot, « Le Ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », in PERONNET (DIR.), 1988, p.162-176.

⁸⁴ « Rapport et projet de loi sur l'instruction publique », rapport de Chaptal en 1801, cité dans Dominique Poulot, « Le Ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », in PERONNET (DIR.), 1988, p.164.

⁸⁵ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir annexe II p.6-7.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ AMRBAB, B21/108, lettre de Bosschaert adressée au ministre de l'Intérieur, nd (mi-février 1802).

⁸⁸ Michèle van Kalck, *Inventaire des archives institutionnelles antérieures au 1er janvier 1843 (date de cession du Musée à l'Etat belge), et conservées aux archives des MRBAB*, tapuscrit, version de travail communiquée par l'auteur.

remis dès à présent une quinzaine de tableaux, particulièrement des Rubens, des van Dyck, des Jordaens, ainsi que l'*Invention des reliques de saint Gervais et saint Protas* et la *Présentation au temple* de Philippe de Champaigne, car « ce peintre était de Bruxelles, son nom y est vénéré »⁸⁹. Cette demande d'envoi de tableaux par anticipation refusée par le ministre, Bosschaert va rester à Paris pour guetter le moment de la répartition des tableaux et en tirer la meilleure part. Sa correspondance nous renseigne donc, là encore, sur la façon dont s'est finalement faite l'attribution des lots aux villes⁹⁰.

On découvre ainsi que, apparemment dès le départ, on s'oriente vers une distribution "égalitaire" des tableaux entre les villes, sans critères locaux. C'est ce qui semble ressortir d'une lettre datée du 25 pluviôse an X (14 février 1802), adressée par Bosschaert au préfet de la Dyle, et dans laquelle il confie : « je sais confidentiellement que les commissaires n'attendent que des ordres pour nous traiter aussi avantageusement que possible⁹¹. mais comme ils ne se croient pas autorisés à s'écarter d'une certaine égalité de partage, le premier consul, et le ministre de l'intérieur ~~après lui~~ prononceront sur la justice de dédommager un Pays auquel on a tout enlevé »⁹². On comprend donc que, si les lots *doivent* être constitués de manière égalitaire, des "dérogations" ne peuvent être permises que du sommet de l'Etat. On peut ainsi supposer selon nous que le choix de départ d'une répartition arbitraire et égalitaire serait venu de cette même autorité étatique⁹³.

Mais plusieurs mois plus tard, le 10 fructidor an X (28 août 1802), alors que le travail de répartition est achevé et que le conservateur de Bruxelles découvre le lot qui échoit à sa ville, Bosschaert change d'avis sur la commission qu'il pensait avoir acquis à sa cause. Nous nous permettons de rendre ici un long passage très éclairant de la lettre⁹⁴ qu'il adresse ce jour-là au préfet :

« La plume me tombe des mains en rapprochant cette liste de ce que nous avons droit d'attendre de tant de promesses si positivement reiterées. / j'avais été informé il y a plus de six mois que les commissaires, n'écoulant qu'une crainte pusillanime, et cherchant à se mettre personnellement à couvert des reproches que pourraient leur faire des hommes en place, protecteurs déclarés de quelques departemens, avoient conçu le ridicule projet d'une espece

⁸⁹ AMRBAB, B21/108, lettre de Bosschaert adressée au ministre de l'Intérieur, nd (mi-février 1802).

⁹⁰ Il convient bien sûr de relativiser les propos de Bosschaert qui sera on va le voir extrêmement déçu de l'échec de ses négociations.

⁹¹ Bosschaert était notamment en lien avec Regnault, l'un des trois commissaires chargés de la répartition, voir VAN KALCK (DIR.), 2003, p.54.

⁹² AMRBAB, B21/110, 25 pluviôse an X (14 février 1802), lettre de Bosschaert adressée au préfet de la Dyle.

⁹³ La décision a pu venir, au-delà de Chaptal lui-même, du Premier Consul Bonaparte. Edouard Pommier démontre dans son article sur « La Création des musées de province : les ratures de l'arrêté de l'an IX » comment le choix des villes auxquelles on attribuerait des collections de tableaux a dû venir de Bonaparte lui-même. Voir POMMIER, 1989.

⁹⁴ AMRBAB, B21/51, 10 fructidor an X (28 août 1802), lettre de Bosschaert au préfet de la Dyle.

de lotterie. Que pour cet effet ils avaient imaginé de diviser les repartitions en lots a-peu-pres égaux. Que cela fait chaque ville tirerait au sort le lot que le hazard lui aurait assigné. / je me suis élevé avec force contre un projet dont il n'était pas difficile de démontrer l'absurdité. (...) aucun des commissaires n'osa combattre les observations mais enveloppant leur opération du plus profond mystère ils cherchèrent à me calmer en m'assurant que Bruxelles obtiendrait des avantages proportionnés aux pertes que la Belgique avait essuies. Pouvais-je ne pas ajouter foi à ces déclarations confirmées par le ministre de l'intérieur qui (...) nous promit que notre musée aurait le premier et le meilleur choix. Cependant à l'ombre du silence les commissaires poursuivaient leur travail ; ils le terminèrent au commencement de prairial et le six thermidor ils adressèrent au ministre un résultat de quinze lots qu'ils déclarèrent être égaux en valeur comme en nombre. Se gardant bien d'indiquer telles ou telles convenances particulières, et ne disant mot des indemnités à accorder au musée de Bruxelles. / Par cette astucieuse conduite les commissaires avaient l'air de se détacher de toute personnalité, et rejetaient sur le ministre tout l'odieux qui pourrait rejaillir sur lui d'un choix qu'il ne pouvait déterminer qu'en tâtonnant ou en cedant à des insinuations adroitement suggérées. Voilà comme l'homme en place devient, sans le savoir, le jouet d'une injustice. / j'ai trop de confiance dans les intentions du ministre pour ne // pas être convaincu qu'en nous assignant le n°15 il n'ait cru de bonne foi nous avantager d'un bon choix, mais il a été indignement trompé puisque de tous ces lots soi disant égaux le quinzième est peut-être le plus mauvais. Le dépit que j'éprouve ne me laisse pas la présence d'esprit d'entrer dans de plus longs détails. Il prouve seulement que si mes quatre voyages⁹⁵ ont été infructueux du moins ils n'étaient pas sans objet, mais était-il en mon pouvoir de déjouer tant de finesse et de perfidie. »⁹⁶

Bosschaert ne fut pas le seul à regretter ce projet de distribution arbitraire des lots de tableaux. Le 8 fructidor an XI (26 août 1803), la « Commission administrative du conservatoire des arts à Lyon », adressait une lettre à Dominique Vivant Denon⁹⁷ lui annonçant l'arrivée de la première caisse de tableaux destinés à la ville de Lyon, mais exprimait ainsi ses critiques face aux méthodes employées par l'administration du musée et par le Ministère de l'Intérieur : « nous avons lieu de regretter que ce soit en forme de lots, et par les chances du sort, que les dotations de tableaux aient été faites aux musées secondaires ; les convenances locales auroient dû faire réprouver un mode de distribution que le discernement ne pouvait régler. A Lyon, à Grenoble (sic), à Dijon, à Montpellier, à Bordeaux,

⁹⁵ Les voyages de Bosschaert à Paris pour ses négociations.

⁹⁶ AMRBAB, B21/51, 10 fructidor an X (28 août 1802), lettre de Bosschaert au préfet de la Dyle.

⁹⁷ Dominique Vivant Denon (1747-1825), nommé Directeur général du Musée central en novembre 1802.

l'industrie et les talents n'ont pas un même caractère, une égale activité ; n'exigent pas des ressources pareilles »⁹⁸.

Mais mise à part l'amertume de ces hommes face à leurs attentes déçues, un doute demeure : s'il est certain que les tableaux ont été répartis en quinze "lots" pensés comme étant égaux, il n'est pas certain qu'on ait "tiré au sort" pour attribuer à chaque ville un lot. La lettre de Bosschaert laisse même entendre que ces attributions auraient, à la toute fin, été faites par le ministre de l'Intérieur. Elles n'ont pas été, en tout cas, le fait des trois commissaires, ni même de l'administration du musée, comme le laisse entendre la note datée du 24 fructidor an X (11 septembre 1802), dans laquelle Chaptal, s'adressant à l'administrateur du Musée central, l'autorise à faire quelques changements dans les lots, ajoutant : « Comme vous avez en ce moment la liste des villes aux quelles chaque lot est destiné, vous pouvez faire ce travail avec facilité »⁹⁹. Il nous semble donc tout à fait probable que l'attribution de chaque lot ait été décidée par Chaptal lui-même. On conserve une lettre adressée par le ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée central, datée du 4 messidor an X (23 juin 1802), dans laquelle Chaptal, ayant appris que la commission chargée de la répartition avait terminé son travail, demande à ce qu'on lui remette « dans le plus bref délai, l'état général des tableaux », et que soit conservé « l'ordre adopté par la Commission dans sa classification par lots »¹⁰⁰. Puis, sur un document avec en-tête du Ministère de l'Intérieur¹⁰¹, non daté mais vraisemblablement de la main de Chaptal, et intitulé « Numeros des états des tableaux qui sont destinés aux Musées des Départemens », on voit attribué à chaque numéro de lot une ville. Et c'est cet ordre qui sera celui désormais donné pour les villes bénéficiant des envois décrétés par l'arrêté de l'an IX : le n°1 à Nancy, le n°2 à Lille, et ainsi de suite.

Les lots étaient bien sûr, comme on l'a vu, préalablement constitués. On n'a donc pas choisi les tableaux en fonction des villes auxquelles ils pouvaient être destinés, mais on peut supposer que le ministre de l'Intérieur ait en dernière instance décidé, non par tirage au sort, quel lot serait le plus *adapté* à chaque ville. Un dernier élément peut ici appuyer cette thèse : on se souvient du projet avorté d'échanges de tableaux entre le Musée central et celui de Toulouse, étudié par Baderou en 1935¹⁰². Le projet du prédécesseur de Chaptal, le ministre

⁹⁸ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 8 fructidor an XI (26 août 1803), lettre de la Commission administrative du conservatoire des arts de Lyon à Dominique Vivant Denon.

⁹⁹ AN, fonds des AMN, P4 1800-1809, 24 fructidor an X (11 septembre 1802), lettre de la main du ministre de l'Intérieur Chaptal à l'administrateur du Musée central des Arts, cité dans ROY, 1980, p.15.

¹⁰⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 4 messidor an X (23 juin 1802), lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration du Musée central des Arts.

¹⁰¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Numeros des états des tableaux qui sont destinés aux Musées des Départemens », nd (été 1802 ?), ns (Chaptal), annexe X p.17.

¹⁰² BADEROU, 1935.

Pierre-Simon de Laplace, était de donner en compensation à la ville de Toulouse un tableau de chacun des artistes suivant : Le Pérugin, le Guide, Guerchin, Rubens, Crayer et Champaigne¹⁰³. Henri Baderou rapporte lui une lettre de l'administration au ministre, datée du 5 pluviôse an VIII (25 janvier 1800), affirmant que le Musée central « pourrait offrir en échange au Musée de Toulouse, un tableau de chacun des artistes ci après, Perugin, Crayer, Guide, Rubens, Guerchin et Champagne, qu'elle a remarqué manquer à ce musée »¹⁰⁴. Et de fait, comme le constatait également Baderou, ces six artistes seront représentés dans le lot attribué à la ville de Toulouse. D'après les 15 listes remises par les commissaires à la fin de leur travail¹⁰⁵, le lot n°3 est même le seul des 15 lots formés à posséder au moins une œuvre avérée de chacun des six artistes cités par Laplace. Sur la copie de la lettre du 30 brumaire citée ci-dessus¹⁰⁶, ont été ajouté postérieurement au crayon, en face de chaque nom d'artiste, les titres des tableaux donnés à Toulouse pour chacun d'entre eux, comme pour s'assurer que la promesse tenue en l'an VIII ait finalement bien été remplie par les envois de tableaux à cette ville. Autre coïncidence que nous pouvons ajouter ici : dans le lot n°3 attribué à la ville de Toulouse se trouvait également une toile de van Dyck illustrant l'épisode du *Miracle de la mule* par Saint Antoine de Padoue, épisode qui selon la légende eut lieu lors du passage du saint à Toulouse¹⁰⁷ (ou à Bourges selon d'autres sources). Forte est donc la probabilité que Chaptal ait choisi expressément ce lot pour la ville de Toulouse.

Il nous paraissait important de pouvoir s'interroger jusqu'au bout sur cette question de l'attribution des lots aux villes, bien que les éléments avancés ici pourraient encore être confirmés, ou infirmés. Cependant, et grâce en particulier à l'apport des éléments issus de la correspondance de Bosschaert, il nous semble qu'il y a là de quoi enrichir ce que l'on sait déjà sur les relations triangulaires complexes, entre d'un côté les hommes de l'Etat, au premier rang desquels ici Chaptal et le Premier Consul Bonaparte, d'un autre côté les membres de

¹⁰³ AN, fonds des AMN, 1DD12, « liste des tableaux concédés aux musées des départements et aux églises de Paris, de la banlieue, par le Musée Central – Depuis l'an VII jusqu'en 1830 », suivi des copies de nombreuses lettres concernant des échanges et dépôts dans les musées des départements, sous le Directoire et le Consulat principalement : copie d'une lettre du 30 brumaire an VIII (21 novembre 1799), adressée par Laplace à l'administration du Musée central des Arts.

¹⁰⁴ Lettre du 5 pluviôse an VIII (25 janvier 1800), l'administration du Musée central des Arts au ministre de l'Intérieur, citée par BADEROU, 1935, p.178.

¹⁰⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802).

¹⁰⁶ AN, fonds des AMN, 1DD12, copie d'une lettre du 30 brumaire an VIII (21 novembre 1799), adressée par Laplace à l'administration du Musée central des Arts.

¹⁰⁷ Jean-Paul Lucas, dans ses *Notice des tableaux, statues, bustes, dessins, etc. composant le musée de Toulouse*, en 1805, donne pour ce tableau le titre : « Miracle opéré à Toulouse par St. Antoine-de-Padoue » (voir LUCAS, 1805, n°150, p.21).

l'administration du musée, et enfin les acteurs présents localement dans les différentes villes¹⁰⁸.

3. *La composition des lots en détails.*

Comme nous venons de le voir, les lots de tableaux n'auraient donc pas été constitués avec des différenciations propres entre eux, mais au contraire comme ayant la même valeur. Qu'est-ce donc qu'un lot "modèle" ? De quoi devait être constituée la collection idéale, le noyau de chaque nouveau musée appelé à s'enrichir ensuite ? Nous renvoyons ici le lecteur au tableau présenté en annexe des envois de l'Etat par ville (annexe 4^{ème} partie), et aux statistiques que nous avons pu en tirer (annexes XIX à XLIII). Mais quelques éléments peuvent ici être soulignés caractérisant la constitution des lots.

a. De Mantegna aux artistes académiciens de la fin du XVIIIe siècle

Sans surprise au regard de ce que nous savons de l'histoire du goût sous la Révolution et l'Empire, nous pouvons voir que les quinze lots présentent une majorité de peintures du XVIIe siècle, mais sans que cette majorité soit écrasante (environ 60 % des tableaux pour chacun des quinze lots). Cette peinture était, pensait-on, la plus propre à « rappeler aux artistes des dépt les gds principes, le beau style »¹⁰⁹ comme on le souhaitait. Mais les membres du Conseil de Conservation en l'an VI citaient en suivant les noms du « Guerchin, de Rubens, de Vandick, de Crayer, de Jordans etc, de quelques tableaux des meilleurs maîtres de l'Ecole française tels [que] le Poussin, Le Sueur, Le Brun, Vernet etc »¹¹⁰, soit presque exclusivement des peintres du XVIIe siècle.

Cependant il apparaît que les grandes périodes de la peinture représentées sont malgré tout plus variées que ce à quoi l'on pouvait s'attendre, allant de la deuxième moitié du XVème siècle à la création contemporaine à ces envois. La fin du XVème siècle et le XVIème siècle sont surtout représentés par les écoles italiennes, principalement vénitienne, bien représentée par plusieurs œuvres de Véronèse, des Bassano, de Tintoret ou du Titien. L'école dite romaine du XVIème siècle est essentiellement dominée par la peinture du Pérugin, et par quelques copies de Raphaël. On voit même apparaître des artistes plus anciens tels que

¹⁰⁸ Nous nous permettons ici de renvoyer de nouveau à l'article d'Edouard Pommier, « La Création des musées de province : les ratures de l'arrêté de l'an IX » publié dans *La Revue du Louvre* en 1989 et à la conclusion qu'il tire de ses propres observations : « Les modalités de cette prise de décision capitale pour l'avenir des musées de France appellent à méditer sur l'abîme qui, parfois, sépare l'administrateur de l'homme d'Etat. »

¹⁰⁹ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, « Rapport sur la nécessité et les moyens de répartir entre les Départemens le superflu des objets de science et d'arts qui se trouvent à Paris », signé Barbier et Naigeon.

¹¹⁰ *Ibid.*

Andrea Del Sarto, ou quelques tableaux attribués à cet artiste, et surtout Mantegna, à qui sont attribués facilement les tableaux italiens les plus anciens, tels que les trois morceaux de la prédelle du retable réalisé par le Pérugin pour la basilique San Pietro de Pérouse et envoyés à Rouen¹¹¹. La deuxième moitié du XVI^e siècle est également représenté par quelques tableaux flamands ou de l'école allemande, mais on voit tout de même apparaître quelques mentions d'« ancien maître français »¹¹² pour des œuvres telles que la *Déploration du Christ* envoyée à Mayence et attribuée aujourd'hui à l'entourage de Jean Cousin¹¹³, ou une autre *Déploration* attribuée par les trois commissaires à l'« ancienne école française »¹¹⁴ et aujourd'hui rendue à Luca Penni¹¹⁵. La première moitié du XVI^e siècle allemand est également représenté par des œuvres généralement attribuées à Dürer ou Memling.

A l'autre extrémité chronologique des périodes de la peinture représentées dans ces envois, le XVIII^e siècle est essentiellement illustré par la peinture d'histoire française, avec des œuvres le plus souvent issues des collections de l'ancienne Académie royale de peinture. Quelques portraits cependant sont à remarquer, comme le *Portrait de la Marquise du Châtelet* par Marianne Loir, envoyé à Bordeaux¹¹⁶, ou les deux Nattier envoyés à Marseille et Mayence¹¹⁷.

On peut donc constater que les ensembles de tableaux sélectionnés, bien que marqués par le XVII^e siècle et la peinture d'histoire religieuse avant tout, manifestent une certaine variété, qui doit sans doute beaucoup à la vision historiciste, plus qu'esthétisante, de Dominique Vivant Denon¹¹⁸. Ces choix montrent bien que c'est avant tout des musées que l'on veut créer, pour raconter la peinture et enseigner les habitants des villes, plus que de donner encore aux apprentis artistes des modèles destinés d'abord aux écoles de dessin ou aux manufactures, comme le réclamait par exemple la ville de Lyon.

Remarquons pour conclure que, parmi les tableaux effectivement envoyés, on constate étonnamment une nette baisse de la proportion de tableaux de l'école française. On ne compte

¹¹¹ *La Résurrection* (D.803.33), *L'Adoration des mages* (D.803.34) et *Le Baptême du Christ* (D.803.35), du musée des Beaux-Arts de Rouen. Ces trois panneaux sont attribués à Andrea Mantegna dans l'état des tableaux du lot n°5 établi par les commissaires (AMN, P10 0-1815), puis de nouveau à ce même artiste dans le registre 1DD11 (AMN), mais qu'on a corrigé par la suite en ajoutant « ou plutôt Le Pérugin ». Denon reconnaissait la « célébrité du maître » et le « mérite » de Mantegna (DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°805², le 18 février 1806, Denon au préfet d'Indre et Loire).

¹¹² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), 9^{ème} feuillet, « lot n°9 ».

¹¹³ Jean Cousin (entourage de), *Beweinung Christi*, Landesmuseum Mainz, Nr. 510.

¹¹⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*, 2^{ème} feuillet, « lot n°2 ».

¹¹⁵ Luca Penni, *Déploration du Christ*, palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P770.

¹¹⁶ Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx E 19.

¹¹⁷ Nattier, *Portrait de madame de Chateauroux* ou *L'Aurore*, Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. 195 ; Nattier, *Portrait de la duchesse de La Trémoille*, Mayence, Landesmuseum, inv. 509.

¹¹⁸ Voir sur ce sujet DUPUY, 1999, notamment p.226-243.

souvent plus qu'un quart de tableaux français dans chaque lot envoyé, voire moins (nous renvoyons ici aux graphiques présentés en annexe, par ville¹¹⁹). Ce n'est certainement pas ici une question de goût. Foubert, le 29 nivôse an X (19 janvier 1802) prévenait Bosschaert que « le gouvernement a manifesté l'intention qu'il fut joint aux tableaux que nous abandonnons un nombre quelconque de tableaux de l'école française pris dans les dépôts du musée de Versailles »¹²⁰. Mais malgré ces consignes, une différence nette demeure entre le nombre de tableaux de l'école française et ceux des écoles italiennes ou du Nord. Il est difficile d'en comprendre les raisons, cependant on sait que Denon était plutôt réticent à puiser dans les réserves des collections du Musée spécial de l'Ecole française de Versailles, d'où le fait qu'on n'ait pas pu rétablir l'équilibre souhaité au départ entre les trois grandes écoles de peinture. Les lots de tableaux pour les villes de Montpellier et Tours, essentiellement constitués à partir des collections de Versailles, ne représentaient d'ailleurs qu'une trentaine de tableaux dans les deux cas, contre plus de quarante tableaux prévus pour les quinze autres villes.

b. Quelques remarques sur la provenance des œuvres.

Les œuvres choisies dans les collections du Musée central ou de Versailles illustrent également les principaux types de provenance des tableaux venus enrichir ces collections durant la période révolutionnaire : œuvres saisies dans les églises et les couvents, œuvres issues des collections des émigrés, œuvres prises lors des conquêtes des armées révolutionnaires en Italie, en Belgique ou dans les territoires allemands, et bien sûr œuvres issues des anciennes collections royales de France ou de l'ancienne Académie. On retrouve ainsi de nombreuses fois des peintures provenant de mêmes ensembles, répartis entre les différents lots, comme des retables ou des éléments d'un même décor. Citons par exemple le retable attribué alors à Simon de Vos, dont le panneau central représentant une *Résurrection* est envoyé à Lille et les volets représentant les donateurs ont été destinés à la ville de Nantes (cet ensemble a d'ailleurs été réuni en 1997 grâce au dépôt des deux volets au musée des Beaux-Arts de Lille), ou encore le cycle de quatre peintures sur bois illustrant l'histoire du Déluge, de l'atelier de Leandro Bassano, issues des collections de Louis XIV, et réparties entre les villes de Bordeaux, Marseille et Nancy, le quatrième panneau étant resté au Louvre. Le souhait d'un aperçu historicisant de la peinture s'arrête donc là, puisque toutes ces œuvres sont vues pour elles-mêmes, et non pensées comme appartenant à un tout. Dans son rapport présenté aux Consuls la veille de la signature de l'arrêté, le ministre de l'Intérieur proposait

¹¹⁹ Voir annexe XXII p.33 et fiches par ville, annexes XXVI à XLIII, p.35-52.

¹²⁰ AMRBAB, B21/128, 29 nivôse an X (19 janvier 1802), lettre de Foubert, administrateur du Musée central, à Bosschaert.

déjà une répartition isolant les œuvres : « Le tableau précieux qui, pour être à côté d'un plus précieux encore, n'arrête plus les regards, reconquerra ses droits à l'admiration, lorsqu'il sera isolé et rendu, pour ainsi dire, à lui-même »¹²¹. Bien sûr, l'éclatement de ces ensembles ne s'est pas fait le plus souvent au moment des envois, les peintures étant déjà pensées indépendamment les unes des autres au moment même de leur saisie ou pendant le temps de leur conservation dans les magasins du Louvre. Les deux panneaux de la prédelle du retable peint par Mantegna pour l'église de San Zeno à Vérone, tous deux envoyés à Tours, n'ont été d'ailleurs que fortuitement réunis : alors que la *Résurrection* était déjà prévu pour cette ville, c'est en remplacement du tableau de Luca Giordano, retenu pour « orner le palais impérial » que Denon décide d'y joindre le *Christ au jardin des Oliviers*, en 1806 seulement¹²². Mais là encore, par l'éclatement de ces grands ensembles ou retables, le but est de donner aux villes un panel le plus large possible d'œuvres représentant les grandes écoles de peinture, de la fin du XVe siècle à la création contemporaine, pour servir un discours expliquant l'histoire de l'art telle qu'on la comprend alors, héritière des grands travaux de Winckelmann et des théories sur l'art de la fin du XVIIIe siècle.

4. *La documentation administrative : listes et différents « états ».*

Tout au long de la mise en place des envois aux départements, l'administration du Musée central a élaboré des documents pour la gestion de ceux-ci. Parmi ces documents, deux registres ou états, conservés dans le fonds des Archives des Musées Nationaux, ont été particulièrement utiles à notre étude, particulièrement pour connaître les lots prévus au départ par les commissaires chargés de la répartition, et ce qui a été effectivement envoyé aux villes. Il s'agit de l'« Etat des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République »¹²³, résultat du travail des trois commissaires Vincent, Regnault et Gibelin, et du registre présentant les « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués »¹²⁴, conservé sous la cote 1DD11 dans l'ensemble des grands inventaires du Musée Napoléon de la sous-série *1DD.

¹²¹ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur, voir annexe II p.6-7.

¹²² DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°805², le 18 février 1806, Denon au préfet d'Indre et Loire.

¹²³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), voir l'exemple de l'état du lot n°13 (Caen), annexe XI p.18-20.

¹²⁴ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, voir l'exemple des pages donnant la liste des envois pour la ville de Strasbourg, annexe XII p.21-22.

a. Les états des quinze lots formés par la commission chargée de la répartition¹²⁵

Ces états se présentent sous la forme de quinze doubles pages pour chacun des quinze lots formés par la commission. Pour chaque lot sont énumérés entre 44 et 46 tableaux. Une dernière double page recense 24 « tableaux mis en reserve pour l'Ecole Speciale des Beaux arts » et 27 « tableaux mis en reserve pour les demandes inattendues »¹²⁶. L'ensemble représente donc 726 tableaux¹²⁷. Ces listes sont donc le résultat direct du travail des trois commissaires Vincent, Regnault et Gibelin, rédigées de la main de Gibelin¹²⁸. Chaque liste se présente sous la même forme, avec pour titre « Etat des tableaux choisis par la commission, pour former le lot n°[x] », et il semble bien que le nom de la ville associée au lot ait été ajouté ensuite.

Ces listes nous donnent, pour chaque tableau, l'auteur, le sujet, les dimensions et l'« état de conservation », ou plus exactement les interventions de restauration préconisées par les trois commissaires. Pour chaque lot, les tableaux se répartissent sur trois pages : la première porte en haut la mention « choix S », la deuxième page porte à sa tête la mention « choix B », tandis qu'aucune mention n'est portée sur la troisième page. Là encore, la correspondance de Bosschaert peut nous éclairer sur ces mentions. En effet, le conservateur du musée de Bruxelles, dans sa lettre adressée au préfet le 25 pluviôse an X (14 février 1802), explique que les commissaires ont formé leur catalogue « de manière à indiquer les tableaux par classes. (...) a ma priere [le Premier Consul] sollicite que les tableaux qui formeront nôtre lot, soient tous pris dans ceux de 1^{ère} classe »¹²⁹. On retrouve ces mêmes mentions « S » et « B » ajoutées dans la liste initiale des 846 tableaux mis de côté avant la répartition¹³⁰, par une autre main¹³¹ que celle de l'auteur de la liste, avec également parfois la mention « P ». On peut donc imaginer que, une fois l'inventaire des tableaux destinés aux département remis aux trois commissaires, ceux-ci les ont jugé selon trois « classes »¹³² et ont ensuite formé les quinze

¹²⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-juin 1802), voir l'exemple de l'état du lot n°13 (Caen), annexe XI p.18-20.

¹²⁶ *Ibid.*, dernière double page.

¹²⁷ Dans l'« Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires » (AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, nd, septembre 1801-janvier 1802), plusieurs tableaux étés notés comme retirés de la liste.

¹²⁸ C'est en tout cas ce qui apparaît en comparant l'écriture de ces documents à la lettre des « commissaires chargés de la formation de quinze musées dans la république » à l'administration du Musée Central des Arts, signée Vincent, Regnault et E.A. Gibelin et écrite par Gibelin (AN, fonds des AMN, P10 0-1815, le 19 nivôse an X (9 janvier 1802)).

¹²⁹ ARMBAB, B21/110, 25 pluviôse an X (14 février 1802), lettre de Bosschaert adressée au préfet de la Dyle.

¹³⁰ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d., entre le 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801) et le 19 nivôse an X (9 janvier 1802). Il ne nous a pas été possible d'identifier les auteurs de cet état, l'écriture étant celle, habituelle, des secrétaires du Musée Central.

¹³¹ Sans doute celle de Gibelin.

¹³² Peut-être « S » pour supérieur, « B » pour bon et « P » pour passable.

lots en répartissant les tableaux, classe par classe, pour tenter d'obtenir un partage égalitaire. On remarque d'ailleurs que les tableaux du « choix S » sont numérotés, puis la numérotation reprend à zéro pour les tableaux du « choix B ». Enfin, les tableaux notés « P » dans l'inventaire avant la répartition se retrouvent à la fin des états par lots formés par la commission, comme si Vincent, Regnault et Gibelin avaient à la fin complété les lots avec les tableaux de cette dernière classe afin d'obtenir un nombre à peu près égal de tableaux par ville.

Ces états des tableaux formant chaque lot, rédigés donc entre février et août 1802, ont été ensuite, et pendant un certain temps, le support de prises de notes en fonction des changements effectués dans les lots. C'est particulièrement le cas pour la double page intitulée « Etat des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 15 »¹³³, dont le titre a été biffé et remplacé par « Etat définitif des tableaux Destinés a ce département livrés ou a livrer par l'adm^{on} du musee. ». On y voit tout au long de la liste plusieurs annotations, notamment des annotations donnant les tableaux comme « livrés » ou « laissés p^r rest^{on} »¹³⁴, ou renseignant les mouvements d'œuvres. Ils ont également fait l'objet de copies, principalement pour être envoyées aux préfets avec la circulaire du 30 thermidor an X (18 août 1802) pour leur annoncer la liste des œuvres choisies pour leur département. On retrouve en effet, le plus souvent dans les fonds d'archives départementales, la copie de l'état fait par les commissaires pour le lot de la ville concernée, reprenant exactement la même présentation, et approuvée par la signature de Chaptal¹³⁵.

Enfin, ces états donnent les dimensions des tableaux avant que ceux-ci ne passent entre les mains des restaurateurs. Il s'agit donc à plusieurs points de vue de documents intéressants pour éclairer aussi bien l'histoire des collections que l'histoire de chaque peinture, en particulier son histoire matérielle.

¹³³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), 15^{ème} feuillet, « lot n°15 ».

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Exemple : Lyon, archives départementales du Rhône, 4 T 64, « Etat des tableaux choisis pour le n°6 », 4 pages, signature de Chaptal ; Rouen, archives départementales de la Seine Maritime, 4 T 226, « Etat des tableaux choisis par la commission pour former le lot n°5 », 4 pages, signature de Chaptal.

b. « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués », l'inventaire 1DD11¹³⁶.

Conservé dans le fonds des Archives des Musées Nationaux sous la cote 1DD11, à l'intérieur de la sous-série 1DD consacrée aux grands inventaires, ce document est généralement référencé sous le titre « Tableaux concédés aux départements et aux églises ». Il ne s'agit cependant pas à proprement parler d'un inventaire, mais plutôt d'un registre permettant à l'administration de renseigner et de suivre les opérations des envois, en particulier les paiements des frais de restauration.

Le « Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements »¹³⁷, adopté par le Conseil d'administration du Musée Central des Arts le 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), et que l'on aura l'occasion de commenter largement par la suite, propose dans l'article 6 : « Il sera ouvert un grand registre de comptabilité divisé d'abord en quinze sections, pour les 15 musées départementaux fixés par arrêté des Consuls, plus en deux autres sections pour les deux autres Musées demandés par le Ministre, savoir pour le Département de l'hérault, et celui d'Indre & Loire. / Chaque musée aura dans ce registre son compte de recette et de dépense »¹³⁸. Il s'agit donc sans aucun doute de notre registre¹³⁹, dans lequel sont donnés pour chaque ville la liste des œuvres sur deux pages selon les différents envois effectués (deux envois dans la grande majorité des cas¹⁴⁰), puis sur les deux pages suivantes le compte des recettes d'une part, c'est-à-dire des sommes envoyées par le département au Musée central, et le compte des dépenses de l'autre, c'est-à-dire les sommes versées aux restaurateurs et autres ouvriers pour leurs travaux effectués pour cette ville. Parfois ce registre peut même servir à l'administration pour faire attester de la réception des tableaux par les différents intermédiaires des préfets. On lit ainsi au bas de la page 28 donnant la liste des tableaux du premier envoi pour la ville de Nantes « reçû de Monsieur Denon les tabeaux mentionnés cy dessus dans une caisse - / a Paris le 7. messidor an 12. pour le prefet du Dep^t de la loire inf^{re} [signature illisible] »¹⁴¹, ou au bas de la page 48, pour le premier envoi à la ville de Strasbourg : « Je soussigné fondé de pouvoir du Département du Bas-Rhin reconnois avoir

¹³⁶ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, voir l'exemple des pages donnant la liste des envois pour la ville de Strasbourg, annexe XII p. 21-22.

¹³⁷ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, signé Foubert, Lavallée et Chaptal, annexe XIII p.23-24.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ AN, fonds des AMN, *1DD11, *op. cit.*

¹⁴⁰ AN, fonds des AMN, *1DD11. Pour 5 villes, ce registre ne différencie pas les tableaux en deux envois mais donne une seule liste pour l'ensemble des tableaux envoyés : Lille (p.12-13 du 1DD11), Rouen (p.32-33), Marseille (p.80-81), Genève (p.88) et Caen (p.96-97).

¹⁴¹ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.28.

reçu de l'admin^{on} du Musée C^{al} des arts, les vingt deux tableaux cidessus. Il sera donné récépissé par mon fondé de pouvoirs de ceux restés en restauration qui forment le complément du lot de Strasbourg. Ce sept frimaire an 11 [signé] Guerin »¹⁴². Il est donc à ne pas douter que ce registre servait avant tout au suivi des envois pour les quinze départements, et en particulier au suivi des paiements.

Au sein d'une même section consacrée à une ville, les œuvres sont détaillées dans un tableau formé de cinq colonnes, dont la première donne le numéro du tableau, numéro qui renvoie aux listes constituées par les trois commissaires Vincent, Regnault et Gibelin. Chaque peinture a conservé le numéro qui lui a été attribué dans les états des différents lots décrits précédemment¹⁴³, c'est pourquoi les numéros ne se suivent pas toujours. Dans la deuxième colonne est noté le nom de l'artiste, puis dans la troisième le sujet du tableau et dans la quatrième les dimensions de celui-ci. Enfin, la cinquième colonne intitulée « observations » semble avoir été remplie postérieurement à la rédaction de ces listes, en tout cas par une autre main. Ces observations se résument essentiellement à des renseignements sur la provenance des œuvres.

Plusieurs mains ont participé à la rédaction de ces listes et à la tenue des comptes entre le Musée central et les villes, et on peut se demander si tous les renseignements donnés dans ce registre y sont authentiques ou y ont été simplement recopiés à partir d'autres listes. En effet, si on regarde dans le détail la liste des œuvres envoyées à la ville de Dijon¹⁴⁴ pour le premier envoi, on est vite surpris de voir de nombreux changements dans les dimensions des peintures entre les états¹⁴⁵ faits par les commissaires chargés de la répartition et cette liste. Le premier tableau sur la liste du 1DD11 pour Dijon, *l'Assomption de la Vierge* par le Tintoret¹⁴⁶, est dit de 7 pieds 4 pouces de haut par 2 pieds 6 pouces de large¹⁴⁷, tandis qu'il était dit de 7 pieds 2 pouces de haut par 4 pieds 6 pouces de large dans la liste du lot n°8 formé par la commission¹⁴⁸. La différence est encore plus frappante pour la *Mère de douleur au pied de la croix* de Philippe de Champaigne¹⁴⁹, de 5 pieds 4 pouces de haut par 8 pieds de large d'après

¹⁴² AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.48.

¹⁴³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802).

¹⁴⁴ AN, fonds des AMN, *1DD11, *op. cit.*, p.56

¹⁴⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*

¹⁴⁶ Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. CA 49.

¹⁴⁷ AN, fonds des AMN, *1DD11, *op. cit.*, p.56.

¹⁴⁸ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*, 8^{ème} feuillet, « état des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 8 ».

¹⁴⁹ Déposé au musée de Port-Royal des Champs, inv. PRP 005.

la liste du 1DD11¹⁵⁰, dite de 5 pieds 8 pouces de haut par 4 pieds de large par les commissaires¹⁵¹. L'erreur se poursuit jusqu'au *Christ au tombeau* de Crayer¹⁵², puis les dimensions redeviennent cohérentes pour les tableaux suivants. L'auteur de la liste donnée pour le premier envoi de Dijon dans le 1DD11, ou l'auteur d'une autre liste avant lui qui a été ici recopiée, a dû intervertir les dimensions telles qu'elles étaient inscrites dans l'état des commissaires. Au lieu de lire horizontalement les dimensions données dans l'état du lot n°8 formé par la commission, elles ont été lues verticalement :

		Hauteur donnée dans le 1DD11	Largeur donnée dans le 1DD11
8 phil. de Champagne	La mère de Douleur au pied de la Croix	5. 4.	8. 4.

Extrait de l' « Etat des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 8 », AN, fonds des AMN, P10 0-1815.

N°s Noms des auteurs	Sujets	Dimensions		Observations
		Hauteur	Largeur	
5. Gintoutto	L'Assommoir de la Harpe	5. 4.	4. 6.	
7. Antoine Coypel	Le sacrifice d'Iphigénie	4. 6.	5. 6.	
8. Ph. de Champagne	La mère de Douleur au pied de la Croix	5. 4.	4. 6.	Ancienne Collection Bibliothèque de la Ville

Extrait du 1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués », p.56 (AN, fonds des AMN, sous-série des grands inventaires *1DD).

Nous voyons ici que le tableau de Philippe de Champaigne, tel qu'il est donné dans le 1DD11, serait plus large que haut, alors qu'il est en réalité plus haut que large. On peut donc en conclure que les auteurs de ces listes ne devaient pas avoir les tableaux sous les yeux et ont dû rédiger ces listes à partir d'autres états à leur disposition (nous aurons l'occasion de revenir sur cette question plus loin). Ces éléments nous permettront de relativiser certaines remarques quant aux dimensions des tableaux et à d'éventuels agrandissement ou réduction au moment des restaurations.

Les éléments sur la provenance des tableaux donnés dans la dernière colonne du registre 1DD11 doivent aussi être interprétés avec beaucoup de précaution, en particulier la mention « ancienne collection » (ou « anc. collection » le plus souvent). Comme il a été souvent

¹⁵⁰ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.56.

¹⁵¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802), 8^{ème} feuillet, « état des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 8 ».

¹⁵² Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. CA 108. L'état des commissaires donnait pour ce tableau 8 pieds 7 pouces de haut par 6 pieds de large, tandis que l'auteur de la liste des tableaux envoyés à Dijon dans le 1DD11 paraît avoir là une hésitation et donne comme seule dimension 6 pieds. Voir le tableau récapitulatif présenté en annexe sur CD-ROM.

observé¹⁵³, cette mention peut à la fois faire référence aux collections royales ou à l'une ou l'autre ancienne collection d'un émigré. Mais ces observations quant à la provenance des œuvres n'ont pas été ajoutées par les mêmes personnes. Dans le cas de la liste des œuvres formant le premier envoi pour la ville de Dijon¹⁵⁴, on trouve en effet, comme type de provenance inscrite, uniquement « Eglise de Paris », « ancienne collection », ou, pour les œuvres saisies lors des conquêtes militaires la mention du lieu : « Malines », « Palais Pitti », etc... Les collections des émigrés sont donc ici comprises parmi les « ancienne[s] collection[s] ». Par contre, pour d'autres listes du même registre, certains auteurs ayant complété la colonne « observation » ont été plus précis. C'est le cas pour la liste des tableaux délivrés à la ville de Nancy, lot n°1, où l'auteur a donné des provenances bien plus détaillées, telles que « emigré Millioty », « emigré Brissac », « hotel toulouse », « D'angivillier »¹⁵⁵... Dans cette liste, on peut donc conclure avec plus de certitude que la mention « ancienne collection », qui revient à seulement quatre reprises, renvoie bien uniquement aux collections royales.

Plusieurs inventaires dans la sous-série 1DD du fonds des Archives des Musées Nationaux recensent les dépôts ou tableaux envoyés par le Musée central des Arts (et plus tard le Musée Napoléon) dans les villes de province et les églises. L'inventaire 1DD12¹⁵⁶ intitulé « liste des tableaux concédés aux musées des départements et aux églises de Paris, de la banlieue, par le Musée Central – Depuis l'an VII jusqu'en 1830 » comprends à partir de la page 6 la « copie du registre ayant pour titre / Comptes ouverts avec les Départements pour les 17 musées qui leurs sont attribués »¹⁵⁷, copie qui ne garde pas les comptes des dépenses et recettes renseignés dans le 1DD11. L'inventaire 1DD19¹⁵⁸, lui, est un cas différent puisqu'il appartient à l'ensemble des inventaires des peintures du musée Napoléon, fruit du long travail de récolement effectué par Dominique Vivant Denon des collections nationales sur lequel il travailla pendant la *quasi*-totalité de sa carrière au Louvre¹⁵⁹. C'est un des quatre tomes des inventaires des peintures du musée Napoléon¹⁶⁰, présenté comme un *addendum* aux trois premiers, et consacré lui aux peintures « envoyées aux départements et aux églises ». Et

¹⁵³ Voir notamment COUTIN, 1968, p.55.

¹⁵⁴ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.56.

¹⁵⁵ *Ibid.* p.4.

¹⁵⁶ AN, fonds des AMN, 1DD12, « liste des tableaux concédés aux musées des départements et aux églises de Paris, de la banlieue, par le Musée Central – Depuis l'an VII jusqu'en 1830 ».

¹⁵⁷ AN, fonds des AMN, 1DD12, *op. cit.*, p.5.

¹⁵⁸ AN, fonds des AMN, 1DD19, Inventaire général du musée Napoléon, 1810, peintures t. IV, peintures envoyées aux départements et aux églises.

¹⁵⁹ Voir COUTIN, 1968.

¹⁶⁰ AN, fonds des AMN, 1DD16 à 19.

contrairement aux 1DD11 et 12, cet inventaire est cette fois présenté par école et par ordre alphabétique d'artistes. C'est sans doute cet inventaire qu'évoque le directeur du feu musée Napoléon, dans une lettre adressée au ministre de la Maison du Roi le 1^{er} mars 1815¹⁶¹ : « Je pourrais vous remettre, Monseigneur, après l'avoir fait relier, l'inventaire général de tout ce que le musée a délivré aux différentes villes du royaume aux églises de la capitale et des environs. Mais comme il est, ainsi que l'inventaire général de tout ce qui existe dans le Musée royal et les palais royaux, dressé par écoles et par ordre alphabétique des peintres, les récollements (sic) que Votre Excellence voudrait y faire seraient très longs. J'aurai l'honneur, si elle le préfère, de lui adresser des états pareils à celui que je lui transmets aujourd'hui [état des tableaux envoyés à Lyon sous l'Empire] pour chaque ville du royaume et les églises qui ont reçu des tableaux de la collection centrale. »¹⁶² Il nous semble donc que Denon fait ici, dans un premier temps, référence au registre 1DD19, puis propose au ministre de lui remettre un registre qui pourrait être le 1DD12, copie simplifiée et augmentée du 1DD11, qui recense les tableaux par ville.

Le registre 1DD11¹⁶³, au contraire des registres 1DD12 et 1DD19, n'est donc pas, comme on l'a vu, à proprement parler un inventaire, puisque non conçu à cette fin, mais a été par la suite utilisé comme tel, ou du moins a servi à dresser les inventaires des dépôts du Louvre dans les villes de province au début du XIX^e siècle. On doit signaler à ce propos que les inventaires 1DD12 et surtout le 1DD19 ont été rédigés à partir du 1DD11. Les erreurs de transcription des dimensions pour les tableaux envoyés au musée de Dijon sont reportées dans ces deux autres inventaires, simplement converties de pieds en mètres pour le 1DD19. Ce dernier donne par exemple pour la toile de Philippe de Champaigne que nous avons évoqué ci-dessus comme dimensions : 1,73 sur 2,60 mètres, dimensions directement converties de celles données en pied dans le registre 1DD11.

D'autres éléments nous paraissent importants à signaler : les envois consécutifs à l'arrêté Chaptal sont donc renseignés dans ce registre pour mieux gérer leur suivi. Mais on y trouve également les listes des tableaux envoyés à d'autres villes, comme Angers ou Le Mans, qui bénéficièrent d'envois sous le Directoire¹⁶⁴, puis, après les sections consacrées aux villes, la liste des tableaux déposés dans les églises de Paris « par décret du 15 février 1811 »¹⁶⁵. De

¹⁶¹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT ET WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t.II, lettre n°3407 p.1149, 1^{er} mars 1815, Dominique Vivant Denon au ministre de la Maison du Roi.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pour Angers p.138 et pour Le Mans p.140. La ville d'Angers reçut 33 tableaux en pluviôse an VI (janvier-février 1796) et pluviôse an VII (janvier-février 1797), la ville du Mans reçut 16 tableaux en pluviôse an VII (janvier-février 1797).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.147b et sq.

nombreuses pages blanches avaient été laissées entre chaque « section » consacrée à une ville, comme en prévision d'éventuels nouveaux envois. Ces pages blanches ont été effectivement en partie complétées pour les six villes de l'arrêté de 1811 par la liste des nouveaux dépôts. Si le registre 1DD11 a bien été conçu au moment des premiers envois consécutifs à l'arrêté Chaptal, il semble donc qu'il ait été pensé en prévision d'autres dépôts futurs. Et parce qu'il recense aussi les envois effectués sous le Directoire donc antérieurs à l'arrêté de l'an IX, ceci confirmerait une volonté, de la part de l'administration du musée et du ministre Chaptal, de faire le point, de clarifier et de normaliser cette pratique de plus en plus courante, depuis les toutes dernières années du XVIII^e siècle, des envois d'œuvres d'art dans les villes de province.

Que ce soit pour les états des quinze lots dressés par les commissaires¹⁶⁶, ou pour le registre 1DD11¹⁶⁷ mis en place dès 1802, nous avons donc pu nous appuyer sur des documents d'archives vraiment contemporains des faits que nous étudions. Ces deux documents souvent cités dans les catalogues de musées nous ont donc permis de dresser la liste des œuvres envoyées et de suivre une grande partie des échanges entre les lots, mais ils gagnent à être complétés par de nombreux autres documents d'archive pour comprendre quelle a été l'histoire matérielle des œuvres concernées pendant la période.

5. Des changements dans la constitution des lots.

Nous avons donc pu constater plusieurs changements entre la composition des lots telle que l'avait pensée l'administration et les commissaires, et les collections de tableaux qui ont été de fait envoyées aux villes. La répartition, très théorique, des commissaires devait inévitablement subir des modifications. Plutôt que de tenter de présenter l'ensemble des modifications apportées à la constitution des lots¹⁶⁸, ce qui serait fastidieux et presque impossible ici, nous avons choisi de présenter une sorte de typologie des différents cas de figure des changements que nous avons constatés. Il en ressort d'une part les changements demandés par Paris (l'administration du musée ou plus souvent les autorités du Consulat puis de l'Empire *via* le ministre de l'Intérieur) et d'autre part ceux réclamés par les villes elles-mêmes.

¹⁶⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802).

¹⁶⁷ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départemens et aux églises, 1802-1812.

¹⁶⁸ Nous renvoyons ici au tableau présenté en annexe sur CD-ROM.

a. « Retiré par ordre », les modifications exigées par Paris.

Les états des lots conçus par Vincent, Regnault et Gibelin¹⁶⁹ à peine constitués donnent déjà plusieurs œuvres dites en général « retirées par ordre »¹⁷⁰. Là encore, la note de l'administration adressée au directeur à la fin de l'année 1802 nous renseigne sur le destin de ces œuvres : « Lors de la célébration du te deum à notre Dame¹⁷¹, pour la paix d'amiens et le Concordat ; le Gouvernement ordonna que cette église fut décorée des tableaux de la Conquête et notamment de l'école d'Italie. L'admin^{on} fut obligée de prendre dans les lots des Dép^{ts}. »¹⁷². Ces attributions de tableaux pour décorer la cathédrale se sont faites vraisemblablement en plusieurs fois. Plusieurs tableaux dans les états des commissaires pour chaque lot sont marqués sommairement « retirés par ordre ». C'est le cas par exemple, dans le lot n°13 pour la ville de Caen, de *L'Assomption de la Vierge*, de Salvator Rosa¹⁷³, que l'on sait avoir été donné à Notre-Dame de Paris grâce à un brouillon intitulé « état de tableaux dits – retirés – dans l'inv^{re} des commissaires »¹⁷⁴ : « 13[e lot] Salvator Rosa – L'assomption de la vierge / notre dame »¹⁷⁵. Et ce même état donne sept autres tableaux comme étant donnés à Notre-Dame¹⁷⁶. Mais, toujours dans l'état des commissaires pour le lot n°13 attribué à Caen, le premier tableau, un *Christ en croix et saint François* de Crayer, reçoit plusieurs annotations d'une autre main, visiblement postérieure à la rédaction de l'état : « porte a notre dame / la Com^{on} de S^t Boniface vandick en remplacem^t »¹⁷⁷. Cette peinture a, en effet, bien été donnée à Notre-Dame de Paris, puis par la suite remise au musée du Louvre en 1862¹⁷⁸, bien qu'elle n'apparaisse pas dans la liste des tableaux « dits – retirés » citée ci-dessus¹⁷⁹. Nous avons donc pu identifier en tout neuf tableaux¹⁸⁰ choisis parmi ceux destinés aux départements, pour

¹⁶⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802).

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Le 20 germinal an X (10 avril 1802).

¹⁷² AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la rép^{ue} », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

¹⁷³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802), 13^{ème} feuillet, lot n°13 : « 2 / Salvator Rosa / L'assomption de la vierge / 11. 8. h. / 7. 4. l. / à nettoyer / ce tableau a été retiré par ordre ».

¹⁷⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « état des tableaux dits – retirés – dans l'Inv^{re} des commissaires », ns, nd.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ 8 tableaux en tout dans cet état sont dits donnés à Notre-Dame de Paris : 5 de l'école italienne (Guido Reni, Federico Barocci, Ludovico Carracci, Salvator Rosa et un « école du Guerchin ») et 3 de l'école flamande (Rubens, Jordaens et Philippe de Champaigne).

¹⁷⁷ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802), 13^{ème} feuillet, lot n°13.

¹⁷⁸ Paris, musée du Louvre, inv. MI 337, éléments trouvés sur la base Joconde.

¹⁷⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « état des tableaux dits – retirés – dans l'Inv^{re} des commissaires », ns, nd.

¹⁸⁰ Du 1^{er} lot (Nancy), Guido Reni, *Job dans les richesses* ; du 2^e lot (Lille), Philippe de Champaigne, *L'Assomption* ; du 3^e lot (Toulouse), Pierre-Paul Rubens, *Saint François préservant le monde de la colère divine* (tableau finalement attribué à la ville de Bruxelles) ; du 6^e lot (Lyon), Federico Barocci, *La Circoncision*, et école du Guerchin, *La Gloire des saints* ; du 7^e lot (Strasbourg), Ludovico Caracci, *Saint Bernard* ; du 8^e lot (Dijon), Jacob Jordaens, *Martyre de sainte Apolline* ; du 13^e lot (Caen), Salvator Rosa, *L'Assomption*, et Crayer, *Le Christ en croix*.

décorer la cathédrale Notre-Dame pour les célébrations de la Paix d'Amiens et du Concordat le 20 germinal an X (10 avril 1802) : cinq sont de l'école italienne (particulièrement des grands artistes bolognais de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle) et sont tous des saisies des armées révolutionnaires en Italie, et quatre sont de l'école flamande du XVII^e siècle, tous les quatre également issus des saisies révolutionnaires en Belgique. La priorité donnée à l'école italienne n'est donc pas aussi frappante que pouvait le laisser croire la note de l'administration que nous avons citée ci-dessus¹⁸¹. En revanche, comme cette même note l'affirmait, tous sont « des tableaux de la Conquête »¹⁸².

Dans le même temps, on apprend par la correspondance de Bosschaert que ces tableaux mis de côté pour les départements et dont le Louvre se dessaisi, attirent l'attention. Dans une lettre que nous avons déjà eu l'occasion de citer plus haut et datée du 7 germinal an X (donc à peine deux semaines avant les célébrations de la Paix d'Amiens à la cathédrale Notre-Dame), le conservateur du musée de Bruxelles déplore que tous les plus beaux tableaux sont en train de partir : « les ministres en general, le Senat, le tribunal, et meme le corps legislatif veulent avoir leur part des tableaux mis en reserve pour les departemens, et comme ils convoitent les meilleurs, il est infiniment urgent de prendre l'avance »¹⁸³. Bosschaert regrette d'autant plus ces méthodes que selon lui ces organismes d'état seraient plutôt dans leur rôle en soutenant la création et les artistes contemporains : « quant a la demande des ministres, du Senat, tribunal etc il eut été sans doute plus genereux d'employer les peintres vivans que de chercher a rendre illusoires les dispositions du gouvernement envers les villes auxquelles on a promis des musées »¹⁸⁴. Ces inquiétudes étaient sans doute fondées. Dès le 24 nivôse an X (14 janvier 1802), alors que la commission des trois artistes chargés de la répartition des tableaux en quinze collections vient tout juste de prendre connaissance des oeuvres qui lui sont confiés, Chaptal doit déjà rassurer l'administration et user de son autorité pour protéger des envieux l'ensemble des tableaux mis de côté : le ministre des Finances devra choisir les tableaux qu'il souhaite dans les collections du musée de Versailles, « ainsi le nombre des 650 qui sont destinés à être distribué dans quinze museum établis par l'arrêté des consuls leur sera entièrement réservé »¹⁸⁵. Il est beaucoup plus difficile d'identifier les tableaux qui auraient été

¹⁸¹ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la ré^{que} », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ AMRBAB, B21/65, copie d'une lettre de Bosschaert de sa propre main, destinataire inconnu, datée du 7 germinal [an X].

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 24 nivôse an X (14 janvier 1802), lettre du ministre de l'Intérieur Chaptal à l'administration du Musée central des Arts.

ainsi retirés du lot à la demande des consuls ou autres ministres de l'Etat. Nous avons pu en identifier seulement trois :

- *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Rubens, prévu pour le lot n°7 attribué à Strasbourg. Dans une lettre du 13 ventôse an XI (4 mars 1803), le maire de Strasbourg accepte l'envoi proposé par Vivant Denon d'un Ribera, « puisque la Fraction du pain de cet artiste [Rubens] a été extraite du lot (...) pour être placé à la Chapelle du premier Consul aux tuileries »¹⁸⁶. Sans doute est-ce le même tableau qu'on retrouve finalement attribué à l'église Saint-Eustache en 1811.
- *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Martine* de Pietro da Cortona, prévu pour le lot n°14 de Rennes, qui aurait finalement été retenu pour le décor des appartements du Premier Consul à Saint-Cloud d'après le catalogue explicatif de Paste, conservateur du musée de Rennes, en 1803¹⁸⁷.
- *Le Chasseur Buvant* attribué à Luca Giordano, destiné au musée de Tours, que le préfet d'Indre-et-Loire réclame en 1806 avec quatre autres tableaux destinés au musée de son département. Vivant Denon répond à la demande du préfet en lui promettant l'arrivée prochaine des tableaux manquant, sauf le Luca Giordano dont la « dimension l'a fait juger propre à orner le palais impérial »¹⁸⁸. Il sera remplacé par *Le Christ au jardin des Oliviers* de Mantegna.

Une recherche plus approfondie visant à identifier et retracer l'historique des tableaux retirés des lots et non attribué à une autre ville, pourrait peut-être permettre de trouver d'autres tableaux dans ce cas. Mais il ne nous semble pas qu'ils aient été aussi nombreux que le craignait Bosschaert.

En revanche, il est vrai que, des 846 tableaux promis dans l'état des tableaux choisis avant la répartition des commissaires, nous n'en avons plus compté que 726 dans l'ensemble des états des lots formés par ces mêmes commissaires à la fin de l'an X¹⁸⁹. Et entre-temps, le ministre évoquait le 24 nivôse an X (14 janvier 1802) le nombre de 650 tableaux dans la lettre mentionnée ci-dessus¹⁹⁰, soit plus de 200 en moins ! Une telle perte est sans doute due

¹⁸⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Strasbourg, 13 ventôse an XI (4 mars 1803), lettre du maire de Strasbourg à Dominique Vivant Denon, directeur du Musée central.

¹⁸⁷ PADIOLLEAU, 2000, p.24.

¹⁸⁸ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t. I, lettre n°805², le 18 février 1806, lettre de Denon au préfet d'Indre-et-Loire. S. Loire propose de l'identifier au *Paysan buvant* de Fracanzano, en dépôt au château de Compiègne.

¹⁸⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République pour chaque lots, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802). Résultat de la somme des tableaux mentionnés dans les états des lots établis par les commissaires.

¹⁹⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 24 nivôse an X (14 janvier 1802), lettre du ministre de l'Intérieur Chaptal à l'administration du Musée central des Arts.

essentiellement au souhait de l'administration du Louvre de voir plusieurs œuvres rester dans leurs collections. C'est sans doute pour cette raison qu'au même moment le gouvernement décidait d'ajouter au nombre des tableaux destinés aux départements plusieurs œuvres prises dans les dépôts du musée de Versailles, comme le signalait Foubert à Bosschaert en janvier 1802¹⁹¹.

Il faut ajouter aux tableaux retirés pour le décor de Notre-Dame et à ceux demandés par les ministères, plusieurs tableaux prévus initialement pour les départements, et dont la restitution est accordée à plusieurs paroisses de Paris et des environs, le plus souvent à la demande de ces mêmes paroisses, dans un désir d'apaisement vis-à-vis de l'Eglise après les troubles révolutionnaires, alors que le Concordat vient d'être signé le 18 germinal an X (8 avril 1802). Citons pour exemple le *Saint Jean-Baptiste* de Sébastien Bourdon, prévu pour la ville de Lyon, et noté dans l'état des commissaires pour le lot n°6 comme « retiré par l'administration pour Belleville »¹⁹². Le restaurateur Michau, dans sa note faisant le point sur les restaurations du second envoi pour la ville de Lyon précise lui au sujet de cette toile : « tableau du metre autel de l'Eglise de Belleville a été rendu et n'est pas remplacé »¹⁹³. Ce fut aussi le cas de l'ensemble des quatre peintures de l'histoire de la Vierge de Carle Van Loo, provenant de l'église Saint-Sulpice et rendu à celle-ci¹⁹⁴. Curieusement, il semble que le curé de Saint-Sulpice ait été à ce sujet en lien avec le conservateur du musée de Bruxelles à qui ces quatre toiles étaient destinées. On retrouve en effet un billet signé du curé de cette paroisse, adressé à Bosschaert, lui assurant que le ministre « a signé mercredi sa demande de tableaux »¹⁹⁵. Or l'état des commissaires pour le lot n°15¹⁹⁶ précise simplement au sujet de ces peintures : « abandonné pr échange ». Peut-être pourrions-nous supposer que le curé de la paroisse de Saint-Sulpice ait voulu se mettre en lien avec Bosschaert pour faciliter la restitution de ces toiles par le ministre.

La grande majorité des tableaux dits « retirés par ordre » dans les états des quinze lots établis par les commissaires ont été pris dans la première catégorie dite « choix S », comme le

¹⁹¹ AMRBAB, B21/128, 29 nivôse an X (19 janvier 1802), lettre de Foubert, administrateur du Musée central, à Bosschaert.

¹⁹² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République pour chaque lots, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), 6^{ème} feuillet, « Etat des tableaux choisis pour le numero 6 ».

¹⁹³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, « n°6 Lion Départ. du Rhone / Premier envoi de 31 tableaux le 8 termidor de l'an onze », ns (Michau), nd (août 1802 ?).

¹⁹⁴ Carle Van Loo, *Annonciation, Visitation, Nativité et Présentation au Temple*, toujours en place à l'église Saint-Sulpice de Paris.

¹⁹⁵ AMRBAB, B9/26, lettre du curé de Saint-Sulpice à Bosschaert, nd (août-septembre 1802 ?).

¹⁹⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République pour chaque lots, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), 15^{ème} feuillet, « Etat des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 15 etat définitif (...) ».

craignait Bosschaert¹⁹⁷. Mais, la plupart du temps, les commissaires ont prévu de les remplacer par d'autres tableaux pris dans cette même classe : dans l'« Etat des tableaux choisis par la commission pour la formation du numero 3 »¹⁹⁸ attribué à Toulouse, le Rubens retenu pour le décor de Notre-Dame est remplacé par *Le Christ de douleur avec la Vierge* attribué à Philippe de Champaigne¹⁹⁹ qui était également noté comme choix « S » dans le premier inventaire des tableaux avant répartition²⁰⁰. Il semble que les commissaires n'ont pas cherché systématiquement à remplacer les tableaux retirés par des tableaux de la même école, devant sans doute composer avec les œuvres qui étaient encore disponibles. Le Guido Reni et le Rubens, retirés du lot n°1 pour Nancy, ont été remplacés par la *Transfiguration* de Rubens et la *Vierge au chat* réattribué à l'atelier de Federico Barocci²⁰¹. Mais *La Circoncision* de ce même artiste et le tableau attribué à l'école du Guerchin, retirés du lot n°6, ont été remplacés par deux tableaux de Tintoret et de Champaigne²⁰². *L'Assomption de la Vierge* de Salvator Rosa destiné au musée de Caen puis retiré par ordre a été remplacé par un *Christ guérissant les malades* de Pierre Dulin²⁰³.

Et c'est ainsi que, alors que Denon vient d'être nommé par Bonaparte au poste nouvellement créé de Directeur général des musées le 28 brumaire an X (19 novembre 1802), l'administration du musée lui remet le dossier de ces épineuses questions d'échanges non résolus entre les villes, car, aux tableaux retirés par l'administration ou le gouvernement, s'ajoutent les demandes particulières des villes concernées.

b. Les changements réclamés par la province

Comme semble l'admettre l'administration dans sa note au Directeur et que nous datons de l'hiver 1802-1803, la méthode de répartition des tableaux ne pouvait qu'entraîner des mécontentements et les changements dans les lots prévus pour les villes étaient inévitables :

¹⁹⁷ AMRBAB, B21/65, copie d'une lettre de Bosschaert de sa propre main, destinataire inconnu, datée du 7 germinal [an X].

¹⁹⁸ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République pour chaque lots, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802), 3^{ème} feuillet.

¹⁹⁹ Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 42, réattribué à Jacques Blanchard.

²⁰⁰ AN, fonds des AMN, P4, 1800-1809, «Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires », n.s., n.d., entre le 14 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801) et le 19 nivôse an X (9 janvier 1802), p.32.

²⁰¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*, 1^{er} feuillet, « Etat des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des Musées de la République pour la portion du numero 1 ».

²⁰² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*, 6^{ème} feuillet, « Etat des tableaux choisis pour le numero 6 ».

²⁰³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*, 13^{ème} feuillet, « etat des tableaux choisis par la commission pour le numero 13 ».

« Cette méthode de procéder qui paraissait très impartiale se trouva de fait fort injuste & plusieurs villes réclamèrent »²⁰⁴.

Les réclamations des villes de province auprès de l'administration du musée et du ministre de l'Intérieur ont en effet été nombreuses, au premier rang desquelles, comme on l'a vu, la ville de Bruxelles. Bosschaert, à peine prévenu de la constitution du lot n°15 qui revient à sa ville, a adressé au ministre de l'Intérieur une pétition²⁰⁵ le 14 fructidor an X (1^{er} septembre 1802) dans laquelle il manifeste avant tout son regret de ne pas voir correctement représentés dans ce lot les grands artistes flamands, comme Bruxelles se trouvait en droit d'espérer. Bien sûr Bosschaert aurait voulu voir les confiscations d'œuvres d'art subies par la Belgique ainsi réparées, mais ce qui comptait avant tout pour lui, c'était l'évidence d'attribuer à Bruxelles des tableaux d'artistes qui ont fait la grandeur des Flandres : « Citoyen Ministre, le sort s'est la montré contraire à la plus rigoureuse justice, a vos intentions a vos desirs »²⁰⁶. Le conservateur bruxellois avait tout intérêt de rappeler à Chaptal ses premiers souhaits de voir notamment « quelques [tableaux] (...) reportés dans le pays qui les vit naître »²⁰⁷. La pétition de Bosschaert reçoit le 16 fructidor an X (3 septembre 1802) l'appui du Conseil d'administration du Musée central qui « arrête à l'unanimité (...) que les réclamations contenues dans cette petition sont fondées sur la justice et les convenances par rapport aux pertes que la patrie des Rubens et des van Dyck a éprouvées dans ses objets d'Arts »²⁰⁸. En réponse, le 24 fructidor an X (11 septembre 1802), le ministre reconnaît le fondement de ces réclamations et autorise Denon encore administrateur à « réparer, avec prudence et une sage retenue, ces inégalités / et conséquemment à faire quelque legers changemens dans les lots qui vous paraîtront en avoir besoin »²⁰⁹, car, comme il l'avait dit lui-même, « il est sûr que telle ou telle ville doivent avoir de préférence les tableaux de tels ou tels maîtres »²¹⁰.

Des réclamations exprimées par les artistes, notables, et autres intermédiaires nommés ou non, et le plus souvent relayées par les préfets, une partie concerne en premier lieu le souhait d'avoir des tableaux d'artistes originaires de leur ville ou illustrant sa réputation. Ainsi le

²⁰⁴ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la ré^{que} », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

²⁰⁵ AMRBAB, B12/29, 14 fructidor an X (1^{er} septembre 1802), pétition de Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, adressée au ministre de l'Intérieur.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir annexe II p.6-7.

²⁰⁸ Procès-verbal du Conseil d'administration du Musée central, 16 fructidor an X (3 septembre 1802), recopié par Bosschaert dans sa lettre adressée au ministre de l'Intérieur, nd (fructidor an X), AMRBAB, B21/78.

²⁰⁹ AN, fonds des AMN, P4 1794-1840, 24 fructidor an X (11 septembre 1802), le ministre de l'Intérieur à l'Administrateur du Musée central des Arts. Souligné dans le texte.

²¹⁰ *Ibid.*

peintre Lemonnier²¹¹, chargé par le préfet du département de la Seine Inférieure du suivi des envois pour la ville de Rouen, estime que sa ville « d'après l'intention dernière du ministre » est en droit de réclamer « (...) une ou plusieurs compositions importantes du poussin, auquel [elle] a donné naissance, que c'est un orgueil national bien placé d'attacher ainsi au propre sol la mémoire des hommes rares tels que Corneille et lui. (...) Il serait hors de convenance que / le poussin qui tient le 1^{er} rang pour l'école française dans toutes les collections de l'Europe peut [n'eût] rien en évidence ou trop peu pour son génie dans sa patrie »²¹². Dans le même sens, la ville de Tours réclama, par le biais de son préfet, au ministre de l'Intérieur le tableau de Rubens représentant comme on le croyait alors les époux Plantin et qui était destiné à Lyon, car « le Département d'Indre et Loire s'honore d'avoir vu naître (...) près de Tours le célèbre typographe Plantin. Le tableau qui le représente avec sa femme deviendrait pour le Musée de Tours un monument historique »²¹³. Et sur ces mêmes arguments, le préfet d'Indre-et-Loire obtiendra ce tableau de Rubens.

Si les différents conservateurs ou connaisseurs auxquels les préfets confient la charge de suivre les envois pour leur ville réclament donc souvent des productions d'artistes ayant fait le prestige de leur ville, ils cherchent aussi à obtenir des œuvres pouvant compléter avantageusement leur musée et à équilibrer leurs collections. Jean-Baptiste Paste par exemple, miniaturiste et premier conservateur du musée de Rennes, voyant qu'un Coypel est compris dans le lot destiné à sa ville, n'hésite pas à faire savoir qu'il y renonce « contre un Rubens, parceque nous n'avons rien de ce / maître et que nous possédons plusieurs Coypel »²¹⁴. De même le préfet de la Seine Inférieure demande pour Rouen un tableau représentant *La Mission des apôtres* de Lemonnier, artiste de la ville bien sûr, mais essentiellement dans le but de servir un discours bien précis au travers des collections de sa ville. C'est du moins l'argument qu'il avance à Denon : « le musée de Rouen possède un tableau représentant la peste de Milan, composition du C^{en} Lemonnier ; mais il n'y a aucun ouvrage du même genre qu'on puisse mettre en parallèle »²¹⁵.

Bien sûr, nous ne serons pas surpris que les différents conservateurs nouvellement nommés à la tête de ces musées cherchent à obtenir la meilleure part du butin et veulent voir

²¹¹ Anicet Charles Gabriel Lemonnier (1743 – 1824), peintre d'histoire, prix de Rome en 1772,

²¹² Rouen, AD de la Seine-Maritime, 4 T 226, « observations faites sur le choix du numéro 5 destiné par le sort au départ. de la Seine inférieure », ns (Lemonnier), nd (une copie assez fidèle dans AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Rouen, datée du 2^{ème} jour complémentaire an X (19 septembre 1802).

²¹³ Tours, archives départementales d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, 2 vendémiaire an XI (24 septembre 1802), brouillon de lettre du préfet au ministre de l'Intérieur, marquée « expédié ».

²¹⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Rennes, 27 floréal an XI (17 mai 1803), lettre de Paste à Dominique Vivant Denon.

²¹⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Rouen, 24 vendémiaire an XI (16 octobre 1802), lettre du préfet de la Seine Inférieure à l'administrateur du Musée central à Paris.

représentés dans leurs collections les artistes les plus prestigieux. Mais il est plus remarquable de voir plusieurs demandes arriver à Paris de tableaux de genres plus variés, de tableaux de fleurs ou de paysage, à l'instar du maire de Strasbourg, Hermann, qui exprime à Vivant Denon son regret de manquer de « quelques espèces de tableaux, tels que le paysage, les animaux et les fleurs comme aussi des tableaux de l'école flamande »²¹⁶ pour servir de modèles aux jeunes artistes de la ville.

Nous reviendrons plus tard sur les souhaits exprimés par les villes de province pour elles-mêmes. Mais tous ces changements demandaient des échanges complexes entre les lots, et c'est de nouveau à Vincent, Regnault et Gibelin que l'on demanda de faire des propositions²¹⁷, soumises ensuite à l'administration du musée et, en dernier lieu, au ministre de l'Intérieur. Le 11 brumaire an XI (2 novembre 1802), l'administration du Louvre soumet plusieurs textes à Chaptal proposant plusieurs remplacements de tableaux dans les lots de Dijon, Lyon, Rennes et Rouen²¹⁸ accompagnés d'une note demandant expressément au ministre « de n'accepter désormais que ~~difficilement~~ celles qui ~~vous seront présentées~~ vous paraîtront rigoureusement fondées »²¹⁹. Le ministre donnera son accord pour tous ces changements plus de deux mois plus tard²²⁰ à Dominique Vivant Denon nouvellement nommé directeur.

Les demandes de changements venant des villes seront désormais que très rarement accordées. La demande du préfet de la Seine Inférieure d'obtenir deux compositions du Poussin arrive trop tard et cette fois, c'est le nouveau Directeur des musées qui semble avoir tranché. Les regrets du ministre se font sentir dans la réponse qu'il doit donner au préfet : « Je sens que le pays qui s'honore d'avoir donné la naissance au célèbre poussin doit désirer de posséder quelques ouvrages de ce grand peintre ; mais je ne puis plus disposer d'aucun de ses

²¹⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Strasbourg, le 13 ventôse an XI (4 mars 1803), lettre du maire de la ville de Strasbourg à Dominique Vivant Denon.

²¹⁷ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1er octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, article 1^{er} : « Les commissaires déjà només par l'admin^{on} procéderont lot par lot aux changemens que le Ministre a demandés dans la répartition précédemment faite des tableaux. ils présenteront à cet effet au Conseil assemblé leurs propositions qui après avoir été adoptées seront soumises à l'approbation du Ministre. ».

²¹⁸ Un texte par ville concernée par cette série de changements. Ces arrêtés par l'administration le 9 brumaire an XI (31 octobre 1802) « pour être soumis à l'approbation du Ministre », et tous approuvés et signés par Chaptal, sont conservés dans les dossiers des villes de Dijon, Lyon, Rennes et Rouen, AMN, P10 0-1815, liasses A-L et M-Z.

²¹⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 11 brumaire an XI (2 novembre 1802), brouillon d'une note de l'administration du Musée central au ministre de l'Intérieur : « nous avons l'honneur de vous adresser les états des changements qu'il nous a paru convenable de faire, en nous conformant à vos intentions ».

²²⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 29 nivôse an XI (19 janvier 1803), lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique Vivant Denon.

tableaux : ce qui existe dans le musée central est nécessaire à la collection. Agréer l'assurance de mes regrets. [signé] Chaptal »²²¹.

Mais alors que des échanges se font encore entre les lots et que ceux-ci ne sont pas totalement arrêtés, l'administration du Louvre doit mettre en place l'organisation nécessaire pour la restauration de ces œuvres. En effet le suivi de la distribution de plus de 700 tableaux sur tout le territoire n'a pas de précédent dans l'histoire des collections en France.

B. La préparation et l'envoi des œuvres : restauration, encaissement et transport

Le 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), soit un peu plus d'un an après l'arrêté instaurant les envois, un mois après la décision²²² des consuls d'ajouter Montpellier et Tours aux quinze villes retenues par le premier arrêté, alors que la commission chargée de la répartition des tableaux vient de terminer son travail, le Conseil d'Administration du Musée Central des Arts adopte le règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements²²³. Ce document, dont on conserve également dans le fonds des anciennes Archives des Musées Nationaux le brouillon²²⁴, est une source de premier ordre pour comprendre l'organisation de cet atelier de restauration "parallèle". Il semble en effet que, si la préparation des œuvres, de leur "constat d'état" à leur encaissement, en passant par leur restauration, s'est faite entièrement au Louvre, la frontière avec la gestion courante du Musée Central soit restée parfaitement étanche. Et même si nous avons retrouvé une grande partie des mémoires de restauration des œuvres destinées aux envois dans les liasses de la comptabilité courante du Louvre²²⁵, aucune trace de ces restaurations n'apparaît dans les comptes contemporains du Musée Central. Nous allons donc pouvoir détailler ici l'organisation mise en place par l'administration du Louvre pour gérer le suivi de ces envois et de leur restauration.

²²¹ Rouen, archives départementales de la Seine-Maritime, 4 T 226, 28 floréal an XI (18 mai 1803), lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Seine Inférieure.

²²² AN, AF/IV/69 (1), arrêté du 16 fructidor an X (3 septembre 1802).

²²³ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, annexe XIII p. 23-24.

²²⁴ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), brouillon du règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements.

²²⁵ AN, fonds des AMN, série MM, comptabilité de la direction des Musées nationaux.

Les sources nous renseignant sur cette organisation, et particulièrement sur la restauration des tableaux, ont été dispersées entre différentes séries et sous-séries du fonds des Archives des Musées Nationaux. De nombreux éléments sont conservés, comme on l'a vu, dans la sous-série P10 (Peintures ; dépôts et dons d'œuvres originales et de copies). Mais sur ce point précis certains documents ont été classés dans la sous-série P16 (peintures ; restaurations et réparations), et plusieurs mémoires de restaurateurs et autres pièces de rapportant à la préparation des œuvres ont été classés dans la série MM avec les autres pièces relatives à la comptabilité courante du musée. Enfin, naturellement, et comme il a été dit en avant-propos, les documents trouvés dans les services d'archives départementaux et municipaux complètent avantageusement les fonds d'archives parisiens, et le recoupement de toutes ces informations nous a permis de dresser ce premier aperçu de la gestion des envois aux villes de province, consécutifs à l'arrêt Chaptal.

1. L'atelier de restauration des œuvres destinés aux départements

Nous allons donc pouvoir détailler ici l'organisation de cet atelier de restauration, installé à l'hôtel d'Angiviller avec les autres restaurateurs du Louvre depuis la réorganisation de l'administration du musée et le directorat de Denon²²⁶.

a. La nécessité d'une organisation bien distincte

Plusieurs éléments ont dû inciter fortement l'administration du Musée Central à anticiper l'organisation des restaurations des œuvres destinées aux 17 villes choisies. Il s'agissait en effet de gérer la restauration et l'envoi de près de 700 tableaux, mais l'administration du Louvre était déjà aguerrie à ce genre d'exercice.

On sait que les restaurateurs étaient rémunérés à la journée, qu'ils n'étaient pas attachés au personnel fixe du musée mais étaient employés comme des travailleurs indépendants. Cependant l'expérience encore récente de l'arrivée à Paris des centaines d'œuvres saisies en Belgique et en Italie avait montré l'utilité d'une organisation renforcée, notamment de la formation d'ateliers de restauration plus ou moins explicitement constitués, comme celui formé par Mathias Barthélémy Röser²²⁷ et Edme André Michau²²⁸. Les deux restaurateurs ont semble-t-il collaboré entre l'été 1798 et l'hiver 1802²²⁹. Par "collaborer" il faut comprendre

²²⁶ DUPUY, 1999, p.135.

²²⁷ Mathias Barthélémy Röser (1757-1804), peintre et restaurateur de couche picturale, actif au Louvre entre 1792 et 1803.

²²⁸ Edme André Michau (1751-1826), restaurateur de couche picturale, actif au Louvre de 1793 à 1810.

²²⁹ JAMOIS, 2006, p.19 ; BLANC, 2014, p.47-49.

que l'administration pouvait s'adresser aux deux restaurateurs pour les tâches qu'elle souhaitait leur confier, et Röser et Michau se répartissaient entre eux le travail²³⁰. Ce type de fonctionnement devait donc permettre de simplifier et de clarifier les tâches dans certaines périodes d'intense activité due à des circonstances bien précises. Et c'était justement à une période d'intense activité en matière de restauration des peintures que se préparait le Louvre, car la décision avait été prise de restaurer systématiquement les œuvres à Paris. Plusieurs villes essayèrent de faire valoir leurs compétences en la matière pour obtenir l'autorisation de faire envoyer les œuvres telles quelles et les restaurer une fois arrivées, et réduire ainsi les frais de restaurations demandés avant les envois. Apparemment, la seule raison invoquée est la compétence nécessaire pour ce type d'intervention, et l'administration du Musée central ne faisait confiance qu'à ses restaurateurs. Ainsi, à Chaptal qui relayait au début du mois de décembre 1802²³¹ auprès de Dominique Vivant Denon la demande du préfet de la Gironde de pouvoir confier la restauration des tableaux à Bordeaux au citoyen Lacourt, « élève du Cⁿ Vien, membre de l'Institut national »²³², le directeur des musées adresse un refus net : « Je vous propose donc, Citoyen Ministre, de faire exécuter votre arrêté dans toute sa teneur pour ce département comme pour les 14 autres »²³³. Aucune référence à une telle décision n'apparaissait dans le texte de l'arrêté de l'an IX²³⁴, ni même dans le rapport de Chaptal précédant l'arrêté²³⁵. Mais, en effet, dans la circulaire du 30 thermidor an X (18 août 1802) annonçant aux différents préfets la constitution des lots qui étaient attribués à leur ville, le ministre Chaptal leur précisait déjà : « C'est aussi l'administration du Musée central qui fera nettoyer et restaurer les tableaux qui en ont besoin. Il vous eut été impossible de trouver dans votre département des artistes qui connussent l'art très difficile de la restauration »²³⁶. Une seule exception fut accordée, comme nous le verrons, à la ville de Bruxelles : les relations avec le conservateur du musée de la ville étant déjà suffisamment complexes comme nous

²³⁰ EMILE-MALE, 1994, p.94 : Gilberte Emile-Mâle cite un procès-verbal de l'administration du Louvre du 13 prairial an VI (1^{er} juin 1798) : « le Conseil arrête que l'élévation de la Croix et ses deux volets... par Rubens, seront nettoyés et vernis, il charge les Cens Reser et Michau de cette opération ». Cette opération sera effectivement réalisée par Michau (AN, fonds des AMN, MM, an VII, mémoire de restaurations faites par Michau du 1^{er} germinal au 30 prairial an VI). Voir aussi les documents intitulés « atelier de restauration des tableaux », donnant pour chaque mois entre germinal an X et frimaire an XI la liste des « tableaux en restauration pittoresque par les C. C. Roeser et Michaut » (AN, fonds des AMN, MM, an X et an XI).

²³¹ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, 10 frimaire an XI (1^{er} décembre 1802), lettre de Chaptal à Dominique Vivant Denon, à l'appui d'une lettre du préfet du 8 brumaire an XI.

²³² AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, 8 brumaire an XI (30 octobre 1802), lettre du préfet de la Gironde au ministre de l'Intérieur.

²³³ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT ET WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t.I, lettre n°12, 16 frimaire an XI (7 décembre 1802), Vivant Denon au ministre de l'Intérieur.

²³⁴ AN, AF/IV/41 (2), Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, voir annexe I, p. 5.

²³⁵ AN, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir annexe II p. 6-7.

²³⁶ Exemple de cette circulaire du 30 thermidor an X à Nantes, Archives départementales de Loire-Atlantique, 169 T 1, voir annexe IX p.16.

avons pu le voir plusieurs fois, un tel argument eût sans doute paru trop insultant pour une ville dont le prestige des arts était si grand, et dont la réputation des restaurateurs de peinture n'était déjà plus à faire. Seuls quatre tableaux sur les 38 accordés à la ville ont été restaurés à Paris. Mais, mis à part les seuls tableaux destinés à la ville de Bruxelles, il fallait donc préparer la grande campagne de restauration des quelques centaines de tableaux destinés aux autres villes, et donc mettre en place une organisation adéquate. Sans compter que, comme nous le détaillerons plus loin, il avait été fermement décidé que les frais des restaurations seraient à la charge des villes, et que ni le ministre de l'Intérieur, ni le musée ne pouvait faire d'avance sur ces frais. Il allait donc falloir organiser une caisse bien distincte et une gestion "étanche" par rapport à la gestion courante du musée.

Enfin, un dernier élément lié au statut des restaurateurs au Louvre doit être avancé ici dans le contexte de l'organisation des envois aux départements. Comme nous l'avons dit précédemment, les restaurateurs qui intervenaient sur les collections nationales au Louvre restaient des travailleurs indépendants, employés en fonction de la quantité de travail nécessaire et des fonds disponibles, et payés à la journée. Si bien que les restaurateurs n'étaient jamais assurés d'un emploi stable et durable, et devaient se partager entre les travaux demandés par le musée et leurs activités dans la sphère privée (collectionneurs, marchands d'art, etc...). Ce fonctionnement, voulu par l'administration et qui vaut toujours à l'heure actuelle, n'a donc pas été sans susciter des débats et des hésitations : en mars 1802, alors que l'on discute au Louvre et au ministère de l'Intérieur d'un projet d'école de restauration et des nombreux avantages de la mise en place d'un tel établissement, l'un des arguments avancés est « d'empêcher ces mêmes artistes [les restaurateurs] d'aller porter leurs talents chez l'étranger ainsi que le Cen hacquin paraît en avoir le projet. Ils se fixeront en France dès qu'ils auront la certitude d'y avoir une existence assurée »²³⁷. On sait qu'au même moment Michau demandait à l'administration un traitement annuel fixe, et cette possibilité avait été, semble-t-il, sérieusement envisagée, « moyennant quoi il donnerait tout son tems au musée »²³⁸. Le projet d'école de restauration échoua mais le débat sur le statut des restaurateurs était encore largement discuté au début de l'année 1802 et l'administration du musée et le ministre de l'Intérieur se souciaient de pouvoir conserver une équipe de restaurateurs efficace et compétente, et qui avaient déjà une bonne expérience de

²³⁷ AN, F/21/570, plaquette 3 « restauration des œuvres d'art, an II-1814 », pièce 31, 29 ventôse an X (20 mars 1802), note émanant de la 4e division, bureau des arts, au ministère de l'Intérieur.

²³⁸ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, tableau des dépenses de restaurations de peintures et de sculpture calculées pour 3 années consécutives à cause de [mot illisible] dans le nombre des élèves et dans les gratifications qui leur sont attribuées, daté par le service d'archive du 24 mars 1802, voir BLANC, 2014, p.59 à 62.

collaboration, entre eux et avec le musée. Bien sûr l'organisation de l'atelier de restauration des œuvres destinées aux départements n'a pas été pensée par le personnel du musée pour s'attacher plus encore les services de ses restaurateurs habituels, mais elle était sans doute une très bonne occasion de leur donner un travail pour un certain temps.

b. Un "constat d'état" des œuvres choisies

Comme nous avons pu le voir plus haut, les états des différents lots formés par la « commission chargée de la formation des musées de la République »²³⁹, conservés dans la sous-série P10 du fonds des Archives des Musées Nationaux, donnent dans une quatrième colonne l'« état de conservation » des tableaux. Les tableaux sont dits en « bon état », « à nettoyer », « à restaurer » ou « à rentoiller » (sic). Parfois les mentions sont plus précises : « châssis, restauration », « à nettoyer et mettre sur châssis »²⁴⁰... Ces observations, notées par les commissaires, donnent dans chaque lot une majorité de tableaux en « bon état » ou simplement « à nettoyer ». Le lot n°8 pour la ville de Dijon par exemple comporte, sur 45 tableaux, 23 tableaux notés en bon état ou à nettoyer. Le lot n°11 pour la ville de Marseille en compte 32 sur un total de 44 tableaux. Il semble donc que les tableaux choisis n'étaient pas dans leur ensemble dans un état si désastreux qu'on a pu l'imaginer. Une recherche systématique pourrait sans doute même montrer qu'une majorité d'entre eux avaient déjà été restaurés dans la décennie précédente, en particulier les tableaux issus des conquêtes qui étaient presque toujours restaurés à leur arrivée à Paris. C'était surtout les conditions de conservation très précaires dans les magasins du Louvre qu'il fallait craindre.

Cependant, et comme nous le verrons plus loin, c'est la totalité des tableaux qui passera en restauration, ne serait-ce que pour un simple bichonnage²⁴¹.

c. L'organisation de l'atelier de restauration des tableaux destinés aux départements, le rôle d'Edme-André Michau et les différentes étapes de la préparation des œuvres

Le premier lot à être traité est le lot n°7 pour la ville de Strasbourg. En effet le mémoire de restauration des tableaux rédigé par Edme-André Michau précise que Carlier et un certain « S^t

²³⁹ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, Etat des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, par lot, ns, nd (premier semestre 1802).

²⁴⁰ *Ibid.*, feuillet n°6, état des tableaux choisis pour le n°6 (Lyon), page 1.

²⁴¹ Intervention superficielle et/ou localisée, visant essentiellement à mettre l'œuvre en état pour qu'elle soit exposée. Terme d'atelier apparu au cours du XIX^e siècle (voir Ségolène Bergeon Langle et Georges Brunel, *La Restauration des œuvres d'art, vade-mecum en quelques mots*, Paris, Hermann, 2014, p.85). Par facilité de langage c'est ce terme qui est utilisé dans cette étude, particulièrement parce qu'il désigne une intervention ayant d'abord pour but la présentation de l'œuvre, et non forcément sa conservation.

Martin » ont commencé à travailler dès le 24 brumaire an XI (15 novembre 1802), et Michau lui-même se met au travail le 29 brumaire²⁴². Or le mémoire de restauration de Michau, précédant immédiatement celui-ci et pour des interventions effectuées sur les collections du Louvre cette fois, rend compte de ses travaux « jusqu'au vingt-huit brumaire de l'an onze »²⁴³. Si le « Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départem^{ts} »²⁴⁴ a été adopté par l'administration du musée le 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), et les premières restaurations commencées près d'un mois et demi après, c'est que la mise en place de l'atelier de restauration des œuvres destinées aux départements a été réellement anticipé et n'est pas venu entériner une organisation qui s'était déjà mise en place de manière informelle ou improvisée.

Dans son article 3, ce règlement stipule que : « Le C^{en} Michau restaurateur du Musée, passera à cet atelier comme chef de restauration, et il s'adjoindra avec autorisation de l'admin^{on} un ou plusieurs restaurateurs »²⁴⁵. Le quatrième article concerne lui la restauration des supports et décide que « tous les rentoilages et enlevages de tableaux seront proposés aux C^{ens} Hacquin et Fouque »²⁴⁶. A la simple lecture de ce document, il est donc difficile de comprendre ce qu'allait être exactement les compétences de cet « atelier » dont Michau est nommé chef : concerne-t-il seulement les restaurations "pittoresques", c'est-à-dire de couche picturale, puisque les restaurations de support font l'objet d'un article suivant ? En fait, à partir de ce règlement, la main de Michau va devenir extrêmement fréquente dans les documents produits autour de ces envois, alors que son nom ou son écriture n'étaient jamais apparus liés à l'organisation des envois jusque-là²⁴⁷. Comme il a été pressenti dans l'étude qui portait sur les restaurateurs Edme-André Michau et Pierre Carlier²⁴⁸, les compétences de Michau dans l'organisation des envois se sont avérées en réalité très larges, et pourraient d'une certaine manière ressembler aux attributions réunies d'un restaurateur et d'un régisseur

²⁴² AN, fonds des AMN, MM an XI, mémoire de restauration des tableaux pour la ville de Strasbourg par Michau, vu et signé par Guérin, fondé de pouvoir de la ville de Strasbourg, le 6 frimaire an XI (27 novembre 1802).

²⁴³ AN, fonds des AMN, MM, an XI, mémoire des restaurations de tableaux du Museum par Michau artiste, pour le mois de vendémiaire et jusqu'au vingt-huit brumaire an XI, arrêté par le commissaire expert le 29 frimaire an XI (20 décembre 1802). Voir BLANC, 2014, p.51.

²⁴⁴ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, annexe XIII p. 23-24.

²⁴⁵ *Ibid*

²⁴⁶ *Ibid*.

²⁴⁷ Il est difficile de savoir si Michau a eu à intervenir encore pour des travaux sur les collections du Louvre après les premières restaurations pour Strasbourg, ou s'il s'est entièrement consacré à partir de là aux restaurations des tableaux pour les départements, contrairement à ce que nous avons affirmé dans la première étude sur Edme-André Michau (BLANC, 2014, p.51). Le seul mémoire de restauration de Michau connu pour l'an XI et cité ci-dessus (AMN, MM an XI, mémoire de restauration de Michau, arrêté par le commissaire expert le 29 frimaire an XI) présente un montant de 536f. Et le « bordereau des sommes payées pendant le premier semestre de l'an XI » conservé dans la même liasse d'archives donne pour seule somme versée à Michau sur tout le semestre : 536f.

²⁴⁸ BLANC, 2014.

d'œuvres. Il intervient à partir de maintenant dans toute la chaîne de préparation des œuvres et de leurs envois. Nous pouvons comprendre son action en donnant un aperçu des différents types de documents qu'il produit aux différentes étapes de la chaîne, types de documents qu'on retrouve régulièrement pour chaque ville.

Pour commencer, et comme le laissait entendre le règlement du 9 vendémiaire an XI, les tableaux sont remis à l'atelier de restauration²⁴⁹, et Michau va devoir prendre le relais des trois commissaires dans la gestion des lots, des derniers échanges, des éventuels manques, etc..., et donc faire le point sur ce qu'on lui confie. La « Notte des tableaux retires ou a remplace, des Musee Departement^x »²⁵⁰ lui sert peut-être à faire cette mise au point, sans doute même à la demande de Dominique Vivant Denon. Michau y dresse une liste des tableaux manquant, soit qu'ils aient été « retirés par ordre » et donc « a remplacer », soit qu'ils n'aient pas été « trouvé[s] a la verifcation du lot »²⁵¹. Le transfert des tableaux entre les locaux des commissaires et l'atelier de restauration géré par Michau nouvellement installé à l'hôtel d'Angiviller, a dû être l'occasion de nombreuses confusions, au milieu de l'intense activité commune du palais, et cette mise au point était donc clairement nécessaire. On retrouve également dans les papiers concernant l'envoi à la ville de Dijon une liste, simplement intitulée « n°8 Dijon Cotte Dor »²⁵², énumérant 12 tableaux du lot de cette ville, et se terminant par une note apparemment toujours de la main de Michau, s'adressant peut-être à Denon : « Monsieur je vous prie de vouloir bien notté les tableaux qui seront envoyez a Dijon ; plusieurs etant refusée »²⁵³. Sur cette liste de 12 tableaux, sept ont été effectivement supprimés du lot, mais cinq ont bien été envoyés à la ville²⁵⁴.

Une fois que la constitution des lots se clarifie pour Michau, il produit plusieurs documents qui prévoient les restaurations à faire sur les tableaux, sortes de devis permettant sans doute au directeur des musées de donner aux préfets un aperçu de ce que leur coûteront ces envois. Ainsi on trouve par exemple un « Etat des tableaux et appercu des depence pour la

²⁴⁹ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, annexe XIII p. 23-24. Article 2 : « Les commissaires livreront d'abord les tableaux en bon état, et le local qu'on prépare au Louvre pour les restaurations étant disposé, ils y feront porter les tableaux qui devront être nettoyés ou être restaurés ».

²⁵⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Notte des tableaux retires ou a remplace, des Musee Departementx », ns (Michau), nd.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Dijon, liste des tableaux refusés ?, ns (Michau), nd.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Les cinq œuvres apparaissant dans cette liste et ayant été envoyées sont : *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, attribué au Pérugin, *La Vierge à l'Enfant avec saint François* attribué à l'école française, *Le Christ foudroyant les anges rebelles* de Verdier, *La Résurrection de Lazare* alors attribué à un artiste inconnu, et le *Martyre de sainte Barbe* attribué à l'école flamande.

restauration »²⁵⁵ pour le lot destiné à Montpellier, dans lequel les œuvres sont classées suivant le type de restauration qu'elles nécessitent (« a nettoyer et restaurer », « a rentoiller nettoyer resteaureur et vernir », et pour finir les tableaux « en bon etat »²⁵⁶). Pour chaque tableau, le restaurateur évalue le nombre de jours nécessaires à la restauration, et prévoit donc, à raison de 10 francs par jour, un coût total de 1670 francs²⁵⁷. On peut également trouver parfois des devis réalisés par Hacquin ou Fouque pour les restaurations qu'ils prévoient de faire sur les supports. C'est le cas pour le lot destiné à la ville de Lille, pour lequel Hacquin propose un devis s'élevant à 1327 francs 65 centimes²⁵⁸. Et la facture de Hacquin pour les restaurations sur les supports des tableaux de cette même ville s'élèvera finalement à 1237 f²⁵⁹. Mais il semble que ce soit malgré tout Michau qui attribue aux restaurateurs de support leur travail²⁶⁰.

Une fois les premiers tableaux envoyés, c'est-à-dire ceux qui n'ont fait l'objet que d'un simple bichonnage ou qui n'avaient pas besoin d'interventions lourdes, les restaurations des œuvres formant le deuxième envoi peuvent s'avérer plus complexes. Michau produit donc parfois des notes servant à faire le point sur les restaurations en cours pour chaque peinture. Ainsi, pour la ville de Nantes, on conserve une note énumérant, pour les 18 tableaux formant le second envoi, ceux qui sont à l'« atelier de restauration », ceux qui sont à l'« atelier de M^r hacquin » et ceux restés « au magasin »²⁶¹.

On retrouve ensuite de nombreuses listes très sommaires, faisant simplement l'état des tableaux pour chaque envoi, et pour chaque ville. Ces simples listes, toujours de la main de Michau, devaient certainement être réalisées en tout dernier lieu, au moment de l'encaissement des peintures. Ces listes devaient être sans doute réalisées en plusieurs exemplaires, car on en trouve dans le fonds des Archives des Musées Nationaux²⁶², mais plus

²⁵⁵ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Montpellier DPⁱ de l'herault / Etat des tableaux et appercu des depence pour la restauration », ns (Michau), nd (avant floréal an XI).

²⁵⁶ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Montpellier DPⁱ de l'herault / Etat des tableaux et appercu des depence pour la restauration », ns (Michau), nd (avant floréal an XI).

²⁵⁷ La restauration des œuvres destinées à Montpellier, travaux de châssis et de menuiserie mis à part qui ne sont pas prévus dans le devis de Michau, s'élèvera à 1583 francs 45 centimes (855 f pour les restaurations de couche picturale et 728 f 45 pour les restaurations de support, cf. Montpellier, archives municipales, NC 1037, dossier « fonds primitifs, don du gouvernement, 1803-1805 », 6 pluviôse an XIII (26 janvier 1805), lettre de Dominique Vivant Denon au maire de Montpellier.

²⁵⁸ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Note des dépenses a faire pour rentoiler les tableaux cy dessous indiqués, et destinés, par l'administration du Musée central des arts pour le Musée de Lille, dépt du nord, n°2 », ns (Hacquin), nd.

²⁵⁹ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.17.

²⁶⁰ AN, fonds des AMN, MM an XI, mémoire de restauration des tableaux pour la ville de Strasbourg par Michau, vu et signé par Guérin, fondé de pouvoir de la ville de Strasbourg, le 6 frimaire an XI (27 novembre 1802), Michau en détaillant ses journées de travail précise « cinq jours tant a la restauration qu'au temps quil a falu donne pour distraire du lot les tableaux a rentoiller, l'enquaissement, et autre travail ».

²⁶¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Nantes, note concernant les restaurations en cours pour les 18 tableaux formant le second envoi, ns (Michau), nd. Voir aussi un document équivalent pour le second envoi destiné à la ville de Lyon, AMN, P10 0-1815, dossier Lyon, ns (Michau), nd.

²⁶² Par exemple pour la ville de Marseille, une liste des 30 tableaux formant le premier envoi, AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Marseille, ns (Michau), nd.

souvent dans les fonds d'archives départementales ou municipales. Ces dernières listes étaient presque toujours signées par Michau et accompagnaient les caisses. Aux archives municipales de la ville de Nantes par exemple, on trouve une première liste des 27 tableaux formant le premier envoi, que Michau conclut en écrivant : « Les vingt sept tableaux sont encaissés avec tout les soins qu'exige de tel objet, la personne chargée de les ôter de la caisse voudra bien y mettre toute la précaution nécessaire pour qu'il n'arrive aucun dommage. il reste dix neuf tableaux à restaurer dont je m'occupe le plutôt possible. / Le dit encaissement termine le quatre frimaire de l'an Douze. / J'ai l'honneur de vous saluer avec considération / [signé] Michau employer à la restauration des tableaux du musée au Louvre »²⁶³. Toujours aux archives municipales de Nantes, une autre liste donne le détail des tableaux formant le deuxième envoi, comprenant une première caisse de 14 tableaux et une deuxième caisse de deux tableaux roulés sur un cylindre²⁶⁴.

Toutes ces listes, ainsi que les mémoires de restaurations eux-mêmes de Michau, peuvent contenir de précieuses informations sur les changements dans les lots. Mais on a pu retrouver également la main de Michau sur les tableaux eux-mêmes : il nous a été possible d'identifier au moins sur deux tableaux différents une étiquette, collée sur le châssis, donnant le nom de la ville et le numéro du lot, l'auteur et le sujet du tableau, et ses dimensions. C'est le cas par exemple pour le tableau de Véronèse envoyé à Dijon, *La Vierge en gloire*, sur le châssis duquel on trouve une étiquette avec l'inscription : « Dijon [partie déchirée] / Paul Veronese, S^t / pierre S^t Paul [Vierge] / dans la gloire / 10 – 8-10 »²⁶⁵. Une recherche systématique sur les toiles dont les châssis n'ont pas été changés au cours des XIX^e et XX^e siècles pourrait sans doute permettre d'identifier d'autres marques semblables. Une toile du musée des Beaux-Arts de Lille, le *Noli me tangere* de Lambert Sustris, porte, elle, une marque directement sur la toile au revers : « Lille d^{pt} du Nord n°2 / Par Dosso »²⁶⁶ mais il est moins évident ici que ce soit la main de Michau.

Si, à partir de novembre 1802, tout doit passer désormais par Denon nouvellement nommé directeur des musées, Michau a donc pu être sans doute un bras droit précieux pour celui-ci dans l'exécution de ses décisions et la mise en œuvre matérielle des envois pour les différentes villes. Il est surprenant que, dans une lettre, Denon le nomme simplement « un des

²⁶³ Nantes, archives municipales, 2 R 769, 4 frimaire à XII (26 novembre 1803), liste des tableaux formant le premier envoi, signé Michau.

²⁶⁴ Nantes, archives municipales, 2 R 772, 6 octobre 1809, liste des 16 tableaux du second envoi, ns (Michau).

²⁶⁵ Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. CA 14. Informations C2RMF, base EROS, dossier C2RMF70369, voir annexe XIV p. 25. Nous avons trouvé une étiquette semblable également sur le tableau de François Verdier, *Le Christ foudroyant les anges rebelles*, envoyé à Dijon puis attribué à Versailles en 1938 (inv. MV 6266).

²⁶⁶ Lille, palais des Beaux-Arts, inv. P232. Informations C2RMF, base EROS, dossier C2RMF70289, voir annexe XV p.26.

restaurateurs des tableaux destinés aux départements »²⁶⁷. Et Michau, malgré toutes ses prérogatives, continuera à être rémunéré à la journée. Il obtiendra seulement une augmentation de 10 à 12 francs par jour dès le premier mémoire de restauration pour les tableaux destinés à Strasbourg²⁶⁸.

2. La restauration des œuvres en détail : des constantes ?

Nous avons cherché notamment au cours de notre travail en archive à réunir, autant que possible, les mémoires de restauration liés aux envois (support et couche picturale) et aux travaux de menuiserie, concernant essentiellement les châssis et les caisses pour le transport des œuvres. Cette recherche devait permettre de mieux documenter l'histoire matérielle des œuvres, l'histoire de la restauration pendant la période, et, pour notre étude en particulier, comprendre et essayer d'identifier éventuellement des constantes. Un tableau en annexe²⁶⁹ présente l'ensemble des mémoires de restauration par ville que nous avons pu réunir : une grande partie a pu être retrouvée mais nous sommes encore loin de la totalité. Les mémoires de restauration des œuvres, en tant que pièces justificatives de dépenses pour les départements ou les communes, ont en effet pu être classés dans des séries d'archives très différentes. Une recherche encore plus minutieuse que celle que nous avons pu mener dans le temps imparti permettrait peut-être de trouver encore quelques mémoires de restaurations dans les services d'archives départementaux et municipaux²⁷⁰. Le corpus de document concernant la restauration des œuvres reste donc très lacunaire. Mais il nous permet déjà de retracer quelques grandes lignes des restaurations effectuées entre octobre 1802 et la fin de l'année 1805, sur les quelques 700 peintures envoyées.

²⁶⁷ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t.I, lettre n°340², 28 pluviôse an XII (18 février 1804), lettre de Denon au maire de Mayence. C'est pourtant bien par lui que lui arrive la nouvelle de l'accident survenu aux tableaux du premier envoi pour Mayence, dont la caisse est tombée dans la Moselle au cours du transport.

²⁶⁸ AN, fonds des AMN, MM an XI, mémoire de restauration des tableaux pour la ville de Strasbourg par Michau, vu et signé par Guérin, fondé de pouvoir de la ville de Strasbourg, le 6 frimaire an XI (27 novembre 1802). Michau calcule le nombre de journées passées à la restauration de ces tableaux et conclue : « s'il m'est alloué 12 francs par jour m'ayant fait espérer une augmentation cela fera / 60 ». 12 francs par jour correspond au salaire le plus élevé obtenu à cette époque par un restaurateur de couche picturale. Seul Röser, restaurateur reconnu, était payé 12 francs par jour (JAMOIS, 2006, p.42).

²⁶⁹ Voir tableau récapitulatif présenté en annexe sur CD-ROM.

²⁷⁰ Aux archives municipales de Toulouse par exemple, dans une lettre adressée au maire de Toulouse le 17 pluviôse an XIII (6 février 1805) (AM Toulouse, 2 R 22), le préfet dit bien joindre à cette lettre les mémoires des restaurateurs qu'il a reçus de Paris. Mais ces mémoires n'ont pas pu être retrouvés.

a. Support

On sait combien la réputation des restaurateurs du Musée central des Arts à Paris résidait surtout dans le talent des « rentoileurs ». Dans le *Traité théorique et pratique* sur la peinture et sa restauration écrit par François-Xavier de Burtin et paru en 1808 à Bruxelles (donc contemporain du sujet de notre étude), les seuls restaurateurs exerçant au Louvre et qui sont nommés sont Hacquin et Fouque²⁷¹. Pour Dominique Vivant Denon aussi, la question de la restauration des supports revêtait une grande importance. En effet, le seul argument avancé par le Directeur à Chaptal au sujet du refus d'accorder à la ville de Bordeaux le soin de restaurer elle-même ses œuvres, est celui de la complexité du traitement des supports : « Je suis loin de mettre en doute les talents du citoyen Lacourt, mais la restauration des tableaux ne consiste pas à retoucher des parties ou écailles disparues ; le point essentiel est le rentoilage ou l'enlevage et je ne pense pas que le citoyen Lacourt, peintre de profession, ait fait une étude assez particulière de ce travail pour qu'il se charge de la restauration des tableaux destinés à Bordeaux »²⁷².

Les deux « rentoileurs de tableaux » concurrents au musée, Hacquin et Fouque, vont donc devoir se répartir les lots. À Hacquin reviennent les villes de Nancy, Lille, Toulouse, Nantes, Rouen, Lyon, Genève et Rennes. Quant à Fouque il traite les tableaux des villes de Strasbourg, Dijon, Mayence, Bordeaux, Marseille, Caen, Bruxelles, Montpellier et Tours²⁷³. On remarque que cette répartition suit l'ordre des villes donné par le ministre de l'Intérieur pour la répartition des lots²⁷⁴, jusqu'à un certain point. Pour Genève, Caen et Rennes, la répartition des tâches entre les deux restaurateurs ne suit plus de logique précise. Est-ce un choix délibéré ? De la part de qui ? Nous n'avons pas réussi à le savoir. Nous nous permettons, pour comprendre la technique des deux restaurateurs, de renvoyer ici le lecteur aux études déjà réalisées²⁷⁵. Cependant, une constante apparaît, mais qui ne nous étonnera guère : il semble que la quasi-totalité des toiles rondes ou cintrées aient été mises au carré, du moins pour les sujets d'histoire²⁷⁶.

Un cas très particulier est à mettre ici en exergue : on a vu que Bosschaert avait obtenu de l'administration du Musée central, semble-t-il assez facilement malgré leur position

²⁷¹ BURTIN, 1808, t. I, p.423-424.

²⁷² DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT ET WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t.I, lettre n°12, 16 frimaire an XI (7 décembre 1802), Vivant Denon au ministre de l'Intérieur.

²⁷³ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812.

²⁷⁴ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, « Note / Tableaux destinés à former 15 Musées dans les quinze principales communes de la république », ns, nd (hiver 1802-1803 ?).

²⁷⁵ Sur Hacquin, voir PHILIPPE, 2003 et PHILIPPE, 2005. Pour Fouque, voir BRIAU, 2011.

²⁷⁶ Voir notamment les travaux faits par Fouque pour les tableaux de la ville de Marseille, voir le tableau récapitulatif présenté en annexe sur CD-ROM.

intransigente pour les autres villes, de faire restaurer les tableaux destinés à sa ville une fois arrivés à Bruxelles, en les confiant au restaurateur Thys²⁷⁷. Seulement quatre tableaux ont été malgré tout restaurés à Paris, sans doute parce qu'en trop mauvais état pour pouvoir voyager tels quels. Un des quatre tableaux, la grande *Elevation en croix* de Jouvenet²⁷⁸, était noté par les commissaires dans l'état du lot n°15 comme étant « à rentoiler »²⁷⁹. Mais une lettre²⁸⁰ de l'administrateur honoraire du musée, Foubert, annonce à Bosschaert que : « de vos quatre tableaux laissés, trois m'a-t-on dit sont près à être terminés. le 4^e est suspendu, (c'est le grand Vouet²⁸¹) parce que, disent les restaurateurs, ils ont reconnu en voulant le rentoiller, qu'il est indispensable de l'enlever »²⁸². En essayant d'éviter toute surinterprétation, cette remarque de Foubert nous laisse imaginer que les restaurateurs (parle-t-il ici des seuls restaurateurs de support ou Michau a-t-il pu en tant que chef d'atelier prendre part à la discussion ?), bien que concurrents dans les tâches ordinaires du musée, ont pu dans le contexte des restaurations des œuvres destinées aux départements, collaborer réellement et échanger leurs points de vue.

Le règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements insiste beaucoup sur le fait que l'exigence est la même pour les tableaux du Musée central et pour ceux envoyés aux départements : « Tous les ouvrages (...) soit menuiserie pour rouler et encaisser les tableaux, les remettre sur châssis ainsi que les rentoilages, enlevages, nettoyage ou restauration seront réglés sur les prix usités et fixés au Musée »²⁸³. Et plus loin : « La surveillance sur toutes les restaurations sera exercés comme elle l'est au Musée »²⁸⁴. En effet les mémoires de restauration sont systématiquement relus et « modérés » par le commissaire-expert Aubourg ou l'inspecteur des travaux, réduisant le plus souvent la facture en corrigeant les prix à l'encre rouge, comme ils avaient l'habitude de le faire pour les restaurations courantes du musée. Mais également, nous pouvons constater que les choix d'interventions n'ont pas été réduits ou limités pour autant. Si nous comparons par exemple, pour les tableaux destinés au musée de Nancy, le devis proposé par Hacquin²⁸⁵ et les travaux effectivement

²⁷⁷ AMRBAB, B21/94-95, note de Bosschaert, destinataire inconnu (préfet de la Dyle ?), nd (vers octobre 1801).

²⁷⁸ Aujourd'hui détruit.

²⁷⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (premier semestre 1802), 15^{ème} feuillet, état du lot n°15.

²⁸⁰ AMRBAB, B21/64, 23 frimaire an XI (14 décembre 1802), lettre de Foubert à Bosschaert.

²⁸¹ Erreur sans doute ici de la part de Foubert. Des quatre tableaux laissés au musée pour restauration, aucun n'est de la main de Simon Vouet. Il s'agit bien du tableau de Jouvenet.

²⁸² AMRBAB, B21/64, *op. cit.*

²⁸³ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, article 5.

²⁸⁴ *Ibid.*, article 7.

²⁸⁵ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Note des dépenses à faire pour le rentoilages des tableaux cy dessous désignés, et destinés par l'administration du Musée central des arts, pour le musée de Nanci, département de la Meurthe, n°1 », ns (Hacquin), nd.

réalisés par le restaurateur²⁸⁶, tous les tableaux que Hacquin proposait de rentoilier l'ont été, ainsi que le *Songe de Jacob* attribué alors à Federico Barocci²⁸⁷, qui n'était pas prévu dans le devis, et l'*Ecce Homo* de Philippe de Champaigne²⁸⁸ qui a été ajouté au lot. Et tous les rentoilages préconisés par les trois commissaires à la formation de ce lot ont été réalisés²⁸⁹, le restaurateur étant même allé plus loin en rentoilant notamment des tableaux qui étaient dit en bon état²⁹⁰. Nous pouvons donc en conclure que les restaurateurs et surtout l'administration n'ont pas cherché à réduire les interventions, du moins sur les supports.

b. Couche picturale.

Edme-André Michau, restaurateur de couche picturale intervenant régulièrement sur les œuvres du Muséum, puis du Musée central des arts depuis 1793, est donc déjà bien connu et reconnu pour son travail lorsqu'il se voit confier la charge de la restauration des œuvres destinées aux musées des départements²⁹¹. Durant toute la période de la gestion des envois issus de l'arrêté Chaptal, de l'adoption du Règlement pour la restauration des œuvres destinées aux départements²⁹² en octobre 1802 jusqu'aux expéditions des derniers tableaux autour des années 1810-1811 pour Dijon, Nantes ou Rennes, Michau va donc devoir à la fois gérer le suivi de ces envois et les interventions de restauration de couche picturale sur ces mêmes tableaux. Il ne sera donc pas seul pour ce travail, puisque le Règlement du 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802) prévoit que le restaurateur s'adjoigne « avec autorisation de l'admin^{on} un ou plusieurs restaurateurs. le nombre en sera déterminé suivant la nature et la quantité des restaurations à faire, les moyens qu'en fourniront les Départements & la possibilité de réunir de bons artistes en ce genre »²⁹³. De fait, et même si la totalité des mémoires de restauration de couche picturale pour chaque ville n'ont pas pu être réunis, il semble que Pierre Carlier ait systématiquement secondé Michau dans cette tâche, avec parfois l'aide d'un troisième, voire d'un quatrième restaurateur. On retrouve plusieurs fois le nom d'un certain « Michel », au moins pour la restauration des tableaux destinés aux villes de

²⁸⁶ AM de Nancy, (2C2)-R-1, 8 thermidor an XII (27 juillet 1804), « note des tableaux rentoilés, parquetés et tendus pour le musée de Nancy par le sieur Hacquin, restaurateur de tableaux », cité dans CHAVANNE et GELLY-SALDIAS, 2001.

²⁸⁷ Nancy, musée des Beaux-Arts, inv. 16.

²⁸⁸ En dépôt au musée national des Granges de Port-Royal des Champs, inv. 66.

²⁸⁹ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, Etat des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, par lot, ns, nd (premier semestre 1802), 1^{er} feuillet, état du lot n°1.

²⁹⁰ *Ibid.* La *Charité* de Champaigne par exemple, était dit en bon état et a été rentoilé, et le *Christ chassant les marchands du Temple* de Jan van Hemessen, donné en bon état par les commissaires, était dit « à recoller et barrer par derrière » par Hacquin.

²⁹¹ Sur la carrière de Edme-André Michau et ses méthodes de restauration, voir BLANC, 2014.

²⁹² AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, annexe XIII p.23-24.

²⁹³ *Ibid.*, article 3.

Nantes²⁹⁴, Mayence²⁹⁵ et Montpellier²⁹⁶. Le nom d'un certain « Debource » est également mentionné pour la restauration des tableaux de Nancy²⁹⁷, celui de « S^t Martin » pour ceux de Strasbourg²⁹⁸, et Guillemard apparaît également pour les tableaux de Nancy²⁹⁹, mais aussi pour la restauration du Jouvenet destiné à Bruxelles³⁰⁰. Si ce dernier restaurateur Guillemard est un nom connu parmi les restaurateurs habituels du Musée central³⁰¹, ceux de Michel, Saint-Martin et Debource le sont beaucoup moins, et ne sont pas mentionnés dans le répertoire des restaurateurs établi par Ségolène Bergeon-Langle à partir des fiches de travail de Gilberte Emile-Mâle³⁰². Il est également difficile de savoir comment ces restaurateurs se sont partagé le travail. Les mémoires de restauration fournis à l'administration du musée et dont la copie (ou peut-être parfois l'original ?) est envoyée aux départements pour justificatifs de leurs dépenses, sont systématiquement rédigés par Michau, y compris le mémoire rendant compte de la restauration par Guillemard du seul tableau de Jouvenet pour le musée de Bruxelles, rédigé là aussi par le chef d'atelier et non par le restaurateur intervenu sur le tableau³⁰³. A la fin de chaque mémoire, Michau détaille le nombre de jours de travail de chaque restaurateur et donc la somme qui leur est due, mais il est difficile de savoir sur quels tableaux chacun est intervenu. Cependant, il ne semble pas que Michau se soit attribué les interventions les plus complexes mais qu'il s'est plutôt largement appuyé sur le talent de restaurateur de Pierre Carlier, et parfois de Guillemard puisque c'est à lui qu'est confiée la *Descente de Croix* de Jouvenet destinée à Bruxelles, intervention qui lui demanda huit jours de travail³⁰⁴. En revanche, le restaurateur Michel, qui intervient pour les restaurations des tableaux destinés, à Nantes, Mayence et Montpellier, ne se voit confier que les interventions sur les premières peintures à être envoyées. Dans le « Mémoire des Restaurations de tableaux

²⁹⁴ Nantes, AM, 2 R 779, « Mémoire des restauration de tableaux du musée de Nantes Remis en état par M^r Michau et ces (sic) collègues », vu par le commissaire-expert Aubourg le 24 floréal an XIII (14 mai 1805).

²⁹⁵ Stadtarchiv Mainz, 61/59, pièce 1-4, « Mémoire des Restaurations de tableaux du Musée de Mayence Remis en état par Mr Michau et ces (sic) Collègues », vue par le commissaire-expert Aubourg le 24 floréal an XIII (14 mai 1805).

²⁹⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Montpellier, « Mémoire des restaurations de tableaux du Musée de Montpellier remis en Etat par les citoyens Michau, Carlier et Michel (...) pour le premier envoi du Dit musée », premier versement le 24 floréal an XI (14 mai 1803).

²⁹⁷ Nancy, AM, (2C2)-R2-1, « mémoire de restauration de tableaux de la ville de Nancy remis en état par le citoyen Michau et ses collègues », 27 juillet 1804, cité dans CHAVANNE et GELLY-SALDIAS, 2001.

²⁹⁸ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des restauration de vingt deux tableaux du musée de Strasbourg formant le premier envoi », vu et approuvé par le conservateur du musée de Strasbourg Guérin le 6 frimaire an XI (27 novembre 1802).

²⁹⁹ Nancy, AM, (2C2)-R2-1, *op. cit.*

³⁰⁰ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire Pour restauration d'un grand tableau le Dernier du Musée de Bruxelles Remis en état par le citoyen Guillemard », n.d., n.s. (mémoire rédigé par Michau).

³⁰¹ Voir EMILE-MALE, 2008, p.219-220.

³⁰² EMILE-MALE, 2008, liste des restaurateurs p.216 à 226. Le restaurateur « S^t Martin » mentionné dans le mémoire de restauration des tableaux pour Strasbourg (AMN, MM an XI) est peut-être Martin de la Porte, actif au Musée central au moins jusqu'en septembre 1800 (EMILE-MALE, 2008, p.223).

³⁰³ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire Pour restauration d'un grand tableau le Dernier du Musée de Bruxelles Remis en état par le citoyen Guillemard », n.d., n.s. (mémoire rédigé par Michau).

³⁰⁴ *Ibid.*

du Musée de Mayence »³⁰⁵, Michau précise que Michel « a travaillé à cette restauration pour le premier envoi » dans le courant des mois de messidor, thermidor et fructidor de l'an XI (de juillet à septembre 1803), tandis que Carlier et lui-même sont intervenus sur les tableaux destinés à cette ville jusqu'à la fin du mois de germinal an XIII (avril 1805). De même pour les restaurations des tableaux destinés à la ville de Nantes³⁰⁶, « Monsieur Michel a travaillé à cette restauration pour le Premier envoi » dès le mois de fructidor an XI (fin septembre 1803), tandis que Michau ne travaillera sur les tableaux destinés à cette ville qu'à partir du mois suivant.

De fait, le travail des restaurateurs de couche picturale se fait en deux temps : les tableaux signalés par les commissaires³⁰⁷ comme étant en bon état ou simplement à nettoyer, et qui vont être les premiers à être envoyés aux villes, vont généralement faire l'objet d'un simple nettoyage ou bichonnage, puis, dès que les nouveaux versements demandés en acompte sont reçus par l'administration du musée, la deuxième série de restauration est lancée, consistant cette fois en des interventions plus lourdes de refixage de la couche picturale, de masticage et de réintégration dans les lacunes. Si la deuxième vague de restauration est d'une durée très variable suivant les villes, et dépend surtout de l'arrivée des sommes demandées pour paiement des frais de restauration, en revanche il est plus facile de déterminer la durée qu'a nécessitée la première campagne de restauration sur les tableaux les mieux conservés. Le mémoire de restauration des tableaux destinés à la ville de Nantes³⁰⁸ par exemple détaille les jours de travail des trois restaurateurs Michau, Carlier et Michel. On peut aisément calculer ainsi que les 27 tableaux du premier envoi ont demandé 70 jours de travail au total (51 jours pour le restaurateur Michel et 19 pour Michau, Carlier n'étant pas intervenu sur les tableaux du premier envoi). Le même calcul pour le lot destiné à la ville de Mayence montre que les 22 tableaux du premier envoi ont nécessité 65 jours de travail. Le premier envoi de tableaux destiné à la ville de Bordeaux, composé de 29 peintures, avait déjà demandé lui 55 jours de travail³⁰⁹ à Michau et Carlier entre les mois de pluviôse et germinal an XI (janvier-avril 1803). Il est donc surprenant de constater que les premiers tableaux envoyés aux villes, que le ministre de l'Intérieur désignait en janvier 1803 comme pouvant déjà être retirés (n'ayant pas

³⁰⁵ Stadtarchiv Mainz, 61/59, pièce 1-4, « Mémoire des Restaurations de tableaux du Musée de Mayence Remis en état par Mr Michau et ces (sic) Collègues », vu par le commissaire-expert Aubourg le 24 floréal an XIII (14 mai 1805).

³⁰⁶ Nantes, AM, 2 R 779, « Mémoire des restaurations de tableaux du musée de Nantes Remis en état par M^r Michau et ces (sic) collègues », vu par le commissaire-expert Aubourg le 24 floréal an XIII (14 mai 1805).

³⁰⁷ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, Etat des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, par lot, ns, nd (premier semestre 1802).

³⁰⁸ Nantes, AM, 2 R 779, *op. cit.*

³⁰⁹ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des restaurations de tableaux du musée de Bordeaux, remis en état par les citoyens Michau et Carlier (...) Pour le premier envoi du dit Musée composé de vingt neuf tableaux », premier envoi livré au roulage le 17 germinal an XI (7 avril 1803).

besoin de restauration, selon sa circulaire adressée aux préfets³¹⁰) ont finalement fait l'objet de telles restaurations (en moyenne deux jours de restauration par tableaux).

Enfin, si l'on reprend l'exemple des restaurations des tableaux destinés à la ville de Bordeaux, on sait que la totalité des frais de restauration de la couche picturale s'est élevée à 1908 francs³¹¹. Le mémoire de restauration des premières œuvres envoyées, cité ci-dessus³¹², donnait un montant de 622 francs. La restauration des œuvres du second envoi destiné à Bordeaux a donc dû coûter à la ville 1286 francs. Or Michau, dans son « état par aperçu de ce que coutera la restauration des quatorze tableaux restant qui formeront le second envoi du musée de Bordeaux »³¹³, avançait la somme nettement inférieure de 832 francs. Tous ces éléments semblent donc montrer que les restaurateurs de couche picturale ont été globalement plutôt zélés dans leurs interventions. Sans doute parce que les œuvres, restées peut-être trop longtemps dans les réserves du musée, présentaient un état de conservation nécessitant ces interventions, mais sans doute aussi parce qu'on a vu là l'occasion de mener à bien des restaurations, financées par les départements, et permettant de "sauver" ces œuvres qui, sans cela, auraient fini de se dégrader.

Un dernier élément enfin sur les mémoires de restaurations rédigés par Michau doit être souligné ici. Nous voudrions en effet revenir sur les erreurs de transcriptions signalées plus haut dans les dimensions des tableaux destinés à la ville de Dijon, entre l'état établi par les commissaires³¹⁴ et le registre 1DD11³¹⁵. Plus que dans ce dernier registre, il est surprenant de voir ces mêmes erreurs de transcription des dimensions dans le mémoire rédigé par Michau pour les restaurations de ces tableaux³¹⁶. La *Mère de douleur au pied de la croix* de Philippe de Champaigne³¹⁷, que nous avons déjà citée en exemple, et dont les dimensions données par les commissaires étaient de 5 pieds 8 pouces de haut par 4 pieds de large, est notée par Edme-André Michau comme étant de 5 pieds 4 pouces par 8 pieds de large, comme dans le registre

³¹⁰ Circulaire du ministre de l'Intérieur aux préfets que l'on trouve datée du 15 nivôse an XI (5 janvier 1803) : Rouen, AD de la Seine-Maritime, 4 T 227 ; Mayence, Stadtarchiv Mainz, 61/59, pièce 17 ; Marseille, AD des Bouches-du-Rhône, 4 T 50 ; Nantes, AD de la Loire-Atlantique, 169 T 1 ; Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a. Cette même circulaire est datée du 23 nivôse an XI aux AD du Rhône (Lyon), 4 T 59. On sait également que le premier envoi des tableaux destinés à la ville de Strasbourg quittait le Louvre le 5 frimaire an XI (26 novembre 1800).

³¹¹ Bordeaux, AM, 1434 R 1, copie de la lettre de Denon au préfet de la Gironde, le 24 pluviôse an XIII (13 février 1805).

³¹² AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des restaurations de tableaux du musée de Bordeaux, remis en état par les citoyens Michau et Carlier (...) Pour le premier envoi du dit Musée composé de vingt neuf tableaux », premier envoi livré au roulage le 17 germinal an XI (7 avril 1803).

³¹³ AN, fonds des AMN, MM an XI, « état par aperçu de ce que coutera la restauration des quatorze tableaux restant qui formeront le second envoi du musée de Bordeaux », n.s., n.d. (an XI).

³¹⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (février-août 1802), 8^{ème} feuillet, état du lot n°8.

³¹⁵ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.56.

³¹⁶ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, mémoire de restauration de Michau et Carlier, soldé le 19 juillet 1809. Voir les dimensions données dans les différentes listes, reportées dans le tableau en annexe sur CD-ROM..

³¹⁷ Déposé au musée de Port-Royal des Champs.

1DD11. Plusieurs autres erreurs dans les dimensions données dans le 1DD11 se retrouvent également dans le mémoire rédigé par Michau. Il semble invraisemblable qu'un restaurateur, qui est resté des heures durant à travailler sur une peinture, lui donne des dimensions aussi éloignées de la vérité. Ce mémoire, rédigé par Michau pour l'ensemble des œuvres envoyées à Dijon, dont les dernières ne sont arrivées qu'en juillet 1809³¹⁸, n'a été envoyé au préfet par Denon qu'à cette date³¹⁹. Le mémoire de restauration de Michau et Carlier n'a d'ailleurs été approuvé et signé par le commissaire-expert Aubourg qu'en septembre 1808³²⁰, pour des travaux de restauration effectués (de manière non consécutive) entre le 29 août 1803 et le 29 novembre 1805. L'hypothèse la plus probable serait que ce mémoire ait été rédigé au moment du dernier envoi de tableaux en juillet 1809, soit près de quatre ans après la fin des restaurations effectuées sur ces tableaux. Michau a donc certainement rédigé son mémoire à partir de la liste qui était déjà recopiée dans le registre 1DD11 en attendant de recevoir le solde du paiement des frais de restauration.

De même, le mémoire des restaurations effectuées par Michau, Carlier et Michel pour le musée de Nantes, conservé aux archives municipales de cette ville³²¹, rédigé de la main-même de Michau, donne systématiquement les dimensions des tableaux, sauf pour les quatre premiers du deuxième envoi. Le registre 1DD11 pour la ville de Nantes³²² ne donne pas de dimensions pour ces mêmes quatre tableaux³²³, tandis que toutes les autres dimensions inscrites correspondent exactement à celles données dans le mémoire de Michau. Il est donc tout à fait probable que la liste des tableaux donnée dans le registre 1DD11 ait été rédigée à partir du mémoire de Michau ou inversement.

Enfin, dernier exemple nous permettant de comprendre comment ont été rédigés ces mémoires de restauration de couche picturale envoyés aux villes, celui conservé aux archives municipales de Bordeaux n'a exceptionnellement pas été écrit par Michau lui-même, bien que probablement sous son contrôle³²⁴. Peut-être est-ce une copie effectuée par le bureau du préfet

³¹⁸ ROY, 1980, p.16.

³¹⁹ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 19 juillet 1809, lettre de Denon au préfet de la Côte-d'Or : « Je joins ici les mémoires réglés & acquittés des personnes qui ont été employées à cette opération & consistant savoir » puis le directeur général cite Nadreau, Fouque et Michau.

³²⁰ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, mémoire de restauration de Michau et Carlier, soldé le 19 juillet 1809. La date exacte de la signature d'Aubourg est illisible, la feuille étant déchirée à cet endroit.

³²¹ Nantes, AM, 2 R 779, « Mémoire des restaurations de tableaux du Musée de Nantes, Remis en état par M^r Michau et ces (sic) collègues (...) le lot composé de quarante quatre tableaux, en deux envois dont le premier s'est fait le huit messidor an Douze, et le second le (sic) », vu et réglé par le commissaire-expert Aubourg le 24 floréal an XIII (14 mai 1805).

³²² AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.28-29 pour les deux envois destinés à Nantes.

³²³ Il s'agit de l'*Apothéose de saint Eustache* de Vouet, du *Baptême de Jésus* attribué à l'Albane, de l'*Education de la Vierge* de Crayer et du *Saint Bernard ressuscitant un mort* d'Aubin Vouet.

³²⁴ Bordeaux, AM, 1433 R 3, « mémoire des restaurations des tableaux du musée de la ville de Bordeaux, remis en état par M^r Michau et son collègue », n.d., n.s. Il ne nous a pas été possible de reconnaître l'écriture.

et adressée au maire, et donc arrivée ainsi aux archives municipales de la ville. Mais il n'en demeure pas moins que ce mémoire présente plusieurs différences importantes avec le mémoire de restauration des tableaux formant le premier envoi pour la même ville, et conservé dans le fonds des Archives des Musées Nationaux³²⁵. Pour les mêmes tableaux, la description des interventions peut être parfois assez différente, comme pour le *Portrait de la Marquise du Châtelet* par Marianne Loir, que les restaurateurs Michau et Carlier auraient simplement « netoyé fait quelque restaurat[ions] et vernis »³²⁶ d'après le mémoire conservé aux archives de Bordeaux, mais qui aurait été « nettoyer, mis des pièces a la toille mastiqu[é] mis au ton et verni »³²⁷ d'après celui conservé dans le fonds des AMN.

Il est donc probable que les mémoires de restauration de couche picturale rédigés par Michau que l'on trouve dans les archives de province, aient été rédigés parfois plusieurs mois après la fin des restaurations elles-mêmes, ces documents ne servant essentiellement qu'à la comptabilité des services départementaux, malgré toute la minutie que met Michau dans sa tâche. D'une manière générale, nous accorderions donc plus de confiance aux mémoires conservés dans le fonds des AMN à Paris qu'à ceux conservés en province, même s'ils restent des témoignages importants des interventions subies par ces peintures à cette période. Cette conclusion ne peut pas être étendue aux mémoires rédigés par Fouque, Hacquin ou Nadreau, parvenus dans les villes, qui semblent avoir été plus fidèlement copiés et à une date sans doute proche des interventions effectuées.

c. Travaux de menuiserie : châssis et encaissement des œuvres

Les frais de restauration demandés aux villes comprennent, comme on l'a vu, les interventions sur les supports, réalisées par Hacquin ou Fouque suivant les envois, les interventions sur la couche picturale réalisés par Michau et son équipe, et enfin les travaux « de menuiserie », réalisés systématiquement par le menuisier du Musée central Nadreau. On connaît malheureusement très peu de chose sur cet homme mais les mémoires qu'il fournit à l'administration sont généralement très détaillés et donc sources de nombreux renseignements, d'autant qu'ils ont été presque tous conservés dans les services d'archives³²⁸. Ces travaux consistent aussi bien à la confection des caisses et rouleaux servant au transport des œuvres, qu'à la restauration, et le plus souvent à la fabrication de nouveaux châssis pour

³²⁵ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des restauration de tableaux du musée de Bordeaux, remis en etat par les citoyens Michau et Carlier (...) Pour le premier envoi du dit Musée composé de vingt neuf tableaux », premier envoi livré au roulage le 17 germinal an XI (7 avril 1803).

³²⁶ Bordeaux, AM, 1433 R 3, « mémoire des restaurations des tableaux du musée de la ville de Bordeaux, remis en etat par M^r Michau et son collègue », n.d., n.s.

³²⁷ AN, fonds des AMN, MM an XI, *op. cit.*

³²⁸ Nous avons pu retrouver les mémoires rédigés par Nadreau pour toutes les villes, sauf Tours et Toulouse.

les toiles. Ses ouvrages pour les tableaux d'une ville donnée peuvent donc parfois être réunis dans le même mémoire, ou faire d'autre fois l'objet de plusieurs mémoires distinguant la confection des châssis et celle des caisses servant au transport. On trouve par exemple trois différents mémoires de travaux effectués par Nadreau pour le musée de Lille³²⁹ : un premier mémoire de travaux effectués courant nivôse an XI (décembre 1802-janvier 1803) concerne surtout la confection de 16 châssis, le deuxième mémoire concerne la confection de caisses et l'encaissement des tableaux en pluviôse an XI (janvier-février 1803), enfin le troisième concerne également la confection de caisses et la retaille d'un ancien châssis, en thermidor an XI (juillet-août 1803). Mais pour le musée de Rouen, l'ensemble des travaux effectués par le menuisier sont regroupés en un seul mémoire³³⁰.

Ces documents d'archives peuvent fournir de nombreux renseignements intéressants sur le support des œuvres. On constate que de nombreux châssis sont refaits à neuf à l'occasion des envois aux villes, mais dans des proportions assez inégales : le mémoire de Nadreau pour la ville de Caen mentionne cinq nouveaux châssis (pour un total de près de 40 toiles comprises dans le lot), tandis que celui pour la ville de Rouen en mentionne seize (sur une trentaine de toiles). Sur ce point le mémoire rendant compte des travaux faits par Nadreau pour le musée de Nantes³³¹ est éclairant. Le menuisier y détaille la fabrication de deux caisses pour les deux différents envois, puis quelques interventions concernant des œuvres du premier envoi : la pose de deux barres de chêne pour "redresser" deux tableaux sur bois³³², et la préparation de fourniture pour l'encadrement de deux petits tableaux sur cuivre³³³. Puis dans une deuxième partie, le mémoire³³⁴ détaille les travaux effectués cette fois pour le second envoi de tableaux : un rouleau avec sa caisse, mais surtout quatorze châssis de sapin ont été fabriqués, ce qui correspond exactement au nombre de peintures sur toile comprises dans la deuxième série de tableaux arrivées à Nantes en 1809. Cependant, et à notre connaissance, il s'agit du seul cas de renouvellement systématique des châssis pour un envoi en particulier. La variété du nombre de châssis refaits à neuf suivant les villes montre que cette décision a dû être prise au cas par cas et non décidée de manière systématique. La plupart du temps les châssis conçus

³²⁹ AN, fonds des AMN, MM an XI pour les trois mémoires.

³³⁰ AN, fonds des AMN, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour le musée de Rouen département de la Seine Inférieure en pluviôse an XIII, validé par l'inspecteur des travaux du Louvre le 23 pluviôse an XIII (12 février 1805).

³³¹ Nantes, AM, 2 R 772, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée de Nantes département de la Loire-Inférieure (...) faits dans le courant de germinal de l'an XIII, validé par l'inspecteur des travaux du Louvre le 20 floréal an XIII (10 mai 1805).

³³² S'agit-il des deux paysages dits de Brueghel ou des deux volets du retable attribué à Simon de Vos ? Voir le tableau récapitulatif présenté en annexe sur CD-ROM.

³³³ Sans doute les deux tableaux sur cuivre de Brueghel de Velours.

³³⁴ Nantes, AM, 2 R 772, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée de Nantes département de la Loire-Inférieure (...) faits dans le courant de germinal de l'an XIII, validé par l'inspecteur des travaux du Louvre le 20 floréal an XIII (10 mai 1805).

par Nadreau sont en sapin, de 5,4 cm d'épaisseur par 10 cm de large pour les plus grandes toiles, ou de 3,3 par 8 cm pour les autres. D'autre part, il faut également signaler quelques cas, rares cependant, d'anciens châssis réutilisés : pour le musée de Bordeaux, « avec un châssis de 3m54 délévation » Nadreau explique « en avoir fait un autre de 3,21 sur 2,60 »³³⁵.

Nadreau intervient plus rarement sur les tableaux peints sur bois, mais il s'agit alors en général d'interventions lourdes, le plus souvent pour ajouter des barres et « rétablir » le panneau, comme dans le mémoire des travaux réalisés pour le musée de Dijon : « Au rétablissement d'un tableau sur bois fourni 4 barres chene de 0,027 sur 0,08 m de chacune 1,54 de long posée a colle chevillée dressé le derriere du tableau pour la pose des barres, estimé pour temps et fourniture / 9 7.20 »³³⁶. Son intervention sur la lunette haute du retable du Pérugin, panneau prévu dans le lot destiné au musée de Genève et restauré par Michau et Nadreau, avant que la ville n'en refuse l'envoi, est particulièrement détaillée et éloquente. Nous souhaitons donc ici la rapporter dans son intégralité :

« Fait le rétablissement d'un tableau sur bois le dit de 1,35 sur 2^m 68 plein ceintre demi // cercle avoir nettoyé les joints ensuite recollé toutes les parties avec les plus grands soins et menagement a cause de la peinture d'un sujet precieux. Estimé ~~5 f 00~~ 3 f 60 / Pour le redressement des frises du meme tableau [coffinées] par l'humidité l'avoir pose sur une table dressée à ce sujet. l'avoir etançonée avec arc-boutant sous plafond et laissé en cet etat pendant plusieurs jours durant les quels on y a porté les soins necessaires selon le progres du redressage des bois ensuite oté les etancons dressé a joint vif l'endroit de dix barres de consolidation les avoir pose a colle ensuite étançonnés de nouveau et laissé en cet etat jusqu'à parfait sechement de colle ne pouvant faire employé de cloux. Estimé pour tems et soins au dit ouvrage ~~26 f 00~~ 12 f 20 / fourni les dites barres de consolidation en chêne et sapin de 0,033 d'épaisseur sur 0,10 [?] corroyées avec chanfrins. / Deux ceintrées de chaque 1,20 de long / trois droites de chaque 1,30 / quatre idem de chaque 0,41 / une de 0,50 / ensemble produisent compris ceintre 10,84 de cours lineaire a raison de ~~1 f 20~~ 0-90c du metre fait ~~13 f 00~~ 9 f 75 / Pour fourniture de colle employée au dit ouvrage ~~1 f 20~~ 0-75c / en parement du meme tableau fourni un encadrement en sapin 0,015 sur 0,054 de large avec une petite moulure dont / la partie circulaire de 4,22 de developement // la partie droite de 2,68 de long ensemble valent

³³⁵ AN, fonds des AMN, MM an XIII, "Mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du Musée de Bourdeaux (sic) Departem de la Drôme (sic!) (...) faits dans le courant de pluviose de l'an 13", modéré par l'inspecteur des travaux le 23 pluviôse an XIII (12 février 1805). Il peut s'agir du châssis du tableau de Luca Giordano, *Hercule chez Omphale*, malheureusement perdu.

³³⁶ AN, fonds des AMN, MM 1808, « Mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du Musée de Dijon », validé par l'inspecteur des travaux le 2 septembre 1808.

compris cloux d'épingles font ~~6 f 05~~ 5 f 00 »³³⁷. Michau poursuivra la restauration de ce panneau du Pérugin en mastiquant « la jointure de la planche » et en la mettant au ton³³⁸.

Une lecture approfondie des mémoires de Nadreau permettrait donc également d'identifier ou de confirmer quelques cas de tableaux redimensionnés. Mais le menuisier nous apporte également de nombreux renseignements sur la manière dont étaient encaissées les œuvres et dont elles ont voyagé. A la lecture du mémoire des travaux effectués par Nadreau pour le musée de Rouen³³⁹, on découvre qu'il n'est question que d'une seule caisse, en bois de sapin, de 4,65 mètres de long sur 3 mètres de large et 0,57 mètres de haut. Le plus grand tableau envoyé à cette ville est celui de Laurent de La Hyre, représentant *L'Adoration des bergers*, dont les dimensions actuelles sont de 4,51 mètres par 2,8 mètres. Il n'est pas question de rouleaux dans ce mémoire. On peut donc supposer que l'ensemble des œuvres ont été transportées dans la même caisse, montées sur leur châssis, les tableaux de Rouen ayant tous été envoyés en une seule fois contrairement à la plupart des autres villes. Le fait d'envoyer l'ensemble des œuvres en une seule caisse devait comporter des risques, c'est sans doute pour cela que ça n'a été possible que pour une ville proche de Paris telle que Rouen. Les œuvres destinées au musée de Caen par exemple ont été toutes envoyées ensemble, mais dans au moins deux caisses différentes, dont une contenant un rouleau pour les toiles les plus grandes³⁴⁰. Les mémoires de Nadreau détaillent donc la confection des caisses, des rouleaux, et l'encaissement des tableaux ou des rouleaux dans ces mêmes caisses, pouvant occuper jusqu'à deux ou trois hommes pendant quatre jours pour un seul envoi. C'est sans doute pour cela que Fouque prête main-forte régulièrement pour l'encaissement des tableaux, comme c'est le cas pour ceux destinés à la ville de Bruxelles (« quatre journées pour avoir faits en caisse les tableaux »³⁴¹), ou pour Marseille (« deux journée pour faire en caissé les tableaux », puis plus loin pour le second envoi à nouveau « deux journée pour faire en caissé le tableaux »³⁴²).

³³⁷ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Genève, « Mémoire des ouvrages de Menuiserie faits et fournis pour les tableaux du Musée de Geneve departement du Leman (...) faits en février 1806 » mais travaux probablement commencés dès l'an XII, mémoire validé par l'inspecteur des travaux du musée le 25 février 1806.

³³⁸ AN, fonds des AMN, MM an XII, « Mémoire des restauration de tablaux du musee de Geneve remis en etat par Mr Michau et son collegue (...) le lot composee de trente tableau formant deux envoie" vu par Aubourg commissaire expert le 19 août 1806.

³³⁹ AN, fonds des AMN, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour le musée de Rouen département de la Seine Inférieure en pluviôse an XIII, validé par l'inspecteur des travaux du Louvre le 23 pluviôse an XIII (12 février 1805).

³⁴⁰ AN, fonds des AMN, MM an XII, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée du Département du Calvados à Caen (...) faits dans le courant de pluviôse an 12 », validé par l'inspecteur des travaux le 10 ventôse an XII (1^{er} mars 1804).

³⁴¹ AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des travaux et fournitures faits par moi Fouque (...) pour l'encaissement des tableaux destinés au musée de Bruxelles », vu par Lebrun le 2 brumaire an XI (24 octobre 1802).

³⁴² Marseille, AD des Bouches-du-Rhône, 4 T 50, "mémoire des travaux faits par moi fouque pour le Musé de Marseilles", vu par le commissaire-expert Aubourg le 14 messidor an XII (3 juillet 1804).

D'autre part, la date donnée par le menuisier Nadreau en tête de ses mémoires est généralement celle de l'encaissement des derniers tableaux. Pour rendre compte de ses interventions pour les tableaux du musée de Nantes, il commence ainsi : « Mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée de Nantes département de Loire-Inférieure Les dits ouvrages ordonnés par la direction du musée Napoléon, faits dans le courant de germinal de l'an 13 »³⁴³, soit vers mars-avril 1805. Or les premiers tableaux arrivaient déjà à Nantes dès 1804. La date de « germinal an 13 » doit donc plutôt correspondre à l'achèvement des travaux réalisés par Nadreau pour ce lot, ce même mémoire ayant été vu et approuvé par l'inspecteur des travaux du musée Napoléon le 20 floréal an XIII (10 mai 1805). Mais ceci nous amène à faire ici une remarque importante : on sait que les derniers tableaux destinés au musée de Nantes n'arrivèrent à leur destination qu'en octobre 1809. Cela signifierait que les tableaux sont restés enfermés dans leur caisse et les toiles roulées pendant près de quatre ans... Pour des raisons d'organisation, il devait sans doute être préférable au personnel du Louvre de garder les œuvres en caisse dans les magasins en attendant le versement du solde des frais de restauration demandés aux villes³⁴⁴. Ce fut *a priori* également le cas des tableaux destinés à la ville de Rennes, dont l'encaissement est terminé en ventôse an XII (mars 1804), et dont l'envoi ne se fera qu'en 1811...

Pour conclure sur le rôle de Nadreau dans l'organisation des envois, on peut souligner que la quasi-totalité de ses mémoires sont rédigés de sa main. Nous avons pu retrouver pour la ville de Montpellier uniquement, le mémoire des travaux de menuiserie effectués par Nadreau en double, dans le fonds des Archives des Musées Nationaux à Paris³⁴⁵ et aux archives municipales de la ville³⁴⁶. Les deux sont rigoureusement identiques dans leur contenu, et ont été validés par l'inspecteur des travaux du musée du Louvre à la même date, ce qui laisse penser que Nadreau devait rédiger ses mémoires lui-même en plusieurs exemplaires, peu de temps après avoir terminé ses ouvrages. On retrouve de même plusieurs duplicatas de ses mémoires dans les mêmes liasses d'archives, rédigés la plupart du temps de sa propre main.

³⁴³ Nantes, AM, 2 R 772, mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée de Nantes département de la Loire-Inférieure (...) faits dans le courant de germinal de l'an XIII, validé par l'inspecteur des travaux du Louvre le 20 floréal an XIII (10 mai 1805).

³⁴⁴ On sait que pour l'envoi des tableaux destinés au musée de Caen suite au décret de 1811, les œuvres sont restées en caisse pendant près de 30 mois (voir DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°3051, le 28 janvier 1814, Denon au maire de Caen).

³⁴⁵ AN, fonds des AMN, MM an XII, « Mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée du Département de l'hérault à Montpellier (...) dans le courant de germinal l'an XII », modéré par l'Inspecteur des travaux le 28 germinal an XII (18 avril 1804).

³⁴⁶ Montpellier, AM, NC 1037, « Mémoire des ouvrages de menuiserie faits et fournis pour les tableaux du musée du Département de l'hérault à Montpellier (...) dans le courant de germinal l'an XII », modéré par l'Inspecteur des travaux le 28 germinal an XII (18 avril 1804).

3. *Le coût de ces restaurations*

Nous avons vu que le coût de tous ces travaux de restauration et d'encaissement devait être à la charge des villes. Cette question, apparemment très peu discutée, devait être évidente pour Chaptal comme pour l'administration du musée. Lorsque les envois aux musées des départements n'étaient encore qu'un projet, le Conseil de conservation en l'an VI anticipait déjà cet aspect : « la seule objection raisonnable que l'on puisse former contre ce projet, consiste à dire que les tableaux que l'on pourrait envoyer aux Dépts ont pour la plupart besoin d'être restaurés, et que l'état actuel de nos finances ne permet pas d'entreprendre ce travail. mais ne peut-on pas faire savoir aux Dépts que ceux qui seront jaloux de posséder des tableaux dignes d'orner leurs musées, demeureront chargés des frais de restauration. le travail se ferait à Paris sous la surveillance du jury des arts »³⁴⁷. Quand la question se posa de manière concrète, alors que les lots étaient en train d'être constitués, le ministre de l'Intérieur prévint l'administration qu'il ne serait pas possible pour lui d'avancer les frais³⁴⁸. Cette décision était entérinée par le règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements le 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802) dans son article 6 : « le paiement des frais concernant chacun [des restaurateurs] (attendu que le Ministre a déclaré ne pouvoir faire aucune avance) sera demandé et exigé en commençant les travaux de sorte qu'il n'y ait pour l'admin^{on} certitude de pouvoir payer les travaux régulièrement chaque mois »³⁴⁹.

Une nouvelle circulaire était donc préparée pour régler avec les préfets « la marche à tenir dans les diverses opérations relatives à la restauration des tableaux et aux moyens conservateurs qui doivent précéder leur transport aux musées des départements »³⁵⁰. Cette circulaire donne beaucoup de détails sur le déroulement qui sera effectivement suivi à peu de chose près pour les envois aux 17 villes, sur les moyens de paiement des frais qu'ils engendreraient et les relations avec les intermédiaires ou « fondés de pouvoir ». Les préfets devaient en effet avant toute chose nommer une personne de confiance (dans les cas où une personne n'avait pas déjà été désignée de fait, comme Bosschaert à Bruxelles) pour les

³⁴⁷ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, « Rapport sur la nécessité et les moyens de répartir entre les Départemens le superflu des objets de science et d'arts qui se trouvent à Paris », signé Barbier et Naigeon.

³⁴⁸ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Tours, 5^{ème} jour complémentaire an X (22 septembre 1802)

³⁴⁹ AN, fonds des AMN, P16, 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1^{er} octobre 1802), Règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, proposé par Foubert, adopté par le conseil d'administration du Musée Central des Arts, approuvé par Chaptal et Lavallée, annexe XIII p.23-24.

³⁵⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, brouillon de la circulaire régularisant avec les préfets les opérations relatives à la restauration et à son paiement, ns (administration du Musée central), nd (début novembre 1802), voir annexe XVI p. 27-28. On retrouve notamment cette circulaire envoyée par l'administration du Musée central au préfet de la Seine Inférieure (Rouen, archives départementales de la Seine-Maritime, 4 T 227, date illisible, vers brumaire an XI) et par Denon au préfet des Bouches-du-Rhône (Marseille, archives départementales des Bouches-du-Rhône, 4 T 50, le 12 frimaire an XI), reprenant la même formulation à quelques détails près (« le Directeur » à la place de « l'administration »).

transferts financiers entre le musée et les départements, et pour remettre et encaisser en sa présence les tableaux. Cette circulaire demande ensuite que soit remise au musée une première somme de 800 francs, « d'après l'expérience de la 1^{ère} remise des tableaux en bon état que l'adm^{on} a faite a un département »³⁵¹. Ces 800 francs devaient permettre de payer les premiers frais d'encaissement des œuvres et de restauration. Puis l'administration, toujours dans cette même circulaire, avançait aux préfets une somme totale de 3000 francs³⁵². Ce que le brouillon de la circulaire ne prévoyait pas et qui fut ajouté dans les circulaires effectivement envoyées aux départements³⁵³, c'est qu'en plus des 3000 francs avancés, « on n'a pas évalué la dépense des tableaux qui seroient dans le cas d'être enlevés. cette opération très couteuse augmenteroit de beaucoup les frais de restauration »³⁵⁴. Cet ajout était judicieux, car rarement la somme totale déboursée par une ville a été inférieure à 3200 francs et a pu monter jusqu'à 4434 francs et 65 centimes pour la ville de Toulouse³⁵⁵.

Ces sommes importantes et que les départements ne pouvaient pas anticiper ont causé de nombreuses difficultés de paiement et ont souvent retardé l'envoi des derniers tableaux dans les villes. Pour Dijon, les premiers tableaux sont arrivés dès le mois d'octobre 1803, mais la deuxième partie de l'envoi n'a pu être expédiée qu'en 1809³⁵⁶. Souvent, c'est la commune qui doit prendre le relais, le département ne pouvant supporter à lui seul l'ensemble des frais, ce qui explique que les documents liés à ces envois soient à la fois conservés dans les centres d'archives départementales et municipales. Ce fut le cas pour la ville de Rennes qui ne put faire aucun versement entre le 10 floréal an XI (30 avril 1803) et le 16 novembre 1807³⁵⁷. Dès 1806, Dominique Vivant Denon, menace d'accorder les derniers tableaux à un autre département, comme il menaça le préfet de la Côte-d'Or s'il tardait encore à payer³⁵⁸. La ville

³⁵¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, brouillon de la circulaire régularisant avec les préfets les opérations relatives à la restauration et à son paiement, ns (administration du Musée central), nd (début novembre 1802), Souligné dans le texte, voir annexe XVI p. 27-28. La « 1^{ère} remise » dont il est question est logiquement celui pour la ville de Strasbourg, dont le premier versement de 800 francs a été déposé par le fondé de pouvoir Guérin le 18 brumaire an XI (9 novembre 1802).

³⁵² *Ibid.* La circulaire annonce une somme « approximative » de 2200 francs, en plus des 800 francs déjà déposés.

³⁵³ Du moins pour celles que nous avons retrouvées dans les différents services d'archives : circulaire envoyée par l'administration du Musée central au préfet de la Seine Inférieure (Rouen, archives départementales de la Seine-Maritime, 4 T 227, date illisible, vers brumaire an XI) et circulaire envoyée par Denon au préfet des Bouches-du-Rhône (Marseille, archives départementales des Bouches-du-Rhône, 4 T 50, le 12 frimaire an XI).

³⁵⁴ Marseille, archives départementales des Bouches-du-Rhône, 4 T 50, 12 frimaire an XI (3 décembre 1802), circulaire envoyée par Denon au préfet des Bouches-du-Rhône.

³⁵⁵ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812. Les seules villes ayant versé une somme inférieure à 3200 francs sont les villes de Bruxelles (coût total : 1518,59f) mais dont les tableaux ont été essentiellement restaurés une fois arrivés dans la ville, et celles de Tours (2101,56 f) et Montpellier (2152,49f), mais qui ont reçu bien moins de tableaux et pour la plupart plus récents. A Tours on avait avancé sans un premier temps la somme de 1600 à 1800 francs (DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance Vivant Denon, lettre n°45, le 4 pluviôse an XI (24 janvier 1803), Denon au préfet d'Indre et Loire).

³⁵⁶ ROY, 1980, p.16.

³⁵⁷ AN, fonds des AMN, *1DD11, *op. cit.*, 1812, p.104.

³⁵⁸ ROY, 1980, p.16.

de Rennes n'est pas passée loin de voir ces menaces mises à exécution, puisque Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, suivait l'affaire de très près et avait déjà obtenu du maire de sa ville de mettre à sa disposition les fonds nécessaires pour récupérer le reste du lot n°13³⁵⁹, dont le contenu il est vrai était attrayant. Mais la commune de Rennes parvint finalement à verser le solde des frais demandés par le musée Napoléon et pu entrer en possession de ses derniers tableaux en 1811 seulement.

En revanche, contrairement à ce qu'annonçait le règlement, il semble que les travaux de restauration étaient commencés avant même d'avoir l'assurance que les frais allaient pouvoir être payés. On a même vu plus haut que les tableaux ont été encaissés et prêts à être expédiés bien avant les derniers versements de la part des villes. Le mémoire de restauration d'Edme-André Michau et Pierre Carlier pour les tableaux du musée de Dijon³⁶⁰ indique que les restaurateurs ont travaillé à ces interventions près de 70 jours chacun, entre la fin de l'an XI (septembre 1803) et le début du mois de frimaire de l'an XIV (novembre 1805). Or, ils devaient attendre le mois de juillet 1809 pour recevoir le solde du paiement de leur mémoire, qui représentait plus de la moitié de la facture totale³⁶¹ ! Ces retards de paiement devaient donc se répercuter sur le salaire des restaurateurs, puisqu'il semble que ni l'administration du Louvre, ni le ministère de l'Intérieur n'aient fait d'avance, comme ils l'avaient prévenu³⁶².

À ces frais de restauration, il fallait ajouter à la charge des villes ceux du transport des œuvres, payés aux « maisons de roulage » à l'arrivée des caisses dans les villes³⁶³. Cette dernière question a été l'objet de nombreux différends entre les départements et ces « maisons de roulage ». La maison Scellier en particulier, demandait des sommes très importantes, sans doute en prévision d'éventuels accidents dont la société aurait la responsabilité et pour lesquels elle aurait un dédommagement à verser³⁶⁴.

Ainsi, les premiers envois décrétés par le gouvernement arrivaient dans les 17 villes désignées. De l'organisation et la mise en place de l'arrêté de l'an IX que nous avons détaillé, plusieurs conclusions peuvent déjà être tirées. Tout d'abord, nous avons pu voir comment le

³⁵⁹ AMRBAB, B21/144, 19 décembre 1806, lettre du maire de Bruxelles à Bosschaert.

³⁶⁰ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, mémoire de restauration de Michau et Carlier, soldé le 19 juillet 1809.

³⁶¹ AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812, p.61, Michau reçoit 750 francs en trois versements au cours de l'an XI et de l'an XII, puis 800 francs le 19 juillet 1809, versements confirmés sur le mémoire de restauration (Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a).

³⁶² On sait que Michau disparaîtra peu à peu des comptes du musée Napoléon et n'exerce apparemment plus au musée après l'année 1811 (BLANC, 2014, p.44). Peut-être est-ce dû à ces difficultés de paiement.

³⁶³ Le plus souvent on fait appel à l'entreprise de Gérard Scellier, souvent recommandé par Denon lui-même, mais d'autres sociétés sont aussi intervenues pour ces transports : la maison Fortin, la maison Chenue, etc... voir PHILIPPE, 2005, p.22-23.

³⁶⁴ PHILIPPE, 2005, p.23.

choix des tableaux et leur répartition partaient d'une volonté idéologique d'un partage égalitaire sur tout le territoire. Et, en lien avec cette démarche, il semble que l'on ait avant tout souhaité créer des embryons de musée, ou des noyaux de collections destinés à être étoffés, plus que de donner encore des modèles aux artistes. Cette tendance prise dans le choix des œuvres a sans doute bénéficié de l'influence de la personnalité de Denon et de sa manière d'envisager ces nouveaux musées de province, comme autant de « mini-Louvre »³⁶⁵. Les cas à part des envois pour les villes de Tours et Montpellier doivent malgré tout être considérés d'après nous comme étant pleinement intégrés à l'arrêté et à sa mise en œuvre, malgré le contenu très différent des lots qui leur sont attribués, mais ainsi constitués par la force des choses. On a bien voulu y associer comme on l'a vu « trois ou quatre tableaux de l'Ecole italienne »³⁶⁶, même si cela n'a pas rétabli l'équilibre entre les écoles comme pour les 15 autres villes.

L'organisation mise en place pour le suivi et les restaurations des œuvres concernées par ces envois montre elle aussi une volonté de gérer de manière bien distincte ces nouveaux musées tout en gardant un lien étroit avec Paris. Ces musées prendront d'ailleurs et garderont longtemps le titre de « musées classés ». Mais ce lien étroit conservé avec la capitale et les collections « centrales » n'a pas empêché un coût élevé à la charge des départements et des communes.

³⁶⁵ Selon l'expression de Mme Gérin-Pierre.

³⁶⁶ AN, fonds des AMN, P10, 0-1815, M-Z, dossier Tours, 5^{ème} jour complémentaire an X (22 septembre 1802), lettre du ministre de l'Intérieur à Foubert.

II. L'arrêté du 15 février 1811 : tirer les leçons et poursuivre le travail.

Depuis le 28 brumaire an X (19 novembre 1802), Dominique Vivant Denon est donc le nouveau directeur du "Musée Napoléon", ainsi nommé sur proposition du consul Cambacérès depuis le 3 thermidor an XI (22 juillet 1803). C'est toute l'organisation collégiale du Musée central des Arts, héritière de la période révolutionnaire, qui laisse place à un fonctionnement extrêmement centralisé autour de la figure du nouveau directeur, avec les conséquences que l'on connaît sur la réduction de la documentation administrative dont nous disposons pour comprendre cette nouvelle ère du musée du Louvre.

C'est dans ce contexte qu'est pris, le 15 février 1811, le décret impérial³⁶⁷ décidant à la fois la distribution de 108 tableaux des collections du musée aux églises de Paris, et, pour ce qui nous intéresse, l'envoi de 209 tableaux à six villes de l'Empire : Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. Ce décret s'est construit en grande partie sur les leçons tirées de l'arrêté Chaptal, alors qu'il intervient moins de dix ans après.

Les éléments sur la mise en œuvre de ce décret sont donc beaucoup plus difficiles à réunir. Même les archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui nous ont apporté une masse d'information considérable pour l'application du premier arrêté de l'an IX, au travers de l'abondante correspondance de Bosschaert, sont presque muettes sur l'application du décret de 1811. En plus de la réduction de la documentation administrative sous l'ère Denon au musée du Louvre, plusieurs autres causes peuvent être évoquées. Comme nous allons le voir, il n'y aura que très peu de changements dans les ensembles de tableaux attribués aux villes, et les questions liées à la restauration des œuvres sont vite réglées : autrement dit les sujets qui pourraient être l'occasion d'une correspondance entre Paris et les villes concernées sont réduits. On peut également imaginer que beaucoup de questions se sont réglées à l'oral

³⁶⁷ AN, AF/IV/525, pièce 64, minute de décret impérial, décret du 15 février 1811, signé par Napoléon Ier. Voir annexe V p.11.

ou par une correspondance plus privée. On sait que Bosschaert se rendait facilement de Bruxelles à Paris pour les intérêts de son musée, et on imagine qu'à Lyon, le cardinal Joseph Fesch, oncle de Napoléon, grand amateur d'art et collectionneur, et ayant lui-même participé aux campagnes d'Italie sous le Consulat, a pu exercer une influence sur Paris³⁶⁸. Enfin, la principale raison, sans doute, de la faiblesse des archives sur cet arrêté, est la façon même dont il a été préparé en amont, de telle sorte que, une fois le décret signé, tout ou presque était verrouillé³⁶⁹.

Nous pouvons cependant essayer de retracer les éléments de la mise en œuvre de ce nouveau décret, mise en œuvre qui a donc commencé bien avant sa signature même.

A. La mise en place du décret.

1. Un décret largement anticipé.

À la simple lecture du décret³⁷⁰ du 15 février 1811 et du rapport³⁷¹ du ministre de l'Intérieur Montalivet³⁷² le précédant, la différence avec l'arrêté de l'an IX est nette : c'est un décret dont tous les aspects ont été finement préparés que signe l'Empereur. En effet, tout ou presque est déjà décidé. La liste des tableaux destinés à chaque ville est déjà définie et le ministre de l'Intérieur les joint à son rapport présenté à l'Empereur³⁷³. Déjà en décembre 1810, à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur qui lui demandait s'il était possible de mettre à la disposition de l'église de Saint-Cyr-l'Ecole trois tableaux de Jouvenet appartenant aux collections du musée de Versailles, le directeur du musée répondait que « Sa Majesté l'Empereur a ordonné » que deux de ces trois tableaux soient donnés au musée de la ville de Lyon³⁷⁴, alors même que le décret n'était pas encore signé. Il s'agit du *Repas chez Simon le Pharisien* et du *Christ chassant les marchands du Temple* de Jean Jouvenet, effectivement

³⁶⁸ MAYER, 1987, p.7.

³⁶⁹ Denon est en voyage en Italie d'août 1811 à janvier 1812. On peut imaginer que son désir était de régler toutes les questions avant son absence.

³⁷⁰ AN, AF/IV/525, pièce 64, minute de décret impérial, décret du 15 février 1811, signé par Napoléon Ier, annexe V p.11.

³⁷¹ AN, AF/IV/525, pièce 65, 13 février 1811, rapport du ministre de l'Intérieur Montalivet à l'Empereur, signé par Montalivet, annexe VI, p. 12-13.

³⁷² Jean-Pierre Bachasson, comte de Montalivet (1766 – 1823), ministre de l'Intérieur de 1809 à la chute de l'Empire.

³⁷³ AN, AF/IV/525, pièce 65, *op. cit.* : « Votre Majesté trouvera ci joints les Etats des tableaux destinés tant aux Eglises de Paris, qu'à ces six musées ».

³⁷⁴ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t. II, lettre n°1950, 15 décembre 1810, Dominique Vivant Denon à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur.

prévus dans les tableaux destinés à la ville de Lyon dans l'état joint au rapport de Montalivet³⁷⁵ présenté à l'Empereur en février 1811, et qui seront bien envoyés à cette ville.

Principale différence avec l'arrêté de l'an IX, ce décret impérial décide de la répartition de tableaux des collections du Louvre et de Versailles entre plusieurs villes et plusieurs églises de Paris et des environs. Finalement, tout comme l'arrêté de l'an IX visait à ordonner et officialiser la pratique des envois de tableaux aux villes de province accordés au cas par cas sous le Directoire, on peut pareillement dire que le décret de février 1811 met de l'ordre et vise à répondre de manière définitive aux demandes de restitutions de tableaux par plusieurs paroisses parisiennes, restitutions accordées elles aussi jusque-là au cas par cas sous le Consulat et le début de l'Empire. Ce décret présente donc deux articles principaux : le premier pour la répartition d'un peu plus de cent tableaux aux églises de Paris, le deuxième consacré lui à la distribution de deux-cent tableaux environ à six villes de l'Empire. La mise en place de ce décret est donc confiée, comme le précise l'article 3, aux deux ministères concernés : le ministère de l'Intérieur et celui des Cultes.

La conjoncture semble être assez proche de celle qui a conduit Chaptal à mettre en place l'arrêté de l'an IX. Les collections du musée Napoléon se sont à nouveau augmentées des saisies d'œuvres d'art, dans les territoires allemands conquis en 1806 ou à la Galerie du Belvédère à Vienne notamment. Dans le même temps, plusieurs villes demandent au ministre de l'Intérieur de pouvoir étoffer leurs collections de quelques tableaux inutiles aux collections du Louvre, et le ministre de l'Intérieur relaye ces demandes auprès de Dominique Vivant Denon.

Le directeur du musée évoque donc la possibilité d'une nouvelle distribution de tableaux à plusieurs villes de l'Empire, au moins dès le début de l'année 1810, mais demande encore du temps pour l'organiser. Bosschaert a connaissance de ce projet, puisque qu'il adresse une lettre à Denon, lui demandant à nouveau de privilégier le musée de Bruxelles dans cette nouvelle répartition, bien que connaissant l'intention du directeur « de ne rien accorder avant que le Musée Napoléon ne fut entièrement mis au complet »³⁷⁶. Cette lettre n'est pas datée, mais on peut la situer au début de l'année 1810, voire à la fin de l'année 1809. En effet, dès le mois de septembre 1810, Aubourg écrivait à Bosschaert pour lui annoncer que le lot de tableaux destinés à la ville de Bruxelles semblait être arrêté³⁷⁷. Et même avant cette date, dès le 2 février 1810, en réponse au ministre de l'Intérieur qui lui transmet une demande de

³⁷⁵ AN, AF/IV/525, pièce 67, « Etat des tableaux destinés à la ville de Lyon », pièce jointe au rapport de Montalivet du 13 février 1811.

³⁷⁶ AMRBAB, B13/30, lettre de Bosschaert à Dominique Vivant Denon, nd (fin 1809 ?).

³⁷⁷ VAN KALCK (DIR.), GODDEERIS et DEVILLEZ, 2003, p.67.

tableaux de la ville de Chambéry, Dominique Vivant Denon annonçait être sur le point de pouvoir arrêter sa décision : « Jusqu'à ce jour, Monseigneur, j'ai ajourné toutes les demandes de cette nature parce que, la collection du musée n'étant point formée, je ne pouvois composer de lots pour les départements dans la crainte d'y comprendre des objets dont la collection impériale n'eût pu se passer, mais maintenant je touche à la fin de cette grande opération, et l'excédent de mes richesses pourra dans peu se répartir entre les villes de l'Empire que le gouvernement aura jugé convenable de favoriser »³⁷⁸. Si en février 1810 le directeur dit être sur le point d'avoir achevé sa part du travail, on peut imaginer que ce projet est en germe dès 1809. Or en 1809, plusieurs envois de tableaux issus de l'arrêté Chaptal ne sont pas encore arrivés dans leur ville, ou viennent seulement d'être livrés ! Comme on l'a vu, la deuxième partie des tableaux accordés à la ville de Dijon n'arrive à destination qu'en juillet 1809, celle de Nantes ne parviendra à la ville qu'à la fin de la même année, et Rennes ne la recevra qu'en 1811. Il apparaît alors dans ce contexte que l'une des principales motivations du directeur et du ministre de l'Intérieur, sous-jacente dans ce nouveau décret, est de parachever ce qui a été initié au travers de l'arrêté de l'an IX. On pourrait sans doute affirmer que le décret de 1811 est finalement comme un deuxième volet de l'arrêté de l'an IX, mais qui n'est apparu nécessaire qu'après coup seulement.

Sous ce point de vue, on peut donc se demander qui est vraiment l'initiateur de ce décret : Dominique Vivant Denon, le ministre de l'Intérieur Montalivet ou Napoléon Ier lui-même ? Le rapport de Montalivet du 13 février 1811 commence en effet ainsi : « Votre Majesté a ordonné... »³⁷⁹. Cependant cette introduction semble être plus formelle que correspondant à une réalité. Certainement donc que dans le cas du décret de l'Empereur du 15 février 1811, il est particulièrement juste de redire que Dominique Vivant Denon fut "l'œil de Napoléon"³⁸⁰. En effet, cette prise de conscience que l'arrêté de l'an IX devait être complété et achevé, et la volonté de le faire, ne pouvaient venir que de Denon lui-même, mais la voie hiérarchique voulait que la décision soit prise par le ministre de l'Intérieur et Napoléon Ier en dernier lieu.

2. Le choix des villes

Le rôle de Denon est particulièrement visible dans la manière dont ont été choisies les villes bénéficiaires du décret. Lorsque celui-ci est présenté par Montalivet à l'Empereur pour

³⁷⁸ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°1710, 2 février 1810, Denon au ministre de l'Intérieur.

³⁷⁹ AN, AF/IV/525, pièce 65, 13 février 1811, rapport du ministre de l'Intérieur Montalivet à l'Empereur, signé par Montalivet, annexe VI p. 12-13.

³⁸⁰ DUPUY, 1999.

recevoir son approbation, il désigne six villes : Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. Le ministre de l'Intérieur justifie ainsi son choix : « les six villes que j'ai cru devoir désigner, sont celles où les arts sont cultivés avec le plus de succès. Elles possèdent de vastes emplacements, et ont fait de grandes dépenses pour l'établissement de leurs musées. »³⁸¹. Contrairement aux quinze villes désignées dans l'arrêté de l'an IX, devenant même dix-sept en l'an X avec l'ajout de Tours et Montpellier, on privilégie cette fois un nombre restreint, comme d'ailleurs le prévoyait au départ l'arrêté voulu par Chaptal³⁸².

A qui le choix de ces six villes doit-il être attribué ? Denon, en février 1810, dans sa lettre au ministre de l'Intérieur, parlait d'Anvers, Grenoble et Bruxelles comme des villes qui ne devraient pas être oubliées dans cette répartition³⁸³. Son avis a donc sans doute compté. Mais un élément attire l'attention dans la liasse de documents associés au décret lui-même, conservée aux Archives Nationales³⁸⁴ : parmi les états des tableaux que l'on propose de donner aux églises, puis aux villes (états joints au rapport de Montalivet présenté à l'Empereur), le premier état concerne les églises, puis les six états suivants concernent les six villes : Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. Or l'avant-dernier état est ainsi intitulé : « Etat des tableaux destinés à la ville de Caen ~~ou de Nancy~~ »³⁸⁵. Cette rature ne semble pas être de la main du secrétaire ayant copié cet état, comme si le choix avait été laissé à une autre personne. Qui a pu prendre cette dernière décision ? On peut penser naturellement à Napoléon Ier lui-même puisque ces pièces lui sont présentées, et on se souvient de l'étude d'Edouard Pommier sur les « Ratures de l'arrêté de l'an IX »³⁸⁶ dont il attribue la paternité au Premier Consul, futur Empereur. Mais le texte même du décret, signé de la main de Napoléon Ier, ne porte plus de trace de cette hésitation et désigne Caen comme la cinquième ville à qui un lot de 35 tableaux est attribué. L'écriture des sept états³⁸⁷ joints au rapport de Montalivet, bien que "standard", est caractéristique du copiste du musée Napoléon, on la retrouve dans de nombreux autres documents du fonds des Archives des Musées Nationaux pour la même période. Ces états ont sans doute été faits sous la direction de Denon, et on retrouve d'ailleurs dans une autre série de documents ce qui devait être la note³⁸⁸ adressée par le directeur du

³⁸¹ AN, AF/IV/525, pièce 65, *op. cit.*

³⁸² Voir POMMIER, 1989 : les « ratures » du rapport Chaptal de l'an IX montre que le tout premier choix se limitait à 5 villes : Bruxelles, Lyon, Toulouse, Bordeaux et Rennes.

³⁸³ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°1710, 2 février 1810, Denon au ministre de l'Intérieur.

³⁸⁴ AN, AF/IV/525, pièces 64 à 72.

³⁸⁵ AN, AF/IV/525, pièce 71, « Etat des tableaux destinés à la ville de Caen ~~ou de Nancy~~ », pièce jointe au rapport de Montalivet du 13 février 1811.

³⁸⁶ POMMIER, 1989.

³⁸⁷ L'état des tableaux destinés aux églises, puis les états des six villes, AN, AF/IV/525, pièces 66 à 72.

³⁸⁸ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Le Directeur Général a l'honneur de présenter... », ns (Dominique Vivant Denon), nd (1810 ?), voir annexe XVII p.29.

musée Napoléon à Montalivet, note jointe à ces états. Denon s'adresse ainsi au ministre de l'Intérieur : « Le Directeur Général a l'honneur de présenter à Son Excellence les états de tableaux formant le superflu de la collection du Musée et dont on pourroit disposer en faveur des Eglises et des Villes de Bruxelles, Grenoble, Caen ou Nancy, Dijon, Toulouse & Lyon »³⁸⁹. On peut donc penser que le choix des villes a été proposé par le directeur général des musées, qui l'a présenté ainsi au ministre de l'Intérieur et lui a laissé le soin de trancher entre les deux villes Caen et Nancy, choix confirmé en dernière instance par la signature de Napoléon Ier.

Tout comme le choix des ensembles de tableaux, le choix des villes a donc été certainement mûrement et longuement réfléchi, ce qui explique qu'il n'ait pas été modifié ensuite. Pourtant, ce choix a pu faire des jaloux : la ville de Malines par exemple, par le biais de son archevêque, avait demandé à Denon de pouvoir bénéficier également de cette répartition, privilège que le directeur du musée Napoléon dû à regret lui refuser³⁹⁰. Nous avons eu également connaissance de demandes insistantes de la part de la ville de Bordeaux de pouvoir bénéficier également de cette distribution. Dès la publication du décret, le préfet de la Gironde s'est adressé au ministre Montalivet pour faire ajouter la ville de Bordeaux aux six autres, et en prévient le maire de cette ville le 26 février 1811³⁹¹. Le maire lui-même fait jouer ses relations avec le conseiller d'Etat et gouverneur de la Banque de France, François Jaubert. Mais ce dernier transmet le 17 juillet 1812³⁹² au maire la réponse de Denon à sa requête, et la réponse est négative : le Directeur ne peut accorder à Bordeaux que quelques modèles en plâtre moulés sur l'antique. Car pour le reste il affirme : « Chargé par la nature même de ma place de conserver les tableaux je suis loin d'être le maître d'en accorder // L'empereur est le seul qui puisse dispenser cette faveur. il faudrait donc obtenir d'abord une décision de S. M. et cette décision serait maintenant sollicitée en vain parcequ'il n'y a plus de distribution à faire et que dans celle qui a eu lieu la ville de Bordeaux a reçu son contingent. »³⁹³. Il n'y a donc aucune possibilité d'ajouter aux six villes une septième, comme ce fut le cas en leur temps pour Tours et Montpellier. Là encore, que ce soit pour Napoléon Ier, Denon ou Montalivet, les leçons de l'arrêté de l'an IX ont dû compter.

³⁸⁹ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Le Directeur Général a l'honneur de présenter... », ns (Dominique Vivant Denon), nd (1810 ?), voir annexe XVII p.29.

³⁹⁰ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2052, le 13 avril 1811, Denon à l'archevêque de Malines.

³⁹¹ AM de Bordeaux, 1434 R 1, 26 février 1811, le préfet de la Gironde au maire de Bordeaux.

³⁹² AM de Bordeaux, 1434 R 1, 17 juillet 1812, le Gouverneur de la Banque de France Jaubert, au maire de Bordeaux.

³⁹³ AM de Bordeaux, 1434 R 1, 10 juillet 1812, Dominique Vivant Denon à François Jaubert.

Le 15 février 1811, l'Empereur signait donc le décret, et le 21 mars, le comte de Montalivet en informait le directeur du musée Napoléon, en précisant qu'« Il n'a rien été changé au projet de répartition // que vous aviez préparé »³⁹⁴. Et le même jour, le ministre de l'Intérieur envoyait une circulaire aux préfets des six départements concernés leur annonçant la décision de l'Empereur de leur accorder de nouveaux tableaux, « acte de munificence de Sa Majesté »³⁹⁵. Ensuite, les archives sont peu loquaces sur la façon dont se sont effectués ces nouveaux envois. Ce sont les archives départementales de la Côte-d'Or, de la Haute-Garonne et du Rhône, ainsi que les recherches faites par Marcel Rougier sur les envois au musée de Grenoble³⁹⁶ qui nous apportent l'essentiel des informations dont nous disposons.

B. Le choix des œuvres

Comme en 1801, le musée Napoléon et le musée spécial de l'Ecole française de Versailles peuvent se dessaisir de plusieurs tableaux, n'étant pas essentiels à leurs collections. Pourtant, ce sont plusieurs véritables chefs-d'œuvre qui seront envoyés dans les villes de province, comme le *Bacchus et Ariane* de Charles de La Fosse, pris dans les collections du musée spécial de l'Ecole française de Versailles et envoyé à Dijon³⁹⁷, ou la *Judith* de Valentin de Boulogne choisi dans les collections du Louvre et envoyé à Toulouse³⁹⁸.

1. La liste des « tableaux formant le superflu de la collection du Musée Napoléon »

On trouve dans le fonds des Archives des Musées Nationaux un état intitulé «tableaux formant le superflu de la collection du Musée Napoléon & dont on pourroit disposer en faveur ~~des six~~ de quelques principales villes de l'Empire »³⁹⁹, qui donne sur 14 pages la liste de 400 tableaux numérotés, dont on précise le sujet, l'auteur et la provenance. Plusieurs tableaux cités sont issus des saisies à la Galerie du Belvédère à Vienne, effectuées sous la direction de Denon lui-même entre juin et août 1809⁴⁰⁰. Et, comme nous l'avons vu plus haut, Denon

³⁹⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, 21 mars 1811, le ministre de l'Intérieur au directeur du musée Napoléon.

³⁹⁵ Voir notamment Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 21 mars 1811, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Le Coulteux préfet de la Côte-d'Or ; Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 21 mars 1811, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Desmousseaux, préfet de la Haute-Garonne.

³⁹⁶ ROUGIER, 1993.

³⁹⁷ Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. CA 344.

³⁹⁸ Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 76 ou D 1812 28.

³⁹⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, marqué « 1812 » sur la première page, mais daté plutôt entre août 1809 et le début de l'année 1810.

⁴⁰⁰ GUSTAVSON, 2011.

annonce au ministre de l'Intérieur Montalivet en février 1810 être sur le point de savoir exactement de quels tableaux il peut disposer pour les villes de l'Empire⁴⁰¹. Cette liste peut donc être datée entre le mois d'août 1809 et le début de l'année 1810.

Les tableaux ne semblent pas être présentés selon un ordre ou une logique particulière, pas même selon l'ordre des inventaires des collections du musée Napoléon, en cours de rédaction par Denon et son équipe, ces inventaires étant toujours présentés par écoles de peinture, ce qui n'est pas le cas pour cette liste. Ils sont seulement numérotés, et ce numéro suivra chaque tableau tout au long de l'organisation de ces envois, tout comme, dans la mise en place de l'arrêté de l'an IX, les tableaux ont gardé le numéro que leur avait attribué les commissaires. Dans l'inventaire conservé dans le fonds des Archives des Musées Nationaux sous la cote 1DD11, et que nous avons eu l'occasion de décrire précédemment, les états des tableaux envoyés en application du décret de 1811 ont été, comme on l'a vu, ajoutés, et le numéro donné pour chaque tableau renvoi toujours à cette même liste. Ce sont donc 400 tableaux qui sont mis à disposition des églises et des villes par le directeur des musées. Or le décret annonce lui la distribution de 108 tableaux pour les églises et de 209 autres tableaux pour les villes, soit un total de 317 tableaux distribués. Il est difficile de savoir, parmi les tableaux qu'on ne retrouve effectivement dans aucun des états des tableaux destinés aux églises ou aux villes, ce qui a pu retenir Denon de s'en séparer. Nombreux sont ceux, issus des conquêtes militaires, qui ont été restitués, il est donc difficile de connaître avec précision l'utilisation qui en a été faite durant leur séjour à Paris. Il faut cependant retenir parmi ceux-ci les « trois tableaux n'en faisant qu'un » de Mantegna⁴⁰², de « S^t Zénon à Véronne », certainement le panneau central et ses deux volets⁴⁰³, partie du retable commandé à l'artiste pour le maître-autel de l'église San Zeno, que Denon aurait donc envisagé de déposer dans un musée de province, comme il avait fait pour les deux parties de la prédelle du même retable envoyé au musée de Tours en 1806 dans le cadre de l'arrêté Chaptal. D'autres peintures prévues dans cette même liste et n'ayant finalement pas été donné aux églises ou aux villes peuvent être identifiées dans les collections actuelles du Louvre, avec moins de certitude cependant étant donné le peu d'informations fournies⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°1710, 2 février 1810, Denon au ministre de l'Intérieur.

⁴⁰² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810), p.3, n°78.

⁴⁰³ Restitués en 1815, en place dans la basilique San Zeno de Vérone.

⁴⁰⁴ Comme par exemple un *Martyr et des anges* de Carlo Bonone, dit de Bologne dans la liste (n°72), peut-être le *Christ adoré par les anges, saint Sébastien et saint Bernardin*, inv.121, ou les deux tableaux représentant « des oiseaux », n°83 et 84, de Gerard Rysbrack, pouvant être compris comme les deux tableaux de *Gibiers*, inv. 1826 et 1827 des collections du Louvre.

Ces remarques nous permettent cependant de conclure que Dominique Vivant Denon a choisi d'être parcimonieux dans ces envois, tout en ayant été prêt à envoyer dans les villes des œuvres de grand prix. Il ne faut cependant pas oublier que les tableaux donnés dans cette liste⁴⁰⁵ sont ceux que Denon destine à la fois aux églises et aux musées des six villes désignées.

2. Mettre les tableaux "en sécurité"

Pour comprendre ce que Vivant Denon avait l'intention d'envoyer aux six villes désignées par le décret, il faut donc se rapporter aux états des tableaux choisis pour chaque ville, états très proches des listes de tableaux définitivement envoyés d'après l'inventaire 1DD11.

On constate toujours une prédominance de la peinture d'histoire sur les autres genres, même si la nature morte et les paysages sont bien représentés. Cependant on en sait un peu plus ici sur les choix qui ont été posés et les critères de choix, de Napoléon et de Montalivet d'une part, et de Denon de l'autre. En effet, le rapport de Montalivet du 13 février 1811 comporte une remarque qui attire d'autant plus l'attention que ce rapport en lui-même est plutôt succinct : « Peut-être [Votre Majesté] remarquera-t'Elle (sic) que dans les lots ded[ites] six villes il se trouve quelques tableaux de dévotion voici les motifs qui m'ont déterminé à les y laisser. // Les fabriques en général ont très peu de soin des tableaux qui ornent les Eglises. Des 150 tableaux qui leur ont été distribués, il y a quatre ans, par le Ministre des Cultes, plusieurs, par suite de cette incurie, sont menacés d'une ruine totale. En plaçant dans les Musées des villes ceux des tableaux de religion qui ont le plus de prix, on assurera leur conservation »⁴⁰⁶. C'est donc dans un souci de conservation qu'on a préféré confier certains tableaux aux villes des départements plutôt qu'aux églises. Pourtant Napoléon avait expressément demandé à son ministre, d'après une note qu'il lui avait adressée, « de ne donner aux villes aucun tableau représentant des sujets religieux qu'il est convenable de placer tous dans les Eglises, à l'exception des Chefs d'œuvre (...). Les sujets religieux seraient placés d'une manière très inconvenante dans les Museums des villes »⁴⁰⁷. Montalivet devait donc justifier ce choix, qui était avant tout le choix de Vivant Denon. Ce dernier, dans la note qu'il avait jointe aux listes des tableaux qu'il destinait aux églises et aux villes, expliquait à Montalivet que « parmi les tableaux qui forment les lots de quelques villes, il s'en

⁴⁰⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810).

⁴⁰⁶ AN, AF/IV/525, pièce 65, 13 février 1811, rapport du ministre de l'Intérieur Montalivet à l'Empereur, signé par Montalivet, annexe VI p.12-13.

⁴⁰⁷ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Note pour le Ministre de l'Intérieur », ns (adressée par Napoléon Ier), nd (1809-1810), voir annexe XVIII p.30.

trouve plusieurs de religion, mais qu'ils sont tous en mauvais état, & que s'ils étoient donnés aux églises, les fabriques ne pourroient pas subvenir aux frais de leur restauration au lieu que les villes supporteront aisément & bien volontiers les dépenses qu'elle occasionnera // c'est cette considération que j'ai eu en vüe dans la répartition de ces tableaux & j'ai regardé ce moyen comme le seul pour les soustraire à la ruine dont ils sont menacés. Le Directeur prie son Excellence d'avoir un égard tout particulier à l'observation qu'il a l'honneur de lui faire »⁴⁰⁸.

De fait, les sujets de l'histoire religieuse sont plus que dominants dans les ensembles de tableaux accordés aux villes. Grenoble, parmi les 31 tableaux que le directeur général destinait à cette ville, allait recevoir 24 tableaux d'histoire dont 19 de sujet religieux, soit plus de la moitié de l'ensemble ! Dans le lot destiné à la ville de Toulouse, c'est 18 tableaux de sujets religieux, sur les 30 tableaux au total, qui sont prévus, et parmi les 52 tableaux destinés à Lyon, on compte 25 tableaux de sujets religieux. Même en retirant du compte les peintures proposant des sujets religieux dont l'ambiguïté est tout à fait discutable, telle la *Bethsabée au bain* de Véronèse attribuée au musée de Lyon, ou certaines figures de saint Jean-Baptiste ou de sainte Madeleine, se prêtant plus à l'étude du dessin, le poids des sujets religieux dans les tableaux accordés aux villes reste important. Denon devait certainement en avoir conscience pour s'en justifier auprès du ministre et de l'Empereur. On remarque par ailleurs que beaucoup de sujets religieux, dans les états adressés par le directeur général au ministre⁴⁰⁹, sont renommés de manière simplifiée : dans l'état des tableaux destinés à la ville de Lyon⁴¹⁰, *l'Invention des reliques de Saint Gervais et saint Protas* de Philippe de Champaigne est désignée par « une exhumation »⁴¹¹, le *Saint Pierre délivré de prison* de Peters Neefs est appelé « un prisonnier délivré »⁴¹², la *Circoncision* du Guerchin est désigné sous le titre « une cérémonie »⁴¹³, et le *Saint Luc peignant la Vierge* de Luca Giordano devient « un homme peignant une femme »⁴¹⁴, bien que tous ces tableaux ont des sujets religieux tout à fait explicite pour un homme de culture. Mais il était sans doute évident que Montalivet n'allait

⁴⁰⁸ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Le Directeur Général a l'honneur de présenter... », ns (Dominique Vivant Denon), nd (1810 ?), voir annexe XVII p.29.

⁴⁰⁹ AN, AF/IV/525, pièces 66 à 72.

⁴¹⁰ AN, AF/IV/525, pièce 67.

⁴¹¹ *Ibid.*, n°19 de l'état des « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815), désigné alors sous le titre « Saint Gervais et saint Protas retirés du tombeau ».

⁴¹² *Ibid.* n°22 de l'état des « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815).

⁴¹³ *Ibid.* n°38 de l'état des « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815).

⁴¹⁴ *Ibid.* n°45 de l'état des « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815).

pas avoir les œuvres en question sous les yeux à la lecture des listes que le Directeur lui adressait.

Il semble donc que Dominique Vivant Denon espérait offrir de meilleures conditions de conservation à toutes ces œuvres, en leur évitant l'empilement dans les magasins du musée Napoléon ou l'accrochage dans les églises de Paris, et on pourrait même penser que ce soit là une de ses motivations principales dans la mise en place du décret. On peut ajouter à ces motivations le souci du directeur général de ce que ces nouveaux musées de province allaient présenter à leurs visiteurs. Au sujet notamment des tableaux de Jouvenet réclamés par le comte Daru pour l'église de Saint-Cyr, et que le Directeur souhaitait remettre à la ville de Lyon, ce dernier s'en justifiait en disant que « les motifs qui m'y avaient déterminé étaient d'une part leur étendue et de l'autre les sujets qui, par leur composition, conviennent plus au musée qu'à une église »⁴¹⁵. En revanche, on retrouve nos six tableaux envoyés par la ville de Toulouse au Musée central des Arts en l'an IX, dont l'administration du Louvre avait voulu se débarrasser car jugés trop médiocres⁴¹⁶ : ils ne sont pas cités dans la liste des tableaux formant le superflu des collections⁴¹⁷, mais envoyé malgré tout dans le cadre du décret de 1811 à la chapelle de l'hospice de Bicêtre⁴¹⁸ où Henri Baderou retrouvera leur trace. Denon réserve donc bien les meilleurs tableaux à sujet religieux pour les villes, même s'ils sont nombreux et s'il doit s'en justifier.

Il reste que la peinture d'histoire domine toujours les envois aux six villes désignées, mais de manière moins écrasante semble-t-il que dans les lots de tableaux constitués par les commissaires en 1801-1802. De même, les peintures semblent bien réparties sur les différentes périodes couvertes. En revanche, les écoles de peinture sont représentées de manière très inégale. Si le lot de tableaux pour la ville de Toulouse est plutôt équilibré avec 11 tableaux des écoles du nord, 10 tableaux italiens et 9 tableaux de l'école française, c'est le seul dans ce cas. Le lot pour Lyon propose 18 tableaux des écoles du nord, 21 tableaux italiens et seulement 11 tableaux français. Le lot de Grenoble est, quant à lui, composé de 9 tableaux des écoles du nord, 19 tableaux italiens, et seulement deux tableaux français ! D'une manière générale, et comme nous l'avons constaté dans les envois issus de l'arrêté Chaptal, les peintures de l'école française sont là encore en minorité (17% de l'ensemble des œuvres

⁴¹⁵ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance Vivant Denon, lettre n°1961, 27 décembre 1810, Dominique Vivant Denon à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur.

⁴¹⁶ Voir page 14 du présent volume, et BADEROU, 1935, au sujet de ce projet avorté d'échange d'œuvres d'art entre Paris et Toulouse.

⁴¹⁷ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810).

⁴¹⁸ AN, fonds des AMN, 1DD11, tableaux concédés aux départements et aux églises, 1803-1812, p.147.

envoyées aux six villes). Les peintures des écoles italiennes quant à elles représentent presque la moitié des tableaux (47%). Les écoles du nord enfin représentent un peu plus d'un tiers (36%) de l'ensemble. Peut-être était-ce par goût ? Sans doute surtout était-ce tout ce que Denon avait à sa disposition. Le directeur avouait lui-même regretter qu'on dépouille le musée spécial de l'école française de Versailles⁴¹⁹ et a donc peut-être restreint le nombre des tableaux de l'école française dans le choix effectué.

3. Quelques remarques sur la provenance des œuvres

Ces dernières considérations nous amènent à faire quelques remarques sur la provenance des œuvres envoyées aux villes. Celles-ci proviennent d'ensembles ou de collections qui nous sont connues et habituelles : anciennes collections royales, œuvres saisies dans les églises et les couvents à la Révolution, biens des émigrés, etc... Mais il faut cependant remarquer ici que près de la moitié des œuvres données aux villes proviennent des saisies d'œuvres d'art en Europe au cours des conquêtes militaires sous le Directoire, le Consulat, et enfin l'Empire. Sur les 30 tableaux attribués à Toulouse, 17 viennent de la Belgique, de l'Italie, ou des territoires allemands conquis. Et parmi ces 17 tableaux, 11 sont des tableaux pris lors des campagnes de saisies d'œuvres d'art sous l'Empire lui-même (donc saisis après le décret de 1801). Pour la ville de Lyon, les tableaux saisis lors des diverses conquêtes militaires représentent pas loin des deux tiers de l'ensemble (dont la moitié est issue des seules conquêtes de l'Empire). Dans le cadre de l'arrêté Chaptal, les tableaux issus des conquêtes militaires ne représentaient qu'un cinquième du lot envoyé à cette même ville⁴²⁰.

Or c'est Dominique Vivant Denon lui-même qui conduisit plus particulièrement ces saisies d'œuvres d'art, dans les territoires allemands en 1806-1807, suite à la « conquête de 1806 », puis à la Galerie du Belvédère à Vienne en 1809. Dans la liste des « tableaux formant le superflu de la collection du Musée Napoléon »⁴²¹, sur les 400 tableaux, près de 116 sont notés comme provenant de Vienne ou de la conquête de 1806, soit plus du quart de l'ensemble. Si on retient l'hypothèse que Denon songeait à une nouvelle distribution de tableaux aux villes de l'Empire dès 1809, on peut supposer que, au moins lors des saisies qu'il dirige au palais du Belvédère à Vienne entre juin et août 1809⁴²², il devait avoir en partie à l'esprit les collections de ces nouveaux musées de province tandis qu'il faisait son choix parmi les œuvres. Il

⁴¹⁹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance Vivant Denon, lettre n°1961, 27 décembre 1810, Dominique Vivant Denon à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur.

⁴²⁰ Voir notamment annexe XX et XXI p.32 et XXXIII p.42.

⁴²¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810).

⁴²² GUSTAVSON, 2011.

pourrait être intéressant d'approfondir cet aspect, en explorant notamment la correspondance du directeur général durant cette période, et particulièrement durant ces deux voyages.

4. *Des ensembles plus préservés ?*

Nous nous sommes également demandé si, à l'occasion de cette nouvelle série d'envois aux villes des départements, les ensembles de peintures, cycles peints ou retables, ont été mieux préservés. Nous avons cité plus haut les « trois tableaux n'en faisant qu'un »⁴²³ de Mantegna, que Denon avait prévu sous le même numéro dans la première liste des « tableaux formant le superflu du musée Napoléon »⁴²⁴ (les trois panneaux peints du retable de San Zeno à Vérone). Il n'était donc naturellement pas question de les séparer, la composition des trois scènes ne le permettant pas. Nous avons remarqué que lors des envois consécutifs à l'arrêté Chaptal, plusieurs ensembles avaient été démembrés, comme le retable attribué à Simon de Vos, dont les volets avaient été envoyés à Nantes et le panneau central à Lille⁴²⁵. Mais en 1810-1811, plusieurs détails semblent dire que Dominique Vivant Denon s'est montré plus hésitant devant ce type d'ensemble. Au numéro 83 de la liste des « tableaux formant le superflu »⁴²⁶ des collections, quelques lignes après les panneaux de Mantegna, on trouve cité une peinture représentant « Des oiseaux » de Rysbrack, suivie de la mention « ~~deux tableaux~~ », rayée mais encore tout à fait lisible. Et au numéro suivant, on trouve un autre tableau du même artiste représentant le « même sujet »⁴²⁷. Ces deux peintures auraient donc été dans un premier temps prévues pour être conservées ensemble, puis finalement distinguées ? Aucune de ces deux toiles n'a finalement été envoyée aux villes, il ne nous est donc pas possible de savoir si elles auraient été effectivement séparées⁴²⁸. Il n'en demeure pas moins que, dans cette liste, les tableaux sont pensés le plus souvent séparément. Trois des quatre grandes compositions de Jouvenet pour l'église Saint-Martin-des-Champs à Paris sont citées à plusieurs endroits, sous plusieurs numéros⁴²⁹. Mais visiblement, le directeur général décide finalement de garder la *Résurrection de Lazare* dans les collections du Louvre, avec *La Pêche miraculeuse*, et d'envoyer ensemble à la ville de Lyon *La Madeleine chez le Pharisien* et *Les Vendeurs chassés du Temple*. Plusieurs autres tableaux et leur pendant ne

⁴²³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810).

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ L'ensemble est aujourd'hui réuni, les volets ayant été déposés au Palais des Beaux-Arts de Lille, sous le numéro d'inventaire P128.

⁴²⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.*

⁴²⁷ *Ibid.* n°84.

⁴²⁸ Musée du Louvre, inv. 1826 et 1827, si toutefois notre proposition d'identification est juste.

⁴²⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.* : la *Madeleine chez le Pharisien* est cité sous le numéro 50, *Les Vendeurs chassés du Temple* au numéro 210 et la *Résurrection de Lazare* n°399.

sont pas séparés, tels *Le Passage du Rhin* et son pendant de Van der Meulen, envoyés à Caen⁴³⁰, ou les quatre panneaux représentant *Les Quatre éléments*, considérés alors comme des imitations de Brueghel de Velours, envoyés ensemble au musée de Lyon. Mais de nombreux cas semblables peuvent être identifiés dans les envois décidés sous le Consulat.

En revanche, le retable du Pérugin saisi par les armées révolutionnaires à Pérouse fini d'être démembré⁴³¹ : restaient dans les collections du Louvre le panneau central représentant l'*Ascension*, et la lunette haute représentant *Dieu le Père dans une gloire d'anges*, initialement prévu en l'an X pour le lot destiné à la ville de Genève, puis finalement gardé au Musée central. Tous deux sont cités dans la liste des tableaux pouvant être distribués dans le cadre de l'arrêté de 1811⁴³², mais l'*Ascension* est donnée à Lyon, tandis que la partie haute du retable est donnée à l'église Saint-Gervais⁴³³. Le souci du directeur général du musée Napoléon est avant tout de faire profiter des grands maîtres de la peinture au plus grand nombre possible, avant de chercher à préserver ces ensembles.

5. Mieux tenir compte des besoins et des spécificités des villes.

En revanche, les six collections de tableaux ont été constituées pour chaque ville en particulier, sans que cette question ne puisse être mise en doute. Au haut de la première page de la liste des tableaux pouvant être mis à la disposition des églises et des villes, sous le titre, un premier sous-titre a été écrit : « 1^{er} lot », puis rayé méticuleusement. Suit la liste des 400 peintures, sans ordre particulier. Il semble bien qu'on n'ait pas souhaité réitérer l'"erreur" de l'an IX, qui avait été la source de trop nombreuses tractations entre les villes de province et Paris.

Des consignes avaient même été données au directeur général, via le ministre de l'Intérieur, par Napoléon Bonaparte lui-même : « Quant au reste des tableaux qui peuvent être mis dans les musées, il faut en proposer la distribution en traitant le mieux possible la ville de Lyon qui mérite en tous égards la préférence »⁴³⁴. Cet avis est bien parvenu à Denon. Il répond en effet en décembre 1810 à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur qui lui demande pour Saint-Cyr deux tableaux de Jouvenet cités ci-dessus, que « L'intention

⁴³⁰ Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 54 et 55.

⁴³¹ Voir BLUMER, 1933, p.17.

⁴³² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810) : *L'Ascension* est citée sous le numéro 110 sous le titre « La Résurrection » et la lunette est citée sous le numéro 124 : « Le Père éternel & les anges ».

⁴³³ AN, fonds des AMN, 1DD11, tableaux concédés aux départements et aux églises, 1803-1812, p.150 du registre. La lunette haute est aujourd'hui en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon et elle est donc réunie à la partie centrale du retable.

⁴³⁴ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Note pour le Ministre de l'Intérieur », ns (adressée par Napoléon Ier), nd (1809-1810).

manifestée par sa majesté, qui m'a été transmise par le ministre de l'Intérieur, sur les tableaux formant le superflu de la collection est de traiter favorablement la ville de Lyon »⁴³⁵ et qu'il lui est difficile d'accorder ces tableaux déjà prévus pour cette ville. Et de fait, Lyon recevra 52 tableaux⁴³⁶, tandis que les cinq autres villes n'auront chacune qu'entre 30 et 35 peintures.

On a également déjà remarqué que les lots attribués aux villes se composent de manière très différente : Grenoble reçoit une majorité de tableaux des écoles italiennes (19 compositions sur un total de 30), et Caen reçoit près de deux tiers de tableaux des écoles du Nord et seulement 13 tableaux d'histoire à proprement parler sur les 35 prévus. La ville de Bruxelles, quant à elle, ne reçoit tout simplement aucun tableau de l'école française, si on considère Philippe de Champaigne et Adam Frans Van der Meulen comme de l'école flamande, bien qu'ayant effectué une très grande partie de leur carrière en France. Tous ces choix sont sans aucun doute délibérés de la part de Vivant Denon, ce dernier ayant peut-être voulu apaiser dans le cas de la ville de Bruxelles, ses relations avec Bosschaert.

Cependant ces ensembles de tableaux ont bien été composés par Denon, en fonction sans doute de ce qu'il jugeait opportun d'envoyer à chacune des six villes, de ce qui avait déjà été envoyé, de ce qu'il connaissait déjà de leurs collections et de leur situation. De très rares changements ont été réalisés dans les lots fixés dès la promulgation du décret, et presque tous ces changements ont été réalisés à la seule initiative de Paris. Denon par exemple prend de lui-même l'initiative de donner à Lyon un tableau de Desportes en échange d'une toile du fils de cet artiste, moins prestigieux que son père, et « dont la restauration eu plus coûté que sa valeur même »⁴³⁷. Il remplace également deux autres tableaux du lot de Dijon, « dans un état de dégradation qui ne laissait point la possibilité de le restaurer au musée de la ville de Dijon »⁴³⁸ par deux tableaux de Jacopo Bassano et de son fils Leandro.

Preuve encore de la manière très différente dont est traitée chaque ville, la ville de Caen semble avoir bénéficié des faveurs du directeur du musée Napoléon. Il est certes improbable que la grande toile de Rubens et le Snyders aient été accordés à la ville par simple faveur de Denon pour le nouveau conservateur du musée de la ville, Henri Elouis, comme l'affirmait

⁴³⁵ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°1961, le 27 décembre 1810, Denon au comte Daru.

⁴³⁶ Il semble même que Denon ait d'abord fait le choix des tableaux destinés à la ville de Lyon, avant de répartir les autres entre les cinq autres villes et les églises, si bien qu'il avait à sa disposition pour Lyon la totalité des 400 tableaux mis de côté tandis que les dernières villes désignées par le décret ne devaient avoir que le reste.

⁴³⁷ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2458, le 25 mai 1812, Denon au préfet du Rhône. Il semblerait que les deux tableaux ont été finalement envoyés.

⁴³⁸ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 17 juillet 1812, lettre de Denon au préfet de la Côte-d'Or. Il s'agit du *Martyre de Saint André* d'après Ribera, et un *Christ mort* de Procaccini.

son fils dans son récit quelque peu hagiographique⁴³⁹. Ces deux toiles étaient comprises dans le lot avant même que soit déterminé si celui-ci serait attribué à Caen ou Nancy⁴⁴⁰. En revanche il est vrai qu'un trente-sixième tableau a été accordé à la ville à la demande d'Elouis : une tête d'étude de Jordaens⁴⁴¹. Mais cette esquisse, entrée dans les collections du musée des Beaux-Arts de Caen en même temps que les 35 autres tableaux⁴⁴², n'apparaît dans aucune liste finale, ni dans le registre 1DD11⁴⁴³, ni même dans l'état récapitulatif fait au début de la Restauration de tous les tableaux accordés à la ville de Caen⁴⁴⁴. Elle ne devrait donc pas être considérée comme faisant partie au sens strict de l'envoi de 1811 pour Caen, mais comme issue d'un échange quelque peu informel entre deux conservateurs de musée⁴⁴⁵.

Mis à part ce dernier cas un peu exceptionnel, Denon n'a semble-t-il accordé aucun autre changements dans les lots, et presque aucune ville ne s'est aventurée à demander des arrangements, pas même la ville de Bruxelles.

C. La préparation des tableaux et leur envoi.

La documentation a donc été beaucoup plus difficile à réunir pour comprendre comment fut géré la préparation des œuvres et leur envoi. Il semble, en effet, que chacun des six envois ait été géré au cas par cas, et chaque envoi ou presque montre un cas de figure différent. On ne trouve pas par exemple de circulaire, émanant du ministère de l'Intérieur ou du musée Napoléon, autre que la première circulaire annonçant aux préfets la nouvelle distribution⁴⁴⁶. C'est donc Dominique Vivant Denon qui centralise les questions et les résout. Nous allons voir que, comme ce fut le cas dans les années qui suivirent l'arrêté Chaptal, les préfets et maires s'adresse d'abord au ministre de l'Intérieur qui relaye les questions auprès du directeur

⁴³⁹ ELOUIS, 1882, p.13 : « Un jour qu'il [Henri Elouis] déjeunait chez ce maître des beaux-arts [Denon], tout en le remerciant du choix des tableaux destinés à la ville de Caen et qu'il allait remporter, Elouis fit remarquer avec regret qu'il n'avait pas de Rubens, de Snyders, etc. « Eh bien ! dit M. Denon, voyez vous-même dans les greniers du Louvre et, si vous en trouvez, je vous les ferai donner. » Elouis ne perdit pas de temps et, quelques heures après, il avait déniché une admirable *Cuisine* de Snyders et un Rubens, chef-d'œuvre inestimable ».

⁴⁴⁰ AN, AF/IV/525, pièce 71, « Etat des tableaux destinés à la ville de Caen ~~ou de Nancy~~ », pièce jointe au rapport de Montalivet du 13 février 1811.

⁴⁴¹ ENGERAND, 1898, p.20.

⁴⁴² Et toujours dans les collections du musée, inv. 115.

⁴⁴³ AN, fonds des AMN, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812.

⁴⁴⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, « état des tableaux délivrés par le Musée Royal des arts à la ville de Caen départem^t du Calvados », ns, nd.

⁴⁴⁵ ENGERAND, 1898, p.20 : dans la lettre transcrite par Engerand, adressée par Elouis à Denon le 28 octobre 1813, le conservateur du musée de Caen précise après sa demande d'un tableau de Jordaens : « Le mauvais temps que nous n'avons cessé d'avoir ici m'a empêché d'achever quelques dessins des antiquités de notre ville et que je vous destine ». Il s'agissait donc sans doute bien d'un échange informel entre le musée de Caen et le musée Napoléon, voir même un échange personnel entre Denon et Elouis.

⁴⁴⁶ Voir notamment Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 21 mars 1811, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Le Coulteux préfet de la Côte-d'Or ; Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 21 mars 1811, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Desmousseaux, préfet de la Haute-Garonne

du musée. Puis, petit à petit, toute la correspondance ne va plus passer que par le Directeur. Ce fonctionnement ne fut possible que dans la mesure où les villes désignées par le décret n'étaient plus qu'au nombre de six.

1. Un constat d'état des œuvres choisies.

Là encore, il est difficile de se faire une idée de l'état matériel des œuvres destinées à être envoyées aux six villes désignées par le décret. Si l'on en croit la note adressée par le directeur général du musée Napoléon au ministre de l'Intérieur, présentant son choix de tableaux pour les villes et évoquant plus particulièrement ici les tableaux de religion : « ils sont tous en mauvais état »⁴⁴⁷. Or comme on l'a vu, ces tableaux de religion représentent la majorité des envois prévus. Pourtant, d'autres documents d'archives confirmeraient un état général des œuvres plutôt bon. Le ministre de l'Intérieur rassurait par exemple le préfet de la Côte-d'Or qui s'inquiétait du montant des restaurations à sa charge, en lui assurant que « la plus grande partie des tableaux destinés pour Dijon n'a besoin d'aucune restauration »⁴⁴⁸. De même, dans l'état des tableaux destinés à la ville de Lyon et adressé au préfet⁴⁴⁹, 20 tableaux sont dit « en bon ordre » et 17 sont simplement « à nettoyer », soit plus des deux tiers des 52 tableaux. Une très grande part de ces tableaux sont issus comme on l'a dit précédemment, des conquêtes dans les territoires allemands autour de l'année 1806, ou des saisies à Vienne en 1809, et auraient donc été le plus souvent traités par les restaurateurs à leur arrivée à Paris⁴⁵⁰. Mais il est difficile de savoir s'ils étaient tous systématiquement remis en état. Pour les tableaux ramenés des territoires allemands, par exemple, on sait que seul un tiers du millier de peintures saisies ont été exposés dans les galeries du Louvre à partir d'octobre 1807⁴⁵¹, et ces tableaux ont donc sans doute fait l'objet au moins d'un nettoyage par les restaurateurs du musée à cette occasion comme c'était l'usage⁴⁵². Mais parmi ces tableaux exposés⁴⁵³, nous n'en avons identifié que très peu qui aient ensuite fait partie des envois de 1811. Il est donc possible que les œuvres choisies parmi les saisies faites dans les territoires allemands autour de 1806 pour être envoyées aux villes, n'ayant pas fait partie de cette exposition, n'aient pas

⁴⁴⁷ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Le Directeur Général a l'honneur de présenter... », ns (Dominique Vivant Denon), nd (1810 ?), voir annexe XVII p.29.

⁴⁴⁸ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 28 janvier 1812, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Lecouteulx, préfet de la Côte-d'Or.

⁴⁴⁹ Lyon, AM, 78 WP 007, état des tableaux destinés à la ville de Lyon, copie pour le maire de Lyon de l'état adressé au préfet par Denon, pièce jointe d'une lettre du 6 mai 1811 du préfet au maire de Lyon.

⁴⁵⁰ Voir GUSTAVSON, 2011.

⁴⁵¹ SAVOY, 2003, t. I, p.360.

⁴⁵² Voir ETIENNE, 2012, p.219.

⁴⁵³ Voir le livret de l'exposition : « Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux conquis par la Grande-Armée, dans les années 1806 et 1807 ; dont l'Exposition a eu lieu, le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la bataille d'Iéna... », Paris, Dubray imprimeur du musée Napoléon, 1807.

pour la plupart été restaurées à leur arrivée à Paris. Bénédicte Savoy, dans son étude portant sur les biens saisis en Allemagne autour de 1800, précise elle aussi que « la campagne [de restauration] est loin de porter sur toutes les œuvres saisies en Allemagne » et privilégie les œuvres les plus notoires⁴⁵⁴. Il est donc probable que les tableaux destinés aux villes étaient dans un état de conservation plutôt mauvais, et que Denon ait compté sur les restaurations qui se feraient nécessairement à l'occasion de ces envois pour « sauver » ces peintures, d'où la remarque qu'il adressait au ministre de l'Intérieur pour justifier la présence de sujets religieux dans les états des tableaux destinés aux villes⁴⁵⁵.

Pourtant, Dominique Vivant Denon et le ministre de l'Intérieur annonçaient aux préfets que les frais de restauration pourraient s'élever à environ 1500 francs⁴⁵⁶ (4000 francs pour la ville de Lyon⁴⁵⁷, qui doit recevoir un lot plus important de tableaux). Cette somme annoncée est nettement moins importante que celle qui était demandée aux départements lors des envois de l'arrêté Chaptal. On a demandé alors souvent plus de 3500 francs pour des lots d'une quarantaine de tableaux, alors qu'on ne demande ici que 1500 francs, soit moins de la moitié, pour des lots d'une trentaine de tableaux. Deux hypothèses sont possibles : soit l'état des tableaux était globalement bon puisque les restaurations à prévoir étaient moins importantes, soit le directeur choisissait de privilégier les restaurations strictement nécessaires, ce qui est sans doute plus probable comme nous allons le voir plus loin.

De fait, la somme avancée de 1500 francs s'avèrera cette fois plutôt juste. Caen dut finalement verser 1407,21 francs⁴⁵⁸, Lyon dû verser 4048,61 francs⁴⁵⁹, et il est intéressant de remarquer aussi que la restauration des tableaux envoyés à la ville de Bruxelles par P.-J. Thys coûta à la ville 1477 francs⁴⁶⁰.

2. La prise en charge des restaurations accordée à certaines villes.

Cependant, ces 1500 francs demandés aux villes demeuraient parfois une trop lourde charge pour leur comptabilité. Et comme ce fut le cas lors des envois accordés par Chaptal, plusieurs préfets demandèrent que les tableaux leurs soient envoyés tels quels et affirmaient

⁴⁵⁴ SAVOY, 2003, t. I, p.334.

⁴⁵⁵ AN, fonds des AMN, P11 1793-1820, « Le Directeur Général a l'honneur de présenter... », ns (Dominique Vivant Denon), nd (1810 ?), voir annexe XVII p.29.

⁴⁵⁶ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, copie de la lettre du 17 octobre 1811, le préfet au ministre de l'Intérieur, la somme qui lui est demandée par Denon s'élève à « 15 à 1800 f. » ; Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 16 mars 1812, lettre du maire de Toulouse au préfet, on lui demande également une somme de 1500 francs.

⁴⁵⁷ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2080, 29 avril 1811, Denon au préfet du Rhône.

⁴⁵⁸ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2143, 5 juillet 1811, Denon au maire de Caen.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, lettre n°2458, 25 mai 1812, Denon au préfet du Rhône.

⁴⁶⁰ VAN KALCK (DIR.), GODDEERIS et DEVILLEZ, 2003, p.68.

avoir le personnel qualifié pour prendre en charge ces interventions. Le préfet de la Côte-d'Or par exemple, alors que la ville de Dijon avait déjà peiné à s'affranchir du solde des frais de restauration des tableaux envoyés dans le cadre de l'arrêté Chaptal, essaye de négocier avec le ministre de l'Intérieur pour avoir l'autorisation de prendre les 1500 francs sur des fonds destinés aux encouragements des artistes vivants, comme cela lui fut accordé en 1809⁴⁶¹. Le Ministre l'ayant refusé, le préfet propose alors que le musée lui envoie les tableaux dans l'état où ils se trouvent et qu'il confiera les travaux de restauration au conservateur du musée de Dijon, probablement Claude Hoin⁴⁶², « peintre habile, qui veut bien se charger de la restauration des tableaux, et (...) c'est même là son principal talent »⁴⁶³. Le ministre demande donc son avis au directeur général des musées⁴⁶⁴ qui lui oppose, dans un premier temps, un refus net : « je ne doute point (...) des talents de cet artiste, mais il existe un arrêté d'un de vos prédécesseurs qui, lors de la première répartition des tableaux entre dix-sept des principales villes de l'Empire, ordonna que les tableaux accordés ne sortaient point de l'établissement du musée sans avoir été mis préalablement en ordre. Cet arrêté est nécessaire et je demande qu'il soit maintenu »⁴⁶⁵. Il est intéressant de souligner la manière dont Denon justifie sa réponse. Il fait ici logiquement référence à l'arrêté du ministre Chaptal, bien que, comme on l'a vu précédemment, cette décision n'apparaisse pas dans le texte lui-même de l'arrêté de l'an IX mais n'a été clairement adoptée que dans le règlement concernant la restauration des œuvres destinées à être envoyées⁴⁶⁶. Certaines décisions prises lors de l'application matérielle de ce précédent arrêté feraient donc désormais jurisprudence pour Denon. Le comte de Montalivet écrit donc au préfet de la Côte-d'Or le 28 janvier 1812⁴⁶⁷ pour lui signifier le refus de confier les restaurations des tableaux au conservateur du musée de Dijon, reprenant l'argument du Directeur général⁴⁶⁸.

Cependant, alors que Montalivet doit adresser à la ville de Dijon ce refus, la même question est posée par le préfet de la Haute-Garonne pour les tableaux accordés à la ville de

⁴⁶¹ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 17 octobre 1811, copie de la lettre adressée par le préfet au ministre de l'Intérieur.

⁴⁶² Claude Hoin (1750 – 1817), peintre, élève de François Devosge, qui initia le musée de Dijon, fut lui-même conservateur du musée de la ville à partir de 1811.

⁴⁶³ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 30 novembre 1811, copie de la lettre adressée par le préfet au ministre de l'Intérieur.

⁴⁶⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Dijon, 24 décembre 1811, lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique Vivant Denon.

⁴⁶⁵ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, t. II, lettre n°2275, 21 janvier 1812, lettre de Denon au comte de Montalivet.

⁴⁶⁶ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, 9 vendémiaire an XI (1er octobre 1802), règlement pour la restauration des tableaux destinés aux départements, signé Foubert, Lavallée et Chaptal.

⁴⁶⁷ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, 28 janvier 1812, lettre du ministre de l'Intérieur au baron Lecouteux, préfet de la Côte-d'Or.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

Toulouse. En effet, l'envoi des tableaux pour cette ville avait été suspendu jusque-là, faute de paiement de la part du département d'une première somme de 750 francs demandée sur les 1500 francs prévus au total⁴⁶⁹. Le préfet prie donc le ministre d'accorder à son département l'autorisation de faire envoyer les tableaux tels quels pour qu'ils soient restaurés à Toulouse à moindre frais. Le ministre transmet donc à nouveau la demande au directeur général du musée le 25 janvier 1812⁴⁷⁰, alors qu'il connaissait sa position au sujet des tableaux destinés à Dijon. Or la réponse que Denon lui adresse le 18 février est surprenante : il rappelle au ministre ce qu'il avait décidé moins d'un mois plus tôt pour le département de la Côte-d'Or, mais les circonstances sont différentes pour la ville de Toulouse : « d'après la connaissance que j'ai du musée de Toulouse, et des soins que les conservateurs de ce bel établissement apportent à la restauration, je pense qu'on pourrait en faveur de cette ville rapporter (sic) cet arrêté et lui faire parvenir les tableaux qui lui sont accordés »⁴⁷¹.

Cependant, ni le ministre, ni le directeur du musée ne font part tout de suite de leur accord au préfet de Toulouse, si bien qu'en mars 1812, le maire de Toulouse s'adresse de nouveau à son préfet⁴⁷², lui demandant d'insister auprès de Paris, puisque selon ses informations, la même demande aurait été accordée à la ville de Grenoble⁴⁷³. Le préfet s'adresse donc cette fois directement à Vivant Denon⁴⁷⁴, l'assurant de nouveau que les tableaux peuvent être restaurés par des artistes à Toulouse « à très peu de frais », et l'invite donc « à ne pas retarder l'envoi des d[its] tableaux »⁴⁷⁵. L'autorisation ne tarde pas cette fois à être donnée par le directeur du musée et en avril le maire est mis au courant par le préfet que « la restauration des tableaux concédés à la ville de Toulouse est ajournée jusqu'à leur arrivée à leur destination »⁴⁷⁶. Et pour ne pas retarder l'arrivée des tableaux, le directeur consent même à faire suivre la facture des seuls frais d'emballage et d'encaissement avec les caisses, à charge au préfet de la payer au voiturier⁴⁷⁷. Ces frais ne s'élèvent plus qu'à 572,67 francs⁴⁷⁸. A la

⁴⁶⁹ Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 12 décembre 1811, lettre du maire de Toulouse au préfet de la Haute-Garonne.

⁴⁷⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Toulouse, 25 janvier 1812, lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique Vivant Denon.

⁴⁷¹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2319, le 18 février 1812, Denon au ministre de l'Intérieur.

⁴⁷² Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 16 mars 1812, lettre du maire de Toulouse au préfet.

⁴⁷³ *Ibid.* « J'ai appris même que les tableaux accordés au Musée de Grenoble, avaient été restaurés dans cette ville & non à Paris ».

⁴⁷⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Toulouse, 20 mars 1812, lettre du préfet de la Haute-Garonne à Dominique Vivant Denon.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 10 avril 1812, lettre du maire de Toulouse au préfet de la Haute-Garonne.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 15 avril 1812, lettre de Dominique Vivant Denon au préfet de la Haute-Garonne, le baron Desmousseaux.

demande de Denon⁴⁷⁹, le maire nomme Bernard Lange⁴⁸⁰, restaurateur de sculpture au musée Napoléon et toulousain d'origine, pour signer en son nom le reçu des tableaux le 29 avril 1812⁴⁸¹. Et le 15 mai, le maire peut enfin annoncer au préfet l'arrivée des 30 tableaux et 18 paquets de châssis au musée de Toulouse⁴⁸². Cependant les frais de voiture et de déchargement des œuvres à Toulouse ont tout de même plus que doublé la facture, s'élevant au total à la somme de 1223 francs 17 centimes⁴⁸³.

Cette faveur ayant été accordée à la ville de Toulouse, il était difficile de ne pas l'accorder à Dijon. Vivant Denon attendra tout de même le mois de juin 1812⁴⁸⁴ pour annoncer au préfet de la Côte-d'Or que les tableaux pourront lui être envoyés sans restauration préalable. Et le 20 juillet, les tableaux sont prêts à quitter le Louvre pour cette ville⁴⁸⁵.

De ces deux exemples de Dijon et Toulouse, il ressort donc que, si l'intention de Denon et de Montalivet était de rester ferme sur les choix de faire restaurer toutes les œuvres à Paris avant leur envoi, comme ce fut décidé lors de l'arrêté Chaptal, le directeur du musée Napoléon ne fut finalement pas long à céder à ces villes. Il est alors étonnant de voir la manière dont fut traitée la ville de Grenoble. Cette commune, qui a également évoqué des difficultés à payer la somme de 1500 francs demandée pour frais de restauration et d'encaissement des œuvres⁴⁸⁶, doit finalement régler en septembre 1811 une facture totale de 1949, 24 francs⁴⁸⁷. Cette somme totale comprend 1248 francs pour le transport des œuvres entre Paris et Grenoble. La somme qui a été due au musée Napoléon s'élèverait donc à environ 700 francs. Marcel Rougier, dans son étude sur les envois de l'Etat au musée de Grenoble, mentionne également un document daté de 1816, faisant « état des restaurations faites il y a 4 ans sur les tableaux donnés par le gouvernement »⁴⁸⁸. Il semble donc que les informations du maire de Toulouse étaient bonnes, et que, alors qu'un premier refus était adressé aux villes de Dijon et Toulouse pour faire restaurer les tableaux dans leur propre musée, la même faveur avait été accordée plus de six mois plus tôt à la ville de Grenoble, sans

⁴⁷⁹ Toulouse, AM, 2 R 24, le 8 avril 1812, lettre du préfet de la Haute-Garonne au maire de Toulouse : « M. Denon demande qu'on charge quelqu'un de donner un reçu des tableaux sur le registre du Musée », il s'agit du registre IDD11.

⁴⁸⁰ Bernard Lange (Toulouse 1754 – Paris 1839), sculpteur et chef de l'atelier de restauration des antiques du Musée central des Arts, puis du musée Napoléon. Sur Bernard Lange restaurateur, voir Marie-Liesse Boquien, « Bernard Lange et la restauration des antiques au Louvre dans la première moitié du XIX^e siècle », *Techné*, n°38, 2013, p.40-46.

⁴⁸¹ Le reçu des tableaux est signé dans le registre IDD11 (AN, fonds des AMN).

⁴⁸² Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, 15 mai 1812, lettre du maire de Toulouse au préfet de la Haute-Garonne.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance Vivant Denon, lettre n°2491, le 20 juin 1812, lettre de Denon au préfet de la Côte-d'Or.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Voir l'étude de ROUGIER, 1993, p.5.

⁴⁸⁷ Grenoble, AD de l'Isère, 13 T 2/1, 18 septembre 1811, lettre du maire de Grenoble au préfet de l'Isère, citée par ROUGIER, 1993, annexe V p.29.

⁴⁸⁸ Grenoble, AM, R2 44. 28 tableaux sont cités sur les 30 du lot. Cité par ROUGIER, 1993, p.7.

que nous ayons pu trouver une raison à cela⁴⁸⁹. Quant à la ville de Bruxelles, cette autorisation ayant déjà été exceptionnellement donnée lors de l'envoi de l'arrêté Chaptal, il a paru sans doute évident au ministre de l'Intérieur et au directeur du musée Napoléon de ne pas revenir dessus lors de l'envoi de 1811.

3. Les restaurations effectuées au musée Napoléon.

Des six villes concernées par le décret de 1811, seules deux ont donc vu leurs tableaux restaurés à Paris : Caen et Lyon. Or, là encore, pour chacune de ces deux villes, les choix posés et le déroulement ont été différents.

L'envoi pour la ville de Lyon représente le lot le plus important (52 tableaux), selon ce qu'avait souhaité l'Empereur lui-même. Les tableaux arrivèrent en quatre envois⁴⁹⁰. Les trois premiers quittent le Louvre entre le mois de septembre et le mois d'octobre 1811, mais le quatrième envoi, constitué de 5 tableaux, encore en restauration, ne rejoindra la ville de Lyon que vers le mois de juin 1812⁴⁹¹. Parmi les toutes premières œuvres envoyées, qui quittèrent le Louvre le 7 septembre 1811, et dont la liste est donnée par Denon lui-même dans une lettre qu'il adresse le 17 août au préfet du Rhône⁴⁹², on trouve de fait plusieurs œuvres dites en « bon ordre » dans l'état des tableaux destinés à la ville de Lyon dont la copie est conservée aux archives municipales de Lyon⁴⁹³. Mais il est surprenant de voir également plusieurs œuvres que le même état mentionne comme « à rentoiler », comme l'*Immaculée Conception* attribuée alors à Carlo Francesco Nuvolone, ou *La Flagellation de saint Gervais* par Le Sueur et Goussé. Ces tableaux ont-ils été effectivement rentoilés ? C'est tout à fait possible, le lot pour la ville de Lyon étant arrêté dès février 1811 et ces œuvres envoyées six mois après. Malheureusement nous n'avons pas retrouvé le mémoire de restauration de Fouque et cette information ne peut être vérifiée. Mais si c'est le cas, il est intéressant de remarquer que contrairement aux envois de l'arrêté Chaptal, les œuvres ne semblent pas être restaurées puis

⁴⁸⁹ Nous n'avons pas retrouvé de trace de cette faveur accordée à la ville de Grenoble dans la correspondance de Dominique Vivant Denon.

⁴⁹⁰ Pour les trois premiers envois : le premier quitte le Louvre le 7 septembre et arrive à Lyon le 23 du même mois, le deuxième quitte Paris le 19 septembre et arrive à Lyon le 9 octobre, le troisième quitte le Louvre le 22 octobre et arrive à Lyon probablement au début du mois de novembre 1811. Voir DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2278, le 23 janvier 1812, Denon au maire de Lyon ; et AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, liste des tableaux arrivés le 13 septembre 1811 et le 9 octobre 1811, accompagne une lettre du 17 octobre 1811, le préfet du Rhône à Denon.

⁴⁹¹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2458, 25 mai 1812, Denon au préfet du Rhône, annonce l'envoi de la dernière caisse de tableaux.

⁴⁹² DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2204, 17 août 1811, Denon au préfet du Rhône.

⁴⁹³ Lyon, AM, 78 WP 007, état des tableaux destinés à la ville de Lyon, signé par Denon, copie pour le maire de Lyon de l'état adressé au préfet par Denon, nd (mai 1811). Ces quatre tableaux sont le *Saint François et saint Dominique préservant le monde de la colère du Christ* de Rubens, les deux grandes toiles de Jouvenet provenant de Saint-Martin-des-Champs *Le Repas chez le Pharisien* et *Le Christ chassant les marchands du Temple*, et *L'Ascension* du Pérugin.

envoyées selon un ordre logique, celles en meilleur état et ne demandant pas d'intervention importantes en premier, puis les autres. Les toiles de Luca Giordano ou de Van Dyck par exemple, ne font pas partie des deux premiers envois, bien qu'elles soient dites en « bon ordre » dans l'état signé par Denon⁴⁹⁴.

Quoi qu'il en soit, d'après le mémoire de restauration de Pierre Carlier⁴⁹⁵, c'est la quasi-totalité des tableaux qui passent dans son atelier. Seuls 5 tableaux ne sont pas mentionnés dans son mémoire. Sur ces 5 peintures, 4 étaient effectivement dites en « bon ordre » dans l'état des tableaux envoyé à Lyon⁴⁹⁶, et ont sans doute été restaurées peu de temps avant, faisant partie des collections du musée depuis les saisies révolutionnaires. Mais il est plus surprenant de ne pas voir citée la toile de Castiglione, *L'Enfance de Cyrus*, envoyée sous le titre *Des Animaux*. Cette toile, en effet, fait partie du tout dernier envoi qui quitte le musée Napoléon en mai 1812, et était notée comme « à restaurer »⁴⁹⁷. Peut-être a-t-elle été confiée aux soins d'un autre restaurateur ? Nous n'avons pas pu identifier cette toile dans le fichier réalisé par Mme Munich qui recense une grande partie des restaurations effectuées pendant la période, à partir des fonds des Archives Nationales et des Archives des Musées Nationaux. Mais ce dernier cas mis à part, les restaurations effectuées par Carlier semble plutôt complètes, les tableaux passant sous sa main parfois pendant six jours. Le tableau de Snyders, dit en bon ordre dans l'état des tableaux envoyé à Lyon, restera 5 journées dans l'atelier du restaurateur⁴⁹⁸. La ville de Lyon ne semble pas avoir fait de difficultés particulières pour payer ces frais de restaurations. Denon en a peut-être profiter pour faire faire autant que possible toutes les restaurations qu'il jugeait nécessaire, du simple bichonnage aux interventions les plus lourdes.

Pour la ville de Caen, Denon agit différemment : un nouveau conservateur venait d'être nommé pour le musée de Caen, Henri Elouis⁴⁹⁹, par arrêté municipal du 2 juin 1811⁵⁰⁰. Ce dernier bénéficia comme on l'a vu de toute la confiance du directeur du musée Napoléon. Alors qu'Elouis venait voir au Louvre les 35 tableaux prévus pour le musée de Caen et prendre les ordres sur la marche à suivre, Denon lui confia purement et simplement la tâche

⁴⁹⁴ Lyon, AM, 78 WP 007, état des tableaux destinés à la ville de Lyon, signé par Denon, copie pour le maire de Lyon de l'état adressé au préfet par Denon, nd (mai 1811).

⁴⁹⁵ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Lyon, faites par ordre de monsieur Lavallet Secrétaire general par Carlier, dans le courant de l'année mille huit cent onze et mille huit cent douze », commencé le 21 mai 1811, vu et signé par le commissaire-expert Aubourg le 18 mai 1812.

⁴⁹⁶ Lyon, AM, 78 WP 007, état des tableaux destinés à la ville de Lyon, signé par Denon, copie pour le maire de Lyon de l'état adressé au préfet par Denon, nd (mai 1811).

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Lyon » *op. cit.*

⁴⁹⁹ Henri Elouis (1755-1840), peintre, élève de Restout, voyagea en Angleterre et aux Etats-Unis avant de rentrer en France et d'entrer dans l'atelier de Robert Lefèvre, proche de Denon.

⁵⁰⁰ ENGERAND, 1898, p.17.

de déterminer lui-même « les réparations à faire à quelques-uns [des tableaux] avant de les expédier »⁵⁰¹. Seuls 15 tableaux sur les 35 destinés à la ville vont passer dans l'atelier de Carlier⁵⁰². Il est difficile de déterminer les priorités d'Elouis dans les œuvres qu'il choisit de faire restaurer à Paris. Peut-être choisi-t-il de faire restaurer par Carlier les peintures les plus grandes : les seules grandes toiles du lot qui ne sont pas traitées par Carlier sont le *Judith et Holopherne* de Véronèse, sans doute le même que celui restauré par Michau seulement cinq ans plus tôt⁵⁰³, et la *Cuisine* de Snyders, sur lequel nous n'avons pas trouvé d'intervention de restauration dans les années précédant l'envoi. Mais aucune autre logique ne semble ressortir dans le choix des œuvres restaurées au musée Napoléon. Parmi les 15 œuvres sur lesquelles intervient Carlier, certaines sont dans les collections du musée depuis longtemps et d'autres viennent d'y entrer suite aux conquêtes militaires dans les territoires allemands. Certaines sont peintes sur bois, d'autres sur toile, et certaines vont subir un simple bichonnage et d'autres des restaurations plus poussées. Nous n'avons pas trouvé de liste des tableaux destinés à cette ville donnant l'état de conservation des œuvres, comme nous en avons une pour l'envoi destiné à Lyon. Seul un « état des tableaux destinés à la ville de Caen », conservé dans le fonds des Archives des Musées Nationaux⁵⁰⁴, donne pour deux tableaux la mention « a enlever ». Et ces deux toiles passeront dans l'atelier de Carlier⁵⁰⁵. Une autre mention, difficile à lire, est indiquée dans cette liste pour le grand tableau de Rubens, dit *Abimelech* ou *Abraham et Melchisédech*, et cette œuvre subira l'intervention la plus importante dans l'atelier de Carlier (8 jours de travail). Là encore, nous n'avons pas pu retrouver le mémoire de restauration de Fouque pour les interventions sur le support des œuvres et ne pouvons donc pas compléter ces suppositions. Mais il semble que les 35 œuvres du musée de Caen soient arrivées en deux fois, le deuxième envoi comprenant donc peut-être les tableaux restaurés à Paris.

Dans les deux cas des restaurations des tableaux destinés aux villes de Caen et de Lyon, les restaurateurs assignés par le musée Napoléon à ces travaux sont déjà intervenus dans les restaurations des tableaux envoyés dans le cadre de l'arrêté Chaptal : Pierre Carlier pour les

⁵⁰¹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2056, 16 avril 1811, Denon au maire de Caen.

⁵⁰² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Caen faites par ordre de Monsieur Lavallet secrétaire general, par Carlier dans le courant de mai ei juin de l'anné mille huit cent onze », ns (Carlier), nd.

⁵⁰³ AN, O/2/838, mémoire de restauration de Michau pour le 2^{ème} trimestre 1806 : « Paul Veronese Judith et holopherne otee les repein netoyez avoir mis au ton les mastiques fait quelques restaurations donner l'accord et vernis plusieurs fois ».

⁵⁰⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, « état des tableaux destinés à la ville de Caen », ns, nd.

⁵⁰⁵ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Caen faites par ordre de Monsieur Lavallet secrétaire general, par Carlier dans le courant de mai ei juin de l'anné mille huit cent onze », ns (Carlier), nd. Il s'agit du *Mercure et Argus* de Bernardo Strozzi, et de la *Remise de l'ordre du Saint-Esprit* de Pannini.

travaux de couche picturale et Joseph Fouque pour les interventions sur les supports. Est-ce un choix délibéré de la part du directeur général de sectoriser les restaurateurs entre ceux intervenants sur les collections du musée et ceux intervenants sur les œuvres destinées à être envoyées ? Ou est-ce tout simplement le petit nombre des restaurateurs réguliers du Louvre, ayant peu changé depuis le début du siècle, qui a nécessité ce choix ? Les noms de restaurateurs régulièrement cités dans les comptes du musée autour de l'année 1811⁵⁰⁶ sont Fouque et Hacquin pour les supports, et Carlier et Hooghstoel⁵⁰⁷ pour la couche picturale. On pourrait donc supposer que le choix de Denon a été de garder Hooghstoel et Hacquin pour les travaux réguliers sur les collections du musée Napoléon, tous deux restaurateurs reconnus, comme Röser avait été réservé dans les années 1800 pour les collections du Musée central pendant que Michau se consacrait aux restaurations sur les œuvres envoyées aux départements. Carlier était payé 10 francs par jour, bien qu'on remarque qu'il facture régulièrement ses mémoires de restauration, y compris ceux pour les tableaux destinés à Lyon et Caen, à 12 francs par jour, et que le commissaire-expert Aubourg ramène à chaque fois à 10 francs⁵⁰⁸. Hooghstoel, lui, avait alors vu son salaire monté à 12 francs... Les travaux de menuiserie sont quant à eux confiés à Renié, menuisier-restaurateur dont on sait très peu de chose. On ne connaît de lui que deux mémoires de travaux pour les années 1795 et 1796⁵⁰⁹, et il est difficile de savoir s'il exerçait toujours régulièrement au musée, les feuilles de comptes ne donnant pas le détail des noms des ouvriers autres que les restaurateurs de tableaux, les rentoileurs, et les restaurateurs de statue. Et Denon fait ici appel à lui pour « caisses, rouleaux et châssis »⁵¹⁰, ou seulement pour les caisses dans les cas des lots de tableaux qui ne sont pas restaurés au musée Napoléon⁵¹¹.

Les travaux des restaurateurs sur les tableaux destinés à Caen et Lyon donnent le sentiment d'interventions moins systématiques et plus inégales. Dans le cas des tableaux envoyés à Lyon, on conserve un document intéressant⁵¹² : une lettre adressée par Lauzan, conservateur du musée spécial de l'Ecole française à Versailles depuis 1803⁵¹³, à Lavallée, le 11 mai 1811, lui annonçant l'envoi de deux tableaux des collections de Versailles, destinés au musée de Lyon : *Le Martyre de Saint Gervais*, « peint par Goulay sur le dessin de Le Sueur son beau-

⁵⁰⁶ Voir en particulier les états des sommes versées par trimestre aux différents restaurateurs, AN, O/2/836.

⁵⁰⁷ Jean-Marie Hooghstoel (1765- ?), peintre et restaurateur de couche picturale, actif au Musée central, puis au musée Napoléon entre 1780 et 1814.

⁵⁰⁸ Pierre Carlier sera payé parfois 12 francs par jour à la fin de sa carrière, voir BLANC, 2014, p.45.

⁵⁰⁹ EMILE-MALE, 2008, p.225.

⁵¹⁰ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, 12 août 1813, lettre de Denon au maire de Caen.

⁵¹¹ Comme par exemple pour Dijon, AD de la Côte-d'Or, XIII T 4a, le 17 juillet 1812, Denon au préfet de la Côte-d'Or.

⁵¹² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 11 mai 1811, lettre de Lauzan à Lavallée.

⁵¹³ Sur Lauzan, voir Marie-Louise Blumer, « François Lauzan, conservateur du Musée de Versailles de 1795 à 1828 », *Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. XXII, 1959, p.240-246.

frere »⁵¹⁴ et la *Bataille de Quiberon* par Hennequin. Or, précise-t-il, le châssis du tableau de Hennequin est joint, mais non celui du *Martyre de Saint Gervais*, « en si mauvais état qu'il s'est brisé en déclouant le tableau »⁵¹⁵. Cette dernière toile est mentionnée à nouveau dans une lettre du maire de Lyon adressée à Vivant Denon⁵¹⁶. Le maire signale au directeur du musée Napoléon que les deux tableaux ayant pour sujet saint Gervais et saint Protas, celui de Champaigne et celui de Thomas Goussé, sont arrivés sans châssis. Denon lui répond que cette « disparition doit être imputée au voiturier » mais que les châssis sont bien partis de Paris⁵¹⁷. La coïncidence est malgré tout surprenante. Y a-t-il pu y avoir un oubli de la part du personnel du musée Napoléon ?

Enfin, quant à la gestion matérielle des œuvres dans le cadre du suivi de ces envois, elle semble confirmer une organisation moins nette, moins systématique, dans laquelle les villes sont chacune traitées différemment. Dans la documentation administrative conservée dans les services d'archives, nous n'avons identifié clairement que très peu de documents ou listes faisant état du suivi des lots de tableaux, contrairement aux nombreuses listes que fournissait Michau, pour énumérer les tableaux refusés, ceux envoyés, etc. Il semble que les tableaux aient été marqués lorsqu'ils ont été mis de côté : le *Portrait de femme*, alors attribué à l'école vénitienne et envoyé à Lyon, porte une inscription sur la face à la peinture blanche, dans l'angle inférieur droit : « n°68 »⁵¹⁸, correspondant à sa numérotation dans la liste des « tableaux formant le superflu »⁵¹⁹ des collections du Louvre et destinés à être distribués aux six villes ou aux églises. La peinture de Bernardino Luini envoyée à Dijon⁵²⁰ porte elle aussi une inscription, portée de la même manière à la peinture blanche sur les deux coins inférieurs, « n°16 », mais celle-ci ne correspond ni à son numéro dans la liste citée ci-dessus⁵²¹, ni à sa position dans l'état des tableaux destinés à la ville de Dijon et remis à Montalivet par Denon⁵²². Bien sûr si les peintures mises de côté par Denon et son équipe pour être distribuées aux villes ou aux églises, étaient effectivement marquées de la sorte, suivant le numéro

⁵¹⁴ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 11 mai 1811, lettre de Lauzan à Lavallée.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 15 janvier 1812, lettre du maire de Lyon à Dominique Vivant Denon.

⁵¹⁷ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2278, le 23 janvier 1812, lettre de Denon au maire de Lyon.

⁵¹⁸ LAVERGNE-DUREY et BUIJS, 1993, p.232. Il s'agit du *Portrait de femme* attribué aujourd'hui à Palma Vecchio, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. A195.

⁵¹⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810), folio 3 recto.

⁵²⁰ Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant*, musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA 30.

⁵²¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, *op. cit.* Cette peinture porte le numéro 242 dans cette liste, folio 6 recto.

⁵²² AN, AF/IV/525, pièce 68, « état des tableaux destinés à la ville de Dijon », la peinture de Luini est citée en 17^{ème} position.

attribué par le musée⁵²³ avant leur répartition, il est évident qu'à l'occasion des interventions de restauration postérieures, on a la plupart du temps supprimé ces marques. Il n'est donc pas possible de savoir si ce marquage était systématique.

4. *La gestion des envois et de la comptabilité liée*

Ces éléments nous conduisent à nous demander qui a secondé Denon dans le suivi concret de ces envois, rôle que rempli Edme-André Michau lors des envois de l'arrêté Chaptal comme on l'a vu. Il ne s'agit apparemment pas d'un restaurateur : Carlier est seulement intervenu pour les restaurations qui lui ont été demandées. Un détail par exemple montrait bien que Edme-André Michau suivait étroitement les envois : les attributions qu'il proposait aux tableaux, ou les titres qu'il leur donnait dans ses mémoires de restaurations, étaient généralement mot pour mot les mêmes que ceux qui apparaissaient dans les différents états et les listes⁵²⁴. Ce n'est pas le cas pour les mémoires de Carlier, et il est même parfois difficile de comprendre de quel tableau il parle : la *Vierge faisant jouer l'Enfant Jésus* par exemple, attribué dans toutes les listes à Carlo Cignani⁵²⁵, apparaît dans le mémoire de Carlier sous l'attribution « Ecole de Lalbanne »⁵²⁶. De même ce restaurateur est généralement moins précis dans la description de ses interventions et dans les dimensions qu'il donne des tableaux. Il ne pouvait donc pas avoir les mêmes responsabilités que Michau, à savoir de suivre de près les lots de tableaux, les changements, etc... D'autre part, d'après ses mémoires, Carlier travaille à la restauration des tableaux pour la ville de Caen en mai et juin 1811⁵²⁷, et commence celle des tableaux de Lyon le 21 mai 1811⁵²⁸ pour les terminer probablement en mai 1812⁵²⁹. Mais on conserve également des mémoires du restaurateur de la même période, pour des interventions faites sur les tableaux du Louvre : un « mémoire des restaurations de tableaux du musée Napoléon (...) par Carlier, dans le courant des mois d'avril. mai, juin, de l'année mils

⁵²³ Correspondant à la liste de référence pour les tableaux mis de côté : AN, fonds des AMN, P10 0-1815, « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire », ns, nd (août 1809-début 1810).

⁵²⁴ Comme les états des lots rédigés par les commissaires (AMN, P10 0-1815) ou le registre 1DD11 (AMN).

⁵²⁵ Comme dans l'état des « Tableaux du musée dont on pourrait disposer en faveur de quelques villes de l'Empire » (AN, fonds des AMN, P10 0-1815) ou dans l'« état des tableaux destinés à la ville de Lyon » (AN, AF/IV/525).

⁵²⁶ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Lyon, faites par ordre de monsieur Lavallet Secrétaire general par Carlier, dans le courant de l'année mille huit cent onze et mille huit cent douze », commencé le 21 mai 1811, vu et signé par le commissaire-expert Aubourg le 18 mai 1812.

⁵²⁷ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Caen faites par ordre de Monsieur Lavallet secrétaire general, par Carlier dans le courant de mai et juin de l'année mille huit cent onze », ns (Carlier), nd.

⁵²⁸ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée de Lyon », *op. cit.*

⁵²⁹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2458, le 25 mai 1812, Denon au préfet du département du Rhône, annonce l'envoi des cinq derniers tableaux restés en restauration.

huit cent onze »⁵³⁰ détaille des restaurations réalisées notamment « du 16 au 20 mai », soit juste avant de commencer la restauration des tableaux du musée de Lyon, puis d'autres travaux effectués le 27 mai, les 28 et 29 mai, etc... De plus on peut trouver dans la même liasse d'archives le mémoire de Pierre Carlier pour le trimestre suivant⁵³¹, également pour le premier trimestre de l'année 1812⁵³²... Carlier faisait donc des va-et-vient sans cesse entre les tableaux des collections du musée Napoléon et ceux destinés aux villes de province.

Carlier n'a donc pas pu seconder Denon dans le suivi des envois. On peut peut-être avancer le nom de Joseph Fouque qui intervient pour l'encaissement des tableaux, même dans le cas de tableaux qui ne sont pas restaurés à Paris⁵³³. Plusieurs brouillons de listes de tableaux, écrits au crayon, sont notamment conservés pour l'envoi de Lyon, dans lesquelles il nous semble reconnaître l'écriture du rentoileur Fouque, notamment pour énumérer les tableaux sur rouleaux pour l'un ou l'autre envoi destiné à cette ville⁵³⁴. Et on sait que Fouque avait également participé parfois à l'encaissement des tableaux envoyés dans le cadre de l'arrêté Chaptal⁵³⁵. Sans doute Lavallée⁵³⁶ a également participé au suivi des envois : on remarque notamment que les deux mémoires de restauration de Pierre Carlier pour les tableaux des villes de Caen et Lyon⁵³⁷ sont tous deux dits « par ordre de Lavallet secrétaire general ». On retrouve également plusieurs fois son nom dans la correspondance relative à ces envois, notamment dans la lettre qui lui est adressée par le conservateur du musée spécial de l'Ecole française au sujet des deux tableaux sur l'histoire des saints Gervais et Protas pour le musée de Lyon⁵³⁸. On sait, en effet, que depuis 1805, les prérogatives de Lavallée ont été largement étendues et que, tout en gardant le titre de secrétaire général, il « exécuta toutes les tâches qui

⁵³⁰ AN, O/2/836, « mémoire des restaurations de tableaux du musée Napoléon (...) par Carlier, dans le courant des mois d'avril, mai, juin, de l'année mille huit cent onze », vu et signé par le commissaire-expert Aubourg le 12 juillet 1811.

⁵³¹ AN, O/2/836, « mémoire des restaurations de tableaux du musée Napoléon et des Palais impériaux de Meudon et Trianon (...) par Carlier dans le courant des mois de juillet aout septembre de l'année mille huit cent onze », vu et signé par le commissaire-expert Aubourg le 18 janvier 1812.

⁵³² AN, O/2/836, « Mémoire pour la restauration des tableaux du musée Napoléon (...) par Carlier dans le courant des mois de janvier, février, mars de l'année mille huit cent douze », vu et signé par le commissaire-expert Aubourg le 9 avril 1812.

⁵³³ Fouque est payé 63 francs « pour avoir détendu et roulé les tableaux » de Dijon (Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 17 juillet 1812, lettre de Denon au préfet de la Côte-d'Or) ; il est également payé 68 francs dans la facture adressée au préfet de la Haute-Garonne sans qu'on ait le détail de ses travaux (Toulouse, AD de la Haute-Garonne, 7 T 1-3, le 15 avril 1812, lettre de Denon au préfet de la Haute-Garonne).

⁵³⁴ Voir notamment : AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, « du 11^{bre} 1811 / caisse au rouleau », liste de 7 tableaux compris dans l'envoi de Lyon, probablement ceux envoyés sur rouleau dont la caisse quitta le Louvre le 19 septembre 1811.

⁵³⁵ Voir par exemple : AN, fonds des AMN, MM an XI, « Mémoire des travaux et fournitures faits par moi fouque, par ordre de l'administration du musée pour l'encaissement des tableaux destinés au musée de Bruxelles », vu et signé par Lebrun le 2 brumaire an XI (24 octobre 1802).

⁵³⁶ Louis-Antoine dit Athanase Lavallée (1768-1818), secrétaire général du musée Napoléon de 1797 à 1815.

⁵³⁷ AN, fonds des AMN, P16 1755-1815, mémoire de restaurations de Pierre Carlier pour les tableaux destinés à la ville de Lyon ; AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Caen, mémoire de restaurations de Pierre Carlier pour les tableaux destinés à la ville de Caen.

⁵³⁸ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 11 mai 1811, lettre de Lauzan à Lavallée.

incombaient ordinairement à un conservateur des peintures »⁵³⁹, notamment le suivi des restaurations. Il est donc évident que Lavallée est largement intervenu dans le suivi des envois.

C'est donc probablement une organisation et une collaboration étroite de plusieurs personnalités autour du directeur général qui s'est mise en place, de fait, pour suivre le bon déroulement des envois aux six villes désignées par le décret de 1811⁵⁴⁰. Ce qui est certain, c'est qu'on ne retrouve pas de traces de la comptabilité liée à ces envois dans la gestion commune du musée Napoléon. Par exemple, les sommes versées à Carlier d'après ses mémoires de restauration pour les villes de Caen et Lyon n'apparaissent pas dans les feuilles de compte trimestre par trimestre de ces mêmes années⁵⁴¹. On a donc adopté le même principe d'une comptabilité bien distincte, comme ce fut le cas pour les envois de l'arrêté de l'an IX. Mais le registre 1DD11 ne sert plus qu'à poursuivre l'inventaire des tableaux déposés en province et dans les églises, et, éventuellement, à faire signer aux fondés de pouvoir des maires ou des préfets le reçu des tableaux livrés.

⁵³⁹ PHILIPPE, 2005, p.11.

⁵⁴⁰ Il aurait été intéressant, pour compléter ces questions, de comprendre comment s'est organisée la restauration et la répartition des tableaux envoyés aux églises de Paris dans le cadre de ce même décret, recherche qu'il ne nous a pas été possible de mener.

⁵⁴¹ Pour la plupart conservées dans AN, O/2/835 à 837.

III. Paris-province : ce que les envois décrétés en 1801 et 1811 nous enseignent.

L'étude de la mise en œuvre matérielle de ces deux arrêtés nous permet de formuler plusieurs réflexions sur les relations entre Paris et les villes de province, entre d'une part les hommes d'Etat et l'administration du Louvre, et d'autre part les différents acteurs de la vie politique et culturelle dans les villes. Ces réflexions ont déjà été relevées dans de nombreuses études⁵⁴² mais nous souhaiterions ici les enrichir à partir des éléments que nous a apportés cette recherche. Il s'agira donc ici de se positionner plus clairement de l'un puis de l'autre point de vue : de celui de la volonté étatique et de celui de la réalité locale.

Pour aborder cette question, il nous paraît important de revenir ici sur ce qu'ont représenté ces deux arrêtés, par rapport à la politique d'envois d'œuvres d'art sous les prédécesseurs de Chaptal, ces deux arrêtés ayant finalement signifié, comme nous avons eu plusieurs fois l'occasion de le souligner, l'officialisation et la normalisation de ces envois. L'inventaire 1DD12 conservé dans le fond des Archives des Musées Nationaux reprend notamment la copie d'une partie de la correspondance relative aux envois aux villes des Départements. On peut lire ainsi la copie d'une lettre du 15 floréal an VIII (5 mai 1800) adressée à l'administration des Beaux-Arts par Lucien Bonaparte, un des prédécesseur de Chaptal au ministère de l'Intérieur au début du Consulat. Le ministre y précise qu'il a ordonné que « tout échange et envoi de tableaux et autres objets d'arts ordonnés par mes prédécesseurs serait suspendu jusqu'à nouvel ordre »⁵⁴³. L'idée était donc bien de mettre un terme à ces « dispersions stériles »⁵⁴⁴ et de faire le point sur ce dont le Musée central disposait dans ses réserves⁵⁴⁵.

⁵⁴² Voir en particulier GEORGEL, 1992.

⁵⁴³ AN, fonds des AMN, 1DD12, copie d'une lettre du 15 floréal an VIII (5 mai 1800) adressée par Lucien Bonaparte à l'administration des Beaux-Arts.

⁵⁴⁴ HOOG, 1969, p.353-354.

⁵⁴⁵ BOYER, 1973.

Mais on a vu également combien l'arrêté de l'an IX, et même le décret de 1811, ont répondu à une attente, depuis longtemps exprimée dans les villes de province, d'un partage des richesses artistiques rassemblées à Paris. Cette attente exprimait finalement d'une certaine manière le souhait de plusieurs villes de voir l'Etat approuver voire récompenser leur propre dynamisme culturel local. C'est ce qui fait dire à Emmanuelle Philippe, dans son étude sur Hacquin et la gestion des restaurations sous l'administration Denon au Louvre : « ainsi l'arrêté consulaire de septembre 1801 ne fut-il qu'une simple décision administrative, qui vint couronner une multitude d'initiatives locales (...) et concrétiser une aspiration qui s'exprimait avec force dans les journaux ou à travers tout un réseau de sociabilité culturelle à l'échelle régionale. Les envois qui suivirent contraignirent ces manifestations de bonne volonté à prendre forme et signification, plus qu'elles en furent à l'origine »⁵⁴⁶.

Nous allons donc analyser ce qui, dans la mise en place de ces deux décrets, manifeste les nouvelles modalités de la relation Paris-province en matière de politique culturelle.

A. Comment ces envois ont été reçus en province.

Il est intéressant de remarquer ici que les conditions de réception des tableaux envoyés par le gouvernement n'ont finalement pas fait l'objet d'un contrôle de la part de l'équipe de Vivant Denon. La mise à disposition d'un local convenable pour ces nouvelles collections, condition *sine qua non* à l'attribution d'un lot de tableau dans le texte même de l'arrêté de l'an IX, ne sera jamais vraiment vérifiée par l'administration, même si cela a été à nouveau mentionné comme un des critères de choix des six villes désignées par le décret de 1811⁵⁴⁷. Les collections de la ville de Nantes ne seront définitivement installées dans un seul et même local qu'en 1830⁵⁴⁸. La ville de Genève, qui se montre peu enthousiaste à l'idée de recevoir les tableaux donnés par le gouvernement, refuse une grande partie du lot qui lui est attribué, pour des raisons financières mais ne disposant également pas de local suffisamment grand pour les exposer. Le préfet du Léman ne s'en cachait pas et disait ouvertement à Lavallée : « il n'existe à Genève aucun emplacement propre à recevoir tous les tableaux qu'on se proposait d'y envoyer »⁵⁴⁹. La vingtaine de tableaux reçus seront finalement répartis entre

⁵⁴⁶ PHILIPPE, 2005, p.18.

⁵⁴⁷ AN, AF/IV/525, pièce 65, 13 février 1811, rapport du ministre de l'Intérieur Montalivet à l'Empereur, signé par Montalivet : « les six villes que j'ai cru devoir désigner (...) possèdent de vastes emplacements, et ont fait de grandes dépenses pour l'établissement de leurs musées ».

⁵⁴⁸ GERIN-PIERRE, 2005, p.11.

⁵⁴⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Genève, le 27 décembre 1806, le préfet du Léman à Lavallée, secrétaire général.

l'Hôtel de ville et l'église Saint-Germain⁵⁵⁰. Quant à la municipalité caennaise, « quand elle eu connaissance de l'arrêté des Consuls, [elle] éprouva un contentement modéré, assez analogue à celui de ce bourgeois logé à un cinquième étage et qui gagne un éléphant à la loterie : ce fut vraiment pour ces édiles une terrible complication que d'avoir à trouver un local où caser tous ces tableaux »⁵⁵¹. Si les propos de Fernand Engerand font sourire, il est vrai que les tableaux reçus ont été entreposés tant bien que mal dans l'ancienne église des Jésuites, avant que la ville de Caen puisse officiellement ouvrir au son musée en 1809. C'est peut-être cet effort louable qui a valu à la ville d'être retenue au détriment de Nancy par le ministre de l'Intérieur lors de la signature du décret du 15 février 1811.

1. L'organisation dans les départements : les intermédiaires entre l'Etat et les villes.

Mais il est tout aussi intéressant d'étudier la réception critique réservée à ces envois de tableaux dans les villes elles-mêmes. Et pour la comprendre nous devons d'abord donner quelques éléments sur l'organisation mise en place par les départements pour la réception des peintures, et en particulier les acteurs impliqués dans cette organisation.

a. Les « fondés de pouvoir » et les premiers conservateurs des musées de province.

Le choix des personnalités impliquées dans les villes de province concernées par les envois pour la réception des tableaux nous donne quelques éléments sur ce qui participera aussi à la professionnalisation du personnel en charge de ces musées. Un cas intéressant est celui des « fondés de pouvoir » désignés par les préfets, à la demande du ministre de l'Intérieur, pour verser au musée les sommes demandées pour le paiement des frais de restauration, et pour venir retirer les tableaux ainsi qu'approuver leur remise par sa signature dans le registre 1DD11⁵⁵². Ce fondé de pouvoir devait être domicilié à Paris d'après la circulaire adressée aux préfets en novembre 1802⁵⁵³.

⁵⁵⁰ LOCHE, 1996, p.12

⁵⁵¹ ENGERAND, 1898, p.7.

⁵⁵² AN, fonds des AMN, *1DD11, « Comptes ouverts avec les Départemens, pour les 17 Musées qui leur sont attribués » ou inventaire des tableaux concédés aux départements et aux églises, 1802-1812.

⁵⁵³ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, brouillon de la circulaire régularisant avec les préfets les opérations relatives à la restauration et à son paiement, ns (administration du Musée central), nd (début novembre 1802), annexe XVI p.27-28.

Les préfets ne les choisissaient généralement pas au hasard, leur faisant confiance pour verser les sommes nécessaires en leur nom, et surtout cherchant en général des personnes connaissant suffisamment bien la peinture pour rendre compte de manière détaillée du choix qui leur est destiné. Le préfet de la Côte-d'Or eut notamment beaucoup de mal à trouver la personne idéale pour endosser cette responsabilité. Il pensa en effet s'adresser en premier lieu à Léon Dufourny⁵⁵⁴, mais reçoit une lettre du frère de celui-ci, regrettant que son frère ne puisse remplir la tâche que le préfet lui demande, étant absent : « il est parti en floréal an 9 commiss. du gouvernement, pour colléger en Italie les objets d'arts (...). Il était déjà absent, lorsque l'arrêté qui ordonna la formation des musées dans les départements a été pris. Il n'a donc coopéré ni à la // chose elle-même, ni au mode de son execution »⁵⁵⁵. Dufourny étant déjà très impliqué au Musée central des arts et protégé par le clan Chaptal⁵⁵⁶, le préfet espérait sans doute s'assurer un bon choix en s'adressant à lui. Ce dernier se tourne donc vers Devosge⁵⁵⁷ fils, destiné à prendre la suite de son père à la surveillance du musée de Dijon, et donc logiquement impliqué dans cette affaire à laquelle le préfet espère qu'il y mettra beaucoup d'ardeur : « Sentant bien combien il serait important d'avoir sur les lieux // quelqu'un qui eut des connaissances dans cet art, qui pu surveiller le prompt envoi de ces tableaux et à qui je pu faire passer les fonds nécessaires (...) j'en confèrai [...] le cit. Devosge votre père, qui m'a donné l'assurance que vous rempliriez cette commission avec le zèle et l'activité qu'on pourrait attendre »⁵⁵⁸. Et le préfet, parmi toutes les recommandations qu'il lui adresse, lui demande « si [les tableaux] qui sont a nétoyer et a restaurer valent (...) les 2200 f. et si ils méritent qu'on fasse cette depense »⁵⁵⁹. Anatole Devosge lui répond moins d'un mois plus tard⁵⁶⁰ qu'il est allé voir les tableaux, et donne son compte rendu au préfet : trois tableaux sont selon lui « dignes de la réputation de leur auteur », les autres étant pour la plupart trop sales pour se faire un avis. « Il ne faut cependant pas croire que ce sont de mauvais tableaux, etant netoyés restaurer ils gagneront assurément beaucoup »⁵⁶¹. Sa conclusion est donc que les tableaux méritent la somme demandée, exception faite de trois tableaux de Pierre, Suvée et Saint-Ours qu'il fait mettre de côté. Cependant, décidemment malchanceux dans ses choix, le

⁵⁵⁴ Léon Dufourny (1754-1818), architecte, sera nommé conservateur des peintures au musée Napoléon entre 1802 et 1816.

⁵⁵⁵ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 5 vendémiaire an XI (27 septembre 1802), lettre au préfet de la Côte-d'Or, signée par Dufourny l'Aîné.

⁵⁵⁶ PHILIPPE, 2005, p.10-11.

⁵⁵⁷ Anatole Devosge (1770-1850), peintre originaire de Bourgogne et résidant alors à Paris, fils de François Devosge, peintre également, en grande partie à l'origine de la naissance du musée de Dijon.

⁵⁵⁸ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 26 frimaire an XI (17 décembre 1802), brouillon de la lettre adressée par le préfet à Devosge fils.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 12 nivôse an XI (2 janvier 1803), Devosge fils au préfet de la Côte-d'Or.

⁵⁶¹ *Ibid.*

préfet apprend qu'Anatole Devosge doit également partir pour l'Italie et qu'il ne pourra pas continuer sa mission. En dernier lieu et sur les conseils de Devosge⁵⁶², il s'adresse donc à Edmé Gaulle⁵⁶³, sculpteur, et ce nouveau fondé de pouvoir du préfet de la Côte-d'Or s'avèrera tout à fait à la hauteur et zélé dans sa tâche. Or ce préfet, qui montre autant d'ardeur et de persévérance, n'est autre que Charles Giraudet, célèbre déjà en son temps pour ses traductions de Machiavel, et à qui Denon regrette de ne pouvoir « témoigner [sa] considération la plus distinguée au savant traducteur »⁵⁶⁴ en favorisant la ville de Dijon.

A la fois donc, l'organisation de ces envois est l'occasion de faire émerger une élite culturelle locale et de la mettre en relation avec les plus hautes sphères de l'Etat, et dans le même temps les préfets cherchent à renouer des liens d'origine avec ceux ayant fait leur place à Paris au musée. Ainsi, le préfet de la Haute-Garonne s'adressait en 1812 à Bernard Lange, un des principaux restaurateurs de sculpture reconnu du musée Napoléon, et originaire de Toulouse, pour suivre l'encaissement des tableaux destinés à sa ville et s'assurer de leur envoi⁵⁶⁵.

b. Quel rôle pour l'*intelligentsia* locale et les sociétés artistiques ?

Au sujet de cette même ville de Toulouse, il est intéressant de remarquer le rôle joué par la « société des amis des arts » de cette ville. En mars 1811, un certain Dessolle⁵⁶⁶, se présentant comme le « trésorier de la société des amis des arts de Toulouse, membre du Bureau d'administration de l'école spéciale des arts de la même ville »⁵⁶⁷, apprenant un nouvel envoi de tableaux suite au décret du 15 février, écrit à Denon pour lui demander de réserver à sa ville un bon choix, au nom des « amis des arts », des habitants de cette ville qui « honorent [les beaux-arts] d'une manière spéciale et les cultivent depuis des siècles avec succès », et des « artistes et amateurs qu'elle possède »⁵⁶⁸. Le Directeur du musée Napoléon s'empressera de lui répondre le 12 mars 1811 qu'il se réjouit de « l'empressement de la Société des amis des arts de Toulouse et [du] prix qu'elle attache au don précieux que Sa Majesté daigne faire au

⁵⁶² Dijon, AD de la Côte-d'Or, XXXIII T 4a, le 17 floréal an XI (7 mai 1803), brouillon de la lettre adressée par le préfet à Gaulle, sculpteur.

⁵⁶³ Edmé Gaulle (1762-1841), sculpteur, élève de Devosge à Dijon, nommé plus tard au poste de conservateur des marbres du gouvernement.

⁵⁶⁴ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°236, le 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803), Denon au citoyen Giraudet, préfet de la Côte-d'Or.

⁵⁶⁵ C'est en effet lui qui signe dans le registre 1DD11 le reçu des tableaux (AN, fonds des AMN).

⁵⁶⁶ Sans doute Jean-Gabriel Dessolle, qui après une carrière militaire, eu une carrière prestigieuse comme fonctionnaire de l'Etat, nommé préfet de l'Indre en 1814.

⁵⁶⁷ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Toulouse, le 1^{er} mars 1811, Dessolle à Dominique Vivant Denon.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

musée de cette ville »⁵⁶⁹. Est-ce là de simples politesses échangées entre deux « amis des arts », ou bien l'enthousiasme montré par un membre de l'élite culturelle locale Toulouse a-t-il joué en faveur de la ville ? On se souvient en effet que Denon ne fut pas long à accorder sa confiance à cette ville en lui permettant de prendre en charge chez elle la restauration des tableaux envoyés en 1812, et ce alors qu'il s'y était opposé par principe dans un premier temps. On connaît le dynamisme de cette ville qui avait déjà ouvert une galerie de peinture dès 1793. Dans certains cas le dynamisme local est donc récompensé, grâce notamment à l'intervention de personnes étrangères au circuit habituel de la correspondance autour de ces envois, réunissant généralement Denon ou l'administration du Musée central, le préfet, parfois le maire de la ville et le conservateur du musée, qui se confond souvent avec le fondé de pouvoir nommé par le préfet.

On a vu également qu'à l'annonce du décret de 1811, plusieurs villes sont intervenues pour demander une part dans la distribution. Ce fut le cas de la ville de Malines et il est intéressant de remarquer que c'est son archevêque qui est intervenu en sa faveur auprès du Directeur du musée Napoléon. Nous avons également pu noter sans pouvoir trouver de correspondance l'attestant que le cardinal Fesch a pu également jouer un rôle important en faveur de la ville de Lyon⁵⁷⁰.

2. La réception critique des œuvres envoyées.

Une fois passé l'enthousiasme des villes à l'annonce du don promis par l'Etat, c'est donc cette même élite culturelle locale qui va juger les œuvres arrivées à leur destination. Or, d'une manière générale, on peut dire sans trop se tromper que les tableaux ont reçu un accueil plutôt froid, marqué par une grande déception. Ils sont souvent qualifiés de « misérables copies données pour des originaux, ou des originaux plus misérables encore »⁵⁷¹, en omettant souvent de souligner la présence dans les lots de quelques chefs-d'œuvre. La commission administrative du conservatoire des arts à Lyon décrit ainsi les premiers tableaux parvenus dans la ville en 1803 : « Quelques morceaux, disposés sans distinction d'écoles, des *exvoto*, d'insipides allégories, de faibles ou mauvaises copies, des vues de Paris, des images gothiques qui, dans une collection incomplète, ne peuvent aider à établir une chronologie

⁵⁶⁹ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°2010, Dominique Vivant Denon à M. Dessolle.

⁵⁷⁰ MAYER, 1987, p.7.

⁵⁷¹ Bordeaux, AM, 1434 R 1, 8 août 1811, lettre de Lacour, conservateur du musée de Bordeaux, au maire de la ville.

pittoresque »⁵⁷²... Les « insipides allégories » désignent sans doute les deux peintures représentant *La Foi* et *La Religion*, alors attribuées à Le Sueur, ou *l'Allégorie de la réunion de la Lorraine à la France*, sans nom de maître. Les « vues de Paris » sont en effet au nombre de quatre, et les commissaires lyonnais ne comprennent apparemment pas pourquoi elles leur sont attribuées, sans doute avec raison. Mais c'était sans souligner la présence de plusieurs bons tableaux, des originaux de l'Albane ou de Véronèse, et le second envoi leur apportera également des œuvres aussi importantes.

Nous avons eu l'occasion également de développer le mauvais accueil réservé par Bosschaert aux tableaux attribués à sa ville de Bruxelles. Un document intéressant à ce sujet est conservé aux AMRBAB : une copie complète de l'état du lot n°15 destinés à la ville, avec plusieurs observations de Bosschaert à la première personne, et parfois corrigées et augmentées de sa propre main⁵⁷³. Le conservateur reconnaît le mérite de quelques œuvres, comme le *Philosophe en méditation* de Ferdinand Bol ou la *Sainte Geneviève* et le *Saint Joseph* de Champaigne. Mais la plupart du temps les autres peintures sont jugées très sévèrement, à cause de leur mauvais état de conservation aussi bien que pour leur mauvaise qualité. Soulignons le souci du conservateur face à ce qu'on lui propose de présenter aux visiteurs, souci prêtant à sourire lorsqu'il concerne la toile de Lievens représentant *Mars et Vénus* : « Ce tableau est d'une assez bonne couleur, mais les caresses de Mars sont représentées d'une manière si grossière, qu'on rougiroit de placer ce tableau dans un Musée ». Bosschaert conclut ainsi ses observations : « On a pu se convaincre par les observations ci-dessus, qu'à l'exception des tableaux ~~d'un Raphael et d'un Philippe de Champaigne~~ du supplément⁵⁷⁴, à peine resterait il une demie douzaine ~~de tableaux~~ d'objets dont un vrai connaisseur voudroit enrichir sa collection »⁵⁷⁵.

Les critiques sur la composition des lots, en dehors des considérations sur la qualité des tableaux, sont aussi fréquentes. Nombreuses sont les villes à regretter de ne pas voir plus de sujets de genre ou de natures mortes dans leurs lots, comme Strasbourg⁵⁷⁶ ou Rouen, ville pour laquelle Lemonnier aurait désiré « des originaux flamands ou des genres variés de cette

⁵⁷² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Lyon, le 8 fructidor an XI (26 août 1803), lettre de la commission administrative du conservatoire des arts à Lyon à Dominique Vivant Denon.

⁵⁷³ Bruxelles, AMRBAB, B18/39-41, « Copie du lot n°15 destiné pour le musée de Bruxelles, avec observations / Nota : cette liste est la copie de celle qui m'a été remise par les commissaires », ns (Bosschaert), nd.

⁵⁷⁴ Bosschaert corrige ici sa propre conclusion pour n'accorder de mérite qu'aux seuls tableaux « du supplément » c'est-à-dire ceux qu'il a pu obtenir après ses nombreuses réclamations.

⁵⁷⁵ Bruxelles, AMRBAB, B18/39-41, *op. cit*

⁵⁷⁶ MEUNIER, 1989, p.11-12.

école »⁵⁷⁷. Le préfet d'Indre-et-Loire demandait lui à Vivant Denon d'« écarter autant que faire se pourra les sujets de boucherie du martirologe, ou ceux de la Bible »⁵⁷⁸, le dépôt de Tours en possédant déjà en grand nombre. Enfin, le préfet du Léman quant à lui demandait « deux ou quatre tableaux de fleurs »⁵⁷⁹ pour servir de modèles aux fabriques, comme le réclamait également la ville de Lyon. Les élites locales pensent donc, avant tout, à donner des modèles à leurs futurs artistes ou aux manufactures pour dynamiser leur économie et leur prestige, tandis que Denon, avec Chaptal puis Montalivet, cherchent plutôt à créer des musées, "universels" selon la vision de l'époque, mais en tout cas éloigné des réalités locales.

Toutes les villes ou presque s'estiment donc lésées. Denon y répond en reconnaissant que « chaque musée a nécessairement eu quelques foibles tableaux »⁵⁸⁰, selon le principe même de leur répartition. Plusieurs villes n'hésitent donc pas à renoncer à une partie des tableaux qui leur revient, en acceptant de ne rien recevoir en échange⁵⁸¹. C'est le cas des villes de Rouen, de Dijon, ou de Genève. Les peintures laissées au musée n'ont semble-t-il pas été redistribués à d'autres villes, ou ne l'ont été qu'à l'occasion du décret de 1811 seulement. Il peut être intéressant de regarder dans les cas de ces villes quels tableaux ont été finalement retenus : par exemple, Genève garde par souci d'économie uniquement les tableaux dits en bon état ou seulement à nettoyer par les commissaires⁵⁸². Les seuls tableaux dits « à restaurer » qui sont retenus par la ville sont les deux panneaux peints par Fra Bartolomeo de la *Vierge* et de *L'Ange de l'Annonciation*, et la *Mise au tombeau* de Véronèse. Mais Genève abandonne entre autre les deux portraits de Kneller, dont un était pourtant dit en bon état et classé dans le « choix S » par les commissaires, un tableau non identifié attribué sans doute à Gerard Ter Borch, et le tableau dit *L'Imposture* de Rosa, ces deux derniers tableaux également signalés comme étant en bon état. Le conseil municipal de la ville de Marseille avait également prévu dans un premier temps de ne retenir que dix tableaux sur les 42 qui lui étaient destinés, par souci d'économie et « pour éviter les doubles emplois »⁵⁸³. N'ayant pas les tableaux sous les

⁵⁷⁷ Rouen, AD, 4 T 226, « observations faites sur le choix du numero 5 destiné par le sort au departe. de la Seine inferieure », ns (Lemonnier), nd (une copie assez fidèle dans AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Rouen, datée du 2ème jour complémentaire an X (19 septembre 1802).

⁵⁷⁸ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, 27 prairial an XII (16 juin 1804), le préfet d'Indre-et-Loire à Dominique Vivant Denon.

⁵⁷⁹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, A-L, dossier Genève, le 27 décembre 1806, le préfet du Léman à Lavallée, secrétaire général.

⁵⁸⁰ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance de Vivant Denon, lettre n°236, le 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803), Denon au citoyen Giraudet, préfet de la Côte-d'Or.

⁵⁸¹ AN, fonds des AMN, P10 0-1815, M-Z, dossier Rouen, le 9 brumaire an XI (31 octobre 1802), état des changements effectués dans le lot n°5 (Rouen) : « Le C^{en} Le Monnier ayant déclaré abandonner plusieurs tableaux du lot n°5, l'admin^{on} propose au Ministre de statuer qu'aucun département n'aura droit dans ce cas de réclamer des remplacements ».

⁵⁸² AN, fonds des AMN, P10 0-1815, états des tableaux choisis par la commission chargée de la formation des musées de la République, ns (Gibelin Vincent et Regnault), nd (deuxième semestre an X, février-août 1802).

⁵⁸³ Marseille, AM, 1D32, registre des délibérations du conseil municipal, du 15 pluviôse an X au 26 vendémiaire an XIII, folio 90 verso et 91 recto et verso, séance du 23 fructidor an X (10 septembre 1802).

yeux, les conseillers municipaux n'ont pourtant pas retenu systématiquement ceux dits en bon état ou à nettoyer du « choix S » comme on aurait pu s'y attendre, mais ils choisissent notamment de conserver presque tous les paysages présents dans le lot, et curieusement ne retiennent que deux tableaux des écoles italiennes sur les dix. C'est donc sans surprise que l'on constate que les projets de l'administration du Musée central pour la province ne correspondent que très peu avec ce que souhaitent ces villes pour elles-mêmes.

B. Dons ou dépôts ?

On en vient donc à se poser naturellement la question du statut juridique et de la propriété de ces œuvres, car on peut notamment constater que les choix posés lors de l'organisation matérielle des envois relèvent parfois d'un point de vue particulier sur ce sujet. Cette question a été l'objet de débats d'autant plus contradictoires que les textes mêmes des deux arrêtés ne disaient rien à ce sujet. L'arrêté de l'an IX parle de collections de tableaux « qui seront mis à la disposition des villes »⁵⁸⁴ et Chaptal lui-même proposait dans son rapport de former « quinze grands dépôts de tableaux »⁵⁸⁵. Si le terme « dépôt », qui revient plusieurs fois dans le rapport du ministre de l'Intérieur, évoque déjà pour nous un statut juridique bien particulier, l'arrêté de l'an X ajoutant aux quinze villes celles de Tours et Montpellier parle lui très vaguement d'une « distribution »⁵⁸⁶. Enfin, le décret de 1811 est finalement le plus flou sur cette question, se contentant d'évoquer « deux cent neuf tableaux provenant de notre musée [et] repartis entre les six villes (...) dénommées »⁵⁸⁷.

Avant de l'aborder, cette question doit être remise dans son contexte : celui de la toute jeune Première République. Si le ministre Chaptal évoquait dans son rapport ces « chefs-d'œuvre dont la Nation est propriétaire »⁵⁸⁸, plus qu'une propriété légale, il faut bien sûr y voir une propriété "morale", marquée encore par l'idéal révolutionnaire, la « Nation » représentant ici le peuple français dans son ensemble. Peut-être est-ce pour cela qu'on n'a pas cru devoir préciser explicitement dans un premier temps la question de la propriété de ces œuvres, et que, comme nous allons le voir, cette question s'est finalement d'abord posée dans les villes elles-mêmes, puis plus tard au niveau de l'Etat, une fois l'Empire déjà bien installé.

⁵⁸⁴ AN, AF/IV/41, Minute d'arrêté, arrêté du 14 fructidor an IX, annexe I p.5.

⁵⁸⁵ Archives Nationales, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur. Voir annexe II p.6-7.

⁵⁸⁶ Archives Nationales, AF/IV/69, Minute d'arrêté, arrêté du 16 fructidor an X (3 septembre 1802), annexe III p.8.

⁵⁸⁷ AN, AF/IV/525, pièce 64, minute de décret impérial, décret du 15 février 1811, signé par Napoléon Ier, annexe V p. 11.

⁵⁸⁸ Archives Nationales, AF/IV/41(2), 13 fructidor an IX (31 août 1801), Rapport présenté aux consuls de la République par le ministre de l'Intérieur, annexe II, p.6-7.

1. Un transfert de propriété ?

C'est, à notre connaissance, à Tours en 1806 que se pose pour la première fois très clairement la question de la propriété des œuvres envoyées à la ville dans le cadre de l'arrêté Chaptal. Mais elle se pose en terme bien particuliers. En effet la situation est complexe : en 1806, la ville reçoit les derniers tableaux de son lot, laissés en restauration à Paris. Dans le même envoi sont compris 5 autres toiles, qui étaient promises depuis le mois de floréal an IX (avril 1801)⁵⁸⁹, en échange de plusieurs œuvres prises dans le dépôt départemental d'Indre-et-Loire à Tours par les commissaires de Dufourny et Visconti, chargés par l'administration du Musée central des Arts de visiter le château de Richelieu et ce dépôt, pour y prélever des œuvres pouvant compléter les collections parisiennes. En 1806, pour le successeur de Pommereul à la préfecture de ce département, le baron Lambert de Chamerolles, il est clair que ces cinq toiles⁵⁹⁰ sont la propriété du département, étant entrées dans les collections par voie d'échange contre des œuvres prises dans le dépôt départemental⁵⁹¹. En revanche, les œuvres envoyées par l'Etat sont, elles, considérées comme la propriété de la commune. Le Ministre de l'Intérieur Chaptal avait en effet annoncé en son temps au préfet que « le gouvernement a accordé une collection de tableaux à la ville de Tours »⁵⁹² et c'est ainsi que cette collection a été reçue. C'est ce qui fait dire au préfet Chamerolles en 1806 : « il est hors de doute que ces tableaux donnés par le gouvernement à la ville de Tours lui appartiennent exclusivement et sont aussi exclusivement à sa charge »⁵⁹³. Dans la longue lettre adressée par celui-ci au ministre de l'Intérieur que nous venons de citer, le préfet expose donc le problème : il existe deux collections d'œuvres d'art à Tours, l'une propriété du département et l'autre propriété de la commune : « le caractère d'établissement départemental donné à cet ancien musée [le dépôt départemental, enrichi des 5 toiles acquises par voie d'échange] (...) permet-il de confondre cet établissement avec la collection de tableaux donnée ou promise par le gouvernement à la ville de Tours, et qui forme la propriété de cette ville ? »⁵⁹⁴. Et de fait, pour le préfet, « deux établissements du même genre dans une ville de 20000 habitants feroient

⁵⁸⁹ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 3, le 8 floréal an IX (28 avril 1801), l'administration du Musée central des Arts au préfet d'Indre-et-Loire. On l'avise qu'en échange des œuvres prises à Richelieu et au dépôt départemental d'Indre-et-Loire, il va lui être envoyé 5 tableaux choisis dans les collections parisiennes.

⁵⁹⁰ Il s'agit du *Mariage mystique de sainte Catherine*, attribué alors à Guido Reni, de l'*Evanouissement d'Esther* et du tableau représentant *Agar dans le désert*, tous deux alors attribués au Guerchin, du *Bon Pasteur* de Champagne et du *Mars et Vénus* de Rubens.

⁵⁹¹ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, le 4 juillet 1806, brouillon de la lettre adressée par le préfet au ministre de l'Intérieur.

⁵⁹² Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, le 7 vendémiaire an XI (29 septembre 1802), lettre du ministre de l'Intérieur au préfet d'Indre-et-Loire.

⁵⁹³ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, le 4 juillet 1806, *op. cit.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*

un double emploi onereux (...). La question principale qui résulte de ma lettre se réduit à savoir laquelle des deux collections, de celle du département ou de celle de la ville de Tours, attirera l'autre à elle par droit d'accession »⁵⁹⁵. Pour Chamerolles, c'est naturellement le musée départemental qui doit être privilégié, à cause de l'ancienneté de sa collection⁵⁹⁶. Au demeurant, si ce débat reste interne à la ville de Tours et à son département, c'est au ministre de l'Intérieur qu'on se réfère pour trancher la question (la correspondance de Dominique Vivant Denon n'en fait pas référence). Il nous paraît intéressant de remarquer qu'à aucun moment il n'est question que ces œuvres puissent appartenir à l'Etat, ou puissent même être considérés comme des « dépôts » (ce mot n'apparaît jamais dans la lettre du préfet).

En revanche une autre note conservée dans la même liasse de documents, non datée mais peut-être antérieure à la lettre du préfet, et dont l'auteur nous est inconnu, prend un parti différent : « on n'a connaissance d'aucun arrêté du gouvernement qui mette les Dépôts d'arts à la charge des communes où ils sont établis »⁵⁹⁷. Peut-être cette note vise-t-elle à appuyer l'avis du préfet de joindre les tableaux donnés par le gouvernement aux collections départementales. Mais il faut noter qu'il est bien question cette fois de « dépôts ». Une autre main conclut ainsi la note au bas de la page « Il faut consulter le ministre sur la question relative à la prop^{te} du dépôt d'arts qui existait avant l'arrêté du 16 fruct^{or} lequel ne paraît attribuer à la ville que la propriété des collections dont le g^{mt} annonce l'envoi »⁵⁹⁸. Le débat reste donc entier à Tours et nous n'avons pas connaissance de la décision du ministre à ce sujet.

Cette question de la propriété des œuvres est surtout illustrée par la manière dont a été organisée la restauration de celles-ci. En effet, comme l'a développé Noémie Etienne dans son étude sur la pratique de la restauration à Paris entre 1750 et 1815, « sous l'Empire, le financement des restaurations signale la propriété de l'objet. (...) Ces dépenses [de restauration] sont comprises comme un investissement sur l'objet, qui incombe au seul propriétaire de l'œuvre »⁵⁹⁹. Dans l'organisation des envois suite à l'arrêté de l'an IX et au décret de 1811, le simple fait que les frais de restauration doivent être supportés par les villes bénéficiaires serait l'illustration que celles-ci entrent en possession de ces œuvres. Or déjà en l'an VI, quand se dessinait le projet d'une telle distribution d'œuvres d'art aux nouveaux départements, le Conseil de Conservation du Musée central des Arts proposait de « faire

⁵⁹⁵ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, le 4 juillet 1806, brouillon de la lettre adressée par le préfet au ministre de l'Intérieur.

⁵⁹⁶ Voir également les éléments apportés sur cette question par GRANDMAISON, 1897.

⁵⁹⁷ Tours, AD d'Indre-et-Loire, 4 T 1248, dossier 1, note non datée, non signée, adressée au préfet.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ ETIENNE, 2012, p.221 et 222.

savoir aux Dépts que ceux qui seront jaloux de posséder des tableaux digne d'orner leurs musées demeureront chargés des frais de restauration »⁶⁰⁰. Le paiement des restaurations est donc vu comme la charge du propriétaire.

De fait, sur ce sujet, l'exemple du musée de Nantes en 1815 au moment des demandes de restitutions d'œuvres d'art est éloquent. Le musée Napoléon, devenu musée Royal à la Restauration, demanda au musée de Nantes la restitution de dix tableaux réclamés notamment par les puissances alliées victorieuses. Trois tableaux sur les dix demandés⁶⁰¹ étaient en fait issus des anciennes collections de la couronne de France, mais il était courant au moment des demandes de restitutions en 1816 que le musée Royal demande le retour de plusieurs œuvres pour compenser les restitutions qui lui étaient demandées⁶⁰². Nantes accepta la restitution de ces dix tableaux mais le personnel administratif de la commune entrepris donc de faire le calcul des frais de restauration qu'on nécessitait ces dix œuvres, sommes « qu'il serait juste de faire restituer à la ville de Nantes »⁶⁰³. D'après les dimensions des tableaux demandés (en effet il s'agit en majorité de grands formats) et le travail qu'ils ont exigé, en s'appuyant sur le mémoire de restauration de Michau, on estime que ceux-ci ont représenté la moitié de la dépense totale en frais de restauration de la couche picturale, soit environ 950 francs⁶⁰⁴. De même, et d'après le mémoire de Hacquin, la municipalité de Nantes évalue à 574 francs et 90 centimes la somme versée pour ces dix mêmes œuvres en frais de restauration du support. Enfin, on évalue que ces tableaux ont représenté le quart des frais d'encaissement (10 tableaux sur la quarantaine envoyés), soit 500 francs⁶⁰⁵. La ville de Nantes aurait donc versée en tout 2024 francs 90 centimes et a l'intention d'exiger que cette somme lui soit remboursée contre la restitution des œuvres.

Cependant c'est l'intervention du nouveau ministre de l'Intérieur Vaublanc qui coupera court à cette affaire : il demandera à toutes les villes à qui des restitutions ont été exigées de suspendre ces démarches, car : « les musées du Royaume sont dans les attributions de mon

⁶⁰⁰ AN, F/17/1041, séance du 11 fructidor an VI (28 août 1798) du Conseil de Conservation, « Rapport sur la nécessité et les moyens de repartir entre les départemens le superflu des objets de sciences et d'arts qui se trouvent à Paris », signé Barbier et Naigeon (nous soulignons).

⁶⁰¹ Il s'agit du *Triomphe de Judas Macchabée* de Rubens et des deux panneaux représentant *La Famille van der Aa* attribuée alors à Simon de Vos, de *L'Education de la Vierge* de Crayer, de *La Constitution des Jésuites* de Boyermans et de *l'Élévation en croix* de l'école flamande, ces six œuvres prises à la Belgique ; *Le Baptême de Jésus* de l'Albane saisi à Modène ; et la *Judith* attribué à Matteo Roselli, le *Saint Jean-Baptiste* du Guide et la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean* de Valerio Castello, ces trois derniers tableaux issus des collections royales.

⁶⁰² Voir sur ce sujet BOYER, 1969, p.83-84.

⁶⁰³ Nantes, AM, 2 R 769, le 2 mars 1816, « Etat des tableaux réclamés par M^r le Directeur général du Musée à la ville de Nantes », signé par le maire de Nantes François-Marie-Bonaventure, comte du Fou.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.* le document parle en effet d'une somme de 2006 francs et 51 centimes versée au menuisier, pour « l'emballage et l'encaissement des 37 tableaux », ce qui ne correspond pas au mémoire de Nadreau s'élevant à 881 francs et 56 centimes. Peut-être la municipalité a compté dans la somme qu'elle avance les frais payés à la maison de roulage.

ministère et rien n'en doit être distrait sans ma participation »⁶⁰⁶. Il est donc clair que l'Etat garde en dernière instance autorité sur ces musées et leurs collections.

2. Ou les premiers dépôts, toujours propriété de l'Etat ?

On peut d'ailleurs opposer à l'argument du paiement des frais de restauration le fait que celles-ci demeuraient exécutées dans la capitale, comme si l'administration du Musée central puis du musée Napoléon estimait avoir un devoir de responsabilité sur ces œuvres. Finalement, c'est six ans après le débat sur la propriété des œuvres à Tours que l'Etat s'empare à son tour de cette question. En 1812, la rédaction des inventaires des collections impériales avance rapidement, sous la direction de Vivant Denon, aidé dans cette tâche par Henri Beyle, le futur Stendhal, nommé alors inspecteur de la comptabilité des Bâtiments et du Mobilier de la Couronne. Comme le rapporte Yvonne Coutin dans son étude sur l'historique des grands inventaires⁶⁰⁷, le 3 juin 1812, Beyle faisait un long rapport sur l'avancée de son travail et soulevait plusieurs questions, demandant notamment si on devait rapporter dans l'inventaire « les 1200 tableaux donnés aux villes des départements et aux églises »⁶⁰⁸. Le duc de Cadore, intendant général de la maison de l'Empereur, lui répond que c'est à Denon de « mettre à même par un rapport, de juger si ces tableaux sont devenus la propriété des villes auxquelles ils ont été envoyés, ou s'ils n'ont point cessé d'appartenir à la Couronne »⁶⁰⁹. Naturellement en effet, inclure ces œuvres dans l'inventaire était une décision forte qui supposait l'affirmation de la propriété de ces œuvres par le musée Napoléon, et c'est ce que l'on fit.

Mais la question fut soulevée de nouveau en 1816 : Denon ayant démissionné de sa charge de Directeur général, c'est à Lavallée que revient la gestion complexe des demandes de restitution d'œuvres d'art par les puissances alliées victorieuses. Comme le rapporte Ferdinand Boyer⁶¹⁰, on s'interrogea alors sur le sort que l'on devait réserver aux œuvres qui avaient été déposées dans les musées départementaux et que réclamaient également les Alliés. Mais aussi, comme on l'a vu dans le cas de Nantes, il fut également question du retour au Louvre de plusieurs tableaux déposés dans les villes pour compenser les pertes dans les collections parisiennes. C'est donc le ministre de l'Intérieur Vaublanc qui prit la défense des

⁶⁰⁶ Nancy, AD de la Meurthe-et-Moselle, 4 T 117, le 5 mars 1816, circulaire du ministre de l'Intérieur adressée à tous les préfets, citée dans CHAVANNE et GELLY-SALDIAS, 2001, p.158. Voir également la lettre adressée par Vaublanc au comte de Pradel, Directeur général de la Maison du Roi le même jour, citée par BOYER, 1969, p.84.

⁶⁰⁷ Sous-série 1DD du fonds des AMN, voir COUTIN, 1968.

⁶⁰⁸ AN, O/2/838, 3 juin 1812, rapport d'Henri Beyle, transcrit en partie dans COUTIN, 1968, p.61.

⁶⁰⁹ AN, fonds des AMN, Z3, 16 juin 1812, lettre du duc de Cadore à Beyle et Denon, citée dans COUTIN, 1968, p.62.

⁶¹⁰ BOYER, 1969.

musées de province en ordonnant de suspendre ces demandes de restitutions aux préfets, argumentant que ces musées relevaient des prérogatives de son ministère. Il ouvrait ainsi de nouveau le débat sur la propriété de ces tableaux : le comte de Pradel, Directeur général de la Maison du Roi, s'inquiétant de voir les cimaises du Louvre se vider, s'adressait alors à Lavallée le 14 mars 1816, en lui demandant : « si les tableaux cédés par le musée aux villes de province ont été abandonnés en toute propriété, ou donnés seulement à titre de prêt, et si la Couronne a le droit d'en réclamer la restitution »⁶¹¹. Pour Lavallée la réponse était claire : les tableaux qui ont été envoyés dans les villes avant la promulgation de l'arrêté de l'an IX, notamment à Angers ou au Mans, le furent bel et bien à titre de prêt. Lavallée concède que l'arrêté des Consuls du 14 fructidor an IX ne prenait aucune disposition à ce sujet, mais, ajoutait-il, « l'Administration du musée (...) ne les a toujours considérés que comme des prêts »⁶¹². Lavallée et le comte de Pradel durent donc combattre l'entêtement de Vaublanc à défendre les collections des musées de province, avançant même que les œuvres données par l'Etat l'ont été « à titre d'usufruit » et étaient donc « propriété de la Couronne »⁶¹³. Mais ce fut sans succès pour le Secrétaire général, comme le souligne Ferdinand Boyer : seule la ville de Strasbourg restitua en 1816 sept tableaux au Louvre, les sauvant ainsi sans le savoir, des flammes de l'incendie du musée en 1870⁶¹⁴. Dominique Vivant Denon lui-même, quelques années auparavant, n'était pas dupe du fait que ce transfert de responsabilité risquait de devenir un vrai transfert de propriété. Rappelons ce qu'il répondait au comte Daru au sujet des tableaux demandés en prêts pour l'église de Saint-Cyr : « j'ai l'honneur de vous faire observer que de pareils prêts deviennent des dons par la difficulté de les obtenir quand on les réclame »⁶¹⁵. Il serait intéressant de pouvoir confronter le statut de ces « dépôts » au statut des œuvres données aux églises à la même époque et particulièrement celles concernées par le décret du 15 février 1811.

Enfin, ajoutons que, avant même la promulgation de l'arrêté de l'an IX, alors que le projet de création de musées départementaux et de redistribution des œuvres d'art saisies à toute la Nation revenait régulièrement dans les débats, certaines villes, qui réclamaient au Musée central des œuvres pour enrichir leurs collections et compléter les manques, assuraient à l'administration du musée que : « ces tableaux ne pourront en aucun tems etre vendus ou

⁶¹¹ Le 14 mars 1816, lettre du comte de Pradel à Lavallée, citée par BOYER, 1969, p.85.

⁶¹² Le 21 mars 1816, réponse de Lavallée au comte de Pradel, citée par BOYER, 1969, p.85.

⁶¹³ Le 2 mars 1816, lettre du comte de Pradel à Vaublanc, citée par BOYER, 1969, p.86.

⁶¹⁴ Sur ces sept tableaux, cinq sont restés dans les collections publiques françaises, un seul a été restitué à une puissance alliée (*La Sainte Famille* de Jordaens, rendue à Brunswick), et le dernier est aujourd'hui perdu.

⁶¹⁵ DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999, correspondance Vivant Denon, lettre n°1961, 27 décembre 1810, Dominique Vivant Denon à l'Intendant général de la Maison de l'Empereur.

échangés sans le consentement du Directoire executif. ils seront déposés dans le Musée (...) et la garde en sera confiée à cette Société [des Arts de Genève] sous l'inspection de l'administration municipales de la commune »⁶¹⁶.

3. *Synthèse*

Cette dernière remarque de Félix Desportes pour encourager le dépôt de tableaux dans sa ville de Genève nous amène à proposer une synthèse sur cette question de la propriété de ces œuvres envoyées aux départements à l'occasion de l'arrêté de l'an IX et du décret de 1811. Il nous semble que les grands inventaires, dont la rédaction a été dirigée par Denon et Beyle, sous le contrôle étroit de l'Intendant général de la Maison de l'Empereur le duc de Cadore, affirment définitivement le statut de dépôt de ces œuvres. Cependant il nous faut préciser ce que l'on entend par dépôt, ou plus exactement comment Denon l'envisageait. Nous souhaitons rappeler ici qu'il apparaît clairement que, en les confiant aux villes, Denon espérait « sauver » ces œuvres, assurer leur pérennité et permettre leur publication au plus grand nombre, dans un soucis de partage de la responsabilité sur le patrimoine national. C'est ainsi également qu'Henri Baderou juge sévèrement la démarche de l'Etat : « ces musées et dépôts départementaux, formés avec les biens de l'Etat, dirigés et encouragés par le gouvernement, vont être abandonnés par lui ; les municipalités peu à peu en prendront possession, et le fameux décret des Consuls, qui donne à quinze villes de province des collections tirées des réserves du Louvre, consacre déjà cet abandon : ce don fastueux et promis qui devait accompagner la création et l'organisation officielles de nos musées – et qui s'explique ainsi – n'est, en fait, qu'un encouragement aux villes à s'en occuper elles-mêmes »⁶¹⁷. Rappelons ici l'analyse plus positive que fait Marc Fumaroli mais qui aboutit selon nous à la même conclusion : « Tous les patriotes étaient invités à se transformer en quelque sorte en conservateurs d'une France-Musée, devenue un vaste dépôt public d'œuvres d'art destinées à la régénération générale par l'enseignement »⁶¹⁸. Le terme d'« usufruit » employé par le comte de Pradel en mars 1816 comme nous l'avons vu plus haut⁶¹⁹, rejoint selon nous cette même idée, de transfert aux départements à la fois de la jouissance, mais aussi de la responsabilité de ces tableaux.

⁶¹⁶ AN, F/17/1089, le 17 thermidor an VI (4 août 1798), pétition de Félix Desportes pour l'envoi d'œuvres d'art du Musée central à la ville de Genève.

⁶¹⁷ BADEROU, 1935, note 3 p.171.

⁶¹⁸ BREJON DE LAVERGNEE et FUMAROLI, 1995, p.17.

⁶¹⁹ Voir BOYER, 1969, p.86.

Au demeurant, si le statut de dépôt, pour ces œuvres, a été peu à peu clarifié, les débats de 1816 autour de leur éventuelle restitution nous montrent que la question de leur propriété par l'Etat ne résout pas tout, puisque la tutelle sur ces œuvres est disputée, entre d'une part la Maison du Roi comme propriétaire "historique" des objets eux-mêmes, et d'autre part le ministère de l'Intérieur comme organe dont dépendaient administrativement ces musées, et donc leurs collections.

La déception marquée des élites culturelles locales à la réception des tableaux envoyés par le gouvernement, leurs souhaits exprimés de ce qu'elles attendaient pour leurs collections, mais aussi le simple fait que la question de la propriété de ces œuvres n'ait été commencée à être clarifiée que dix ans après la promulgation de l'arrêté Chaptal, tous ces éléments montrent selon nous une différence de vue intéressante à souligner, entre l'Etat et les villes de province, sur ce que doit proposer la vie culturelle locale, et sur ce que doit faire l'Etat pour la soutenir : donner un élan vers une culture universelle qui dépasse les spécificités locales, donner envie à de nouveaux artistes d'en voir plus à Paris, ou bien favoriser un dynamisme local déjà en germe, et donner aux élites des villes les outils pour l'alimenter.

CONCLUSION

L'arrêté de l'an IX et le décret de 1811 ne se comprennent donc pas bien l'un sans l'autre. Autant dans la mise en place du décret de 1811, à qui l'on pourrait certainement attribuer la paternité presque entière à Denon, on a su tirer les leçons des réussites et des échecs de l'arrêté Chaptal, autant plusieurs éléments de la mise en œuvre du premier arrêté de l'an IX ont été, et sont encore de nos jours, érigés en principes de base dans les relations et les échanges entre les collections nationales et celles des villes, des communautés d'agglomération ou des départements en province. Mais on a pu également souligner combien les choix posés, en matière de restauration notamment, mais aussi dans la sélection des œuvres et leur répartition, révèlent une volonté de créer des embryons de collections, des musées destinés à s'étoffer. C'est certes là une évidence, mais au-delà de ce projet de créer des musées en province, il semble qu'on s'éloigne de plus en plus de l'idée de proposer aux artistes des modèles, mais qu'en revanche de nouvelles considérations et motivations apparaissent : celle de la conservation des œuvres et de leur publication. C'est pourquoi d'ailleurs d'autres envois, décidés au cas par cas pendant la même période, comme l'envoi de tableaux de fleurs à la ville de Lyon en l'an VII ou l'envoi de plusieurs copies décidé en 1804, ne relèvent pas selon nous de cette même démarche.

Toutes ces décisions ont eu des conséquences sur l'histoire matérielle des 900 tableaux étudiés, peut-être même plus car on a croisé également le destin de plusieurs tableaux restés dans les collections du Louvre. Une petite partie de ces œuvres a dû être restituée aux puissances alliées victorieuses à la Restauration en 1816. Une petite partie seulement, car il semble bel et bien que leur présence disséminée aux quatre coins du territoire les aient soustraits aux recherches des commissaires des Etats voisins. C'est ainsi que Michel Hoog, dans un article concernant les deux Mantegna du musée de Tours, chefs-d'œuvre justement issus des conquêtes militaires en Italie, a pu analyser cette même situation en ces termes : « ne plus conserver à Paris la totalité des tableaux confisqués, mais les répartir dans toute la France est une façon supplémentaire d'affirmer qu'il ne saurait être question de revenir sur leur confiscation »⁶²⁰.

Mais les différentes modalités de l'application de l'arrêté de l'an IX et du décret de 1811 que nous avons cherché à comprendre ont eu des conséquences sur les relations entre l'Etat et

⁶²⁰ HOOG, 1969, p.354.

les départements, et ont même été un tournant dont les suites se voient encore de nos jours. « La force d'inertie de la province, sa capacité à résister de toute la vigueur d'une vie culturelle souvent fort développée assuraient un contrepoids à l'Etat centralisateur, et instaurent un premier équilibre, certes instable et vulnérable, entre Paris et « ses » provinces, que la loi Chaptal du 14 fructidor an IX (1er septembre 1800) devait très vite refaçonner »⁶²¹. Et le nouvel équilibre mis en place par cet arrêté, et renforcé par le décret de 1811, même si celui-ci a cherché à mieux tenir compte des spécificités locales, s'est en grande partie maintenu deux siècles plus tard. Le statut de dépôt de ces tableaux a pris fin, ou est en train de prendre fin, par l'application de la « loi musée » de 2002⁶²² et de la note du service des Musées de France du 16 décembre 2009, précisant les modalités de transfert de propriété aux collectivités territoriales des œuvres déposées avant 1910, y compris donc nos 900 tableaux. Ce transfert est encore en cours, puisqu'il est soumis à la condition d'un récolement de la part des musées concernés, soutenu par le travail de la Commission de Récolement des Dépôts d'Œuvres d'Art (CRDOA).

Concluons donc en remarquant que certaines de nos œuvres sont parfois signalées comme de nouvelles « acquisitions » des années 2000, alors que leur présence dans les collections des musées de province remonte à 200 ans, et que de fait, les villes et les départements avaient consenti à des sacrifices importants pour les recevoir. Un nombre non négligeable d'œuvres envoyées dans le cadre de ces deux arrêtés n'ont pas pu être identifiées dans les collections, preuve s'il en fallait une que la recherche sur les premiers dépôts de l'Etat au début du XIXème siècle n'est pas encore terminée.

⁶²¹ GEORGEL, 1992, p.67.

⁶²² Art.13 de la loi n° 5-2002 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

BIBLIOGRAPHIE

Sources, fonds d'archives parisiens :

- **Paris, Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine :**

- AF/IV : Secrétairerie d'Etat impériale et cabinet de Napoléon Ier

Instrument de recherche utilisé :

Philippe du Verdier, Jean Favier et Rémi Mathieu, *Inventaire analytique (AF/IV/1 - AF/IV/1089/B)*, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 1968.

- AF/IV/41 : arrêtés des Consuls et décrets impériaux, an IX, 8-22 fructidor, microfilmé.
- AF/IV/69 : arrêtés des Consuls et décrets impériaux, an X, 14-20 fructidor, microfilmé.
- AF/IV/525 : arrêtés des Consuls et décrets impériaux, 1811, 11-15 février.

- F/17 : Instruction publique

Instruments de recherche utilisés :

Paul Marichal, *Papiers des Comités d'Instruction publique de la Législative et de la Convention, archives de la Commission des Monuments et de la Commission temporaire des Arts (...), inventaire analytique*, 3 volumes, cotes décrites F/17/1001 à F/17/1295, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 1926 ;

- F/17/1041 : Conseil de conservation, annexes aux procès-verbaux des séances (ventôse an VI – pluviôse an VII).
- F/17/1087 : 3^e Division, documents intéressant divers département étrangers, notamment département de la Dyle (Bruxelles), dossier 3 « musée de Bruxelles », pièces 41-63 (an VI – 1811).
- F/17/1089 : 3^e Division, documents intéressant divers départements étrangers, notamment département du Léman (Genève), dossier 6 « musée de Genève », pièces 62-74 (an VI - an X).
- F/17/1093 : 3^e Division, documents intéressant divers départements étrangers et pays conquis, notamment département du Mont Tonnerre (Mayence), dossier 8, pièces 50-65 (an X-1813).
- F/17/4909 à 4915 : Musées de province, organisation générale, « cahiers des musées » (1782-1943).

○ F/21 : Beaux-Arts

Instruments de recherche utilisés :

E. Dunan, *Travaux d'art, musées et expositions, inventaire semi-analytique (XIXe-XXe siècles)*, volumes 1 à 4, cotes décrites F/21/3967 à F/21/4522, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 1957-1963 ;

M.-H. Degroise, J. Irigoin, Fr. Jenn, Br. Labat-Poussin, E. Morin, *Administration des Beaux-Arts, inventaire semi-analytique (XIXe siècle)*, volumes 1 et 2, cotes décrites F/21/476 à F/21/743, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 1968-1991.

- F/21/569 : Musée du Louvre, an II-1811 ; en particulier plaquette 4, logements au Louvre (an II – 1811).
- F/21/570 : Musée du Louvre, administration, gestion des œuvres d'art, an II-1814 ; en particulier plaquette 3, restauration d'œuvres d'art (an II-1814).
- F/21/571 : Musée du Louvre, comptabilité, recherche d'œuvres d'art à l'étranger, administration (an VII-1827).
 - I. Comptabilité, an VIII-1811, n'a pas apporté de renseignements.
 - II. Recherche d'œuvres d'art à l'étranger pour le Museum (an VII-1814).
- F/21/4909/B et F/21/4910/A: Administration des Beaux-Arts, cahiers des musées de province (1804-1938), sur microfilm.
- Autres liasses consultées n'ayant pas apporté de renseignement : F/21/559 (Administration des Beaux-Arts, comptabilité, préparation et application des budgets, 1811-1872), F/21/567 (Musée du Louvre et Musée des Monuments français, an V – 1873).

○ O/2 : Maison de l'Empereur (Premier Empire)

- O/2/835 à 855 : Musée et Monnaie des médailles : commandes et acquisitions, restaurations et copies, encouragements aux artistes, inventaires et catalogues, administration, comptabilité, émargements, mélanges (1792-1815).
- Autres liasses consultées n'ayant pas apporté de renseignements : O/2/835 à 843.

○ O/3 : Maison du Roi (Restauration)

Instrument de recherche utilisé : H. Patry, révisé par I. Chave, *Archives de la Maison du Roi : département des Beaux-Arts, services des Musées, de la Monnaie des médailles et des Manufactures*, inventaire semi-analytique, cotes décrites O/3/1275 à O/3/1598, Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 1938, 2015.

- O/3/1429 : restitution d'objets d'art aux Alliés, correspondance, états divers (1814-1815).
- Autres liasses dépouillées n'ayant pas apporté de renseignements : O/3/1393 (Musées, demandes de travaux, offres de cessions d'œuvres, affaires diverses, 1814-1820), O/3/1394 (Musées, Matériel, état de propositions de paiement, affaires diverses, 1817-1824).

- **Paris, Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, fonds des Archives des Musées Nationaux, anciennes AMN :**

Les archives du fonds des Archives des Musées Nationaux ont été transférées aux Archives Nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, entre octobre 2014 et la fin de l'année 2015. A l'heure où nous terminons notre étude, certaines nouvelles cotations ne sont pas encore communiquées. Nous ne pouvons donc pas les fournir au lecteur et nous en excusons.

- P : Peintures

- P2 : Administration, généralités. Notamment mouvements d'œuvres (*cote AN : 20144790/ ? nouvelle cotation non disponible*).
 - P2, 1794-1816, une liasse n'ayant pas apporté de renseignements.
- P4 : Origines et échanges, envois et attributions (*cote AN : 20144790/17 pour les liasses 1794-1799, 1800-1809 et 1810-1840*).
 - P4, 1794-1799, une liasse.
 - P4, 1800-1809, une liasse (voir notamment le registre « Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires (aux 15 villes de la République) (arrêté du 14 fructidor an 9) », 78 pages).
 - P4, 1810-1840, une liasse.
- P10 : Dépôts et dons d'œuvres originales et de copies (*cote AN : 20144790/91 pour l'ensemble des liasses 1796-1825*).
 - P10, 0-1815, une liasse.
 - P10, 0-1815, A-L, une liasse, un dossier par ville :
 - Bordeaux
 - Bruxelles
 - Caen
 - Dijon
 - Genève

- Grenoble
- Lille
- Lyon
- P10, 0-1815, M-Z, une liasse, un dossier par ville :
 - Marseille
 - Mayence
 - Montpellier
 - Nancy
 - Nantes
 - Rennes
 - Rouen
 - Strasbourg
 - Toulouse
 - Tours
- P11 : Mutations, dépôts, dons, prêts et échanges (*cote AN : 20144790/94*).
 - P11, 1793-1820, une liasse.
- P16 : Restaurations et réparations (*cote AN : 20144790/ ? nouvelle cotation non disponible*).
 - P16, 1755-1815, une liasse.
- PC : Peintures – cadres et bordures
 - PC6 : commandes et acquisitions (1803-1962, une liasse) (*cote AN : 20144790/ ? nouvelle cotation non disponible*).
- Z : Pièces relatives à plusieurs départements ou musées et pièces provenant de la direction des musées.
 - Z4 : Origines et échanges (*cote AN : 20150044/52 (1792-1807) et 53 (1808-1928)*).
 - Z4, 1792 – 1815, une boîte. Essentiellement états et inventaires des œuvres saisies en Allemagne, Belgique et Italie.
- *1DD : Grands inventaires datés (et inventaires d’Ancien régime)
 - *1DD11 : tableaux concédés aux départements (1802-1812), registre microfilmé (*cote AN : 20150162/11*).

- *1DD12 : Tableaux concédés aux départements et aux églises (1803-1830), registre microfilmé. Comprend notamment la « Copie du registre ayant pour titre / Comptes ouverts avec les départements pour les 17 musées qui leurs sont attribués » = 1DD11 (*cote AN : 20150162/12*).
- *1DD19 : Inventaire général du musée Napoléon, 1810, peintures, t.IV : peintures envoyées aux départements et aux églises (*cote AN : 20150162/19*).
- MM : Comptabilité de la direction des Musées nationaux, une boîte par année (*nouvelle cotation aux AN non communiquée*).
 - Liasses dépouillées : MM an X à 1811. Les boîtes à partir de l'année 1809 n'ont pas apporté de renseignements pour notre sujet.

• Sources, fonds d'archives consultés dans les villes :

- Bordeaux, archives municipales :
 - 1433 R 1 à 4 : « Envois de tableaux du musée Napoléon (Paris) au musée de Bordeaux (1801 à 1805), liste des tableaux ».
 - 1434 R 1 : Musée des Beaux-Arts, correspondance, an X-1830.
 - 66 S : fonds Delpit
 - 66 S 154 : fond Delpit, musée de peinture, musée des antiques et musée divers (XIXe siècle).
- Bruxelles, Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (AMRBAB) :
 - Sous-fonds FM/I :

Instrument de recherche : Michèle van Kalck, *Inventaire des archives institutionnelles antérieures au 1er janvier 1843 (date de cession du Musée à l'Etat belge), et conservées aux archives des MRBAB*, tapuscrit, Bruxelles, MRBAB (version de travail communiquée par l'auteur).

 - Série B, sous-série B1 à B29
- Dijon, archives départementales de la Côte-d'Or :
 - XXXIII T 4a : Affaires culturelles, musées de la ville de Dijon, Acquisitions, legs, attributions officielles (dépôts ou dons) de tableaux et objets d'art au profit du musée (4a : an IX-1879)

- XXXIII T 6 : Affaires culturelles, musées de la ville de Dijon, demandes de restitutions et recherche d'objets conservés au musée (1806-1862).
- Lille, archives départementales du Nord :
 - Sous-série 1 T : Fonds de la préfecture (1800-1940), liasses consultées :
 - 1 T 273, 1 T 292, 1 T 293 : n'ont pas apporté d'informations.
 - Série O : Administration et comptabilité communales (1800-1940), liasse consultée :
 - O 357 2 pour la ville de Lille : n'a pas apporté d'informations.
- Lyon, archives départementales du Rhône :
 - Sous-série 4 T : affaires culturelles dans le Rhône (an VIII – 1940), liasses consultées :
 - 4 T 59 : Conservatoire des arts (Palais Saint-Pierre), création et organisation (an VIII – 1883), notamment « Envoi de tableaux par l'Etat, création, constitution des collections (an VIII – an XI) ».
 - 4 T 60 : Conservatoire des arts (Palais Saint-Pierre), création et organisation (an VIII – 1883), notamment « Etat du Conservatoire des arts : rapport (an XIII) » et « travaux, restaurations et fournitures (1811-1875).
 - 4 T 61 : Conservatoire des arts (Palais Saint-Pierre), Collections (an IX-1915).
 - 4 T 64 : Musée des Beaux-Arts, collections (an XI-1903).
 - Autre liasse consultée n'ayant pas apporté d'informations : 4 T 55 (Œuvres d'art ornant les musées et monuments publics du département du Rhône, commandes, acquisitions, dons de l'Etat et legs de particulier – correspondance et notes, an VIII-1865).
- Lyon, archives municipales : archives modernes classées en série continue à l'aide de la lettre WP.
 - Sous série 78 WP : Palais Saint-Pierre, musée des Beaux-Arts (1801-1926), liasses consultées :
 - 78 WP 007 : Acquisitions, dossier dépôts (an XII-1839), notamment un sous-dossier « collection déposée par le musée Napoléon à Paris (an XII-1811-1816).
 - Autres liasses consultées n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 78 WP 003, 006, 011 et 016.

- Marseille, archives départementales des Bouches-du-Rhône :
 - 4 T 50 : Marseille, Musée des Beaux-Arts (1798-1934).
 - Autres liasses consultées n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 4 T 1 (Beaux-Arts : instructions, circulaires, correspondance, 1805-1936), 4 T 7 (Objets d'art envoyés en don, 1802-1930), 4 T 47 (Musées, objets généraux, 1800-1905).

- Marseille, archives municipales :
 - Sous-série 57 R : musée des Beaux-Arts
 - 57 R 3 : Travaux (1793-1941).
 - 57 R 5 : Acquisitions, notamment dépôts de l'Etat (1794-1933).
 - 57 R 7 : Vols (1807-1906).
 - 57 R 8 : Inventaires (1817-1874).
 - Autres liasses consultées n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 57 R 1 (Constitution du musée, 1795-1906), 57 R 2 (Personnel, 1794-1927), 57 R 4 (Propositions d'acquisitions d'œuvres d'art, 1807-1909), 57 R 6 (Restitutions d'œuvres d'art, 1796-1864), 57 R 14 (Correspondance, 1793-1942).
 - Série D, délibérations du Conseil municipal :
 - 1D32 : Conseil municipal, du 15 pluviôse an X au 26 vendémiaire an XIII.

- Mayence, Stadtarchiv Mainz :
 - Best. 60-63 : Französisches Archiv (1798-1814)
 - 61/59 : création du musée de Mayence (1802-1810).
 - 60/1169 : catalogue des œuvres envoyées à Mayence, restauration et transport (1802-1805).

- Montpellier, archives municipales :
 - Séries NC (non cotées), anciennement sous-série 2R :
 - NC 1037 : musée Fabre, dons et dépôts de l'Etat (1803-1957), notamment dossier 2 : fonds primitifs et don du gouvernement (1803-1805).
 - NC 1047 : musée Fabre, inventaire général (1806-1861).

- NC 1048 : Musée Fabre, catalogues des collections (1806-1937).
 - NC 1052 : Musée Fabre, restaurations d'œuvres d'art – restaurations de tableaux (1803-1959).
- Nantes, archives départementales de la Loire-Atlantique :
- 169 T 1 : musée des Beaux-Arts de Nantes, création, collections, envois de l'Etat et collection Cacault (1800-1870), notamment dossier « musée de Nantes / tableaux à renvoyer à Paris » et dossier « Cacault ».
 - 169 T 3 : musée des Beaux-Arts de Nantes, restitutions (1800-1850).
 - Autre liasse consultée n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 173 T 1.
- Nantes, archives municipales :
- 2 R 769 : musée de Nantes, collections, dépôts de l'Etat, dépôts pendant la 2^{ème} Guerre Mondiale, correspondance (1816-1940).
 - 2 R 772 : musée de Nantes, collection Cacault, achat et legs : correspondance, inventaire de la collection, inventaire du musée de Clisson, extrait des registres préfectoraux, extrait des délibérations du conseil municipal, extrait d'actes de décès (an XII-1881).
 - 2 R 779 : musée de Nantes, restauration et rentoilage (1809-1937).
 - Autres liasse consultée n'ayant pas apporté d'informations pour notre recherche : 2 R 777 (: inventaire et catalogue : correspondance, décret présidentiel, note, extraits des délibérations du conseil municipal, inventaire des collections, 1813-1938).
- Rouen, archives départementales de la Seine-Maritime :
- 4 T 226 : Rouen, musée des Beaux-Arts, acquisitions, échnages et réintégrations de tableaux, attributions et dépôts d'œuvres d'art (an VIII – 1935).
 - 4 T 227 : Rouen, musée des Beaux-Arts, expositions, prêts et restaurations de tableaux, divers (an VIII – 1934).
 - Autres liasse consultée n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 4 T 225 (Rouen, musée des Beaux-Arts, personnel, travaux et réparations, décorations du musée, an VIII-1942).
- Rouen, archives municipales :
- 2 R 3/3 : Musée des Beaux-Arts. Très peu d'informations, une grande partie des archives ayant brûlé en 1926.

- Toulouse, archives départementales de la Haute-Garonne :
 - 7 T 1 à 3 et 7 T 4 : Dossiers de la préfecture concernant les monuments historiques, les musées et les sites (an IX-1859).

- Toulouse, archives municipales :
 - 2 R 21 : Musée, notamment registre « rapport sur l'état du musée de la ville par Mr Georges, ancien commissaire expert du musée du Louvre », après 1853.
 - 2 R 22 : Musée des Augustins, administration (1794-1891).
 - 2 R 24 : Musée des Augustins, acquisition des œuvres (1795-1898).
 - 2 R 27 : Musée des Augustins, état des collections, moulages, restauration (1794-1895).
 - Autres liasses consultées n'ayant pas apporté d'information pour nos recherches : 2 R 20 (Musée collections, fouilles, règlement, 1802-1887), 2 R 25 (Musée des Augustins, acquisition des œuvres, 1795-1898), 2 R 26 (Musée des Augustins, envois d'œuvres par l'Etat, réclamation d'œuvres, 1800-1895), 2 R 28 (état des collections, moulages, restaurations, 1794-1895), 2 R 31 (Musée des Augustins, sans précision, 1718-1897).

- Tours, archives municipales :
 - 1 D 46 : registre des délibérations du conseil municipal, session du 22 fructidor an IX (1^{er} septembre 1801).

- Tours, archives départementales d'Indre-et-Loire :
 - 4 T 1248 : musée de Tours, notamment :
 - dossier 1 « Musée de Tours, an XI, dépôts du Museum central ».
 - dossier 2 « Musée de Tours, an IX-1807, état de conservation des œuvres (dépenses de restauration) ».
 - dossier « inventaire de l'an X ».
 - dossier « Musée de Tours an IX, échange d'œuvres avec le Louvre ».
 - dossier « Musée de Tours, demande de dépôts de l'Etat, an IX ».
 - dossier « Musée de Tours, 1806, rapport de raverot au maire Deslandes, état des objets déposés au musée ».
 - dossier « Musée de Tours, 1806, envois de l'Etat, réclamation de 6 tableaux prévus dans l'envoi de 1803 et non encore parvenus ».

- Autres liasses consultées n'ayant pas apporté d'informations pour nos recherches : 4 T 1344 (Beaux-Arts, généralités) et 4 T 1397 (attributions et prêts d'œuvres d'art aux églises et au musée des Beaux-Arts).

• **Services de documentations :**

- C2RMF, site de Versailles, documentation des ateliers de restauration, dossiers d'œuvres consultés :
 - C2RMF70369 : Paolo Caliari, dit Véronèse, *La Vierge en gloire* apparaissant à saint Antoine, saint Paul ermite, saint Paul et saint Pierre, musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA14.
 - C2RMF74184 : Laurent de La Hyre, *Le Repos de la sainte Famille*, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv.632.
 - C2RMF64354 (I et II) : Pieter Paul Rubens, *Abraham et Melchisédech*, musée des Beaux-Arts de Caen, inv. 172.
 - C2RMF17409 : Ersame Quellin II, *Le christ chez Marthe et Marie*, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 32.
 - C2RMF9896 : Pietro Vannucci, dit le Pérugin, *Vierge à l'enfant entre saint Jérôme et saint Augustin*, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 22.
 - C2RMF70289 : Lambert Sustris, *Noli me tangere*, palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P232.
- Bordeaux, musée des Beaux-Arts, documentation du musée, dossiers d'œuvres consultés :
 - Bx E 10 : inconnu, école hollandaise, *Portrait d'homme*.
 - Bx E 11 : Benedetto Caliari, *Sainte Famille*.
 - Bx E 42 : Tiziano Vecellio, dit le Titien, *Tarquin et Lucrece*.
- Lyon, musée des Beaux-Arts, documentation du musée, dossiers d'œuvre consultés :
 - A 124 : Giovanni Lanfranco, *Saint Conrad*.
 - A 103 : Philippe de Champaigne, *L'Invention des reliques de saint Gervais et saint Protas*.
 - A 193 : Eustache Le Sueur et Thomas Goussé, *La Flagellation de saint Gervais*.
- Toulouse, musée des Augustins, documentation du musée, dossiers d'œuvre consultés :
 - 2004 1 61 : Ecole de Guido Reni, attribué à Flaminio Torri, *Madeleine*.
 - 2004 1 30 : Annibal Carrache (d'après), *Le Christ mort*.
 - 2004 1 35 : anonyme, *Portrait d'un noble vénitien*.

- 2004 1 42 : Jacques Blanchard (attribué à), *Le Christ mort descendu de la croix*.
- 2004 1 46 : Pieter Paul Rubens, *Christ en croix*.
- 2004 1 48 : Francesco Curradi, *Triomphe de Judith*.
- 2004 1 54 : Pierre de Cortone (copie d'après), *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*.

● **Bases de données, sites internet :**

- Base de données *Joconde*, ministère de la Culture et de la Communication, Bureau de la diffusion numérique des collections, Service des musées de France, Direction générale des patrimoines.
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/credit.htm>
- Moteur de recherche sémantique *Collections*, ministère de la Culture et de la Communication, Délégation à l'information et à la communication (DICOM).
<http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>
- Catalogue en ligne des collections du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Mairie de Bordeaux et Mobydoc.
<http://www.musba-bordeaux.fr/fr/catalogue-online-fr/null>
- Catalogue en ligne des collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, MRBAB et Typi Design.
<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection>
- Catalogue en ligne des collections du musée des Beaux-Arts de Dijon, ville de Dijon et Mobydoc.
<http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/index.xsp>
- Catalogue en ligne des collections des musées d'Art et d'Histoire de Genève, ville de Genève, musées d'Art et d'Histoire de Genève, secteur Inventaire et documentation scientifique et SUMO interactive.
<http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/>
- Catalogue en ligne des collections du musée de Grenoble, ville de Grenoble et musée de Grenoble.
<http://www.navigart.fr/grenoble-collections/>
- Catalogue en ligne des collections du musée Fabre de Montpellier, communauté d'agglomération de Montpellier, Ovéa et Sensinédit.
http://museefabre.montpellier3m.fr/ressources/RECHERCHE_D_OEUVRES
- Base de données MUSENOR, association des conservateurs des musées du Nord Pas-de-Calais.
http://collection.musenor.com/application/moteur_recherche/cadres.aspx

- Catalogue en ligne des collections du musée des Beaux-Arts de Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes, ville de Nantes et Orange Business Services.
<http://www.collection.museedesbeauxarts.nantes.fr/Navigart/index.php?db=internet&q=1>
- Catalogue en ligne des collections du musée des Beaux-Arts de Tours, mairie de Tours et Studio Apeloig.
<http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5198>
- Base de données des collections du musée des Augustins de Toulouse, Mairie de Toulouse et Beorn Technologies SARL.
<http://www.augustins.org/web/guest/les-collections/documentation/base-de-donnees>
- Base de données Atlas, œuvres exposées des collections du musée du Louvre, musée du Louvre, Bruno Zeitoun et société Micropole.
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true
- Base de données Cat'zArts, catalogue en ligne des collections de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, ENSBA et Mobydoc.
<http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>
- Catalogue en ligne des collections du musée national des châteaux de Versailles et Trianon, établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles et Nuron.
<http://collections.chateauversailles.fr/#b6239caf-f026-498b-a235-67839fac601e>
- *Bildarchiv Foto Marburg*, base de données d'art et d'architecture, centre de documentation allemand pour l'histoire de l'art.
<http://www.bildindex.de/obj07402746.html#home>
- Base de données du centre de documentation du *Polo Museale Fiorentino*, *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze*, et *Parallelo*.
<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/avanzata.asp>
- Salle des inventaires virtuelle, Archives Nationales, ministère de la Culture et de la Communication.
<https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/accueil/saisieDemande.action;jsessionid=BF9F944916CAE5184065FC8F672BB151#>
- Site internet de conversion de dates du calendrier républicain vers le calendrier grégorien, par Pierre Collenot, blog personnel.
http://pierre.collenot.pagesperso-orange.fr/Issards_fr/outils/calrepub.htm

- **Autres sources :**

DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999

Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont et Elaine Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire: correspondance, 1802-1815*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

EXPOSITION, 1807

Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux conquis par la Grande-Armée, dans les années 1806 et 1807 ; dont l'Exposition a eu lieu, le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la bataille d'Iéna... Paris, Dubray imprimeur du musée Napoléon, 1807.

LUCAS, 1805

Jean-Paul Lucas, *Notice des tableaux, statues, bustes, dessins, etc. composant le musée de Toulouse*, Toulouse, J. A. Caunes, 1805.

- **Ouvrages, articles, catalogues d'exposition et travaux de recherche :**

Nous avons privilégié une présentation par ordre alphabétique pour faciliter les renvois au texte. C'est aussi pour cette raison que les ouvrages publiés et les inédits sont regroupés ici dans une même bibliographie.

ALLANO, 2004

Mylène Allano, *La collection des peintures italiennes du musée des beaux-arts de Rennes, XIVe-XVIIIe siècle*, Paris, Somogy, 2004.

ANONYME, 1855

Sans nom d'auteur, *Musée de Bordeaux*, Paris, imp. de J. Claye, 1855.

BABELON, 1965

Jean-Pierre Babelon, *Musées de province*, Paris, Larousse, Collection « Musées et Monuments d'Europe », 1965.

BADEROU, 1935

Henri Baderou, « Un échange d'œuvres d'art entre les musées de Paris et de province sous la Révolution », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1935, p. 168-202.

BARNAUD, 1972

Germaine Barnaud, « Les anciens inventaires de tableaux au Louvre », *Revue de l'Art*, n° 18, 1972, p. 34-35.

BEAUREPAIRE, 1857

Charles de Beaurepaire, *Notes historiques sur le musée de peinture de la ville de Rouen*, Rouen, imprimerie de A. Péron, 1857.

BENEZIT, 1999

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, France, Gründ, 1999.

BERGOT, PESSIOT et GRANDJEAN, 1992

François Bergot, Marie Pessiot et Gilles Grandjean, *Musée des Beaux-Arts de Rouen, Guide des collections XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

BERGOT *et alii*, 1994

François Bergot, Marie Pessiot, Gilles Grandjean et alii, *Musée des Beaux-Arts de Rouen, Guide des collections XVIIIe, XIXe et XXe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

BLANC, 2014

Florie-Anne Blanc, *Pierre Carlier et Edmé-André Michau, restaurateurs de couche picturale pour l'administration du Louvre, de 1793 à 1818*, mémoire d'étude, tapuscrit, sous la direction d'Isabelle Cabillic, Claire Gérin-Pierre et François Mirambet, Paris, Ecole du Louvre, 2014.

BLUMER, 1933

Marie-Louise Blumer, *Les Peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, thèse, tapuscrit, sous la direction d'Henri Verne, Gaston Briere et Gabriel Rouches, Paris, Ecole du Louvre, 1933.

BOUILLON-LANDAIS, 1884

Paul-Louis Bouillon-Landais, *Catalogue des objets d'art composant la collection du musée de Marseille précédé d'un essai historique sur le musée*, Marseille, Marius Olive, 1884.

BOYER, 1971 A

Ferdinand Boyer, « Le musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements (1816) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1971 (année 1969), p. 79-91.

BOYER, 1971 B

Ferdinand Boyer, « Le Musée de Mayence, création du Consulat, 1801 », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 118, janvier 1971, 1971, p. 5-10.

BOYER, 1973

Ferdinand Boyer, « Le Directoire et la création des musées des départements », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, n° année 1972, 1973, p. 325-330.

BOYER, 1978

Ferdinand Boyer, « Quelques documents sur la restauration à Paris des tableaux apportés de Belgique (1793-1795) », *Archives de l'art français*, vol. XXV, 1978, p. 221-225.

BREJON DE LAVERGNEE, VOLLE et MENEGAUX, 1988

Arnauld Brejon de Lavergnée, Nathalie Volle et Odile Menegaux, *Musées de France, répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

BREJON DE LAVERGNEE et FUMAROLI, 1995

Arnauld Brejon de Lavergnée et Marc Fumaroli, *Les chefs-d'œuvre du Musée des beaux-arts de Lille*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

BREJON DE LAVERGNEE et SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, 1999

Arnauld Brejon de Lavergnée et Annie Scottez-De Wambrechies, *Catalogue sommaire illustré des peintures : Pays-Bas du Nord et du Sud, Allemagne, Angleterre, Espagne, Italie et autres*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

BREJON DE LAVERGNEE, SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, 2001

Arnauld Brejon de Lavergnée, Annie Scottez-De Wambrechies, *Catalogue sommaire illustré des peintures : école française*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

BRIAU, 2011

Aude Briau, *Joseph Fouque (1755-1819), rentoileur au musée du Louvre*, mémoire d'étude, tapuscrit, sous la direction d'Isabelle Cabillic, Claire Gérin-Pierre, Béatrice Lauwick et François Mirambet, Paris, Ecole du Louvre, 2011.

BURTIN, 1808

François-Xavier de Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux, et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture...*, Bruxelles, Imprimeries de Weissenbruch, 1808.

CABILLIC, GILLES et JUGIE, 2013

Isabelle Cabillic, Matthieu Gilles et Sophie Jugie, « Une Campagne de restauration de peintures du Moyen Age et de la Renaissance du musée des Beaux-Arts de Dijon », *Technè*, n° 38, 2013, p. 75-81.

CHAPTAL, 1893

Jean-Antoine Chaptal, Antoine Chaptal, *Mes Souvenirs sur Napoléon*, Paris, E. Plon / Nourrit, 1893 (en particulier chap. 3)

CHAVANNE, 2012

Blandine Chavanne, *Splendeurs sacrées : chefs-d'œuvre du XVII^e siècle français du musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2012.

CHAVANNE et GELLY-SALDIAS, 2001

Blandine Chavanne et Clara Gelly-Saldias, *De l'an II au sacre de Napoléon : le premier musée de Nancy*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, et Ville de Nancy, 2001.

CHOMER, 2000

Gilles Chomer, *Peintures françaises avant 1815*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Collection « La Collection du Musée de Grenoble », 2000.

CLAPAREDE, 1965

Jean Claparède, *Catalogue du musée Fabre*, tapuscrit, numérisé sur le site du musée Fabre, 1965.

CLEMENT DE RIS, 1859, 1861

Louis Torterat Clément de Ris, *Les Musées de province*, Paris, Vve J. Renouard, 1859, 1861.

COLLECTIF, 1969

Catalogue d'exposition, *Peintures du dix-huitième siècle au Musée des beaux-arts de Bordeaux*, Paris, Galerie Cailleux, 24 novembre 1969-3 janvier 1970, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 21 février-21 mars 1970, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1969.

COLLECTIF, 1984

Collectif, *Catalogue inventaire de la peinture ancienne, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, 1984.

COLLECTIF, 2003

Actes du colloque *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: colloque du Bicentenaire de l'arrêté consulaire dit arrêté Chaptal (14 fructidor an IX-1er septembre 1801)*, Auditorium des Galeries nationales du Grand Palais, mardi 4 et mercredi 5 décembre 2001, Paris, Direction des musées de France, 2003.

COLLECTIF, 2008

Actes du colloque *Les dépôts de l'Etat au XIXe siècle : politiques patrimoniales et destin des œuvres*, Paris, auditorium du Louvre, 8 décembre 2007, sous la direction de Chantal Orgogozo et Yannick Lintz, Paris, Musée du Louvre Editions, 2008.

COUTIN, 1968

Yvonne Coutin, *Historique des anciens inventaires (1793 - 1870)*, mémoire de recherche approfondie (thèse), tapuscrit, sous la direction de Lucie Chamson-Mazauric et Louis Carolus-Barre, Paris, Ecole du Louvre, 1968.

DEBAISIEUX, 1994

Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des beaux-arts : peintures des écoles étrangères*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », n° 36, 1994.

DEBAISIEUX, 2000

Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des beaux-arts : peintures françaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », n° 44, 2000.

DESTOT, 1994

Marcel Destot, *Peintures des écoles du Nord*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Collection « La Collection du Musée de Grenoble », 1994.

DUPUY, 1999

Catalogue d'exposition, *Dominique Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, sous la direction de Marie-Anne Dupuy, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

DUPUY, LE MASNE DE CHERMONT et WILLIAMSON, 1999 (voir Autres sources)

DUTILLEUX, 1886

Adolphe Dutilleux, « Le museum national et le musée spécial de l'École française à Versailles (1792-1823) », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, 10e session, 1886, p. 101-136.

ELOUIS, 1882

Léopold Elouis, *Le Musée de peinture de Caen, guide de l'amateur et du touriste, étude historique et critique*, Caen, impr. de F. Le Blanc-Hardel, 1882.

ELSIG (DIR.), 2014

Frédéric Elsig (dir.), *Catalogue raisonné des peintures françaises du XVe au XVIIIe siècle, musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, Somogy, 2014.

EMILE-MALE, 1994

Gilberte Emile-Mâle, *Inventaires et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique (septembre 1794 - février 1795)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Collection « Mémoires de la classe des Beaux-Arts », 3e série, t. 8, 1994.

EMILE-MALE, 2008

Gilberte Emile-Mâle, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris, Somogy, Institut national du patrimoine, 2008.

ENGERAND, 1898

Fernand Engerand, *Histoire du musée de Caen*, Caen, impr. de C. Valin, 1898.

ETIENNE, 2012

Noémie Etienne, *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815), pratiques et discours sur la matérialité des oeuvres d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Art et société », 2012.

FIOZZI, 2004

Catalogue d'exposition, *Les tableaux hollandais des XVIIe et XVIIIe siècles du Musée des Augustins*, sous la direction de David Fiozzi, Toulouse, Musée des Augustins, 18 décembre 2004-9 mai 2005, Toulouse, Musée des Augustins, 2004.

FOHR, 1982

Robert Fohr, *Tableaux français et italiens du 17e siècle, musée des Beaux-Arts de Tours*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », 1982.

FRANKHÄUSER et PAAS, 2009

Gernot Frankhäuser et Sigrun Paas, *Götter, Helden, Heilige: italienische Malerei des Barock aus dem Landesmuseum Mainz, mit einem Verzeichnis aller französischen, italienischen und spanischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

GELLY, 2006

Clara Gelly, Nancy, *Musée des beaux-arts : peintures italiennes et espagnoles, XIVe-XIXe siècle*, Roche-la-Molière, IAC éd, 2006.

GELLY, 2008

Clara Gelly, « Paris - Province: les dépôts d'Etat dans les musées de Lorraine », *Le Pays Lorrain*, 105e année, n° 3, 2008, p. 195-208.

GEORGEL, 1992, 3ème trimestre

Chantal Georgel, « L'Etat et « ses » musées de province ou comment « concilier la liberté d'initiative des villes et les devoirs de l'Etat » », *Le Mouvement Social*, n° 160, juillet-septembre 1992, p. 65-78.

GERARD, 1956

Catalogue d'exposition, *Les Origines des musées de Toulouse (1789-1814)*, sous la direction de Pierre Gérard, Toulouse, archives départementales de la Haute-Garonne, novembre 1956.

GERARD POWELL, 2000

Véronique Gerard Powell, *Autour de Zurbaran, catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XVe au XIXe siècle du Musée de Grenoble*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « La Collection du Musée de Grenoble », 2000.

GERIN-PIERRE, 2005

Claire Gerin-Pierre, *Catalogue des peintures françaises, XVIe-XVIIIe siècle*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, et Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

GRANDMAISON, 1897

Charles de Grandmaison, *Origines du Musée de Tours : provenances des tableaux*, numérisé sur le site de la bibliothèque de l'Ecole nationale des Chartes, Paris, E.Plon, 1897.

GUILLAUME, 1980

Marguerite Guillaume, *Catalogue raisonné du musée des Beaux-Arts de Dijon, peintures italiennes*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1980.

GUSTAVSON, 2011

Natalia Gustavson, « Conservation et restauration de tableaux viennois à Paris sous l'Empire (1809-1815) », *Technè*, n° 33, 2011, p. 61-66.

HABERT, 1987

Jean Habert, *Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Peinture italienne XVe-XIXe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », n° 31, 1987.

HEMERY, 2003

Axel Hémary, *La peinture italienne au Musée des Augustins : catalogue raisonné*, Toulouse, Musée des Augustins, 2003.

HILAIRE et RAMADE, 1993

Catalogue d'exposition, *Grand siècle : peintures françaises du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises*, sous la direction de Michel Hilaire et Patrick Ramade, Musée des beaux-arts de Montréal, 21 janvier-28 mars 1993, Musée des beaux-arts de Rennes, 14 avril-20 juin 1993, Musée Fabre de Montpellier, 17 juillet-5 septembre, Paris Montréal, Réunion des musées nationaux Musée des beaux-arts, 1993.

HOOG, 1969

Michel Hoog, « Note sur la politique du premier consul à l'égard des musées de province ou l'histoire d'un Mantegna », *Archives de l'Histoire de l'art français*, n° 24, 1969, p. 353-363.

JAQUIER, 2012

Camille Jaquier, « Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève », *Genava*, n° 60, 2012, p. 99-110.

JAMOIS, 2006

Thibault Jamois, *Röser, peintre et restaurateur (1737-1804)*, mémoire d'étude, tapuscrit, sous la direction de Nathalie Volle et Claire Gérin-Pierre, Paris, Ecole du Louvre, 2006.

JOIN-LAMBERT, 2008

Sophie Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIIIe siècle : catalogue raisonné, Musée des beaux-arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron*, Milan, Silvana editoriale, et Tours, Musée des beaux-arts, 2008.

JOUBIN, 1924

André Joubin, « Etude sur le musée de Montpellier, cent ans de peinture académique (1665-1759), morceaux de réception à l'Académie royale », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 9, 1924, p. 205-214.

KAIRIS, SARRAZIN et TREMOLIERES, 2012

Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin et François Trémolières, *La restauration des peintures et des sculptures: connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, A. Colin, 2012.

KAZEROUNI, 2012

Catalogue d'exposition, *Les couleurs du ciel : peintures des églises de Paris au XVIIe siècle*, sous la direction de Guillaume Kazerouni, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, du 4 octobre 2012 au 24 février 2013, Paris, Paris Musées, 2012.

KAZEROUNI et MERLE DU BOURG, 2013

Guillaume Kazerouni et Alexis Merle du Bourg, *Jacques Jordaens, la Crucifixion*, Rennes, Musée des beaux-arts, Collection « Collection », n° 1, 2013.

LACAMBRE, 1977

Catalogue d'exposition, *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, sous la direction de Jean Lacambre, Paris, Grand Palais, 17 novembre 1977-13 mars 1978, Paris, Editions des Musées nationaux, 1977.

LACLOTTE et NEPI SCIRE, 1993

Catalogue d'exposition, *Le siècle de Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, sous la direction de Michel Laclotte et Giovanna Nepi Scirè, Paris, Grand Palais, du 9 mars au 14 juin 1993, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

LACOUR et DELPIT, 1855

Pierre Lacour et Jules Delpit, *Catalogue des tableaux, statues, etc. du musée de Bordeaux*, Bordeaux, Ve. N. Duviella, 1855.

LAVERGNE-DUREY et BUIJS, 1993

Valérie Lavergne-Durey et Hans Buijs, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des beaux-arts de Lyon : Allemagne, Espagne, Italie et divers*, Paris, Réunion des musées nationaux et Lyon, Musée des beaux-arts, 1993.

LA VILLE DE MIRMONT, 1899

Henri de La Ville de Mirmont, *Histoire du Musée de Bordeaux*, Bordeaux, Féret et fils, 1899.

LE BIHAN, 1990

Olivier Le Bihan, *L'or et l'ombre : catalogue critique et raisonné des peintures hollandaises du dix-septième et du dix-huitième siècles, conservées au Musée des beaux-arts de Bordeaux*, Bordeaux, Musée des beaux-arts et William Blake and Co, 1990.

LECUYER, 1949

Raymond Lecuyer, *Regards sur les musées de province*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1949.

LE LEYZOUR et DAGUERRE DE HUREAUX, 2000

Catalogue d'exposition, *Les peintres du roi, 1648-1793*, sous la direction de Philippe Le Leyzour et Alain Daguerre de Hureaux, Tours, musée des Beaux-Arts, du 18 mars au 18 juin 2000, et Toulouse, musée des Augustins, du 30 juin au 2 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

LOCHE, 1989

Renée Loche, « Création d'un musée à Genève sous l'Annexion : l'affrontement de deux idéologies », *Genava*, vol. XXXVII, 1989, p. 171-186.

LOCHE, 1996

Renée Loche, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française : XVe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Genève, Slatkine, 1996.

LOCHE et PIANZOLA, 1964

Renée Loche et Maurice Pianzola, « Les tableaux remis par Napoléon à Genève », *Genava*, vol. XII, 1964, p. 247-296.

LOIRE, 1990

Catalogue d'exposition, *Le Guerchin en France*, sous la direction de Stéphane Loire, Musée du Louvre, 31 mai-12 novembre 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

LOIRE, 1999

Stéphane Loire, « De Notre-Dame à Arras : l'odyssée des Mays depuis la Révolution », in Catalogue d'exposition, *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Annick Notter (dir.), Arras, 1999, pp. 78-89.

LOSSKY, 1962

Boris Lossky, *Peintures du XVIIIe siècle, Tours*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », n° 7, 1962.

LOSSKY, 1989

Boris Lossky, « La Naissance du musée de Tours à l'époque révolutionnaire », *Bulletin de la société archéologique de Touraine*, vol. XLII, 1989, p. 287-293.

LUCAS, 1805 (voir Autres sources)

MALGOUYRES, 2000

Philippe Malgouyres, *Peintures françaises du XVII^e siècle : la collection du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris, Somogy, 2000.

MAYER, 1987

Isabelle Mayer, *Les Envois de l'Etat au Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1803-1812, écoles française, italienne et espagnole*, mémoire de maîtrise, tapuscrit, sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris, université de Paris IV Sorbonne, 1987.

MEUNIER, 1989

Véronique Meunier, *Le Musée des Beaux-Arts à Strasbourg, 1803-1870, le catalogue des envois de l'Etat*, mémoire de maîtrise, tapuscrit, sous la direction de Roland Recht, Alain Roy et Albert Châtelet, Strasbourg, Université des sciences humaines, 1989.

NATALE, 1979

Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle : Musée d'art et d'histoire, catalogue raisonné des peintures*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1979.

PAAS et MERTENS, 2003

Sigrun Paas et Sabine Mertens, *Beutekunst unter Napoleon : die « französische Schenkung » an Mainz 1803*, Mainz am Rhein, Ph. von Zabern, 2003.

PACCO, 1995

Maïté Pacco, *De Vouet à David: peintures françaises du Musée d'art ancien XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 1995.

PADIOLLEAU, 2000

Séverine Padiolleau, *Les envois de l'Etat au Musée des beaux-arts de Rennes: 1801-1816*, mémoire de maîtrise, tapuscrit, sous la direction de Marianne Grivel, Rennes, Université de Rennes II Haute Bretagne, 2000.

PERONNET (DIR.), 1988

Actes du colloque *Chaptal*, table ronde tenue à la Faculté de médecine de Montpellier les 28 et 29 novembre 1986, organisée par la Commission d'histoire régionale de la Révolution française, Languedoc-Roussillon, Toulouse, Privat, Collection « Bibliothèque historique Privat », 1988.

PERREAU, 2013

Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743), catalogue concis de l'œuvre*, Sète, Nouvelles presses du Languedoc, 2013.

PHILIPPE, 2003

Emmanuelle Philippe, *François-Toussaint Hacquin (1756-1832), restaurateur des collections nationales de 1775 à 1802*, mémoire de maîtrise, tapuscrit, sous la direction d'Alain Mérot et Nathalie Volle, Paris, université de Paris IV Sorbonne, 2003.

PHILIPPE, 2005

Emmanuelle Philippe, *François-Toussaint Hacquin (1752-1832), et la politique de restauration des peintures au musée du Louvre de 1802 à 1830*, mémoire de DEA, tapuscrit, sous la direction d'Alain Mérot et Nathalie Volle, Paris, université de Paris IV Sorbonne, 2005.

POLOUVIER, 2012

Martine Plouvier, *Guide des sources de l'histoire de l'art aux Archives nationales et aux Archives de Paris*, rééd. Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, Collection « Orientations et méthodes », n° 22, 2012.

POMMIER (DIR.), 1997

Actes du colloque, *Histoire de l'histoire de l'art*, t.II (XVIIIe-XIX siècle), cycles de conférences organisées au Musée du Louvre (24 janvier - 7 mars 1994 ; 23 janvier - 6 mars 1995), Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, Collection « Conférences et colloques », 1997.

POMMIER, 1989

Edouard Pommier, « La Création des musées de province : les ratés de l'arrêté de l'an IX », *La Revue du Louvre*, n° 5/6, 1989, p. 328-334.

POPOVITCH, 1978

Olga Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen*, Rouen, Musée des beaux-arts, 1978.

POULOT, 1988

Dominique Poulot, « Le Ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », in *Chaptal*, table ronde tenue à la Faculté de médecine de Montpellier les 28 et 29 novembre 1986, Commission d'histoire régionale de la Révolution française, Languedoc-Roussillon, Toulouse, Privat, collection « Bibliothèque historique Privat », 1988, p. 162-176.

POULOT, 1994

Dominique Poulot, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, Éd. du CTHS, Collection « Mémoires de la Section d'histoire moderne et contemporaine », n° 9, 1994.

POULOT, 1997

Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

QUARRE, 1968

Pierre Quarré, *Musée des Beaux-Arts de Dijon : catalogue des peintures françaises*, Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1968.

RIBEMONT, TOSCANO et BRET, 1996

Francis Ribemont, Gennaro Toscano et Jacqueline Bret, « La Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint Augustin », *Le Pérugin*, Paris, A. de Gourcuff, 1996.

ROSENBERG, 1966

Pierre Rosenberg, *Rouen, musée des Beaux-Arts, tableaux français du XVIIème siècle et italiens des XVIIème et XVIIIème siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Collection « Inventaire des collections publiques françaises », n° 14, 1966.

ROUGIER, 1993

Marcel Rougier, *Les envois de l'Etat au musée de Grenoble, 1799-1815*, mémoire de recherche, tapuscrit, sous la direction d'Arnauld Brejon de Lavergnée, Paris, Ecole du Louvre, 1993.

ROY, 1980

Alain Roy, *Les envois de l'État au Musée de Dijon (1803-1815)*, Paris, Ed. Ophrys, 1980.

SAINT-GEORGES, 1858

Henri de Saint-Georges, *Notice historique sur le musée de peinture de Nantes : d'après des documents officiels et inédits*, Paris, A. Aubry, 1858.

SARRAZIN, 1994

Béatrice Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des beaux-arts de Nantes : XIIIe-XVIIIe siècle*, Nantes, musée des Beaux-Arts, et Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

SAVOY, 2003

Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

STARCKY et JUGIE, 2000

Emmanuel Starcky et Sophie Jugie, *L'art des collections, bicentenaire du musée des beaux-arts de Dijon: du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire*, Dijon, Musée des beaux-arts de Dijon, 2000.

SWATON-ESCOFFRE ET BREJON DE LAVERGNEE, 1984

Catalogue d'exposition, *Peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Marseille*, catalogue rédigé par Mme Swaton-Escoffre, sous la direction de M. Arnauld Brejon de Lavergnée, Marseille, Palais Longchamp, octobre 1984-février 1985, Musée des Beaux-Arts, 1984.

THUILLIER, 2002

Jacques Thuillier, *Lubin Baugin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

VANDALLE, 1943

Maurice Vandalle, *Les Origines du musée de Lille*, Lille, Emile Raoust, 1943.

VAN KALCK (DIR.), GODDEERIS et DEVILLEZ, 2003

Michèle Van Kalck (dir.), Ingrid Goddeeris et Virginie Devillez, *Les Musées royaux des beaux-arts de Belgique: deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Dexia Banque/Racine, 2003.

VERGNET RUIZ, 1950

Jean Vergnet Ruiz, « Dépôts des musées nationaux dans les musées de province », *Musées de France*, n° 9, 1950, p. 203-206.

ZEDER, 2011

Olivier Zeder, *De la Renaissance à la Régence, peintures françaises du Musée Fabre, catalogue raisonné*, Paris-Montpellier, Somogy, 2011.

Certains travaux de recherche n'ont pas pu être consultés, mais nous souhaitons ici signaler leur existence :

PETRY, 1995

Stéphane Pétry, *Recherches historiques sur le musée des Beaux-Arts de Nancy (1793-1909)*, mémoire de maîtrise, tapuscrit, sous la direction d'Alain Roy, Strasbourg, université Strasbourg II, 1995. Ouvrage que nous n'avons pas pu consulter.

KLEIN-BOUCHERY, 1995

C. Klein-Bouchery, *L'Envoi de l'Etat au musée de Lille*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Alain Roy, université de Strasbourg II, 1995. Ouvrage que nous n'avons pas pu consulter.

YVEN, 2001

Armelle Yven, *Le Décret Chaptal*, mémoire de DEA, sous la direction de Bruno Foucart, Paris, université de Paris IV Sorbonne, 2001. Ouvrage que nous n'avons pas pu consulter.

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos.....	- 3 -
Avertissements et abréviations utilisées.....	- 6 -
Introduction.....	- 7 -
 I. L'arrêté du 14 fructidor an IX, définir un cadre aux envois et diriger.	- 11 -
A. Les premières étapes de la mise en œuvre de l'arrêté.	- 11 -
1. <i>Le choix des œuvres destinées aux départements.</i>	- 11 -
a. Retour sur la volonté initiale.	- 11 -
b. L'Etat fait au musée des tableaux à répartir avant la répartition des commissaires.	- 13 -
c. Choix des œuvres pour Tours et Montpellier	- 17 -
2. <i>La répartition en quinze collections de tableaux.</i>	- 19 -
a. La commission pour la répartition des tableaux destinés aux départements.	- 19 -
b. La question de l'attribution des collections aux villes : loterie ou vrai choix ?	- 22 -
3. <i>La composition des lots en détails.</i>	- 28 -
a. De Mantegna aux artistes académiciens de la fin du XVIIIe siècle	- 28 -
b. Quelques remarques sur la provenance des œuvres.	- 30 -
4. <i>La documentation administrative : listes et différents « états ».</i>	- 31 -
a. Les états des quinze lots formés par la commission chargée de la répartition	- 32 -
b. « Comptes ouverts avec les Départemens », l'inventaire 1DD11.	- 34 -
5. <i>Des changements dans la constitution des lots.</i>	- 39 -
a. « Retiré par ordre », les modifications exigées par Paris.	- 40 -
b. Les changements réclamés par la province	- 44 -
B. La préparation et l'envoi des œuvres : restauration, encaissement et transport	- 48 -
1. <i>L'atelier de restauration des œuvres destinés aux départements</i>	- 49 -
a. La nécessité d'une organisation bien distincte	- 49 -
b. Un "constat d'état" des œuvres choisies.....	- 52 -
c. L'organisation de l'atelier de restauration des tableaux destinés aux départements, le rôle d'Edme-André Michau et les différentes étapes de la préparation des œuvres.....	- 52 -
2. <i>La restauration des œuvres en détail : des constantes ?</i>	- 57 -
a. Support	- 58 -
b. Couche picturale.....	- 60 -
c. Travaux de menuiserie : châssis et encaissement des œuvres	- 65 -
3. <i>Le coût de ces restaurations</i>	- 70 -
II. L'arrêté du 15 février 1811 : tirer les leçons et poursuivre le travail.	- 74 -
A. La mise en place du décret.	- 75 -
1. <i>Un décret largement anticipé.</i>	- 75 -

2.	<i>Le choix des villes.....</i>	- 77 -
B.	<i>Le choix des œuvres.....</i>	- 80 -
1.	<i>La liste des « tableaux formant le superflu de la collection du Musée Napoléon ».....</i>	- 80 -
2.	<i>Mettre les tableaux "en sécurité"</i>	- 82 -
3.	<i>Quelques remarques sur la provenance des œuvres</i>	- 85 -
4.	<i>Des ensembles plus préservés ?</i>	- 86 -
5.	<i>Mieux tenir compte des besoins et des spécificités des villes.</i>	- 87 -
C.	<i>La préparation des tableaux et leur envoi.....</i>	- 89 -
1.	<i>Un constat d'état des œuvres choisies.....</i>	- 90 -
2.	<i>La prise en charge des restaurations accordée à certaines villes.....</i>	- 91 -
3.	<i>Les restaurations effectuées au musée Napoléon.....</i>	- 95 -
4.	<i>La gestion des envois et de la comptabilité liée</i>	- 100 -
III.	<i>Paris-province : ce que les envois décrétés en 1801 et 1811 nous enseignent.....</i>	- 103 -
A.	<i>Comment ces envois ont été reçus en province.....</i>	- 104 -
1.	<i>L'organisation dans les départements : les intermédiaires entre l'Etat et les villes...-</i>	- 105 -
a.	<i>Les « fondés de pouvoir » et les premiers conservateurs des musées de province.....-</i>	- 105 -
b.	<i>Quel rôle pour l'intelligentsia locale et les sociétés artistiques ?.....-</i>	- 107 -
2.	<i>La réception critique des œuvres envoyées.-</i>	- 108 -
B.	<i>Dons ou dépôts ?</i>	- 111 -
1.	<i>Un transfert de propriété ?.....-</i>	- 112 -
2.	<i>Où les premiers dépôts, toujours propriété de l'Etat ?</i>	- 115 -
3.	<i>Synthèse.....-</i>	- 117 -
	<i>Conclusion.....-</i>	- 119 -
	<i>Bibliographie.....-</i>	- 121 -
	<i>Sources.....-</i>	- 121 -
	<i>Ouvrages, articles, catalogues d'exposition et travaux de recherche.....-</i>	- 133 -