

Lise Barat-Stranieri

Quand Troie était contée à Vienne



Le décor peint d'une chambre à alcôve,
dans l'actuel hôtel de ville
(fin XVII^e - XVIII^e siècle)

Bulletin de la Société des Amis de Vienne
N° 103 - 2008 - Fasc. 2 - 3 - Numéro spécial

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée pour *"répandre la connaissance de l'histoire de la ville et des antiquités viennoises"* (article premier des statuts de l'association).

Pour 2008 : montant de l'abonnement au bulletin

Abonnement annuel normal	26 €
Retraités et étudiants.....	23 €
Abonnement de soutien.....	35 €
Prix de vente du numéro.....	29 €

Avis important : Les abonnements commencent avec le premier numéro de chaque année. Les numéros déjà sortis de presse dans l'année, au moment du règlement d'un abonnement nouveau, seront remis ou envoyés au nouvel abonné. Tout changement d'adresse doit être signalé au secrétaire.

Montant de l'adhésion à la Société.....	25 €
---	------

Correspondance, abonnement et adhésion :
Société des "AMIS DE VIENNE"

Siège social : 3-5, rue de la Table-Ronde, 38200 VIENNE

C.C.P. "Amis de Vienne" - LYON 185-71 J

Consultation ou renseignements au 04 74 53 39 29

e-mail : andre.hullo@free.fr

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE
N° 103 - 2008 - Fasc. 2 - 3
NUMÉRO SPÉCIAL

Crédits photographiques
© Musées de Vienne, Roger Lauxerois
Fig. 1, 2, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33
© Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds ancien
Fig. 3, 5, 7, 9
© Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa
Fig. 24

Lise Barat-Stranieri

Quand Troie était contée à Vienne

Le décor peint d'une chambre à alcôve,
dans l'actuel hôtel de ville
(fin XVII^e - XVIII^e siècle)

Bulletin de la Société des Amis de Vienne
N° 103 - 2008 - Fasc. 2 - 3 - Numéro spécial

Ce numéro spécial du *Bulletin de la Société des Amis de Vienne* a pour objectif de faire un état des connaissances sur le décor de lambris peints situé dans l'hôtel de ville de Vienne. Cette étude a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise en 2003 mené sous la direction de M. Philippe Bordes¹.

Auparavant, ce décor avait été évoqué dans quatre documents : tout d'abord un article du 6 janvier 1856, paru dans le *Journal de Vienne*, le décrivait pour la première fois ; puis, au cours du XX^e siècle, deux articles parus dans le *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*² avaient relancé l'intérêt envers ce décor ; enfin une synthèse des connaissances et hypothèses émises, était réalisée en 1999 par la conservation des musées de Vienne³.

1 - Lise Barat, *Analyse d'un décor (XVII^e - XVIII^e siècles) à l'hôtel de Rachais, aujourd'hui hôtel de ville de Vienne (Isère)*, mémoire de maîtrise soutenu le 16 septembre 2003, Université Lumière Lyon II. Je tiens ici à remercier M. Philippe Bordes, professeur à l'Université Lumière Lyon II, et Mme Henriette Pommier, ingénieur au CNRS Histoire de l'art à Lyon, membres du jury.

2 - BSAV 1954 ; BSAV 1978. Je tiens également à remercier M. André Hullo, président de la Société des Amis de Vienne, pour l'aide et le soutien qu'il m'a apporté au cours de cette recherche, mais aussi pour la possibilité qu'il m'a donnée d'en publier les résultats.

3 - MUSÉES-VIENNE 1999. Cette étude inédite est conservée à la bibliothèque de la conservation des musées de Vienne (15 p.). Cette synthèse a été réalisée par Michèle Boissin-Pierrot, adjointe à la conservation à partir du dossier constitué par Roger Lauxerois, conservateur des musées de Vienne, et par Jean-François Grenouiller, vice-président de la Société des Amis de Vienne. Je remercie également M. Roger Lauxerois pour ses précieux conseils et pour les photographies qu'il a réalisées du décor, ainsi que M. Michel Guigue pour le traitement des images numériques.

SOMMAIRE

Introduction	p. 7
I - Histoire d'une demeure viennoise devenue hôtel de ville	p. 9
1. Histoire des hôtels de ville de Vienne	
2. Histoire des propriétaires	
a) Étude généalogique de la famille de Portes d'Amblérieu	
b) Lecture des parcellaires de la ville de Vienne	
3. Histoire du décor	
II - Le décor	p. 20
1. Description générale	
a) Plan et portes d'accès	
b) Le parquet	
c) Le décor peint dans la pièce et l'alcôve : organisation et registres	
d) Le décor peint des plafonds	
e) Restaurations et conservation	
2. Identification	
a) Le soubassement	
b) Le niveau médian	
c) L'attique	
d) Les plafonds	
III - Analyse du programme et datation	p. 56
1. L'Antiquité et la copie	
2. Datation	
3. Le commanditaire	
Notices biographiques	p. 61
Sources et bibliographie	p. 62



Porte à deux vantaux paroi sud

Niché au cœur de l'hôtel de ville de Vienne, un décor de lambris peints et de toiles enchâssées recouvre les murs et les plafonds d'une pièce avec alcôve, occupée aujourd'hui par le bureau du maire [fig. 1]. Contrairement aux apparences, ce décor n'a pas été, semble-t-il, réalisé à la demande de la municipalité viennoise. En effet, l'édifice n'est devenu hôtel de ville qu'en 1771, lorsque les consuls achètent la « maison du marquis de Rachais »⁴, dont l'entrée se situait à l'actuel numéro 62 de la rue Marchande⁵. Par sa typologie et son style⁶, le décor est traditionnellement daté de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Ainsi les propriétaires de cette demeure particulière apparaissent comme les commanditaires présumés de ce décor. Le thème de l'histoire de Troie semble avoir été choisi pour cette commande, comme le suggèrent les scènes qui ont été identifiées en 1856. En dépit de diverses campagnes de restauration maladroites⁷, la conservation intégrale de ces lambris et de ces toiles, classés « Monuments Historiques », en fait un exemple remarquable du patrimoine artistique régional.

L'objectif de cette recherche n'est donc pas de « reconstituer »⁸ le décor, mais de comprendre son histoire en s'appuyant presque exclusivement sur son aspect actuel. En effet, les données historiques restent très approximatives : d'une part, l'acte d'acquisition de 1771⁹ n'évoque pas sa présence et d'autre part aucun document n'en fait mention jusqu'en 1856¹⁰. Par conséquent, ni le commanditaire, ni le(s) auteur(s) ne sont connus et *a fortiori* le problème de la datation reste ouvert. Cette absence de sources autorise aussi à s'interroger sur la destination du décor : a-t-il vraiment été réalisé pour cet édifice ? Par ailleurs, il est rare que les décors n'aient pas été démantelés suite aux changements de mode et de goût des propriétaires. Ainsi se pose la question de la conservation du décor viennois : comment a-t-il pu arriver jusqu'à nous ?

Des recherches dans les archives municipales et départementales s'imposaient pour approfondir l'histoire du bâtiment. Les sources directes étant rares ou pauvres en informations sur le décor, les recherches ont été également dirigées sur

4 - ADI, 3 E 16 151, folio 89 : l'acte d'acquisition est passé le 13 août 1771 par-devant Maître Charreton, notaire.

5 - BARAT 2003, p. 25 à 33 : L'hôtel de ville actuel est le résultat d'une association de parcelles et de travaux d'embellissement au XIX^e s.. Il comprend ainsi la parcelle de l'hôtel de Rachais et celle du couvent des Augustins. En 1808, le nouveau bâtiment est achevé d'après les dessins de F. Chabard, qui orne la place d'un édifice à arcades.

6 - Le lambris peint avec toiles enchâssées a été un décor à la mode dans les hôtels parisiens au cours des années 1630-1650. Les plafonds et les boiseries peintes du décor viennois ont été classés « monument historique » le 24 janvier 1939. Sur l'arrêté de classement le décor est dit « d'époque Louis XIII (1610-1643) ».

7 - Cf. p. 40. Une campagne de restauration a été effectuée par des restaurateurs des musées nationaux de 1945 à 1947. La lecture de l'article de 1856 suggère que « des restaurations » avaient déjà eu lieu au XIX^e siècle.

8 - MEROT 1990, p. 7 : Alain Merot souligne la difficulté d'entreprendre des recherches dans le domaine de la décoration intérieure : « L'entreprise qui consiste à retrouver (sinon à « reconstituer ») les intérieurs parisiens du grand siècle est quasi désespérée ».

9 - ADI, 3 E 16 151, folio 89.

10 - *Journal de Vienne*, 1856.

des sources diverses telles que les guides touristiques du XIX^e siècle et la presse locale, dont la fiabilité doit être bien évidemment soumise à une critique rigoureuse. La consultation de ces différentes sources a ainsi permis d'identifier les anciens propriétaires, commanditaires présumés du décor.

Quant à l'identification du ou des artistes ou de l'atelier, la découverte d'archives manuscrites ou d'une signature sur l'un des tableaux aurait été essentielle¹¹. Comme l'absence de documents écrits ne permet pas d'apporter une date précise de réalisation, les datations proposées ont été examinées dans le cadre de l'évolution de la décoration intérieure et plus particulièrement des décors peints : une large fourchette chronologique comprenant la période 1630-1720 a été initialement prise en considération. Néanmoins, la plupart des études sur la décoration intérieure, sous l'Ancien Régime, font référence à Paris alors qu'elles ne sont souvent qu'un inventaire des réalisations pour la province. En outre, il faut considérer l'existence d'un décalage chronologique et stylistique entre les productions parisiennes et provinciales. Alain Merot fait remarquer à ce propos qu'il existait «...une frénésie de changements sensible à Paris et aux alentours, beaucoup moins accentuée en province où l'on sent pourtant la haute société attentive aux nouveautés de la capitale et où tel château ou hôtel enregistrent, parfois avec retard, l'évolution en matière de lambris ou de plafonds »¹². Compte tenu de ces difficultés d'interprétation et des lacunes présentes dans les sources disponibles, seules l'observation de l'évolution stylistique et l'analyse du programme de l'ensemble peint viennois ont permis d'aboutir à une datation probable de sa réalisation.

Enfin, le programme du décor était à préciser : que représentent les scènes qui recouvrent ces murs ? Parmi les soixante panneaux et toiles qui le composent, une quinzaine avait déjà reçu une identification. Certaines se sont révélées inexactes, alors que d'autres ont pu être confirmées. En effet, des reproductions d'œuvres de Nicolas Poussin (1594-1665) et de Sébastien Bourdon (1616-1671) ont été reconnues. En outre, pour ces tableaux déjà identifiés, les sujets font référence à des épopées de la tradition gréco-latine et plus particulièrement au cycle troyen. Ainsi, la consultation de sources littéraires et iconographiques sur ces épopées s'est révélée très profitable pour l'analyse du décor. Enfin la présence de copies suscite certaines questions telle que l'existence d'autres modèles qui auraient servi pour ce décor et le sens de la copie¹³ dans le cadre de la décoration intérieure.

Dans les pages qui suivent, seront tout d'abord présentées les données concernant l'histoire de la demeure et de ses propriétaires, puis une description du décor. Enfin l'analyse du programme ainsi que la question de sa datation seront abordées.

11 - Une étude des décors inventoriés et des peintres décorateurs ou ateliers connus autour de Lyon serait nécessaire pour voir si un rapprochement est possible entre leurs factures et celle du décor viennois.

12 - MEROT 1994, p. 40.

13 - Dans le cadre d'un décor privé, il est difficile d'attribuer à la copie un but pédagogique (sens qui lui est traditionnellement attribué). Ainsi la question du sens d'une commande massive de copies dans le cadre d'un décor se posait. À cette fin, la recherche et la comparaison avec d'autres décors présentant des copies ont été essentielles.

I - Histoire d'une demeure viennoise devenue hôtel de ville

1. Histoire des hôtels de ville de Vienne

Depuis l'octroi des libertés communales aux Viennois en 1225 par l'archevêque Jean de Bernin, les représentants élus de la ville se sont réunis en divers lieux. Chapelles, églises, réfectoires et demeures de particuliers ont accueilli leurs assemblées jusqu'à l'achat, en 1471¹⁴, de la première maison de ville, celle de la Chaîne¹⁵. Au milieu du XVI^e siècle cette propriété étant jugée vétuste et dangereuse, les consuls décident de transférer leurs locaux dans la maison des Canaux¹⁶ appartenant au chapitre de Saint-Maurice¹⁷, qu'ils occuperont pendant deux siècles.

Un nouvel édit¹⁸ du roi, daté du 12 mai 1766, modifie l'administration des villes. Suite à cette déclaration, les Viennois se préoccupent de trouver un nouveau lieu de réunion pour le corps municipal. Lors d'une assemblée du 31 décembre 1769¹⁹, les notables décident d'acquérir la maison du marquis de Rachais ; mais le propriétaire ayant refusé le prix proposé par les notables (vingt mille livres), les négociations sont suspendues pendant plusieurs mois.

Une ordonnance du roi du 1^{er} août 1770 prescrivant aux villes de loger leurs brigades de maréchaussée, relance le projet de l'acquisition d'un nouveau lieu de réunion, pour lequel M. Chabroud, conseiller de ville, se rend le 18 octobre 1770²⁰ auprès du marquis de Rachais dans son château du Pin, près de la Tour-du-Pin, pour renouer la discussion. Ce dernier consent à vendre la maison pour « 25.000 livres payables dans trois années et sans intérêts »²¹. L'assemblée accepte cette proposition.

14 - BSAV 1978 ; FAURE 1911 ; MAILLANT 1986. Ces trois sources sur l'histoire des hôtels de ville de Vienne proposent diverses datations : la date de 1471, attestée dans le document réalisé par Pierre Maillant aux Archives municipales, est retenue dans le BSAV, alors que Claude Faure donne la date du « 5 Avril 1451 » pour l'achat de la maison de la Chaîne.

15 - BSAV 1978 ; MAILLANT 1986. Cette maison se situe à l'angle de la rue de la Chaîne et de la rue des Clercs. Depuis la disparition du crépi, la façade, côté rue des Clercs, laisse apparaître les anciennes ouvertures : une maison à deux niveaux dont le rez-de-chaussée était ouvert par une série d'arcades dont un arc tiers point est visible, surmontées de trois fenêtres ogivales.

16 - La maison des Canaux était située à l'emplacement du théâtre actuel de Vienne.

17 - BSAV 1978 ; FAURE 1911 ; MAILLANT 1986. Le même problème de datation apparaît : Claude Faure donne comme date d'acquisition celle d'une délibération municipale du 7 juillet 1566, alors que les Archives et le BSAV donnent la date de 1561-1562 ; RAYMOND 1897 rapporte qu'« en 1551 le chapitre vend la maison des canaux au corps de ville, selon Charvet ».

18 - FAURE 1911, p. 125 : déclaration du roi du 12 mai 1766 : modification de l'administration des villes. Pour les villes de plus de 4500 habitants, le corps de ville doit être composé d'un maire, quatre échevins, six conseillers de ville, un syndic receveur et un secrétaire-greffier.

19 - AMV, BB 212¹, fol.12.

20 - AMV, BB 212², fol.20, 23, 24, 25.

21 - AMV, BB 212², fol. 24.

Le 20 octobre 1770, les officiers municipaux sollicitent les lettres patentes²² pour être autorisés à acquérir l'hôtel de Rachais, qu'ils justifient par la nécessité de répondre aux ordonnances du roi précédemment énoncées. En effet, les réparations du vieil hôtel de ville pour accueillir le nouveau corps municipal auraient coûté plus cher que l'achat de cette maison. La nécessité de loger la brigade de maréchaussée aurait aussi occasionné des dépenses supplémentaires. Ainsi les consuls jugent plus judicieux de loger la brigade dans le vieil hôtel de ville et de faire une seule dépense en acquérant une nouvelle maison de ville. Le choix de l'hôtel de Rachais est justifié dans la lettre de cette manière : « *L'hôtel de Rachais est commode, placé au centre de la ville, très logeable à l'instant ; on y trouve tout ce qui est nécessaire ; le prix de l'acquisition ne passe point ce qu'il en coûterait pour réparer l'ancien hôtel de ville...* »²³. Ainsi le Conseil d'État tenu à Versailles le 2 avril 1771 permet à la ville de Vienne et à son maire, M. Fornand de la Rebatière, de réaliser cet achat. Avant même le retour de la lettre patente datée du 21 avril 1771, les Viennois décident, dès le 18 de ce mois, de remercier les personnes qui ont permis le succès de cette entreprise : M. de Villiers, premier commis aux finances, et M. de Villantroy, secrétaire du Roi et avocat au Conseil, en envoyant au premier une caisse de vin et au second une demi-caisse²⁴.

L'acte d'acquisition est passé le 13 août 1771 par-devant Maître Charreton, notaire²⁵. Ce document précise que le marquis de Rachais se réserve plusieurs droits : il récupère les cheminées en marbre qu'il fait remplacer à ses frais par des cheminées en pierre noire polie et il conserve l'occupation de deux chambres et d'une cave pendant trois années.

2. Histoire des propriétaires [planche 1, p. 15]

En 1771, comme l'atteste l'acte d'acquisition, la demeure appartenait au marquis de Rachais. Cependant, au XIX^e siècle, le nom de M. de Portes d'Amblérieu apparaît dans les guides²⁶ sur Vienne comme celui de l'ancien propriétaire du bâtiment de l'hôtel de ville. En effet, dans l'*Armorial de Dauphiné*²⁷, nous apprenons que Claude de Portes, seigneur d'Amblérieu, a désigné, dans son testament du 2 août 1763, Antoine-Étienne, marquis de Rachais comme son héritier universel. De ce fait, la demeure viennoise est probablement un héritage du seigneur d'Amblérieu à « *son neveu à la mode de Bretagne*²⁸, fils de messire Hugues de Rachais, chevalier, seigneur de Liergues, Pouilly-le-Monial, Mollarond, etc, et de

22 - FAURE 1911, p. 126 à 133 : transcription de ces lettres patentes. Dans la note 3, il indique que l'original sur parchemin est aux *Archives de Vienne*, DD, case 18, N° 33 et qu'une copie est conservée aux *Archives de L'Isère*, E'', 174.

23 - FAURE 1911, p. 130.

24 - AMV, BB. 213, fol. 17.

25 - ADI, 3 E 16 151, fol. 89.

26 - FAURE 1911, p. 134, note 2. Les annotateurs des *Antiquités de Vienne* de Chorier ainsi que les auteurs de *Guides* (Savigné, Raymond) ont écrit que la ville avait acquis l'hôtel de M. De Portes d'Amblérieu, rue Marchande.

27 - RIVOIRE DE LA BATIE 1867, p. 548 pour Claude de Portes, et p. 581-584 pour la famille de Rachais.

28 - Un « neveu à la mode de Bretagne » est le fils d'un cousin germain ou d'une cousine germaine (*Le Petit Robert de la langue française*, édition 2001).

Françoise-Gasparde de Galian de Cléret ». Toutefois, dans le testament²⁹ de Claude de Portes d'Amblérieu, il est spécifié qu'il « *donne et lègue à sa mère la maison qu'elle a occupé et occupe toujours [...] à son épouse la propriété de la Tour, avec la jouissance de son jardin à la Porte de Lyon, la jouissance de sa maison de Vienne et de Tour en ce qu'elle contient de meubles, vaisselles...* ». Ainsi la famille de Rachais n'hérite pas de la demeure viennoise à la mort de Claude de Portes en 1764 mais trois ans plus tard lors d'« *un traité entre la veuve de Claude de Portes, (Marie) Françoise de la Croix de Chevière de Pisançon et Hugues de Rachais, légitime administrateur de Messire Antoine Etienne de Rachais* »³⁰ passé par-devant Maître Charreton le 9 mars 1767, où elle lui « *cède et abandonne la jouissance* » de la maison de Vienne « *moyennant une pension annuelle et viagère de trois mille livres* ». C'est donc en 1767 que la famille de Portes d'Amblérieu cesse d'occuper cette demeure et que Hugues de Rachais, gérant l'héritage de son fils, en devient propriétaire.

Pour identifier le commanditaire du décor peint, il convenait encore de vérifier si la famille de Portes d'Amblérieu était déjà propriétaire de cette demeure au XVII^e siècle.

a) Étude généalogique de la famille de Portes d'Amblérieu³¹

La filiation continue de cette famille remonte au XVI^e siècle. Le plus ancien membre connu, ainsi que le plus important de cette lignée, est Guillaume de Portes, seigneur du Mollarond et du Chastellet, qui fut, entre autres, conseiller d'Henri III. Les membres de la famille De ou Des Portes sont devenus les seigneurs d'Amblérieu, de Mollarond, La Balme, Joyeux, Parmilieu, La Brosse, Brotel, le Bourg-de-Faverge, en Viennois, Le Chastellet et le Bachet, près de Grenoble. Ils ont été pour la plupart hommes politiques, en place au Parlement de Dauphiné, ou militaires. Au regard de la demeure viennoise, ce sont les trois dernières générations de cette famille qui nous intéressent.

Claude de Portes, seigneur d'Amblérieu, décède le 22 juillet 1764 sans postérité. Fils de Pierre de Portes et de Catherine de Falcoz de Mallevall, il était conseiller honoraire au Parlement de Dauphiné, à Grenoble. Il épousa le 15 janvier 1723 Françoise de la Croix de Pisançon, fille de messire Jean Bernard de la Croix de Pisançon de la Chevière et de Françoise de Rabot. À partir de cet événement il convenait de savoir à quelle famille la demeure viennoise appartenait.

Dans leur contrat de mariage³², il est stipulé que « *le dit Seigneur d'Amblérieu père [Pierre de Portes]* » accepte « *de nourrir dans son domicile, soit à Vienne ou à Amblérieu les dits futurs mariés* ». De ce fait, la propriété viennoise pouvait apparemment être une résidence de Pierre de Portes, que Claude de Portes, son fils, aurait hérité par la suite. Pourtant, ce contrat spécifie aussi que son père lui donne la « *maison, située à Grenoble, avec toutes ses appartenances et dépendances* ».

29 - ADI, 29 J 239.

30 - ADI, 29 J 239.

31 - RIVOIRE DE LA BATIE 1867, p. 546-549.

32 - ADI, 3 E 16327, fol. 5 à 12 : minutes du notaire François Guillaumet.

D'autre part, le contrat de mariage mentionne également « Dame Marie Drevonne de Guérin, épouse de Messire Louis de Rabot, conseiller du roy », fille de « Claude de Guérin, son père, [...] conseiller du roi en la cour de parlement », qui fit don de chacun de ses biens « par donation d'entre vifs [...] à jamais irrévocable au dit Seigneur Claude de Portes, futur époux, son neveu à la mode de Bretagne... ». La demeure viennoise a donc pu également être un héritage de Dame Marie Drevonne de Guérin, cousine germaine d'un des parents de Claude de Portes. De toute évidence, des recherches supplémentaires s'imposaient encore pour savoir de qui Claude de Portes avait pu hériter cette demeure.

En ce qui concerne la famille de Portes d'Amblérieu, le père ou le grand-père de Claude de Portes apparaissent comme les propriétaires potentiels de la demeure. Fils de Jean-Pierre de Portes et de Virginie du Peloux de Clérivaux, Pierre de Portes a été officier de cavalerie de Cayeux. Il épousa le 6 novembre 1700 Catherine de Falcoz de Mallevall, fille de François Falcoz de Mallevall et d'Étiennette-Thérèse de Guérin. Parents de sept enfants, ils ont fait un testament conjoint le 20 juin 1725. Le dépouillement de ce testament et de l'acte de mariage aurait peut-être permis de connaître le propriétaire de la demeure en 1700. Malheureusement, à ce jour ces documents n'ont pu être trouvés.

En revanche, dans le registre de la paroisse de Saint-André-le-Bas, à la date du mariage³³, il est précisé que le futur époux, Pierre de Portes, habitait à « Emblérieu ». Il est aussi précisé que ses parents étaient déjà décédés³⁴. En conséquence Pierre de Portes ne possédait probablement aucune résidence à Vienne en 1700, comme, semble-t-il, l'ensemble de la famille de Portes d'Amblérieu. Néanmoins, comme le contrat de mariage de son fils Claude l'atteste, Pierre de Portes possédait bien une maison à Vienne en 1723.

Selon toute vraisemblance, cette demeure n'a pas été un bien de la famille de la mariée, Françoise de la Croix de Pisançon. Elle apparaît toutefois comme un héritage de la famille de Claude de Portes : soit elle appartenait à son père Pierre de Portes, soit elle figurait parmi les biens légués par Marie Drevonne de Guérin, cousine de ses parents.

Ainsi, il nous fallait encore vérifier qui était le propriétaire de la demeure avant 1723. Les anciens parcellaires de la ville ont permis de clarifier la question.

b) Lecture des parcellaires de la ville de Vienne

Les recherches dans les archives familiales des propriétaires ne donnant aucune certitude avant 1723, l'étude des anciens parcellaires est apparue comme une autre source possible d'informations. L'aide fournie par Monique Zannettacci Stephanopoli, archéologue municipale de Vienne, a été essentielle à ce sujet.

33 - AMV, GG 23 B, fol. 147.

34 - RIVOIRE DE LA BATIE 1867, p. 548. *L'Armorial de Dauphiné* précise que c'est sa mère, Virginie du Peloux de Clérivaux, qui testa le 29 novembre 1693. Si Pierre de Portes a reçu un héritage de ses parents, les biens devaient être déjà partagés entre lui et son frère au moment de son mariage en 1700.

Les Archives municipales de Vienne possèdent des anciens parcellaires du XVII^e siècle dont deux ont été déterminants pour identifier les propriétaires. Le premier est un *Estat des Confins des maisons de Vienne, 1653, appartenant à M^e Louis Bernard*³⁵. Ce document, transcrit par Monique Zannettacci Stephanopoli en 1986, a donné lieu à un travail de cartographie afin de faire correspondre les parcelles actuelles avec celles décrites en 1653. Ainsi pour figurer cet *Estat des Confins*, le service archéologique municipal de Vienne a superposé le plan de 1772, premier plan de la ville réalisé par Pierre Schneyder avant le réaligement des rues, au cadastre napoléonien de 1824, pour être au plus près de l'organisation cadastrale du XVII^e siècle.

Il résulte de ce travail de transcription et de cartographie que la parcelle qui correspond aujourd'hui au n° 62 de la rue Marchande, c'est-à-dire à la demeure qui nous intéresse, appartenait en 1653 au *Sieur Anthoine David seigneur d'Alion* (n° 359 sur la transcription)³⁶. Ce document indique qu'il a acquis cette « *maison et cour* » de *Dame Jeanne Loyron*³⁷. Par ailleurs la parcelle précédente (n° 358) est également décrite comme étant la « *maison et cour de feu Messire maistre Anthoine David seigneur d'Alion, conseiller du Roy lieutenant particulier en cour commune de Vienne...* ». Apparemment le propriétaire de la parcelle n° 358 semble être le même que celui de la parcelle n° 359 qui nous intéresse, bien que nous apprenions, cette fois-ci, ses titres et son décès³⁸. En effet, l'*Armorial de Dauphiné* atteste qu'Antoine David Seigneur d'Aillons³⁹ est décédé en 1653, l'année même où cet état des confins des maisons de Vienne était réalisé. La description de la parcelle à l'ouest de la demeure (n° 1018), mais également à l'ouest de la seconde parcelle appartenant à Messire David d'Aillons, précise qu'elle jouxte « *la maison et jardin et cour de sieur Anthoine David du mattin* ». Ceci implique qu'une des parcelles possédait un jardin bien qu'aucune des descriptions n'en mentionne la présence. En tentant une reconstitution, les deux propriétés d'Antoine David d'Aillons devaient partager la même cour, vraisemblablement l'actuelle cour intérieure de l'hôtel de ville, et le jardin pourrait se situer dans la seconde cour⁴⁰, au couchant, qui permet aujourd'hui de « trabouler » vers la rue des Clercs.

35 - AMV, Hôpital H4 1653.

36 - SERVICE MUNICIPAL DE L'ARCHÉOLOGIE, 'transcription de « *l'Estat des confins des maisons de Vienne, 1653, appartenant à M^e Louis Bernard* ».

37 - Le nom de Jeanne Loyron n'apparaît pas dans l'*Armorial de Dauphiné*. Aucune investigation supplémentaire n'a été entreprise à son sujet ou sur les propriétaires précédents ; cette recherche dépassant les limites chronologiques établies par la datation potentielle du décor.

38 - Pour réaliser cet état des confins, on interrogeait une tierce personne pour décrire chaque parcelle. De ce fait, on peut supposer que la personne interrogée pour la parcelle n° 359 ne connaissait que le nom du propriétaire qui venait de l'acquérir de l'ancienne propriétaire. Alors que pour la parcelle n° 358, la personne interrogée connaissait plus précisément l'histoire du propriétaire.

39 - RIVOIRE DE LA BÂTIE 1867, p. 187. Différentes orthographes de ce nom de famille ont été observées dans les documents, mais Rivoire de la Bâtie retranscrit le nom en *David d'Aillons*.

40 - Sous réserve d'études complémentaires.

Le second document, qui a permis de clarifier l'histoire des propriétaires, est un censier de 1699⁴¹. Y est mentionné le nom du propriétaire de la parcelle qui deviendra l'hôtel d'Amblérieu puis l'hôtel de ville. Il s'agit de « *Noble Claude Guérin*⁴², conseiller du Roi au Parlement de Grenoble ». Sur ce manuscrit, il est intéressant de relever que, dans l'en-tête et dans les marges, le nom de « *M. De Porte Damblérieu* », ainsi que la mention « *Messire le maire et échevins pour le nouvel hôtel de ville acquis par acte de M. Charreton en 1771* » ont été notés, certifiant la destination de la propriété.

Bien qu'aucun lien de famille n'ait été indiqué sur ce censier, le nom de « *Claude de Guérin* » a déjà été mentionné dans le contrat de mariage de Claude de Portes en 1723⁴³. En effet, il s'agit du père de Dame Marie Drevonne de Guérin qui fit don de ses biens à son *neveu à la mode de Bretagne*, Claude de Portes, seul lien mentionné sur cet acte entre les deux familles. De ce fait, la mère de Claude de Portes, Catherine de Falcoz de Mallevall, était probablement la cousine de Marie Drevonne de Guérin car elle est descendante des Guérin par sa mère, Etiennette-Thérèse de Guérin. Aussi nous pouvons supposer qu'Etiennette-Thérèse de Guérin était la sœur de Claude de Guérin. D'ailleurs, il assiste à la bénédiction du mariage de Catherine de Falcoz de Mallevall avec Pierre de Portes (6 novembre 1700), présence mentionnée sur les registres de la paroisse de Saint-André-le-Bas⁴⁴. Par conséquent, il est possible que Dame Marie Drevonne de Guérin ait hérité cette parcelle de son père, dont elle aurait fait, par la suite, don à Claude de Porte. À ce jour, les recherches n'ont pas permis d'identifier plus clairement Claude de Guérin et sa famille⁴⁵.

D'autre part, le contrat de mariage apporte une autre précision qui conforte la succession des propriétaires : l'épouse de Claude de Guérin se nomme *Isabeau David d'Aillons*⁴⁶. Ce nom de famille rappelle celui du propriétaire cité dans « *l'Estat des confins des maisons de Vienne* » de 1653, Antoine David d'Aillons. C'est probablement à l'occasion du mariage de Claude de Guérin avec Isabeau David d'Aillons que cette parcelle est devenue une propriété de la famille de Guérin. Néanmoins aucun document d'archives n'a été retrouvé sur Isabeau David d'Aillons : s'agissait-il de la petite fille d'Antoine David d'Aillons ? Et quand eut lieu ce mariage ?

41 - AMV, CC8, fol. 22 : le censier ne signale pas l'adresse des propriétés, il les énumère en précisant l'impôt à payer, ici les bicherées.

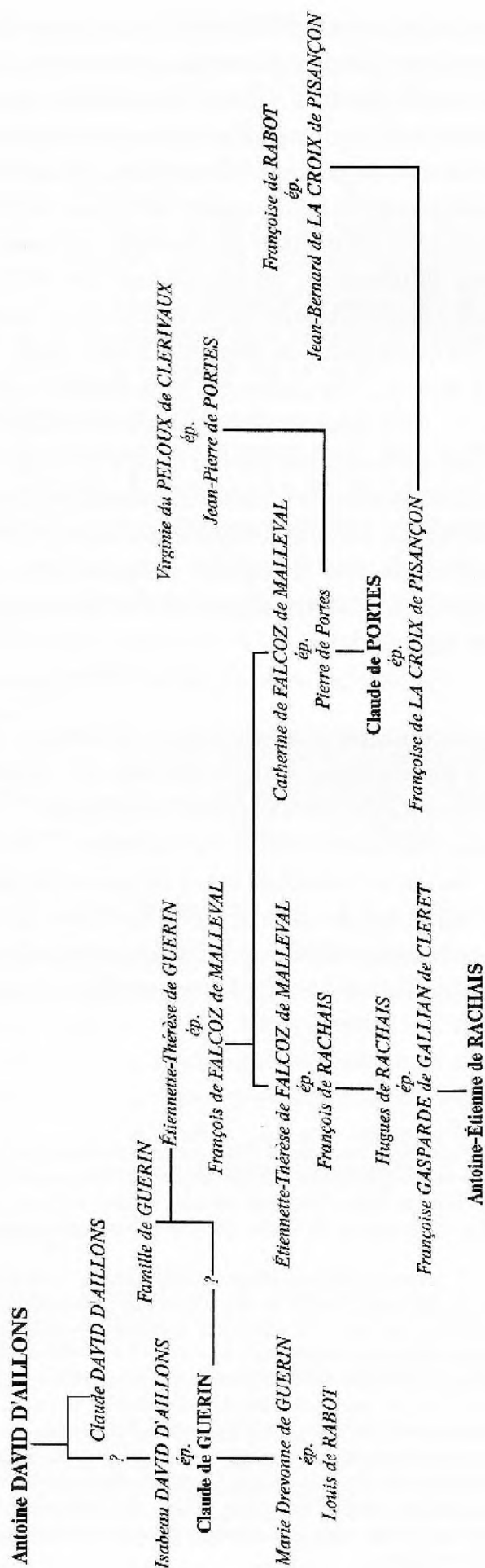
42 - ADI, 7 C 22, fol. 176 : Claude Guérin a été nommé conseiller au Parlement de Grenoble par lettres de provision du 3 juillet 1687. Il est décédé le 20 juillet 1725 à l'âge de 72 ans.

43 - ADI, 3 E 16327, fol. 5 à 12.

44 - AMV, GG 23 B, fol. 147 : registres de la paroisse de Saint-André-le-Bas depuis le 20 juin 1692 au 29 décembre 1712.

45 - RIVOIRE DE LA BATIE 1867. Trois familles sont citées : *Guérin de Tencin*, *Guérin-Villembourg* et *Guérin*. La famille Guérin-Villembourg est viennoise : François Guérin a été avocat, conseiller garde des sceaux à la cour des aides de Vienne. Cette charge qu'il a occupée pendant 20 ans, lui a permis d'acquiescer sa qualité de noblesse. Après la suppression de la cour des aides, il est nommé en 1659 conseiller à la cour souveraine de Bourg-en-Bresse, où il meurt en 1661. Après lui avoir succédé, ses fils sont transférés au Parlement de Metz. Claude de Guérin, propriétaire en 1699, était-il un descendant ?

46 - ADI, 3 E 16327, fol. 5 à 12 : malgré les difficultés de lecture du prénom de son épouse, j'ai décidé de l'identifier comme Isabeau. Ce sont les deux premières lettres, fortement calligraphiées, qui posent un problème de lecture.



En gras : les noms des propriétaires de la demeure mentionnée dans les sources compulsées.
 ? : dans l'état actuel de la recherche, ces liens de parenté n'ont pu être contrôlés.

Planche 1 - Reconstitution des liens généalogiques des propriétaires de la demeure

Concernant l'histoire de la demeure entre 1653 et 1699, l'examen des autres parcellaires⁴⁷ de la ville révèle toujours les mêmes noms, attestant que la parcelle est constamment restée dans la famille David d'Aillons. Leur fiabilité peut cependant être mise en doute car ils semblent copier des données antérieures : il est surprenant de retrouver Antoine David Seigneur d'Aillons dans un parcellaire de 1668, où la description des confins reste la même qu'en 1653 si ce n'est que son décès n'a toujours pas été mentionné⁴⁸. Toutefois il est probable que cette parcelle appartienne toujours au seigneur d'Aillons car les parcellaires⁴⁹ de 1699 et 1703 citent les noms de son fils Claude David d'Aillons⁵⁰ et de Claude de Guérin, marié à un membre de cette famille. Par conséquent, au début du XVIII^e siècle, la future parcelle de l'hôtel de ville était passée par une union des deux familles à Claude de Guérin, mais la parcelle voisine (n° 358) appartenait toujours à la famille d'Aillons.

En conclusion, si le décor date de la seconde moitié du XVII^e siècle, voire du dernier quart de ce siècle, les commanditaires présumés pourraient être soit un membre de la famille David d'Aillons (Antoine, Claude ou Isabeau), soit alors Claude de Guérin, en fonction de la date à laquelle il aurait hérité de cette demeure. Il est bien évident que la découverte d'archives familiales apporterait des informations décisives pour cette enquête.

3. Histoire du décor

Une partie de cette étude a été consacrée à la recherche de documents écrits sur ce décor peint. Contrairement à toute attente, le dépouillement des archives de la famille de Portes d'Amblérieu et celui des délibérations municipales⁵¹ n'ont pas permis de retrouver des traces de son histoire ou de son existence. Il est d'autant plus surprenant de ne retrouver aucune information sur ce décor lors de faits divers importants, comme l'incendie⁵² de l'hôtel de ville en 1854. Toutefois, cet incendie a pu détruire des documents le concernant, car il a principalement affecté la bibliothèque située au deuxième étage de l'hôtel de ville. De même Pierre Schneyder⁵³,

47 - AMV, CC2, CC3, CC5, CC6, CC12.

48 - AMV, CC6, fol. 172-173.

49 - AMV, CC5, fol. 25.

50 - RIVOIRE DE LA BATIE 1867, p. 187. Son fils Claude David d'Aillons a probablement hérité de ces parcelles. Toutefois aucun document ne justifie cette hypothèse et l'unique donnée que l'on possède sur lui nous révèle qu'il a été conseiller au Parlement de Metz en 1666. Par contre, son nom apparaît dans un parcellaire de 1703 pour la description d'une maison dite « *de la cote de M^e Claude David d'Aillons* », démontrant qu'il possédait encore une parcelle sur Vienne.

51 - BARAT 2003, chapitre 4, p. 89-115. Le travail de dépouillement des délibérations municipales a également permis de retracer l'histoire des travaux effectués à l'hôtel de ville, c'est-à-dire l'ensemble des modifications que ce bâtiment a subies depuis qu'il est devenu hôtel de ville. Cette recherche a permis d'identifier les restes de la demeure. Son résultat n'a pu être publié dans ce bulletin.

52 - MONITEUR VIENNOIS, 6/01/1854 ; 13/01/1854 ; 27/01/1854. Ces articles rappellent le déroulement et les conséquences de cet événement.

53 - LAUXEROIS 1989, p. 79. Pierre Schneyder (1733 - Vienne, 1814), alsacien d'origine, était sur le chemin de l'Italie quand il s'arrêta à Vienne. Passionné par l'Antiquité, il y demeura jusqu'à sa mort, réalisant les premières fouilles et études des monuments viennois. En 1766, il est reçu à l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Lyon pour sa restitution de la dédicace du temple d'Auguste et de Livie. On lui doit la création d'une classe de dessin au collège, la construction du théâtre municipal ainsi que la création du musée d'antiques (transféré en 1809 dans l'ancienne église Saint-Pierre).

professeur de dessin au collège de Vienne et passionné par l'Antiquité gallo-romaine, n'a jamais mentionné la présence de ce décor dans ses écrits alors qu'il réalisait, de 1780 à 1782, dans la pièce voisine une série de vues peintes sur Vienne. Seulement un article de presse de 1856 ainsi que quelques études réalisées par des Viennois conservaient sa mémoire et ont servi de base à cette recherche.

Peu d'écrits concernent le décor. Le premier document qui nous renseigne sur l'état de conservation du décor est un article du *Journal de Vienne*, daté du 6 janvier 1856. Il rend compte de l'aspect du décor au milieu du XIX^e siècle, permettant de le comparer à ce que nous voyons aujourd'hui. L'auteur de cet article, signé « G.S. », n'a pas été identifié.

Le salon du maire était semblable à celui d'aujourd'hui : il est décrit comme entièrement peint avec les « *inconvenients inévitables* » du mobilier qui recouvrait certaines peintures. L'auteur a identifié six tableaux comme tels :

- « *Mercure apportant la pomme à Pâris* », recouvert par « la caisse au bois » ;
- « *Ulysse cherchant Achille à la cour de Diomède⁵⁴, disparaît enseveli sous la copie, très-bonne du reste, du tableau de Lesueur⁵⁵, par le jeune pensionnaire de la ville Bardin* » ;
- « *le supplice du traître Sinon* », qu'une « *épaisse commode dérobe aux recherches du visiteur* » ;
- « *l'entrée du cheval de Troie* », caché par la table de travail du maire ;
- « *Astyanax découvert par Pyrrhus⁵⁶ dans le tombeau d'Hector* », qu'il dit être « *une médiocre copie de Lebrun ou du Poussin* » ;
- « *Astyanax effrayé à la vue d'Hector armé de son casque* », une petite scène « *fourvoyée* » sur un paysage du niveau attique.

L'auteur attire également l'attention du lecteur sur les ornements du décor : masques, couronnes de fleurs, feuilles d'acanthes, figurines parmi lesquelles il reconnaît « *Apollon* » et la « *Vénus Marine* ». Il rapproche l'un des masques situé « *au-dessous de la médiocre copie de Lebrun ou du Poussin, représentant Astyanax découvert par Pyrrhus dans le tombeau d'Hector* » au « *mascaron détaché de la façade du Louvre* ». Il décrit aussi la toile qui recouvre le plafond comme « *toute mutilée, toute déchirée, toute inhabilement restaurée* ». Il n'en reconnaît pas le sujet mais

54 - L'auteur de l'article a ici confondu Diomède et Lycomède : Diomède a été l'un des compagnons d'Ulysse lors de l'expédition de Troie alors que Lycomède, roi de l'île de Scyros, avait reçu Achille, déguisé en fille sur les conseils de sa mère Thétis.

55 - Le Sueur, Eustache (Paris 1617 - Paris, 1655), peintre français, élève de Simon Vouet. Il participe à la décoration de l'hôtel Lambert à Paris : le cabinet de l'Amour avec l'histoire de Cupidon et les peintures du cabinet des Muses (1646-49, démembrés et en partie au musée du Louvre).

56 - L'auteur cite ici Pyrrhus, fils d'Achille (également nommé Néoptolème), qui, dans l'*Iliade* d'Homère, tua Priam et Astyanax lors de la dernière nuit de Troie. Toutefois, aucune allusion à la découverte d'Astyanax dans le tombeau de son père n'est faite. Cet épisode est cependant rapporté dans les *Troyennes* de Sénèque où Ulysse découvre Astyanax dans le tombeau d'Hector. Une autre version est racontée par Euripide dans ses *Troyennes* où, au lendemain de la chute de Troie, Andromaque était la seule mère à serrer dans ses bras son fils Astyanax qu'un soldat grec vint chercher pour le jeter du haut des murailles de la ville.

rapproche le personnage féminin de ceux de Carle Van Loo⁵⁷ et de Paul Véronèse⁵⁸ et attire également l'attention sur « *le cadre mignon où se jouent les dieux de la mer et des Saisons* ».

Dans cette description sont totalement ignorés les paysages du niveau médian et l'emplacement de l'alcôve. Ces omissions se conçoivent dans le cadre d'un article de presse, dont le but était de donner un aperçu du décor. En ce qui concerne l'histoire et la datation de l'ensemble peint, l'auteur souligne que « *rien ne nous fait connaître si ce salon est du dix-septième ou du dix-huitième siècle* ». Il relate que M. Delorme, conservateur du musée de Vienne, rapporte dans une notice sur Schneyder que « *cette maison qui avait eu d'abord pour propriétaire M. Déportes-d'Amblérieu, et ensuite M. de Rachais, fut vendue par ce dernier à la ville, le 23 Août 1771, pour le prix de 25.000 livres. La notice ne dit rien de plus...* ». Par la suite l'auteur propose de dater le décor du milieu du XVIII^e siècle, en justifiant que « *les traditions du Grand Siècle se sont encore longtemps conservées dans la noblesse de province, alors que Paris les avait vu disparaître* ». Cet auteur était certainement un fin connaisseur en art et en littérature pour reconnaître dans ces peintures le modèle des tableaux du XVII^e siècle et s'apercevoir qu'elles formaient une série ayant trait au thème de la guerre de Troie. Parmi ses identifications, une seule s'est d'ailleurs révélée inexacte.

L'article de presse de 1856 reste essentiel pour la connaissance du décor. Il permet tout d'abord d'attester sa présence dans le bâtiment, au milieu du XIX^e siècle, ce qu'aucun document n'avait jusqu'alors précisé et souligne que les peintures étaient « *ternies par le doigt du temps, décolorées par l'humidité et rongées par une invisible poussière* ». Il est intéressant de noter qu'en 1856 le bureau avait déjà fait l'objet de restauration mais servait aussi de lieu d'exposition où l'on ne souciait point de faire disparaître les peintures sous d'autres toiles⁵⁹. Enfin cet article a, semble-t-il, servi de base à tous les comptes rendus postérieurs.

Hormis ce texte, le décor reste peu signalé : E.-J. Savigné dans son guide pour l'année 1875 le cite brièvement⁶⁰. En revanche, ni Étienne Rey en 1819⁶¹, ni Nicolas-François Cochard en 1846 dans l'édition revue de l'ouvrage de Nicolas Chorier⁶², ni d'ailleurs Claude Faure⁶³, qui a écrit l'histoire de l'hôtel de ville de

57 - Van Loo, Carle, Charles-André dit (Nice, 1705 - Paris, 1765), peintre français d'origine hollandaise. Il étudia à Rome, à Paris et travailla à Turin, avant d'être nommé premier peintre du roi.

58 - Véronèse, Paolo Caliari dit (Vérone, 1528 - Venise, 1588), peintre italien, connu pour ses décors en trompe-l'œil, son langage chromatique aux gammes froides et claires et le développement des effets de lumière.

59 - *Journal de Vienne* 1856 : l'auteur note : « *Ulysse cherchant Achille à la cour du Roi Diomède, disparaît enseveli sous la copie très-bonne du reste, du tableau de Lesueur, par le jeune pensionnaire de la ville Bardin.* » Ce tableau de Bardin intitulé *Messager arrivant à la Grande-Chartreuse* est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Vienne.

60 - SAVIGNE 1875, p. 4 : « *La pièce, dite Salon du Maire, garnie de boiseries et entièrement peinte, se distingue par une variété de sujets historiques et mythologiques.* »

61 - REY 1819.

62 - CHORIER 1846.

63 - FAURE 1911.

Vienne en 1911, n'ont mentionné son existence. Dans un article du *Bulletin de la Société des Amis de Vienne* de 1954⁶⁴, suite à une visite de l'hôtel de ville, une rapide description ainsi que la mention de l'article du 6 janvier 1856 sont rapportées, sans qu'aucun élément historique, de datation ou d'identification ne soit apporté. En 1978, la Société des Amis de Vienne publie un article sur les hôtels de ville de Vienne⁶⁵. Bien que l'intérêt se soit ici porté sur les peintures de P. Schneyder, une datation autour de 1660 est proposée pour le décor de lambris et de toiles enchâssées du bureau du maire.

En 1999, la conservation des Musées de Vienne réalise une synthèse des connaissances de ce décor. Aucun élément sur le commanditaire et l'artiste n'est avancé mais une datation de la fin du XVII^e siècle est suggérée. Par contre, certaines peintures reçoivent de nouvelles identifications. Ainsi des « scènes de la guerre de Troie » ont été reconnues dans les panneaux en grisaille du registre inférieur. En plus des trois scènes déjà identifiées par l'auteur de l'article de 1856, d'autres panneaux sont mentionnés comme représentant : *Les Grecs [faisant mine] de lever l'ancre* ; *La fuite d'Énée et d'Anchise* ; *Les Adieux d'Hector à Andromaque et Astyanax*. En outre, parmi les figures qui séparent ces scènes, des divinités de la mythologie inspirées de la sculpture antique ont été remarquées : Mercure, Vénus, Minerve et Apollon. D'autre part, des modèles ont été rapprochés des peintures viennoises. Au registre intermédiaire, un paysage est « inspiré du tableau de Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*⁶⁶ ». Deux autres toiles reproduisent aussi des tableaux peints par Nicolas Poussin. Il s'agit de la toile du mur sud, au niveau attique, qui est une copie du tableau intitulé *Achille parmi les filles de Lycomède*⁶⁷, et de la toile recouvrant le plafond principal qui emprunte des figures peintes au plafond du Palais-Cardinal de Richelieu à Paris, figurant *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*⁶⁸. Enfin, lors de l'exposition sur le peintre Sébastien Bourdon en l'an 2000 au musée Fabre de Montpellier, Roger Lauxerois, conservateur des musées de Vienne, reconnaît une peinture du décor viennois dans un tableau de l'artiste. La toile du mur nord, qui avait été identifiée en 1856, mais interprétée comme « une copie de Lebrun ou de Poussin », trouve son modèle dans le tableau de Sébastien Bourdon, *Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*⁶⁹.

64 - BSAV 1954, p. 26-27.

65 - BSAV 1978, p. 7-12.

66 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*, 1640, huile sur toile, 102 x 136 - Chicago, The Art Institute.

67 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Achille parmi les filles de Lycomède*, 1656, toile, 100,5 x 133,5 - Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

68 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, 1641, toile, diam. 297 - Paris, Musée du Louvre.

69 - BOURDON 2000 : Sébastien Bourdon, *Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*, 1640, huile sur toile, 125,5 x 171,5 - Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.

Le thème du cycle troyen se révèle essentiel à l'identification des autres sujets du décor. Par ailleurs, pour les quelques scènes identifiées, plusieurs questions se posaient : cette référence constante à l'Antiquité avait-elle un lien avec l'histoire de Vienne ? Y avait-il d'autres copies et quel sens le commanditaire attribuait-il à la copie ? C'est pour répondre à ces questions qu'une analyse iconographique devait être envisagée.

II - Le décor

1. Description générale*

a) Plan et portes d'accès

Le décor est situé dans une pièce avec une alcôve, au premier étage de l'hôtel de ville. La pièce, de plan irrégulier légèrement trapézoïdal, bénéficie d'un éclairage à l'ouest par deux baies, qui donnent sur une cour intérieure. L'alcôve, de forme également asymétrique⁷⁰, a été aménagée dans la partie orientale. Deux portes l'encadrent : celle au nord donne sur un petit réduit et celle au sud, peinte des deux côtés, donne accès à un petit corridor qui mène à l'actuelle salle d'attente de la mairie. Une troisième porte à deux vantaux [cf. p. 6], doublée d'une autre plus récente en raison de l'épaisseur du mur, délimite le passage vers l'actuel secrétariat du maire décoré des peintures de Pierre Schneyder et de l'abbé Guétal⁷¹. Enfin une quatrième porte, peinte également des deux côtés, donne accès à l'aile voisine⁷² côté ouest.

Or, lequel de ces trois accès était privilégié du temps de la demeure particulière ? Les portes auxquelles on a apporté une attention particulière en les peignant des deux côtés apparaissent comme des accès majeurs. Néanmoins elles conduisent toutes les deux à des espaces anonymes de circulation (palier et petit passage vers une grande salle), qui leur confèrent ainsi un rôle de porte de sortie ou de porte empruntée par le personnel. Par contre, les portes à deux vantaux étaient utilisées dans les appartements au XVII^e siècle pour accentuer la perspective des pièces qui s'enchaînent. Ainsi cet accès apparaît comme le plus officiel à la suite probable d'une enfilade de pièces dont la porte à deux battants, dite en placard, se referme sur l'espace le plus intime de l'appartement : la chambre à alcôve. Le visiteur accueilli dans la salle voit défiler les pièces, de la plus publique à la plus privée ; le degré de pénétration du visiteur indiquant son statut par rapport au maître des lieux.

70 - Un aménagement du soubassement a quelque peu rectifié cette asymétrie.

71 - BARAT 2003, p. 30-31. C'est en 1780 que P. Schneyder reçoit une commande de plusieurs vues des monuments romains de Vienne pour orner les appartements du nouvel hôtel de ville. En 1782, cinq tableaux avaient été réalisés. Le sixième, représentant la Porte de l'Ambulance, est peint en 1874 par l'abbé Guétal.

72 - Cette caractéristique présuppose que la demeure devait continuer dans l'autre aile du bâtiment. Néanmoins, elle débouche, aujourd'hui, sur le palier d'un escalier qui date probablement du XIX^e siècle.

* Cf. Planches 2-3, p. 22-24 : plans éclatés du décor mural et des plafonds. Les numéros (n°), qui se trouvent dans la description ci-dessous, renvoient à l'emplacement des peintures dans le décor.

b) Le parquet

Le parquet à compartiments date probablement du XVIII^e siècle⁷³, comme la cheminée en pierre noire, surmontée d'un miroir, qui orne le mur nord⁷⁴. Il n'y a aucune relation entre le mobilier actuel et ce qu'il fut du temps de la demeure⁷⁵.

c) Le décor peint dans la pièce et l'alcôve : organisation et registres

Le décor peint recouvre entièrement la pièce et son alcôve : portes, murs, plafonds mais aussi chambranles, dessus-de-porte et cadres [fig. 1]. La simplicité de la boiserie se remarque de prime abord. Elle ne comporte pas de sculptures, ces dernières étant suggérées par un trompe-l'œil peint sur les cadres, les moulurations, les entablements et les corniches. Les tableaux sont des peintures à l'huile sur panneaux de bois, seuls ceux de l'attique et des plafonds sont sur toile. Le décor a été organisé sur un rythme ternaire [Planche 2].

Les murs nord, sud et ouest, présentent, à quelques détails près, le même agencement du décor en trois registres, selon le modèle du lambris à la française. Le premier registre est occupé par les basses-tailles⁷⁶, bas-reliefs feints en camaïeu⁷⁷, peints sur des panneaux de bois au niveau du soubassement, compris entre la plinthe et la cimaise. Ici, neuf panneaux verticaux de figures (n° 1 à 9) alternent de manière irrégulière avec onze panneaux horizontaux de scènes (n° 10 à 20). La cimaise, faite ici d'une baguette de bois, délimite ensuite le passage au deuxième registre, dit intermédiaire ou médian. Il présente des paysages (n° 21-22-24-25), dont trois ont été soulignés par un masque entouré de couronnes de fleurs et de rubans. Sur le mur sud et dans l'angle sud-ouest, des figures féminines peintes dans un décor d'arabesques s'intercalent entre les paysages (n° 28-29-32).

Au-dessus des entablements couronnant les paysages, le troisième registre, dit attique, est décoré de trois toiles peintes (n° 33-35-37). Seule la peinture à l'est du mur nord a été peinte sur bois (n° 38). Les *oculi*, surmontant les portes sud et ouest, sont également décorés d'une toile peinte (n° 34-36), alors que ceux du côté de l'alcôve sont vitrés. Enfin des panneaux verticaux décorés de divers ornements encadrent ces toiles (n° 39 à 41).

73 - VERLET 1966, p. 111 : les parquets à compartiments sont considérés comme le sol même du XVIII^e siècle français ; les uns faits de carrés disposés en diagonales, les autres de carrés séparés de lames parallèles à celle du bâti extérieur (tracé énoncé dans *L'art du menuisier* de Roubo).

74 - Cf. p. 10. Cette cheminée pourrait-elle faire partie de celles qui ont été remplacées par le marquis de Rachais au moment de la vente en 1771 ?

75 - CONSERVATION DU PATRIMOINE DE L'ISÈRE. Dans un rapport de la tournée générale en Isère du conservateur des antiquités et objets d'art, Raymond Girard, daté du 7 mai 1971, il est mentionné que le mobilier (« quatre chaises, un fauteuil Louis XIII, commode-secrétaire et rest. ») provient de l'ancien hôpital. Cette donnée a été vérifiée aux Archives municipales de Vienne (mobilier de l'ancien hôpital, 3 M-1-1-2-1, courrier du 25/11/1938 : « décision de prendre le mobilier du vieil hôpital, tout ce qui serait utilisable et avantageux pour le service de la ville ».)

76 - BABELON 1991, p. 218.

77 - Peintures monochromes utilisant toutes les tonalités du gris ou d'une autre couleur.

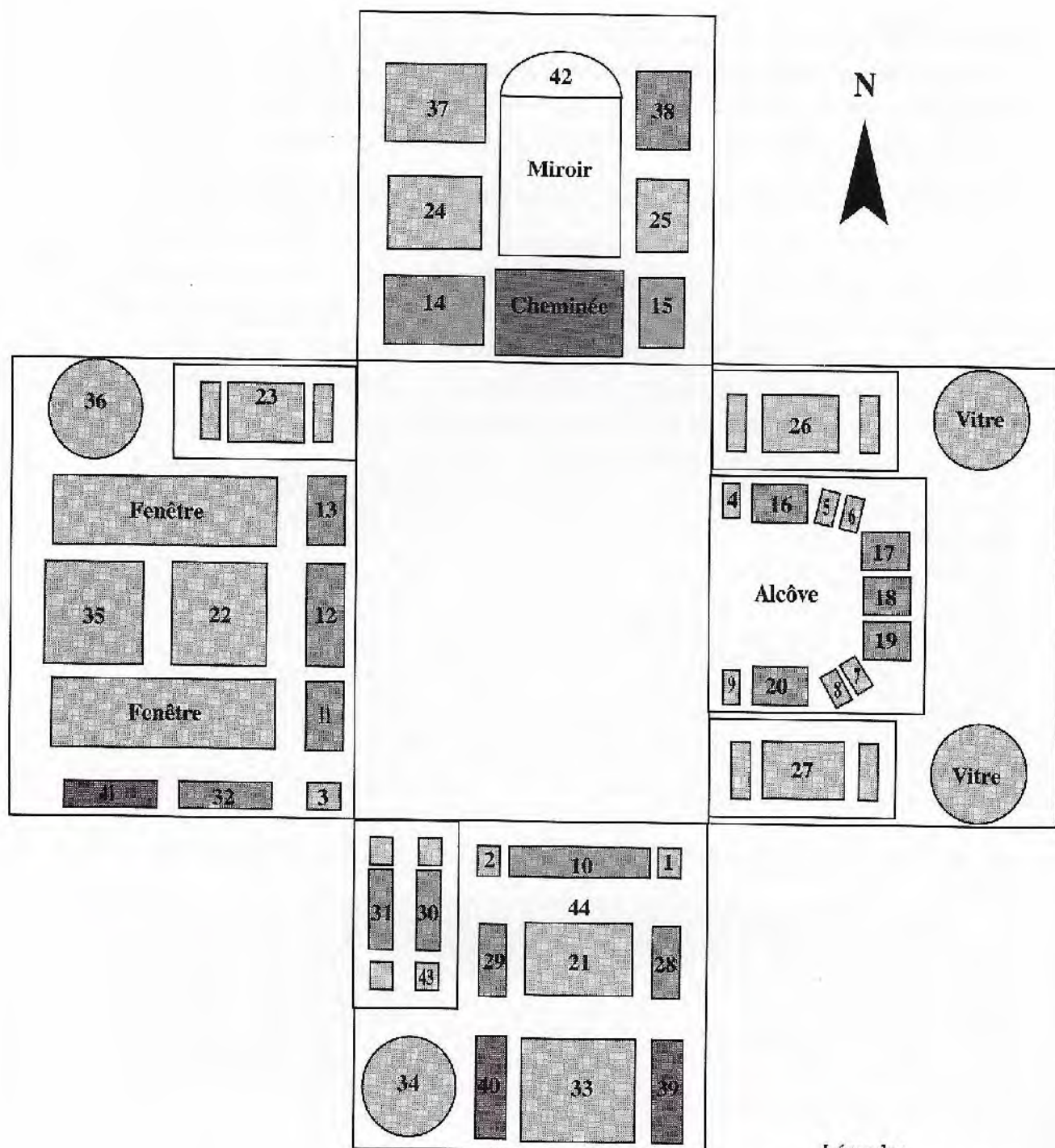
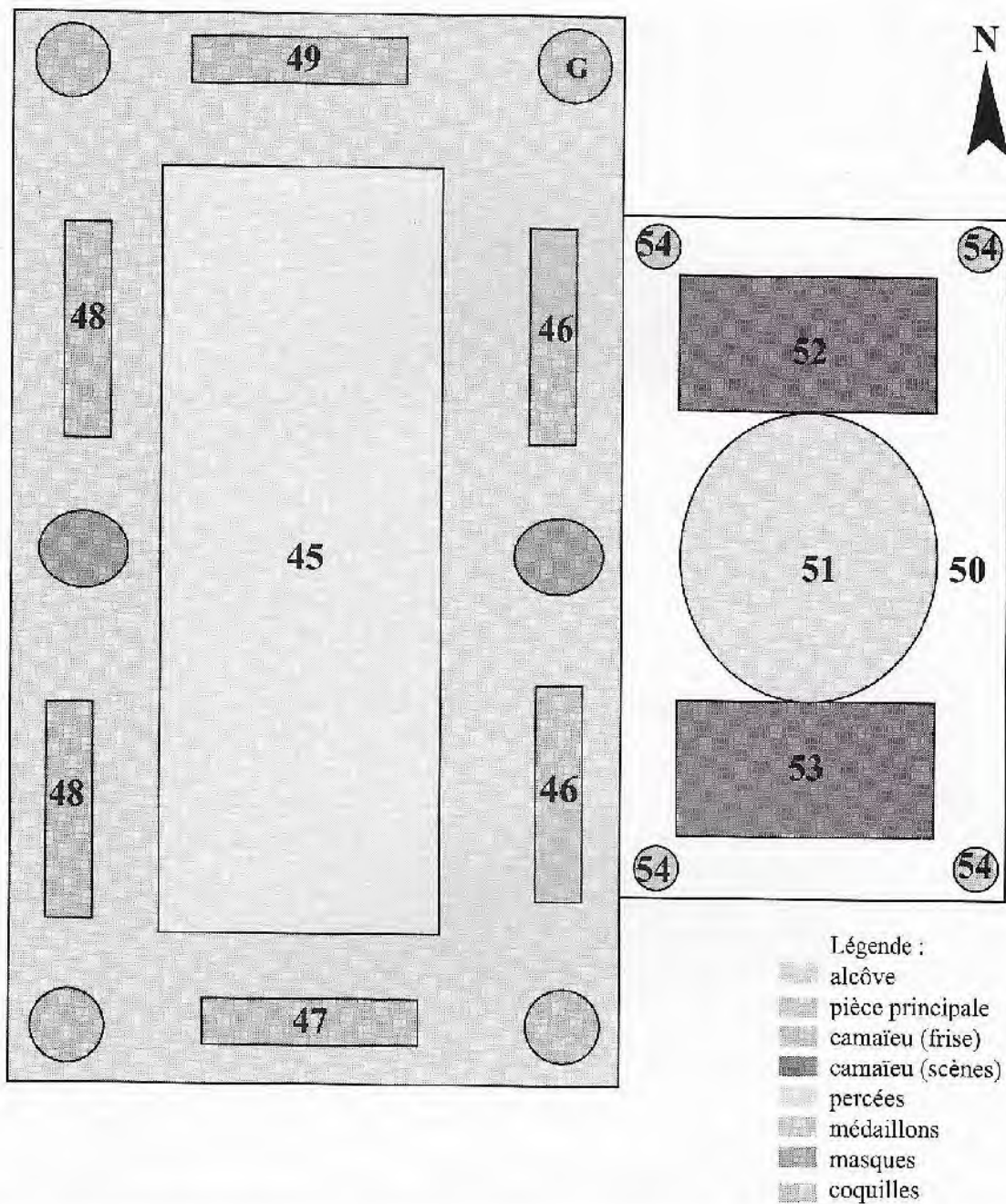


Planche 2 - Plan éclaté du décor mural de la pièce
avec alcôve

LÉGENDE DU PLAN

1. *Alexandre*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47,5 x 20,5
2. *Minerve*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 48 x 20,5
3. *Apollon*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 46 x 25
4. *Faune méditant*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 24
5. *Auguste*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 20
6. *Jeune patricien*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 20
7. *Vénus au bain*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 20
8. *Muse*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 20
9. *Flore*, d'après F. Perrier, huile sur bois, 47 x 24
10. *Offrande à Neptune*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 46,5 x 136
11. *Apparition de Créüse à Énée*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli (derrière le radiateur)
12. *Lutte autour de Cassandre*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 48 x 152
13. *Sinon emprisonné*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli (derrière le radiateur)
14. *Fuite d'Énée*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 140
15. *Mercury apportant la pomme d'or à Paris*, d'après A. Carrache, huile sur bois, 47 x 45
16. *Le cheval de Troie*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 139
17. *Arrivée des Troyens en Italie*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 90
18. *Énée abandonne la reine, supplication de Créüse*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 62
19. *Combat d'Énée contre les Harpyes*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 90
20. *Le sacrifice d'Énée*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur bois, 47 x 135
21. Paysage avec un couple de bergers, d'après N. Poussin et L. de Chatillon, huile sur bois, 79 x 119
22. Paysage aux deux voiles, huile sur bois, 79,5 x 134
23. Paysage à la roche, huile sur bois, 77,5 x 53,5
- 23a. Fleurs dans un vase, huile sur bois, au dos de la porte, 82 x 66,5
24. Paysage avec le pont et la tour, huile sur bois, 79 x 118,5
25. Paysage, huile sur bois, 87 x 45
26. Paysage à la cascade, huile sur bois, 76,5 x 57
27. Paysage aux montagnes, huile sur bois, 76,5 x 61
- 27a. Fleurs dans un vase, huile sur bois, au dos de la porte, 82 x 66,5
28. Figure féminine au caducée
29. Figure féminine nue
30. Figure féminine en mouvement
31. Figure féminine tenant un animal dans le bras droit
32. Figure féminine tenant un globe armillaire et une table
33. *Achille découvert par Ulysse parmi les filles de Lycomède*, d'après N. Poussin et P. del Po, huile sur toile, 104 x 124
34. *Paysage avec les supplications de Créüse*, d'après les Carrache et G.M. Mitelli, huile sur toile, diam. 85
35. *Le cyclope Polyphème chasse la flotte troyenne*, d'après Annibal Carrache et G.M. Mitelli, huile sur toile, 104 x 140
36. *Paysage avec Vénus remettant ses armes à Énée*, huile sur toile, diam. 74
37. *Ashtanax découvert dans le tombeau d'Hector*, d'après S. Bourdon et S. Bernard, huile sur toile, 105 x 124
38. *Vénus et Amour*, huile sur bois, 116,5 x 45
- 39./40./41. Panneaux de grotesques, huile sur bois, 116 x 20
42. Armoiries, huile sur bois, L. 114
43. Arabesques sur porte
44. Masque

Les dimensions sont données en centimètres (hauteur par largeur), correspondant à la taille des panneaux et des toiles sans leurs cadres. Pour des raisons techniques, les mesures des toiles des plafonds n'ont pu être prises.



LÉGENDE

45. *Le Temps enlève la Vérité*, d'après N. Poussin et G. Audran, huile sur toile
46. Cortège d'une population marine (Printemps ?, Proserpine ?)
47. Décès sur un char tiré par des chevaux marins (Été ?, Cérès ?)
48. Cortège d'une population marine (Automne ?, Bacchus ?)
49. Cortège marin (Hiver ?, Neptune ?)
50. Plafond alcôve, huile sur toile
51. Oculus central
52. *Junon prie Liole de libérer les vents*, d'après P. de Cortone et G. Audran, huile sur toile
53. *Vénus dans la forge de Vulcain*, d'après P. de Cortone et G. Audran, huile sur toile
54. Les médaillons

Planche 3 - Plan des plafonds



Fig. 1 - Vue générale du décor, paroi sud

SOUBASSEMENT



Fig. 2 - *Apollon* [pl. 2, n° 3],
d'après la gravure de François Perrier



Fig. 3 - François Perrier, *Apollon d'après la statue antique des jardins du Vatican*, gravure, 1638



Fig. 4 - *Auguste* [pl. 2, n° 5],
d'après la gravure de François Perrier



Fig. 5 - François Perrier, *Auguste d'après la statue antique du Capitole*, gravure, 1638

SOUBASSEMENT



Fig. 6 - *Jeune patricien* [pl. 2, n° 6], d'après la gravure de François Perrier



Fig. 7 - François Perrier, *Jeune patricien d'après la statue antique des jardins Borghèse*, gravure, 1638



Fig. 8 - *Vénus au bain* [pl. 2, n° 7], d'après la gravure de François Perrier

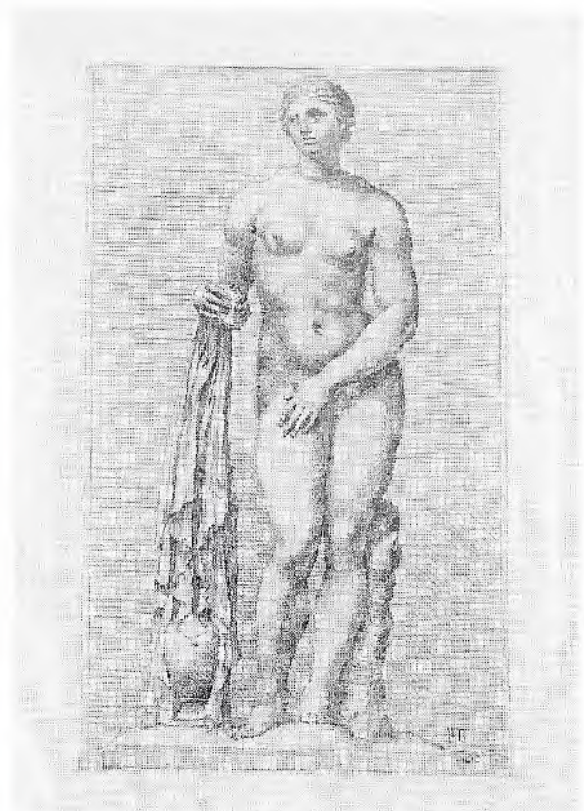


Fig. 9 - François Perrier, *Vénus au bain d'après la statue antique des jardins du Vatican*, gravure, 1638

SOUBASSEMENT



Fig. 10 - *Fuite d'Énée portant son père Anchise sur les épaules* [pl. 2, n° 14]



Fig. 11 - *Mercure apportant la pomme d'or à Paris*
[pl. 2, n° 15]



Fig. 12 - *Entrée du cheval de Troie* [pl. 2, n° 16]

SOUBASSEMENT



Fig. 13 - *Arrivée des Troyens en Italie* [pl. 2, n° 17]



Fig. 14 - *Combat d'Énée contre les Harpyes* [pl. 2, n° 19]

NIVEAU MÉDIAN



Fig. 15 - Paysage à la roche
[pl. 2, n° 23]

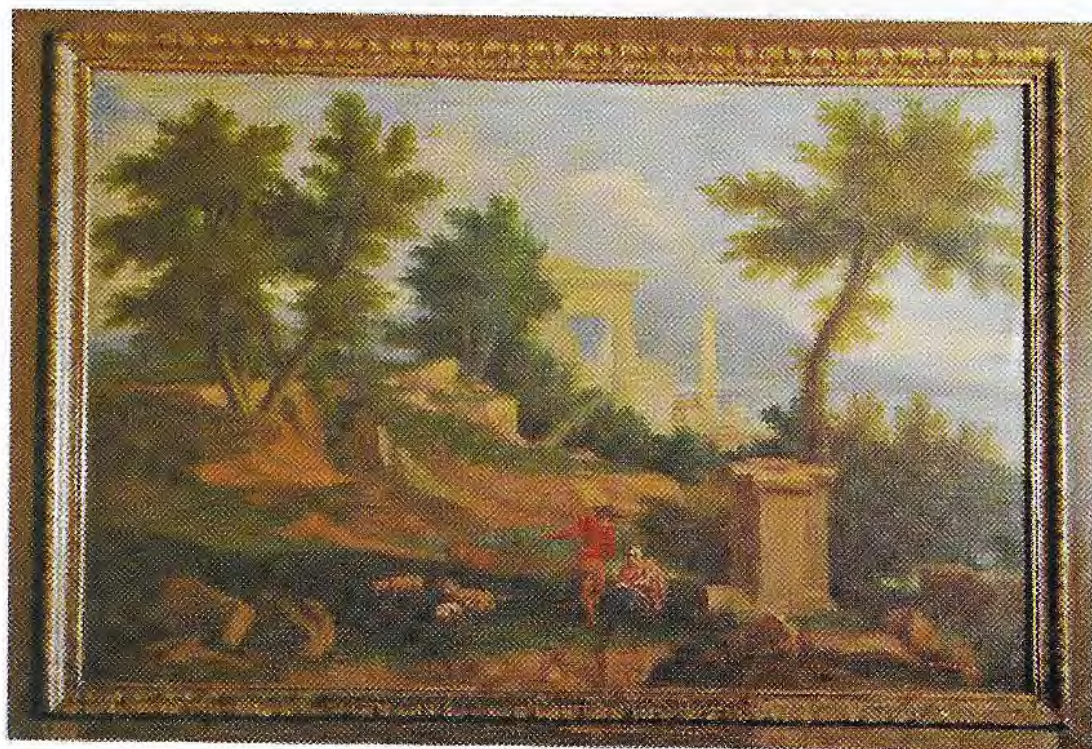


Fig. 16 - Paysage avec un couple de bergers [pl. 2, n° 21],
d'après un tableau de Nicolas Poussin



Fig. 17 - Figure féminine au caducée
[pl. 2, n° 28]



Fig. 18 - Figure féminine tenant un animal
[pl. 2, n° 31]



Fig. 19 - *Achille découvert parmi les filles de Lycomède* [pl. 2, n° 33],
d'après un tableau de Nicolas Poussin

NIVEAU ATTIQUE



Fig. 20 - *Paysage avec les supplications de Créüse* [pl. 2, n° 34]



Fig. 21 - Détail



Fig. 22 - *Les supplications de Créüse à Énée* [pl. 2, n° 18, soubassement]

NIVEAU ATTIQUE



Fig. 23 - *Astyanax découvert dans le tombeau d'Hector* [pl. 2, n° 37]



Fig. 24 - Sébastien Bourdon, *Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*, sd, huile sur toile, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.



Fig. 25 - Masque



Fig. 26 - Vénus et Amour,
[pl. 2, n° 38]

Fig. 27 - Les armoiries de Vienne
[pl. 2, n° 42]



PLAFOND PRINCIPAL



Fig. 28 - *Le Temps enlève la Vérité* [pl. 3, n° 45], d'après une toile de N. Poussin



Fig. 29 - *Cortège d'une population marine (Rapt de Proserpine ? Printemps ?)* [pl. 3, n° 46]



Fig. 30 - *Déesse tirée par des chevaux marins (Cérès ? Été ?)* [pl. 3, n° 47]

PLAFOND DE L'ALCÔVE



Fig. 31 - *Junon prie Éole de libérer les vents* [pl. 3, n° 52], d'après une fresque de Pierre de Cortone



Fig. 32 - *Vénus dans la forge de Vulcain* [pl. 3, n° 53] d'après une fresque de Pierre de Cortone



Fig. 33 - Médaillons du plafond de l'alcôve
[pl. 3, n° 54]

L'agencement typique du lambris à la française s'observe uniquement sur le mur sud : les trois registres sont ici bien architecturés, séparés à la fois d'éléments horizontaux (cimaise, entablement et corniche) et verticaux (panneaux peints d'ornements). Les autres pans de murs n'ont pu permettre ces séparations verticales régulières, bien que l'on observe encore ces panneaux verticaux dans l'angle sud du mur ouest. L'absence d'alternance régulière se justifie par la forme et les dimensions de la pièce.

Chaque porte est aussi divisée en trois registres : deux panneaux décorés d'arabesques encadrent une peinture de paysage (n° 23-26-27). Seule la porte sud, à deux vantaux, présente des figures féminines de type allégorique (n° 30-31). Les portes peintes des deux côtés présentent un vase de fleurs entre deux panneaux d'arabesques dans leur dos.

L'organisation du décor sur trois niveaux ne se retrouve pas dans l'alcôve, qui présente un lambris d'appui, c'est-à-dire un soubassement décoré de basses-tailles, en continuité avec la pièce principale. Le haut du mur est ici occupé par des tapisseries représentant des paysages, dites verdures, qui ne sont probablement pas contemporaines de la réalisation du décor⁷⁸. Cette partie du mur était-elle alors occupée par d'autres tapisseries ou tissus tendus, ou par une bibliothèque comme le montre une ancienne photographie ?

d) Le décor peint des plafonds

Le décor peint se prolonge sur deux plafonds distincts [planche 3, p. 24] car celui de l'alcôve est plus bas. Il est intéressant de rappeler ici que le type de l'alcôve plus étroite et basse s'est développé à la fin du XVII^e siècle⁷⁹. Cet indice typologique permet d'apprécier la validité de la datation proposée en 1999.

Le plafond de la pièce principale présente plusieurs toiles tendues. Une toile centrale rectangulaire, délimitée par un fin cadre doré (n° 45), est raccordée aux murs par d'autres pans de toile ornée de motifs décoratifs peints en camaïeu (n° 46 à 49).

Quant à l'alcôve, une toile rectangulaire figure plusieurs scènes (n° 50) : un oculus central (n° 51) délimité par une couronne de fleurs est encadré de deux scènes en camaïeu (n° 52-53). L'illusion d'une percée a été recherchée à travers une balustrade qui s'ouvre sur ces scènes. En outre, des médaillons figurant des profils d'hommes et de femmes prennent place aux angles de ce rectangle (n° 54).

78 - BARAT 2003 : aucun document d'archives n'a été retrouvé à leur sujet. Des photographies de l'alcôve (cf. Répertoire fig. F), conservées à la conservation des musées de Vienne et remontant aux années 1950, montrent une bibliothèque à leur emplacement. Toutefois, dans un rapport du 7 mai 1971, Raymond Girard, conservateur des antiquités et objets d'art (Conservation du patrimoine de l'Isère), préconise de remplacer les verdures au mètre par un tissu. Il semble que cette restauration n'a pas eu lieu car dans un autre devis du 30 mai 1980 il est mentionné que « ... les fausses tapisseries dans le fond de l'alcôve seront à nettoyer par la suite. J'avais envisagé de les remplacer mais il n'est pas certain qu'une étoffe fasse meilleur effet » (Médiathèque de l'Architecture, demande de devis 1971-1980, cote 1996/035/0004). De ce fait, nous pouvons supposer que les tapisseries ont remplacé les étagères après les premières restaurations de 1945-47 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, dossier travaux divers et restauration du bureau du maire, cote 81/38/493/40).

79 - BABELON 1991, p. 203.

e) Restaurations et conservation

Ainsi la richesse du décor et la présence d'une alcôve confèrent à cette pièce une fonction de chambre de parade. La conservation intégrale de ces lambris en fait un exemple remarquable dans la région. Toutefois des repeints et des restaurations, réalisés depuis le XIX^e siècle, ont probablement modifié l'apparence, la luminosité et le rendu des couleurs de ces peintures. Les différentes factures, que l'on observe, allant de celles rapides et imprécises des personnages à celles plus soignées des paysages, dont la qualité semble d'ailleurs plus grande au niveau attique qu'au niveau intermédiaire, laissent supposer que plusieurs mains ont participé à ce décor. Néanmoins, il est difficile de juger si ces différences de facture sont d'origine ou si elles résultent des divers repeints. En outre, des campagnes de restauration ont eu lieu au cours du XX^e siècle. Les dossiers de restaurations restent muets quant aux travaux réalisés. De 1945 à 1948, les peintures ont été restaurées par Chauffrey et Muller⁸⁰ : les panneaux, les boiseries et les plafonds ont été nettoyés, dévernés, restaurés et revernés. Cette restauration ne fut pas très heureuse, à en juger les propos de l'inspecteur des Monuments Historiques, Christian Prevost-Marcilhacy, qui, dans une lettre du 11 mai 1971⁸¹ adressée au restaurateur Robert Baudoin, parle « *d'harmonisation dans les tons sales avec passage d'un jus sur l'ensemble, du genre de ce qui a été fait dans l'escalier de l'hôtel de ville de Lyon...* ». Dans un courrier du 30 mai 1980⁸² il est rapporté que « *seuls les tableaux encastrés dans les boiseries semblent avoir été nettoyés il y a une trentaine d'année par Chauffrey et Muller, ce qui explique qu'ils soient très désaccordés par rapport à l'ensemble* ». Au cours de la décennie 1971-1980, des projets de restaurations ont donné lieu à plusieurs sondages, mais ne furent suivis d'aucun traitement. L'état actuel des peintures justifierait une restauration et certaines toiles nécessiteraient une intervention d'urgence. De même, des mesures de conservation préventive seraient utiles à ce lieu patrimonial dont l'usage de mairie implique des activités différentes de celles de la préservation.

2. Identification

L'analyse entreprise a permis l'identification ou la réinterprétation des sujets peints du décor. Nous proposons ici la description des peintures⁸³ en suivant le sens des aiguilles d'une montre à partir du mur sud et par niveau [planches 2-3].

80 - Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Dossier *Travaux divers et restauration du bureau du maire de 1945 à 1947*, cotés 81/38/493/40.

81 - Conservation du Patrimoine de l'Isère, *Dossier de restauration des peintures et du mobilier, 1971-1972* : demande de devis au restaurateur M. Baudoin.

82 - Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, *Demande de devis de restauration, 1971-1980*, cotés 1996/096/0004.

83 - BARAT 2003 donne un catalogue raisonné du décor. Il est accompagné d'un répertoire photographique et de deux plans (ici cf. planches 2 - 3). Le répertoire rassemble la documentation photographique sur le décor viennois mais également celle des œuvres picturales et estampes qui ont été mises en rapport avec lui. Les éléments du décor ont été numérotés de 1 à 54.

a) Le soubassement

Seul registre qui se déploie dans la pièce et son alcôve, le soubassement présente une alternance de panneaux verticaux et horizontaux sur bois, hauts d'environ 47 cm. De manière irrégulière, des figures s'intercalent entre des scènes, toutes peintes en camaïeu.

Les panneaux verticaux

Des figures en pied reproduisent des statues antiques qui étaient exposées au XVII^e siècle dans les cours ou jardins des palais italiens. Leur modèle a été tiré du recueil de gravures de statues antiques de François Perrier⁸⁴, *Heroi virtutum et magnarum artium ex imio cultori - Icones et segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m] quae Romae extant delineata atque in aere incisa anno 1638*⁸⁵, daté de 1638. Leurs légendes permettent de préciser leur provenance.

Ainsi, à partir du mur sud, côté est, se succèdent les représentations (n° 1 à 9) des statues d'*Alexandre* du jardin Borghese, de *Minerve* de la collection Giustiniani, de l'*Apollon du Belvédère* (Jardin du Vatican) [fig. 2-3], du *Faune Méditant* de la collection Giustiniani, de l'*Auguste* du Capitole [fig. 4-5], d'une statue figurant un *Jeune Patricien* de la collection Borghèse [fig. 6-7], d'une *Vénus au bain* du Vatican [fig. 8-9], d'une *Muse* du Capitole et enfin d'une statue figurant *Flore*, ayant appartenu à la famille Farnèse. Mais quel était le souhait du commanditaire viennois : la représentation de divinités et personnages historiques de l'Antiquité gréco-latine ou la reproduction des statues antiques qui se trouvaient dans les grands palais italiens au XVII^e siècle ?

Les panneaux horizontaux

Onze panneaux⁸⁶ présentent des épisodes illustrant le cycle troyen. Bien qu'imitant des bas-reliefs, ces camaïeux s'inspirent de fresques réalisées dans des palais italiens par les Carrache⁸⁷, artistes bolonais.

Le décor à fresques de la chambre d'Énée du palais Fava de Bologne (Italie) constitue le premier modèle du décor viennois, diffusé par la série d'estampes gravées par Giuseppe Maria Mitelli⁸⁸ en 1663 pour le prince Leopoldo Medici. Ce cycle illustre des épisodes tirés des livres II et III de l'*Énéide* de Virgile⁸⁹ en 12 panneaux exécutés vers 1587. Ils font référence au récit qu'Énée fit à Didon de ses aventures depuis la chute de Troie. Peint au niveau attique de cette chambre,

84 - Cf. Notices biographiques, à la fin de l'étude, p. 61.

85 - PERRIER 1638. Un exemplaire de ce recueil est conservé au fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon. Nous la remercions pour l'autorisation qu'elle nous a donnée de reproduire certaines de ces gravures.

86 - Deux panneaux du soubassement sont aujourd'hui cachés par les radiateurs, situés sous les fenêtres. Ces derniers ont probablement été posés lors des travaux de 1945-47, comme l'indique le devis du 12 novembre 1947 de l'entreprise Veyret de Vienne. Néanmoins des indices permettent d'identifier ces panneaux.

87 - Cf. Notices biographiques, p. 61.

88 - Cf. Notices biographiques, p. 61.

89 - Virgile (v. 70-19 av. J.-C.), poète latin, auteur des *Bucoliques*, des *Géorgiques* (39-29 av. J.-C.) et du célèbre poème en 12 chants de l'*Énéide* (29-19 av. J.-C.) qui raconte les aventures du troyen Énée, fils d'Anchise et de la déesse Vénus. Virgile fit d'Énée le père des Romains, descendant de Romulus, Jules César et Auguste.

chaque épisode est séparé par des atlantes monochromes⁹⁰. Le décor des Carrache respecte le sens chronologique du récit, qui n'a, par contre, pas été suivi à Vienne. Le cycle bolonais presque entièrement reproduit à Vienne présente à la fois des sujets célèbres⁹¹ de l'épopée troyenne comme *la Fuite d'Énée avec son père sur les épaules* (n° 14) [fig. 10] ou *l'Entrée du cheval de Troie* (n° 16) [fig. 12] et d'autres plus rarement représentés comme *les Supplications de Créüse à Énée* (n° 18) [fig. 22] ou *le Combat d'Énée contre les Harpyes* (n° 19) [fig. 14] ou bien *l'Arrivée des Troyens en Italie* (n° 17) [fig. 13], ou encore *l'Offrande à Neptune* (n° 10) et *le Sacrifice d'Énée* (n° 20).

Le choix d'illustrer des sujets rarement représentés en peinture revient aux Carrache et au comte Fava⁹². Quelles ont alors été les raisons qui ont conduit le commanditaire viennois à demander la copie d'un cycle à la fois peu célèbre par sa thématique et dans la production des Carrache ?

Les camaïeux viennois sont tous représentés en sens inverse par rapport à l'œuvre originale, ce qui indique que les gravures de G.M. Mitelli ont pu servir de modèles. La seule exception est constituée par la copie de *Mercure apportant la pomme d'or à Pâris* (n° 15), qui a été peinte dans le même sens que la fresque d'Annibal Carrache, ce qui suggère le recours à un modèle dessiné. En outre, elle n'appartient pas au cycle du Palais Fava mais à celui du Palais Farnèse à Rome, exécuté par Annibal Carrache sur la voûte de la galerie entre 1597 et 1600. La source de cette histoire ne se trouve pas dans l'Énéide de Virgile mais dans *Les Troyennes* d'Euripide⁹³.

Ce panneau [fig. 11] illustre l'une des histoires les plus connues du cycle : lors du mariage du roi Pelée et de la néréide Thétis, Éris, déesse de la Discorde, qui n'avait pas été conviée, jeta parmi les convives une pomme d'or portant l'inscription « à la plus belle ». Héra, Athéna et Aphrodite, qui la convoitaient, demandèrent à Zeus de choisir. Ce dernier leur conseilla de s'adresser au berger Pâris. Mais celui-ci était en fait le fils de Priam, roi de Troie, qui l'avait abandonné à sa naissance sur le Mont Ida, suite à un oracle qui prédisait qu'il serait à l'origine de la fin de Troie. Mercure fut envoyé auprès du berger pour qu'il choisisse celle qui mériterait la pomme d'or. Lorsque les divinités lui apparurent, on ne lui demanda pas de les contempler mais de considérer les cadeaux que chacune lui

90 - THUILLIER, p. 431 in *Les Carrache et les décors profanes*. Il est intéressant de noter que le décor viennois ne reproduit pas ces atlantes, langage décoratif des Carrache qui sera repris dans d'autres décors. J. Thuillier cite l'exemple d'un panneau sculpté par Pierre Vaneau, qui emprunta aux Carrache quatre termes et trois télamons du décor du palais Farnèse.

91 - L'importance de ces sujets se mesure également par le nombre de tableaux qui leur ont été consacrés. A. Pigler, dans son recueil thématique *Burrockthemen* (1974), a répertorié près de 70 toiles figurant *la Fuite d'Énée* aux XVII^e et XVIII^e siècles.

92 - La plupart des sujets peints par les Carrache restent uniques. Nous ne connaissons aucune autre représentation des *Supplications de Créüse* ou du *Sacrifice d'Énée*. Le sujet du *Combat contre les Harpyes* a toutefois été peint par François Perrier pour le décor du cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert à Paris (tableau conservé aujourd'hui au musée du Louvre, daté de 1646-47). En outre, le décor du palais Fava n'a pas connu de renommée : aucune copie de ce décor ou emprunt de composition n'a été jusqu'à ce jour retrouvé, contrairement au décor du palais Farnèse qui fut plus largement diffusé.

93 - Euripide, poète grec (480-406 av. J.-C.), auteur de nombreuses tragédies, comme *Les Troyennes* (415 av. J.-C.).

apportait. Héra lui promit la souveraineté sur l'Europe et l'Asie ; Athéna, qu'il mènerait les Troyens à la victoire contre les Grecs ; Aphrodite que la plus belle femme lui appartiendrait. Pâris décida de donner la pomme à Aphrodite. Cependant la plus belle femme était Hélène, épouse du grec Ménélas, roi de Sparte. La guerre de Troie était donc inévitable.

Ainsi les basses-tailles sont toutes des copies d'œuvres faisant référence à l'Antiquité gréco-latine mais leurs modèles datent tous du XVII^e siècle. S'appuyant probablement sur des gravures, le ou les peintres ont respecté les compositions et reproduit avec exactitude leurs modèles. Toutefois, nous remarquons qu'un des épisodes du palais Fava n'a pas été reproduit⁹⁴.

b) Le niveau médian

Les paysages

Au-dessus de la cimaise, le niveau médian présente sept paysages qui décoraient les murs et les portes [fig. 15]. Chaque peinture présente une composition analogue : un premier plan sombre, occupé le plus souvent par un paysage bucolique, suivi d'un second plan plus lumineux, réservé à une étendue d'eau, parfois bordée d'architectures.

De petites scènes pastorales viennent animer ces paysages qui pourraient faire elles aussi référence à des récits légendaires. Nous pourrions le supposer dans le paysage situé sur le mur sud (n° 21), où un couple de bergers s'occupant d'un nourrisson n'est pas sans rappeler l'épisode de Pâris abandonné à sa naissance sur le mont Ida et recueilli par un couple de bergers. Des recherches plus approfondies seraient également nécessaires pour vérifier si ces scènes pastorales n'illustreraient pas les églogues de Virgile, voire la figuration d'allégories ou de maximes philosophiques, comme on pourrait le présumer pour le personnage à la cruche du paysage de la porte ouest, côté nord (n° 23).

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'une nouvelle fois le décor s'inspire d'une peinture d'un maître du XVII^e siècle. En effet, le paysage du mur sud (n° 21) a été rapproché d'une toile de Nicolas Poussin, intitulée *Paysage avec saint Jean à Patmos*⁹⁵. Si la peinture viennoise [fig. 16] présente le même paysage, le personnage de saint Jean et l'aigle ont été remplacés à Vienne par un couple de bergers avec des moutons. Ce choix permet d'imaginer qu'aucune référence religieuse n'était souhaitée dans ce décor. C'est probablement la gravure de Louis de Chatillon⁹⁶ qui servit de base à la réalisation du panneau viennois. Par ailleurs, la

94 - Il s'agit de *Vénus secourant Énée*, seul épisode qui n'a pas été représenté dans le décor viennois. En effet, deux épisodes du cycle Fava sont dissimulés derrière les radiateurs : il s'agit des scènes de *Sinon emprisonné* (n° 13) et de *l'Apparition de Créüse à Énée* (n° 11). Cette dernière est très endommagée mais laisse néanmoins apparaître certains détails qui permettent de rapprocher ce panneau de cet épisode. Enfin l'épisode *Le cyclope Polyphème chasse la flotte troyenne* du cycle bolonais trouve sa place au niveau attique du décor viennois (n° 35).

95 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*, 1640, huile sur toile, 102 x 136, Chicago, The Art Institute.

96 - POUSSIN 1994 : Louis de Chatillon (1639-1734), *D'après Nicolas Poussin, Paysage avec saint Jean à Patmos*, gravure de la fin du XVII^e siècle, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.

comparaison entre les couleurs de la toile de N. Poussin et celles de Vienne montrent que les bruns du paysage méditerranéen de N. Poussin ont été remplacés à Vienne par du vert et du bleu.

Des rapprochements ont été également notés entre certains paysages viennois et des œuvres d'Annibal Carrache, de Sébastien Bourdon ou encore de Nicolas Poussin, soulignant une nouvelle fois l'importance de l'influence de ces artistes dans le décor de Vienne.

Néanmoins, aucun emprunt direct n'a pu être relevé : seules les compositions semblent avoir été des sources d'inspiration. La gravure ou le dessin ont, à moindre titre, probablement permis la diffusion de ces modèles, qui n'ont, semble-t-il, pas été reproduits fidèlement. Bien qu'essentiellement d'inspiration italienne, les paysages peints à Vienne reflètent une atmosphère nordique à travers l'usage de couleurs plus froides, vraisemblablement due à la formation du peintre.

Les figures féminines

Le mur sud et une partie du mur ouest sont les seuls à présenter au niveau médian cinq figures féminines (n° 28 à 32). Peintes en camaïeu dans un décor d'arabesque, elles apparaissent comme des allégories, figures symbolisant une idée. Certaines possèdent des attributs, d'autres non, ce qui rend difficile leur identification. La comparaison avec les recueils de modèles d'allégories des XVII^e et XVIII^e siècles n'a pu permettre de les reconnaître avec certitude. Parmi les manuels de référence, l'*Iconologia*⁹⁷ de Cesare Ripa (1555-1622) rassemble les différentes allégories et leurs attributs au XVII^e siècle. Ce recueil a été une source de modèles pour les artistes lors de la réalisation de décors. Par exemple, la « *chambre du roi* » au château de la Chaize⁹⁸, en Beaujolais, offre une représentation de 28 allégories en grisaille, puisées dans ce recueil. La consultation du dictionnaire de Guy de Tervarent⁹⁹ a également aidé à nos identifications.

La première figure (n°28), à gauche du mur sud, tient de sa main droite un caducée [fig. 17]. La générosité de son corps nu suggère un personnage féminin plutôt que le dieu Mercure, comme on aurait pu le penser au premier abord. Selon C. Ripa, la figure tenant un caducée symboliserait soit la Force de l'Éloquence, quand il s'agit d'une femme âgée et vêtue modestement, soit la Paix si elle tient de l'autre main une corne d'abondance. En revanche, selon Guy de Tervarent, elle personnifie la Justice, incarnée par Astrée, fille de Zeus et de Thémis (Justice Divine). C'est de cette dernière allégorie que la représentation viennoise semble se rapprocher le plus.

97 - RIPA 1999 : la première édition de cet ouvrage date de 1593 et la dernière de 1620. Ce n'est qu'en 1636 que l'ouvrage est adapté en langue française par Jean Baudouin. Ce dernier n'a pas exactement traduit l'ouvrage : d'une part certaines allégories de Ripa ont disparu et d'autre part des allégories nouvelles viennent enrichir un ouvrage de 613 figures. En 1636, une première partie est publiée à Paris, complétée par une seconde partie en 1643. Les deux volumes sont réunis en 1644 (rééditions en 1677-1681-1698).

98 - MOURAUD-SOUCHIER 1978, p. 45-48.

99 - Tervarent 1958.

La figure (n° 29) qui suit est également nue, mais son sexe est caché par un drapé. Le haut de son corps est en mouvement : elle se tourne vers la gauche, bras et main tendus. L'absence d'attributs rend l'identification de cette figure difficile. Toutefois, la nudité légèrement masquée rappelle la déesse Vénus, symbole de la Beauté et de l'Amour. Par ailleurs, dans le manuel de C. Ripa, une femme nue, qui tend une main ouverte vers le ciel et de l'autre tient un phylactère avec l'inscription « *Mihi inhaerere Deo bonum est* », est une allégorie de la Vie contemplative. Ainsi doit-on voir dans cette figure nue l'allégorie de la Beauté ou celle de la Vie contemplative si l'on suppose que son autre main tenait peut-être une inscription ?

La figure suivante (n° 30) se situe sur le vantail gauche de la porte [cf. p. 6]. Elle est de nouveau sans attributs. Toutefois, le geste de la main sur la poitrine lui confère une attitude de regret, de supplication. Dans l'ouvrage de Ripa, la figure symbolisant le Regret est représentée comme une « *femme affligée qui a le cœur rongé de vers véritables symboles des secrets remords de la conscience. Elle a les yeux fixés vers le ciel, et baigne de larmes...* ». La figure viennoise lève les yeux vers le ciel et reproduit le même geste que celle de Ripa, malgré l'absence de vers lui rongant le cœur. S'agit-il alors de l'allégorie du Regret ?

Sur le vantail droit de la porte, la figure suivante (n° 31) porte de son bras droit un animal [fig. 18], difficilement identifiable : s'agit-il d'un chien, d'un animal sauvage ou d'une chimère ? Dans le premier cas, selon C. Ripa, le chien symbolise de nombreuses idées : fidélité, odorat, confession, justice inviolable... Plus précisément, une femme tenant dans sa main un chien représente le Désir d'apprendre, qui est également symbolisé par le miroir tenu dans l'autre. Guy de Tervarent donne d'autres sens à la présence d'un chien : Amitié, Vigilance, Patience et Mélancolie mais seule l'Envie est représentée par une femme tenant un petit chien dans la main gauche. Malgré le changement de la gauche vers la droite, la figure viennoise pourrait bien illustrer l'Envie. Toutefois, la jambe gauche laisse apparaître une protection ornementale sur le mollet, conférant à la figure une attitude combattante. Cette figure pourrait alors rappeler celle de la déesse de la chasse, Diane. Cette « *dame des animaux sauvages* » était aussi représentée avec des chiens, et comme tout bon garde-chasse qui prend soin des nichées, elle était honorée comme « *la protectrice de la jeunesse* ».

Le dernier panneau (n° 32) se situe dans la continuité des autres à l'angle sud du mur ouest. Cette figure féminine porte dans la main droite une table ou un livre et dans la main gauche une sphère armillaire. La sphère peut concerner plusieurs allégories : l'Astronomie, l'Astrologie, l'Intelligence mais également les Mathématiques. Toutefois, ces dernières possèdent un second attribut, qui ne correspond pas à celui de Vienne, comme l'Intelligence figurée par une femme tenant une sphère armillaire dans une main et dans l'autre un serpent. Uranie, muse de l'Astronomie, est, quant à elle, représentée tenant des deux mains le globe. En revanche, une autre figure du manuel de Ripa se rapproche de la figure viennoise. Il s'agit de l'allégorie de la Réformation représentée par « *la figure*

d'une vieille dame, qui de la main droite tient une sphère et de la main gauche un livre ouvert où se lient ces paroles Obsecra, Argue. Par la réformation se doit entendre le règlement des abus, qui se font glisser insensiblement par la licence des hommes ». Ainsi, cette figure représente les moyens par lesquels on peut y parvenir : l'exhortation et la réprimande, compris dans les deux mots latins, et la correction et la vigilance de leurs supérieurs, symbolisées par la sphère.

Il est donc difficile de donner précisément à ces figures un sens allégorique. Elles se présentent plutôt comme des motifs décoratifs, trouvant néanmoins leurs modèles dans ces recueils d'allégories ou d'ornements.

c) L'attique

Les toiles

Entre les entablements du niveau médian et la corniche, des toiles ont été enchâssées dans les boiseries. Trois tableaux historiques (n° 33-35-37) et deux paysages animés en forme d'oculus (n° 34-36) ont été mis en valeur par des dimensions et un encadrement plus importants. Leurs cadres ont été peints en trompe-l'œil d'une riche mouluration comme pour imiter ceux en stuc des grands décors.

Les sujets peints font également référence au cycle troyen. Cependant la source n'est pas exclusivement le récit de l'*Énéide* de Virgile : des scènes ont été puisées dans d'autres sources antiques comme le poème d'Ovide *Les Métamorphoses*¹⁰⁰. De nouveau, les trois toiles principales reproduisent des tableaux de peintres du XVII^e siècle. De même, les scènes peintes dans les paysages des deux oculi ont été empruntées à d'autres tableaux. Quant aux paysages, ils s'inspirent probablement d'œuvres de paysagistes du XVII^e siècle.

La toile (n° 33), qui couronne le mur sud, figure Achille découvert par Ulysse parmi les filles de Lycomède [fig. 19]. Cette scène illustre un épisode conté par Ovide dans le livre XIII, vers 162 et suivants, des *Métamorphoses*¹⁰¹. Il s'agit du moment où Achille, déguisé en fille, se trahit en prenant les armes qu'Ulysse avait dissimulées dans la malle remplie de tissus et de bijoux. Thétis, la mère d'Achille, l'avait envoyé à la cour du roi Lycomède pour lui éviter la mort certaine qui l'attendait s'il partait pour Troie. Néanmoins la ruse permit à Ulysse de le retrouver.

Cette toile trouve son modèle dans un tableau de Nicolas Poussin, *Achille parmi les filles de Lycomède*¹⁰², daté de 1656. Pierre Rosenberg¹⁰³ propose de voir dans le personnage de la vieille femme qui se situe derrière les filles du roi, la néréide Thétis, mère d'Achille. Elle contemple avec effroi le geste de son fils alors qu'Ulysse et son compagnon¹⁰⁴ le découvrent. Par ailleurs, le tableau de N. Poussin

100 - OVIDE, poète latin (43 av. J.-C. – 17/18 apr. J.-C.), auteur du vaste poème mythologique *Les Métamorphoses* et d'autres œuvres comme *l'Art d'aimer*.

101 - OVIDE, *MÉTAMORPHOSES* 1966.

102 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Achille parmi les filles de Lycomède*, 1656, toile, 100,5 x 133,5 - Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Arthur and Margaret Glasgow Fund.

103 - POUSSIN 1994, p. 491-493.

104 - Il est difficile de savoir quel est le compagnon d'Ulysse représenté. Dans le texte des *Métamorphoses*, Ovide cite Ajax alors que dans la description de P. Rosenberg ce personnage est identifié comme Diomède.

présente en arrière-plan un paysage dans lequel a été reconnu le temple de la Fortune de Préneste. Bien que la toile de Vienne présente la même composition, la lumière et les couleurs donnent une nouvelle fois au tableau une atmosphère plus nordique (cf. paysage n° 21). L'étrange miroir d'eau au centre du paysage de N. Poussin, sur lequel P. Rosenberg attire l'attention, est à peine perceptible sur la toile viennoise. Ainsi il est fort probable que la gravure¹⁰⁵ de Pietro del Po (1610-1692), qui permit la diffusion de ce tableau, ait servi de modèle à la toile viennoise.

L'oculus (n° 34) situé sur le mur sud, au-dessus de la porte aux deux vantaux représente un paysage dans lequel une scène a été peinte [fig. 20]. Dans l'angle gauche de cette toile, l'épisode des *Supplications de Créüse à Énée* a été de nouveau figuré [fig. 21]. Cette scène se rencontrait déjà dans un panneau du soubassement de l'alcôve (n° 18) [fig. 22]. Les couleurs vives dans lesquelles ces personnages ont été peints suggèrent qu'il s'agisse d'un repeint. Ainsi, cette scène reproduisant une fresque¹⁰⁶ de la chambre d'Énée peinte par les Carrache vers 1587 et diffusée par la gravure¹⁰⁷ de G. M. Mitelli (1663) a suscité dans le décor viennois deux représentations. Cette insistance était-elle l'expression d'un désir particulier du commanditaire ou bien le fruit du hasard, comme un repeint plus tardif ? Notons toutefois la qualité du paysage qui a sans doute été inspiré d'une œuvre d'un paysagiste du XVII^e siècle, bien qu'il n'ait pas été possible d'en apporter la preuve. Encore une fois, la différence de facture avec les paysages du niveau médian permet d'envisager que plusieurs peintres aient participé à la réalisation de ce décor.

La toile (n° 35) suivante est située entre les deux fenêtres (sur le mur ouest), ce qui rend sa lecture difficile. Dans la mer, un géant tenant une torche enflammée se retourne brutalement en direction d'une flotte de bateaux. L'arrière-plan est occupé par des montagnes d'où s'échappent de lourdes fumées, probablement des volcans. Le visage du géant comporte un seul œil au centre de son front, l'assimilant à un cyclope. C'est en associant l'attribut de la torche avec le cyclope que ce dernier a pu être identifié. Dans la mythologie gréco-latine, cette représentation fait référence à Polyphème, dont l'œil a été percé par un pieux enflammé, enfoncé par Ulysse et ses compagnons, alors prisonniers. Cet épisode est conté dans l'*Odyssée* d'Homère : après l'avoir aveuglé, Ulysse et ses compagnons se sont échappés de la caverne de Polyphème, accrochés à la toison de ses moutons. En revanche, la toile illustre ici un épisode tiré de l'*Énéide* de Virgile : le cyclope Polyphème chasse la flotte troyenne. En effet, Énée et ses compagnons ont eux aussi débarqué sur l'île du cyclope, mais leur rencontre avec un ancien compagnon d'Ulysse oublié lors de leur fuite, Achéménide, leur permet de s'échapper avant le retour de Polyphème. Le tableau dépeint la scène du livre III (vers 589 et suiv.) :

105 - POUSSIN 1994 : Pietro del Po, *D'après Nicolas Poussin, Achille parmi les filles de Lycomède*, XVII^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.

106 - BOLOGNA 1984 : Annibale Carracci, *Si periturus abis et nos rape in omnia tecum*, c. 1587, fresque, Bologna, Musco Civico Medievale ; provenance : Salle d'Énée, Palais Fava, Bologne (Italie).

107 - CARRACCI 1986 : Giuseppe Maria Mitelli (Bologna 1634 - 1718), *Enea abbandona la regia*, 1663, eau-forte, 24,6 x 50,3 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

« Pour nous, tremblant de frayeur, nous fuyons à la hâte, après avoir recueilli le suppliant, qui méritait bien cette récompense, et nous coupons en silence le câble ; puis, courbés, nous fendons les flots, en faisant à l'envi force de rames. Polyphème s'en aperçut et tourna ses pas du côté dont le bruit partait. Mais, voyant qu'il n'y a pas moyen de saisir le vaisseau et que les flots ioniens nous dérobent à sa poursuite, il poussa une immense clameur qui ébranla la mer et toutes les ondes, pénétra la terre d'Italie et fit mugir l'Etna dans ses profondes cavernes... »

Cette toile reproduit également une fresque¹⁰⁸ du cycle de la chambre d'Énée au palais Fava de Bologne, attribuée à Annibal Carrache. Il est vraisemblable que la gravure¹⁰⁹ de G. M. Mitelli ait encore une fois servi de modèle à la toile viennoise. Toutefois la torche n'est pas citée dans le récit de Virgile. Sa présence rappelle peut-être l'épisode de l'*Odyssée* par lequel elle est devenue l'attribut personnifiant Polyphème. Elle apparaît sur la gravure de G. M. Mitelli, alors qu'il semble qu'Annibal Carrache ne l'ait pas peinte¹¹⁰. D'ailleurs, sur un dessin d'Annibal Carrache¹¹¹, le cyclope est représenté avec un rocher entre les deux mains, faisant également écho au récit de l'*Odyssée*, où il le projette sur les bateaux d'Ulysse. Ainsi A. Carrache a associé un portrait du cyclope tiré de l'*Odyssée* d'Homère à une scène illustrant des vers de l'*Énéide* de Virgile.

L'autre toile (n° 36) en forme d'oculus orne le dessus-de-porte du mur ouest. Contrairement à celui du mur sud, le paysage animé a été peint dans une unité de touches. La scène figure probablement l'épisode de *Vénus montrant ses armes à Énée*, raconté par Virgile dans le livre VIII¹¹²:

« Cependant Vénus, déesse éblouissante, parmi les nuées éthérées, arrivait apportant ses présents ; et, à peine a-t-elle vu au loin son fils, retiré dans une vallée écartée, au bord du fleuve glacé, qu'elle lui adressa ces paroles en s'offrant d'elle-même à ses regards : « Voici ces cadeaux promis, que je dois à l'art accompli de mon époux : n'hésite plus mon fils, à provoquer bientôt au combat les Laurentes superbes ou l'impétueux Turnus. Cythérée dit et pris son fils dans ses bras ; puis elle déposa, en face de lui, sous un chêne, les armes étincelantes. »

Placé au centre de la toile, au premier plan, Énée, portant un casque orné d'un panache et enveloppé dans une toge, s'avance vers sa mère Vénus, semi-allongée qui paraît flotter dans les airs. Deux putti semblent présenter à Énée le bouclier forgé par Vulcain.

108 - BOLOGNA 1984 : Annibale Carracci, *Hic Polyphaemus adest horrens graditurque per aequor*, c. 1587, fresque, Bologne, Museo Civico Medievale ; provenance : Salle d'Énée, Palais Fava, Bologne (Italie).

109 - CARRACCI 1986 : Giuseppe Maria Mitelli, *Polifemo attacca la flotta troiana*, 1663, eau-forte, 24,6 x 50,3 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

110 - Les reproductions de ces fresques étant toutes en noir et blanc, il est difficile de discerner si le cyclope tenait une torche ou pas. Je n'ai pas pu jusqu'à présent vérifier cette hypothèse sur d'autres reproductions en couleurs.

111 - BOLOGNA 1984, p. 202 : Annibale Carracci, *Polifemo*, fusain et céruse sur papier bleu, 42,4 x 35 - Inv. 12398F, Firenze, Uffizi.

112 - VERG.AEN., VIII, 607-626.

Deux tableaux peuvent être rapprochés de cette composition. Tout d'abord, le tableau de Sébastien Bourdon¹¹³, *Vénus montrant ses armes à Énée*¹¹⁴, semble avoir inspiré la position des personnages de Vénus et d'Énée. Toutefois, le personnage d'Énée ressemble à celui de Nicolas Poussin, peint sur une toile¹¹⁵ portant le même titre, auquel le casque orné du panache et le mouvement du drapé ont probablement été empruntés. En revanche, le paysage dans l'arrière plan ne correspond aucunement à ces deux modèles, mais l'atmosphère qui s'en dégage, prise à la tombée de la nuit, confère à cette scène l'intimité du moment décrite par Virgile. L'arbre situé au centre représente vraisemblablement le chêne cité dans le texte.

Ornant l'attique du mur nord, la toile suivante (n° 37) figure Astyanax découvert dans le tombeau d'Hector [fig. 23]. Cette scène fait référence à un épisode peu représenté du cycle de Troie, qui semble plutôt issu des *Troyennes* de Sénèque¹¹⁶ que de celles d'Euripide, à laquelle on l'a souvent assimilé¹¹⁷. Elle représente le moment où Ulysse découvre Astyanax, fils d'Hector, caché par Andromaque dans le tombeau de son père.

C'est une œuvre de Sébastien Bourdon, intitulée *Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*¹¹⁸, qui sert de modèle à la toile viennoise [fig. 24]. Ce tableau fut probablement reproduit par le biais de la gravure de Samuel Bernard¹¹⁹. Il est intéressant de remarquer sur cette peinture des similarités avec les couleurs de l'œuvre originale. Par exemple, les tenues d'Ulysse et d'Andromaque, l'épouse d'Hector, ont conservé leur couleur d'origine. Ulysse est également vêtu d'une toge rouge, bien que le bandeau blanc de ses cheveux n'apparaisse pas sur la toile viennoise. Les vêtements d'Andromaque conservent les mêmes couleurs qui ont été toutefois inversées sur la toile viennoise : la tunique bleue devient jaune, et le drapé jaune recouvrant la tunique bleue devient bleu à son tour. Bien que les autres couleurs n'aient pas été respectées, il est légitime de se demander si le peintre de cette toile ne disposait pas de certaines indications de couleurs pour les personnages principaux. Enfin, le peintre de Vienne a, de nouveau, utilisé des tons plus froids que ceux observés sur le tableau de Bourdon, en remplaçant par exemple le ton brun des architectures par du gris.

113 - Cf. Notices biographiques p. 61.

114 - BOURDON 2000 : Sébastien Bourdon, *Vénus montrant ses armes à Énée*, sd, huile sur toile, 435 x 545 - Saint-Pétersbourg, Ermitage, cat. 1774, n° 1156.

115 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Vénus montrant ses armes à Énée*, c. 1636/1637, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

116 - Cf. note 56.

117 - DOSSIER DE L'ART 2000.

118 - BOURDON 2000 : Sébastien Bourdon, *Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*, sd, huile sur toile, 125,5 x 171,5 - Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, Inv. 37219.

119 - BOURDON 2000 : Samuel Bernard, *D'après Sébastien Bourdon, Astyanax découvert par Ulysse dans le tombeau d'Hector*, sd, eau-forte et burin, 38 x 51,3.

Grotesques et ornements

Le décor mural est complété par une riche ornementation faite de guirlandes de fleurs, d'arabesques et de masques, qui souligne ou couronne les tableaux. Un type de masque (n° 44) au regard fixe s'observe à trois reprises dans le décor [fig. 25] : il caractérise les panneaux de paysages au niveau médian, inscrit dans des rinceaux d'acanthé et des couronnes de fleurs. Un autre type de masque couronne les toiles du niveau attique. Leurs regards se portent cette fois-ci vers le plafond. Ces masques semblent s'inspirer des visages que l'on observe sur les architectures du XVII^e siècle, comme l'avait déjà fait remarquer l'auteur de l'article de 1856 : « *Ce visage, vigoureusement dessiné, se relève en bosse et semble jaillir au-dehors de la boiserie : on dirait un mascarón détaché de la façade du Louvre* »¹²⁰.

Des panneaux d'ornements s'insèrent également dans l'agencement du décor. Ainsi, au niveau de l'attique, des panneaux peints de grotesques s'intercalent entre les toiles. Avec quelques variantes, ils figurent des candélabres soutenus par deux enfants nus, enrichis de coquilles, vases, masques et cartouches de marbre (n° 39-40-41), rappelant quelque peu la composition des torchères de la galerie des Glaces à Versailles. Sur les portes, les panneaux d'arabesques (n° 43), formant des volutes d'acanthé dont le motif central représente un cœur, offrent aussi de très beaux ornements. En particulier, une série de petits points blancs sur certaines feuilles d'acanthé attire l'attention : il s'agit d'une technique picturale utilisée pour accentuer le relief¹²¹ mais ne pourrait-elle pas représenter une caractéristique d'atelier ?

Sur le mur nord, un quatrième panneau (n° 38) présente une composition différente dans un format plus grand que les autres. Deux amours ailés supportent un médaillon octogonal où Vénus et Amour sont représentés, alors que deux tritons couronnent cette scène de fleurs [fig 26]. Cette peinture semble s'inspirer du décor de grotesques du cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert à Paris (2^e moitié du XVII^e siècle)¹²², auquel sont, semble-t-il, empruntées les figures des tritons et des amours. Néanmoins, leur composition a été inversée : les tritons qui supportaient le médaillon, le couronnent à Vienne alors que les amours qui le dominaient finissent par le soutenir. En outre, la scène du médaillon rappelle également celle peinte en camaïeu au cabinet de l'Amour et représentant *Vénus donnant une flèche à l'Amour*. Le panneau viennois permet de reconnaître ces deux personnages mais il est difficile de discerner s'il s'agit de la même scène. Ainsi ces panneaux de grotesques semblent s'inspirer de modèles puisés dans les décors parisiens.

Au dessus du miroir de la cheminée (n° 42), ont été représentées les armoiries de la ville, encadrées de deux figures féminines [fig 27]. Sur fond d'or, l'orme arraché et un phylactère avec l'inscription « *VIENNA CIVITAS SANCTA* » ont été

120 - *Journal de Vienne* 1856.

121 - L'intervention de Madame Marion, conservateur des Monuments Historiques, et de restaurateurs a permis d'identifier récemment cette technique picturale.

122 - ROSENBERG 1972.

peints sans le calice et l'hostie, contrairement aux armes enregistrées officiellement en 1696 dans l'Armorial de France : « *D'or à un arbre arraché de sinople chargé d'un calice d'or, supportant une hostie d'argent et un écriteau d'argent voltigeant et brochant sur le tronc de l'arbre, avec ces trois mots : « Vienne civitas sancta » écrits et lettres de sable* ». Il est difficile de savoir qui est à l'origine de cette représentation : d'une part elle serait un choix étonnant pour le commanditaire là où l'on s'attend à voir les emblèmes de sa famille, mais le style et la facture de ce panneau paraissent contemporain du reste du décor ; d'autre part, la demande de figurer les armoiries de la ville serait plus probable de la part des consuls mais aucune trace manuscrite n'a été retrouvée dans les archives.

Enfin, les cadres et les moulures s'intègrent également à l'ensemble du décor. En effet, les cadres des tableaux sont peints d'ornements en trompe-l'œil comme pour imiter les cadres de stuc. Des motifs différents sont observés sur les cadres d'un niveau à l'autre comme sur les moulures des portes et des ouvertures, aidant vraisemblablement à hiérarchiser le décor. Par ailleurs, un motif récurrent se retrouve sur tous les cadres et toutes les moulures de ce décor : une feuille d'acanthé, de couleur grise a été peinte sur chaque angle témoignant peut-être du style d'un atelier ou d'une référence dans l'ornementation des cadres.

d) Les plafonds

Les plafonds de la pièce et de l'alcôve présentent des toiles peintes. Une corniche, couronnant le mur de 4 m de haut, fait la transition avec le plafond. L'état de conservation et l'éclairage ne permettent pas toujours une bonne lisibilité. Malgré ces difficultés, l'identification des sujets est possible.

Le plafond principal

La toile centrale offre un exemple de *quadratura*¹²³. Une balustrade fictive s'ouvre sur un ciel où des personnages prennent place. Bordée d'un cadre doré, cette toile est raccordée aux murs par différents pans de toiles, qui forment un décor ornemental. Sur ces toiles de raccord, des corniches en trompe-l'œil, des cartouches en camaïeu imitant des bas-reliefs et des ornements ont été peints.

La toile centrale (n° 45) figure l'allégorie du Temps qui enlève la Vérité [fig. 28]. Le Temps est représenté sous les traits d'un vieillard ailé dont les attributs sont portés par un putto tenant dans une main une faucille et dans l'autre un serpent se mordant la queue. La faucille évoque le temps destructeur, le moissonneur des vies, alors que le serpent symbolise l'éternité en tant que mouvement perpétuel et cyclique. La Vérité est figurée par une jeune femme nue.

Cette composition a été rapprochée de l'allégorie peinte par N. Poussin en 1641 pour le plafond du grand cabinet du Palais-Cardinal de Richelieu à Paris : *Le*

123 - ENC. DE L'ART 1991, p. 1331 : *quadratura* ou *quadraturisme* : technique de décoration picturale qui se caractérise par des perspectives architecturales illusionnistes, et qui était appliquée aux murs, aux voûtes et aux plafonds. Elle fut particulièrement en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles.

*Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*¹²⁴. Il est fort probable que le peintre viennois se soit inspiré de la gravure¹²⁵ de Gérard Audran pour reproduire ce décor. Mais, de nombreuses distorsions par rapport à l'œuvre originale ont été réalisées. Seuls les personnages du Temps et de la Vérité ont été reproduits.

Les figures de l'Envie et de la Discorde n'ont pas été représentées sur le plafond viennois tout comme le quadrilobe qui s'ouvrait à la fois sur un paysage et un ciel¹²⁶, remplacé ici par une balustrade. En outre le *putto*, porteur des attributs du Temps, ne présente pas la même attitude : figuré de profil et non s'élevant dans les airs, sa posture rappelle celle d'un *putto* peint également par N. Poussin dans son tableau intitulé *Le Triomphe de Flore*, conservé au musée du Louvre. Il est intéressant de noter que pour ce tableau Nicolas Poussin s'était inspiré de la fresque d'Annibal Carrache, *Le Triomphe de Bacchus*, peinte dans la galerie du Palais Farnèse.

Si des éléments sont manquants par rapport à la toile d'origine, d'autres ont été rajoutés. Des couronnes de fleurs, un tapis, un paon mais également des putti prennent place sur cette balustrade. Entre les balustres en forme de poire, les petits piliers présentent un décor de bas-reliefs dont les figures sont difficilement identifiables. Le paon, représenté au nord de la composition sur la balustrade, n'est pas sans rappeler celui peint par Mantegna sur le plafond de la chambre des Époux (1465-1474) au palais des ducs de Gonzague à Mantoue (Italie). À l'est de la composition, la présence d'un tapis évoque peut-être les échanges commerciaux avec l'Orient. Derrière ce dernier et la balustrade, un *putto* apparaît tenant un arc dans sa main, ce qui semble suggérer une représentation d'Amour.

Enfin, côté sud, a été figuré un autre *putto* tenant un serpent dans la main. Cet attribut est peut-être une clé pour comprendre cette scène car, en s'appuyant sur l'œuvre modèle, ce serpent pourrait évoquer l'Envie, représentée avec une chevelure de serpents par N. Poussin. Néanmoins les recherches de Virginie Bar et Dominique Brême¹²⁷ ont souligné les difficultés d'interprétations des attributs de l'Envie et de la Discorde, car, selon C. Ripa, la chevelure mêlée de serpents caractérise la Discorde ! De ce fait, le serpent figuré à Vienne pourrait aussi bien représenter l'une que l'autre. Néanmoins, l'allégorie de la Discorde pourrait avoir une signification plus intéressante dans le décor viennois. L'ensemble du décor faisant référence à l'histoire de la guerre de Troie, ce serpent rappelle peut-être son origine : c'est Éris, la déesse de la Discorde, qui lança au milieu du mariage du roi Pelée et de la nymphe Thétis la pomme d'or portant l'inscription « À la plus belle », donnant ainsi naissance au conflit troyen.

124 - POUSSIN 1994 : Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, dit *Le Temps et la Vérité*, 1641, Paris, Musée du Louvre, inv. 7301, diam. 297 ; provenance : peint pour le cardinal de Richelieu en 1641, pour le plafond du Grand Cabinet du Palais-Cardinal, actuel Palais-Royal.

125 - POUSSIN 1994 : Gérard Audran, *D'après Nicolas Poussin, Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, avant 1681, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes.

126 - Il est difficile d'interpréter l'arrière-plan de la toile viennoise ; Nicolas Poussin avait représenté un paysage montagneux qui a peut-être été réinterprété sur la toile viennoise avec des nuages noirs.

127 - RIPA 1999, p. 42-43.

Les pans de toile, qui raccordent la toile principale au mur, présentent dans six cartouches un cortège marin qui évoque vraisemblablement les Saisons.

Les deux cartouches (n° 46), peints du côté est, représentent un défilé de satyres, de monstres marins, de putti et de nymphes. Si celui de gauche semble célébrer les fruits et les fleurs contenus dans les corbeilles, le second évoque la musique où des tritons et des naïades soufflent dans des buccins (trompettes en forme de mollusque) ou jouent de la viole. Ainsi, ce cortège illustre probablement le Printemps. Le troisième duo du cartouche de droite renforce cette idée car il semble faire allusion à l'épisode de *Pluton enlevant Proserpine* [fig. 29], histoire qui symbolise le changement des saisons. Proserpine-Perséphone, fille de Cérès-Déméter et de Zeus, avait été enlevée par Pluton, dieu des enfers. Lorsque Cérès, déesse du blé, apprit que Zeus avait promis leur fille à Pluton, elle se vengea en cessant de faire fructifier la terre. Zeus fut alors obligé d'accepter un compromis : six mois par an, Perséphone resterait auprès de Pluton, l'autre moitié de l'année elle demeurerait auprès de Déméter. Ainsi les six mois sous terre de Perséphone représentent l'Automne et l'Hiver, et les six autres mois symbolisent le Printemps et l'Été. Ainsi l'association de ces deux cartouches pourrait être interprétée comme une représentation du Printemps où sont célébrés les fruits et les fleurs et où l'inauguration d'une nouvelle saison est symbolisée par le rapt de Proserpine, dite la vierge du printemps. Néanmoins le mythe raconte que Pluton a enlevé sa nièce sur son char alors que le cartouche représente un triton.

Le côté sud est occupé par un seul cartouche (n° 47) qui figure probablement l'Été [fig 30]. Sur un char tiré par des chevaux marins et guidé par un *putto*, une déesse tient à la main une faucille et une branche de blé. Il s'agit de Cérès-Déméter annonçant l'été. Fille de Chronos et de Rhéa, elle est la déesse du blé dont elle facilite la germination, et de la moisson dont elle assure la maturité.

Les deux autres panneaux (n° 48), du côté ouest, présentent également un cortège de satyres, nymphes et monstres marins. Sur le premier cartouche un dieu dans un char s'enivre de vin et de raisin : on identifie facilement Bacchus, dieu du vin et de la vigne. Ainsi, ces scènes évoquent l'Automne.

Pour compléter le cycle des saisons, le dernier cartouche (n° 49) devrait logiquement incarner l'Hiver. Il figure néanmoins Neptune assis sur un cheval marin : le dieu de la mer est reconnaissable par son trident. Deux figures sont représentées devant lui : l'une portant une corbeille de fruit, l'autre jouant du buccin. Entre les deux figures, un dauphin a été figuré. Il est difficile d'associer Neptune à la représentation de l'Hiver. Lié à l'eau, il est également la divinité de l'humidité, qui concourt ainsi à la fertilité des champs, et pour cela il est vénéré l'été pour lutter contre les grandes chaleurs. Selon divers dictionnaires iconographiques, l'Hiver est plus souvent figuré par Borée, le vent du nord, sous les traits d'un vieillard barbu, ailé et vêtu d'une tunique courte. De même Vulcain, dieu du feu et époux de Vénus, peut également incarner cette saison. Bien que Neptune n'ait, semble-t-il, jamais été associé à cette saison, la position du cartouche au nord et au-dessus de la cheminée renforce cette hypothèse de l'allégorie hivernale ; à

moins que sa représentation ne figure l'élément « eau », nécessaire à la croissance des cultures du printemps à l'automne.

Il est intéressant de signaler qu'une partie de cette population marine a également été représentée dans les peintures murales de la demeure de la Damette à Irigny (Rhône)¹²⁸. Plusieurs duos ou personnages seuls ont été reconnus, ce qui indique que des modèles communs devaient circuler. Ainsi il est fort probable que ces figures ont été empruntées à d'autres tableaux ou décors, comme on l'a souvent démontré à Vienne. En outre, l'association des sujets de ces cartouches fait penser à un décor disparu, qui se trouvait dans la maison d'Octavio Mey, à Lyon¹²⁹. Les voussures du plafond du grand salon y présentaient quatre tableaux d'histoire : *Cérès sur son char*, *Pluton enlevant Proserpine*, *Neptune sur son char* et *Junon*. Seule Junon n'a pas été représentée à Vienne. Ainsi ces rapprochements entre différents décors peints mettent en évidence la circulation de modèles auprès des artistes, inspirés de peintures des grands maîtres, mais aussi le goût et le succès de certains sujets auprès des artistes et des commanditaires.

Le plafond de l'alcôve

Pour le plafond de l'alcôve, une seule toile réunit plusieurs compositions. Au centre, un oculus, ceint d'une couronne de fleurs, s'ouvre sur un ciel où prennent place trois figures. De part et d'autre de l'oculus central, deux scènes ont été peintes en camaïeu. Enfin, aux angles de cette toile, quatre médaillons représentent des visages de profil.

Sur le bord de l'oculus (n° 51), deux enfants sont assis sur un drapé rouge. Au-dessus, un *putto* tient dans ses mains des couronnes de fleurs. L'un des enfants tente d'attraper les fleurs, tandis que l'autre est pensif, le regard perdu. Cette représentation pose de nombreuses interrogations : que représente-t-elle ? S'agit-il d'un portrait d'enfants appartenant à la famille du commanditaire ? Figure-t-elle une allégorie du Printemps ou de la Jeunesse ? En outre, comme une grande partie des peintures de ce décor est inspirée d'autres œuvres, cette composition est peut-être, elle aussi, issue de modèles picturaux.

Une couronne de fleurs double l'ouverture architecturale de l'oculus. Ces fleurs ont été peintes avec des touches rapides, semblables à celles peintes sur le plafond principal. En revanche, elles n'ont pas la même facture que les fleurs peintes sur les murs. Ainsi la participation de plusieurs artistes semble encore une fois se confirmer.

Au nord, peinte en camaïeu, une scène difficilement lisible (n° 52) illustre un épisode tiré de l'*Énéide* (livre I, vers 52-86) : *Junon prie Éole de libérer les vents* [fig. 31]. Trois personnages sont discernables. De bas en haut, une figure soufflant au-dessus d'une nuée représente une allégorie du Vent. Au-dessus d'elle, Junon accompagnée d'un paon, un de ses attributs, s'adresse à Éole, dieu du vent,

128 - DAMETTE 1977.

129 - PEREZ 1979, p. 34-35 : cette maison se situait montée des Capucins.

couronné et situé dans les airs. C'est la découverte de son modèle, qui a permis d'identifier la scène. En effet, la peinture viennoise reproduit la fresque¹³⁰ de Pietro da Cortona¹³¹ qui orne le plafond de la galerie du palais Doria Pamphili à Rome. Réalisé entre 1651 et 1654, ce cycle de fresques a été gravé par Gérard Audran¹³² en 1668. Comme semble l'attester, une fois encore, le sens inversé de la composition par rapport à l'œuvre originale, il est fort probable que ce soit une gravure qui ait permis la réalisation de la peinture viennoise. Toutefois, malgré une lecture difficile, cette copie ne paraît pas très fidèle : la composition est la même, mais les personnages sont mal figurés, à peine reconnaissables.

La scène (n° 53) encadrant l'oculus du côté sud reproduit également une fresque¹³³ de ce décor romain de Pietro da Cortona : *Vénus dans la forge de Vulcain* [fig. 32]. Vulcain est couché sur un amoncellement d'objets (en réalité des armes) et Vénus accompagnée d'un *putto*. Cette scène fait une nouvelle fois référence à l'*Énéide*, où Vénus vient demander à Vulcain des armes pour son fils Énée : « ...je viens cette fois en suppliante, et je suis une mère qui implore de ta sainte puissance des armes pour son fils... »¹³⁴. Toutefois la fresque de Pietro da Cortona ne correspond pas textuellement à l'épisode de Virgile : elle représente Vénus emportant avec elle les armes façonnées par Vulcain et ses cyclopes, alors que Virgile conte les supplications de Vénus. Cette fresque a été également gravée par Gérard Audran en 1668, gravure qui a probablement servi à sa diffusion en France.

Enfin quatre médaillons (n° 54) ont été peints aux angles de ce plafond [fig. 33]. Au nord, ils figurent des profils d'hommes ; au sud, des profils de femmes. Doit-on voir dans ces profils des portraits des membres de la famille ? Ou s'agit-il encore d'allégories ? Il pourrait s'agir également de portraits de gens célèbres : peintres, écrivains, héros... Aucun modèle n'a été jusqu'à présent reconnu, mais il est vraisemblable que ces médaillons s'inspirent d'autres décors ou peintures, voire de véritables médaillons sculptés.

130 - BRIGANTI 1982 : Pietro da Cortona, *Junon prie Éole de libérer les vents*, 1651-1654, fresque, Rome, Galerie du palais Doria Pamphili.

131 - Cf. Notices biographiques, p. 61.

132 - Cf. Notices biographiques, p. 61.

133 - BRIGANTI 1982 : Pietro da Cortona, *Vénus dans la forge de Vulcain*, 1651-1654, fresque, Rome, Galerie du palais Doria Pamphili.

134 - VERG. AEN., VIII, 369-453.

III - Analyse du programme et datation

1. L'Antiquité et la copie

La connaissance du programme de ce décor a nettement progressé grâce à l'analyse iconographique. Il est ainsi possible aujourd'hui d'émettre une hypothèse raisonnable sur sa date de réalisation et de dresser un portrait vraisemblable du commanditaire.

Dans ce programme, l'Antiquité a été mise à l'honneur. Comme nous l'avons vu, les peintures représentent soit des statues antiques, soit des épisodes tirés de la littérature gréco-latine, avec une nette préférence pour l'*Énéide* de Virgile. En effet, ce dernier était l'un des auteurs les plus lus et étudiés dans les collèges aux XVII^e et XVIII^e siècles, alors que ses sujets ont paradoxalement moins inspiré les peintres que ceux d'Homère, qui était pourtant peu étudié¹³⁵. La prépondérance des sujets virgiliens reflète peut-être avant tout le désir du commanditaire. Il voulait probablement discourir sur les sujets qu'il avait tant étudié au collège, cherchant « à plaire et à instruire » comme il était d'usage à son époque. Pour cela, il a associé à ces sujets exaltant l'Antiquité les noms des artistes à la mode.

Ainsi des œuvres d'artistes italiens comme les Carrache et Pierre de Cortone, et d'artistes français comme Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon et François Perrier ont été reproduites. Le choix de ces peintres s'explique par la renommée dont certains jouissaient au XVII^e siècle. C'est le cas d'Annibal Carrache et de Nicolas Poussin qui ont été au cœur des débats sur la peinture, comme ceux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture¹³⁶. En outre, la fortune de ces artistes a été assurée par la diffusion de leur production par la copie ou la gravure. Les jeunes peintres étaient envoyés à Rome pour faire leur apprentissage : ils copiaient ces artistes de renom et ils envoyaient ensuite leurs reproductions en France.

L'exemple parisien de la galerie des Ambassadeurs au palais des Tuileries, aujourd'hui détruite, est révélateur à ce propos. Afin de l'orner, Colbert, surintendant des bâtiments du roi, demande une copie du décor de la voûte de la galerie du palais Farnèse¹³⁷ (Rome) peint par A. Carrache. Elle est réalisée en partie à Rome par des élèves de l'Académie de France (1667)¹³⁸ pour les toiles, et complétée sur place par des artistes parisiens¹³⁹ pour les parties décoratives. En 1671 la galerie des Ambassadeurs est achevée.

135 - GRELL 1995, p. 102.

136 - DÉMORIS 1990, p. 257-272.

137 - MICHEL 1988, p. 478 : l'idée d'orner cette galerie d'une copie de la galerie Farnèse reviendrait au peintre Charles Le Brun.

138 - SAINTE FARE GARNOT 1978. Les cinq pensionnaires de l'Académie qui peignirent ces toiles, destinées à Paris, sont : Pierre Mosnier, Jean-Baptiste Corneille dit le Jeune, François Bonnemerc, Louis Vouet et Bénigne Sarrazin.

139 - MICHEL 1988, p. 479. C'est à partir de seize grands cartons, aujourd'hui conservés au musée du Louvre, qu'Audran, Houasse et Jouvenet peignirent les voussures.

L'étude de cette galerie a démontré qu'elle ne respectait guère l'original : ni la distribution ni la signification initiale n'ont été retenues et la galerie Farnèse apparaît plutôt comme un « *répertoire de motifs décoratifs dont on joue allégrement* »¹⁴⁰. Néanmoins, la reproduction de cette galerie témoigne de l'admiration et du désir qu'elle suscitait. Ce désir d'appropriation évoque la politique culturelle que Colbert avait engagée : cette galerie s'inscrit dans la même optique que la création de l'Académie de France à Rome, c'est-à-dire d'enrichir la France de « *tout ce qu'il y a de beau en Italie* »¹⁴¹. Quand il était impossible d'acheter les originaux, statues antiques ou tableaux de collection, on les copiait. La galerie des Ambassadeurs en est un exemple : reproduire les plus fameuses peintures et fresques qui font la gloire de l'Italie. En outre, cette reproduction avait également un but pédagogique : exposer dans un lieu public des copies afin de « former le goût » des amateurs et des artistes qui ne pouvaient aller à Rome. La galerie des Ambassadeurs devait ainsi constituer une sorte de musée de l'art italien.

Le décor viennois s'inscrit peut-être dans cette même optique de présenter « *tout ce qu'il y a de beau en Italie* ». Des rapprochements avec des décors régionaux ont d'ailleurs permis de mettre en avant le goût de la copie d'œuvres italiennes et donc la diffusion de modèles. Les mêmes figures, probablement d'après des fresques italiennes (cf. Raphaël), se retrouvent dans le décor de la demeure de la Damette à Irigny et sur les cartouches du plafond viennois. Ainsi des modèles reproduisant des décors italiens circulaient dans les ateliers par l'intermédiaire de recueils de gravures. Le décor du château de Lumagne¹⁴² à Saint-Genis-Laval (Rhône) témoigne, tout comme le décor viennois, d'un goût prononcé pour la copie dans le domaine privé et de l'influence considérable des œuvres de Poussin et de Carrache dans la région¹⁴³. En effet, les peintures de ce décor reproduisent en partie des œuvres de ces artistes¹⁴⁴. Des analogies avec

140 - MICHEL 1988, p. 484.

141 - MICHEL 1988, p. 477 : cette phrase est extraite des correspondances de Colbert avec Charles Errard, directeur de l'Académie de France à Rome. Colbert lui rappelait en 1669 l'un des premiers devoirs de sa charge, qui n'était pas uniquement de veiller à la formation des jeunes artistes mais aussi d'enrichir la France de ce qui fait la gloire de l'Italie.

142 - PEREZ 1986, p. 153 : le nom d'origine de la famille est Lumague, mais selon une déformation fréquente, le nom de Lumagne est également employé. Originaire d'Italie, la famille Lumagne émigra en France à partir du XVI^e siècle. Ils installèrent à Lyon et à Paris des manufactures d'étoffes précieuses. Leur réussite dans le commerce de la soie leur permit de devenir de riches banquiers, prêtant aux souverains et facilitant les transferts de fonds. Ils furent également des mécènes, comme Marc-Antoine II. Ce dernier, qui fit plusieurs voyages en Italie, collectionnait les anciens comme Véronèse et favorisait aussi la diffusion des artistes contemporains comme La Hyre, Le Guerchin et Poussin. D'ailleurs la venue de Poussin en France (déc. 1640 - nov. 1642) a été possible grâce à ses fonds.

143 - Le décor de ce château présente sensiblement les mêmes caractéristiques et problèmes que le décor viennois : aucun document ne permet de savoir le nom du commanditaire, ni celui du ou des artistes qui l'ont réalisé, ni la date de sa réalisation. Néanmoins la découverte des modèles de certains motifs picturaux permet d'avancer une date postérieure à 1648.

144 - PEREZ 1979, p. 21.

Vienne ont pu être relevées¹⁴⁵, bien que le décor de Lumagne emploie plus le pastiche¹⁴⁶ que la copie. Le choix des sujets de ce décor porte sur un exemple rare et moins connu, celui des fresques du palais Magnani de Bologne peintes par les frères Carrache vers 1590. La gravure devait donc jouer un rôle capital dans la diffusion de la production d'un artiste et dans le processus de création des décors.

Nous notons également que quatre toiles sur cinq de l'attique du décor viennois mettent en scène des mères, divines ou humaines (Vénus, Thétis, Créüse, Andromaque), qui cherchent à protéger leur enfant du danger que représente la guerre ou la destruction de Troie. Ce rapprochement est-il un axe de lecture iconologique du décor ?¹⁴⁷

Enfin, la présence des armoiries de la ville dans ce décor reste quelque peu ambiguë puisque aucun lien apparent entre les sujets peints et la ville de Vienne ne peut être établi. Toutefois, des rapprochements idéologiques peuvent être envisagés compte tenu du glorieux passé gallo-romain de la ville privilégiée très tôt par les empereurs. Ainsi, en mettant au centre de ce décor le personnage d'Énée - considéré au XVII^e siècle comme le père de la civilisation romaine et occidentale -, le commanditaire souhaitait, vraisemblablement, inscrire Vienne dans une lignée qui trouvait en Troie son origine et en Rome son apogée. À l'époque gallo-romaine, c'est tout particulièrement l'empereur Auguste, lui-même se réclamant de la descendance d'Énée, qui marque de son empreinte la ville de Vienne¹⁴⁸.

2. Datation

Ce sont les gravures qui permettent d'envisager une date pour le décor. Une datation approximative de la fin du XVII^e siècle avait été proposée en 1999 dans la synthèse réalisée par la conservation des musées de Vienne. La découverte de nouveaux modèles a confirmé cette hypothèse. En effet, les dates des gravures qui les ont diffusés couvrent une période allant de 1638 (recueil de F. Perrier) à 1681 (gravure de G. Audran du « *Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde* »). D'autres gravures ont été datées approximativement de la fin du XVII^e siècle. Par conséquent, le décor, qui présente un programme cohérent, a dû être conçu dès la fin du XVII^e siècle, avec une réalisation probable entre le dernier quart de ce siècle et le début du XVIII^e siècle.

145 - La toile figurant « *Iulius Albinus recevant les vestales* » représente dans l'arrière-plan une copie du « *paysage de saint Jean à Patmos* » de Nicolas Poussin. Comme à Vienne, seul le paysage a été reproduit. En outre le paysage du tableau représentant « *Romulus trace les limites de la ville de Rome* » peut être rapproché du paysage viennois aux deux voiles (n° 22).

146 - *ENCYCLOPÉDIE DE L'ART* 1991, p. 1328 : le pastiche, en peinture, est l'imitation de l'œuvre d'un artiste réalisée en mélangeant des éléments de ses différentes œuvres.

147 - Ce rapprochement comme le choix de sujets émouvants dénote vraisemblablement une présence féminine dans la réalisation de ce décor.

148 - FAURE 1910. En 1657, dans ses « *Recherches sur les antiquités de la ville de Vienne...* », Nicolas Chorier avait désigné la pyramide du cirque romain comme le cénoraphe élevé à l'empereur Auguste. Une relecture de son ouvrage permettrait de mesurer plus précisément la connaissance de la ville romaine au XVII^e siècle. C'est grâce à P. Schneyder, à la fin du XVIII^e siècle, que l'on a appris que le temple romain, alors préservé dans l'église Notre-Dame-de-la-Vic, avait été dédié à Auguste et Livie.

En 1856 l'auteur de l'article du *Journal de Vienne* avait suggéré une datation au milieu du XVIII^e siècle, soulignant que « *les traditions du grand siècle se sont longtemps conservées dans la noblesse de province, alors que Paris les avait vu disparaître* ». Cette datation semble à plusieurs égards trop tardive car les décors du milieu du XVIII^e siècle qui ont subsisté autour de Lyon ne présentent plus de lambris à la française. À ce propos, l'étude réalisée par l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon souligne que « *le milieu du siècle [XVIII^e siècle] voit à Lyon comme ailleurs, le recul de la décoration peinte, bannie des plafonds et réduite à des peintures à l'huile juchées au-dessus des portes ou des cheminées* »¹⁴⁹.

3. Le commanditaire

Selon la date suggérée par le programme du décor, les familles David d'Aillons et De Guérin apparaissent comme les commanditaires présumés. Toutefois l'absence de sources directes ne permet pas d'apporter plus de précisions. De ce fait, les questions de sa destination et de sa conservation restent ouvertes¹⁵⁰.

Le choix du programme dresse cependant le portrait d'une personne érudite (homme ou femme), qui devait connaître et apprécier les grandes épopées de la littérature gréco-latine et plus particulièrement le cycle troyen et le héros Énée, ainsi que les œuvres d'art (peintures, sculptures) portant sur cet univers mythique de l'Antiquité. Bien évidemment il est difficile de mesurer le rôle respectif du commanditaire et de l'artiste dans l'élaboration de ce programme. Néanmoins le choix d'évoquer l'Antiquité gréco-romaine à travers la copie d'œuvres célèbres contribue sans conteste à définir le commanditaire comme un représentant des milieux lettrés et humanistes de Vienne, soucieux de rassembler dans sa résidence les œuvres des artistes les plus en vogue au XVII^e siècle. Une vocation « académique » transparait également à travers le choix des artistes copiés, des sujets et l'utilisation de la copie en elle-même. En outre, le décor viennois présente plus de copies que de pastiches bien que l'œuvre d'origine n'ait pas toujours été respectée au niveau de sa technique, ses dimensions, ses couleurs et son emplacement. Un fort sentiment d'admiration se dégage malgré ces « trahisons » : le commanditaire cherchait probablement à donner l'illusion de posséder au même titre que les grands aristocrates parisiens les œuvres des artistes à la mode.

Enfin, plusieurs artistes semblent avoir participé à l'élaboration de ce décor même si aucun élément n'a pu être apporté quant à leur identité. Certes, sans document, il est difficile de mesurer le rôle joué par l'artiste dans la conception du décor : a-t-il répondu à une commande de copies ? ou bien était-il un copiste « professionnel » qui aurait suggéré au commanditaire ce choix-là ? Ces décors

149 - PEREZ 1979, p. 29 : toutefois, on observe encore dans la région lyonnaise des exemples de « décor total » comme celui du salon de la Norechal (Fontaine-sur-Saône) avec son trompe-l'œil de statues, remonté au musée des Beaux-Arts de Lyon.

150 - BARAT 2003, p.109-111 : un plan de l'hôtel de ville de 1812 (Archives nationales, F/21/18886) semble montrer que la pièce du décor appartenait à la parcelle voisine. Cette nouvelle donnée apporte de nouvelles perspectives à cette recherche. L'étude de ce plan est en cours. Elle aidera peut-être à répondre à la question de la destination de ce décor.

ont aussi pu être réalisés par de jeunes artistes qui revenaient de Rome, et qui acceptaient la commande de copies pour parfaire leur formation. Comme le soulignait Olivier Michel au colloque sur les Carrache¹⁵¹, les copies offraient aux commanditaires une certaine facilité car elles ne requéraient pas de créateurs et étaient plus abordables financièrement. Ceci explique probablement le fait qu'aucun nom d'artiste ne nous soit parvenu. Une étude plus précise portant sur les peintres décorateurs de la région serait nécessaire afin de rapprocher le décor viennois de celui d'autres artistes ou ateliers qui y ont œuvré.

En conclusion, le décor viennois rassemble à la fois la tradition et la modernité. Il reste traditionnel, voire même en décalage avec ce qui était réalisé dans la région au même moment : il adopte la typologie du lambris à la française, qui n'était plus à la mode à Paris depuis le milieu du XVII^e siècle, et qui ne se retrouve pas dans les demeures lyonnaises contemporaines qui avaient adopté la forme plus récente du lambris de hauteur. Toutefois, le choix du programme paraît bien plus moderne, si l'on admet qu'il s'inscrivait dans la même optique que la galerie des Ambassadeurs. La position géographique de Lyon a dû favoriser les échanges artistiques, entraînant la coexistence des deux tendances. La tradition a été perpétuée ici par une noblesse provinciale qui cherchait « à copier » les aristocrates parisiens, mais qui accédait aussi à une certaine modernité grâce aux passages des artistes à travers la région, placée entre Paris et Rome, et à la diffusion de modèles par la gravure dont Lyon était un des grands centres européens. Le décor permet ainsi d'aborder le thème de la diffusion. Les modèles circulaient grâce à la gravure ou au dessin, et ont été exploités de diverses façons : répertoire de motifs ornementaux, réalisation de pastiches ou de copies.

Le décor de Vienne reflète finalement les idées d'une société provinciale, dans une ville qui cherchait à retrouver une partie de sa puissance d'antan, en imitant les modèles parisiens, mais également les modèles que Paris cherchait elle-même à imiter pour les « posséder » : les plus grandes des œuvres d'art italiennes.

À la fin de cette recherche, il reste évident que des études sont encore nécessaires afin de pouvoir saisir dans sa totalité le programme du décor. Un approfondissement s'impose pour préciser le sens de ce décor dans le cadre de l'histoire sociale de Vienne et sa valeur exemplaire dans le cadre de la décoration intérieure française au XVII^e siècle.

151 - MICHEL 1988.

Notices biographiques

Gérard AUDRAN

Lyon, 1640 - Paris, 1703

Graveur de Louis XIV à la manufacture des Gobelins, il travailla dans le milieu du « grand goût » baroque et reproduisit au burin, avec finesse et une précision extrême, beaucoup d'œuvres des plus grands peintres de l'époque, comme par exemple l'*Histoire d'Alexandre* de Charles Le Brun.

Sébastien BOURDON

Montpellier, 1616 - Paris, 1671

Peintre français. Après un séjour à Rome (1634-1637) où il fréquenta N. Poussin, il s'installa à Paris ; il vécut également à la cour de Christine de Suède (1652-1654) et à Montpellier (1659-1663). Ses œuvres sont une méditation de la peinture de Poussin. D'ailleurs des textes anciens évoquent l'existence d'œuvres frauduleuses faites par Bourdon à Rome d'après Poussin. Il réalisa le décor de la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, à Paris (1663-1665), aujourd'hui disparu.

CARRACCI ou CARRACHE

Peintres italiens dont la personnalité la plus brillante fut Annibal (Bologne, 1560 - Rome, 1609), frère d'Augustin (Bologne, 1557 - Parme, 1602) et cousin de Ludovic (Bologne 1555 - 1619). Ils fondèrent l'Académie à Bologne (Académie des Desiderii, 1582, puis à partir 1590 Académie des Incamminati) afin de renouveler la peinture pour réagir contre l'épuisement de la culture maniériste, au nom du retour à la nature et à l'histoire. Enseignement fondé sur l'étude du vrai et la réinterprétation des grands maîtres du XVI^e siècle (de Raphaël au Corrège). Réalisation en commun d'une série de décorations à fresque à Bologne (Palais Fava 1583-1584 ; Palais Magnani-Salem 1588-1592). Annibal quitta le milieu bolonais pour Rome, appelé en 1595 par Odoardo Farnese pour la décoration de son palais (le Camerino 1595-1597 ; la grande galerie 1597-1602).

Pietro da CORTONA (Pierre de Cortone)

Cortone, 1596 - Rome, 1669

Pietro Berrettini dit,

Peintre et architecte italien. Élève du florentin Andrea Commodi à Cortone de 1609 à 1611, il suivit son maître à Rome en 1612, passant ensuite dans l'atelier de Baccio Ciampi. Les expériences vécues dans le milieu artistique romain du début du XVII^e s. marquèrent sa formation : l'étude de Raphaël et des Vénitiens du XVI^e s., connaissance de l'œuvre d'Annibal Carrache et des premières sculptures du Bernin. Il réalisa de grands décors à fresque (*Triomphe de la Divine Providence* au Palais Barberini 1633-1639 ; *Histoire d'Énée* au palais Pamphili 1651-1654). Il est considéré comme un des protagonistes de l'art baroque.

Giuseppe Maria MITELLI

Bologne, 1634 - Bologne 1718

Peintre et graveur italien. Fils du graveur Agostino Mitelli et son élève, il préféra se consacrer à la gravure, reflétant le goût de l'époque dans les représentations de scènes populaires et de masques italiens, interprétées sur le mode moralisant (La représentation est finie, Bien mal acquis ne profite jamais). Il fut aussi l'auteur de caricatures, de cartes à jouer et reproduisit de nombreux tableaux de grands maîtres.

François PERRIER

?, 1590 - Paris, 1650

Formé à Lyon puis à Rome où il travailla à l'école de Lanfranco, Perrier fut de retour vers 1630 à Lyon. Peu après, il était à Paris aux côtés de Vouet. Il repartit pour l'Italie dont il ne reviendra qu'en 1645, cinq ans avant sa mort. Il était parmi les douze fondateurs de l'Académie en 1648. Son œuvre majeure, le plafond de la galerie de l'hôtel La Vrillière, exécuté dans les dernières années de sa vie, ne subsiste que par une copie et ses tableaux, encore peu nombreux aujourd'hui, ne permettent pas de se faire une idée de son style, ample et puissant, parfois dramatique, qui doit beaucoup au lyrisme romain mis à la mode par un Pierre de Cortone.

Nicolas POUSSIN

Les Andelys, 1594 - Rome, 1665

Peintre français, qui travailla à Paris avant de partir pour l'Italie. Arrivé à Rome en 1624, il n'en repartira que pour un court séjour en France (déc. 1640 - nov. 1642). Grâce à l'appui de Cassiano dal Pozzo, il réussit à s'imposer comme un artiste de premier plan. Ses débuts sont marqués par la peinture vénitienne de Titien (les couleurs) et l'idéal classique de Raphaël. La rigueur du dessin, l'équilibre de composition simple et solennel et un répertoire gréco-romain caractérisent sa peinture. Il est considéré comme le représentant du classicisme. Parmi ses œuvres, rappelons le *Triomphe de Flore* (Paris, Louvre), *la Mort de Germanicus* (Minneapolis, Institute of Fine Arts), *L'Enlèvement des Sabines* (V. 1637, New York, Metropolitan Mus.) et les célèbres *Quatre Saisons* (V. 1660, Paris, Louvre).

Sources et bibliographie

Documents anciens

ADI Archives départementales de l'Isère

3 E 16 151, folio 89 : Acte d'acquisition de l'hôtel de Rachais, 13 août 1771, dans les minutes de Maître Charreton

3 E 16 327, fol. 5 à 12 : Contrat de mariage de Claude de Portes et Françoise de la Croix de Pisançon, dans les minutes du notaire François Guillaumet

29 J 239 : Testament de Claude de Portes d'Amblérieu

7 C 22, fol.176 : Claude Guérin, conseiller honoraire au Parlement de Grenoble

AMV Archives municipales de Vienne

BB 212¹⁻¹², BB 213 : délibérations municipales

GG 23 B, fol. 147 : Mariage de Pierre de Portes et de Catherine de Falcoz de Mallevall, le 6 novembre 1700, dans le registre de la paroisse de St-André-le-Bas

H4 1653 : Etat des confins des maisons de Vienne, 1653

CC2, CC3, CC5, CC6, CC12 : parcellaires de la ville de Vienne

CC8, folio 22 : Registre censier de 1699

Bibliographie viennoise

Abréviations : **BSAV** : *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*

BARAT 2003 : BARAT (Lise), *Analyse d'un décor (XVII^e-XVIII^e siècles) à l'hôtel de Rachais, aujourd'hui hôtel de ville de Vienne (Isère)*, mémoire de maîtrise, 2003, 2 volumes, 320 pages.

BSAV 1954 : « Compte rendu de la visite du 2 janvier 1954 », in *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, n° 47 à 51, 1951/1955, p. 26-27.

BSAV 1978 : « Les Hôtels de ville de Vienne », in *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, n° 73/1, 1978, p. 7-12.

CHORIER 1846 : CHORIER (Nicolas), *Recherches sur les Antiquités de la ville de Vienne* (1^{re} édition 1659), édition revue, corrigée et augmentée par M. Cochard, Vienne, Girard, 1846, p. 378-379.

FAURE 1911 : FAURE (Claude), « L'hôtel de ville de Vienne », in *Mélanges d'histoire viennoise*, Vienne, édition Henri Martin, 1911, p. 123-136.

JOURNAL DE VIENNE 1856 : *Journal de Vienne*, « Le salon du maire », signé G.S., 6 janvier 1856.

LAUXEROIS 1989 : LAUXEROIS (Roger), « Schneyder, notice biographique », in *Les Viennois dans la Révolution*, catalogue de l'exposition au cloître de Saint-André-le-Bas, 1989, p. 79.

MAILLANT 1986 : MAILLANT (Pierre), *L'hôtel de ville de Vienne*, Archives municipales, documentation, juin 1986.

MONITEUR VIENNOIS 1854 : *Moniteur viennois*, articles sur l'incendie de l'hôtel de ville, 6/01/1854 ; 13/01/1854 ; 27/01/1854.

MUSÉES-VIENNE 1999 : *Hôtel de ville de Vienne : le décor peint du cabinet du maire*, Étude inédite, 1999, 15 pages (Bibliothèque des musées de Vienne).

RAYMOND 1897 : RAYMOND (F.), *Le guide viennois*, Troyes, Imprimerie Martelet, 1847, p. 256-257.

REY 1819 : REY (Étienne), *Guide des étrangers à Vienne*, Lyon, 1819, p. 93.

RIVOIRE DE LA BÂTIE 1867 : RIVOIRE DE LA BÂTIE (Gustave de), *Armorial de Dauphiné*, Lyon, à la librairie ancienne d'Auguste Brun, 1867.

SAVIGNÉ 1875 : SAVIGNÉ (Ennemond-Joseph), *Guide historique de la ville de Vienne pour l'année 1875*, Vienne, Savigné imprimeur, 1875, p. 1-5.

Bibliographie générale

- BABELON 1991** : BABELON (Jean-Pierre), *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Hazan, 1991 (1^{re} éd. 1967), p. 203.
- BOLOGNA 1984** : *Bologna, 1584, Gli Esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Introduzione d'Andrea Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- BOURDON 2000** : Sébastien Bourdon, Catalogue d'exposition sous la direction de J. Thuillier, Montpellier, musée Fabre, Paris, RMN, 2000.
- BRIGANTI 1982** : BRIGANTI (Giuliano), *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni Editore, 1982.
- CARRACCI 1986** : *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Catalogue d'exposition sous la direction de Evelina Borea (4 oct.-30 nov. 1986), Roma, Via della Lungera, Éd. École Française de Rome, 1986.
- DAMETTE 1977** : Dossier préliminaire du service de l'inventaire, DRAC Rhône-Alpes, département du Rhône, Irigny, *Demeure de la Damette*, 1977.
- DÉMORIS 1990** : DÉMORIS (René), « L'École de Bologne sous le regard de la critique d'art classique en France », in *Seicento, La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 257-272.
- DOSSIER DE L'ART 2000** : « Sébastien Bourdon », *Dossier de l'Art*, Hors-Série, n° 68, juillet-août 2000.
- ENC. DE L'ART 1991** : *Encyclopédie de l'art*, La pochothèque, Milan, Garzanti, 1991.
- GRELL 1995** : GRELL (Chantal), *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, Voltaire Foundation, Oxford, 1995.
- MEROT 1990** : MEROT (Alain), *Retraites mondaines, Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*, Le Promeneur, 1990.
- MEROT 1994** : MEROT (Alain), *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1994, p. 37-43.
- MICHEL 1988** : MICHEL (Olivier), « Avoir tout ce qu'il y a de beau en Italie ou quelques avatars de la galerie des Carrache », in *Les Carrache et les décors profanes* (Actes du colloque, Rome 2-4 oct. 1986), Palais Farnèse, École Française de Rome, 1988, p. 478.
- MOURAUD-SOUCHIER 1978** : MOURAUD-SOUCHIER (Béatrice), « Le château de la Chaize en Beaujolais », in *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Lyon II*, Cahier n°4, Lyon, 1978, p. 45-48.
- OVIDE MÉTAMORPHOSES 1966** : Ovide, *Métamorphoses*, traduit par Joseph Chamondard, Paris, G.E. Flammarion, 1966.
- PEREZ 1979** : « Les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise du XVI^e au XVIII^e siècle », in *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université Lyon II*, sous la dir. de Marie-Félicie Perez, Cahier n° 5, 1979, p. 34-35.
- PEREZ 1986** : PEREZ (Marie-Félicie), « Le mécénat de la famille Lumagne au XVII^e siècle », in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, 15^e colloque du Centre Méridional de Rencontre (C.M.R.) à Grenoble (1984), Presses. Universitaires de Grenoble, 1986, p. 153.
- PERRIER 1638** : PERRIER, François, *Illustrissimo D.D. Rogerio du Plesseis domino de Liancourt marchioni de Montfort... Heroi virtutum et magnarum artium ex imio cultori - Icones et segmenta nobilium signorum e[st] statuaru[m] quae Romae extant, delineata atque in aere incisum anno 1638*, A Paris, Chez la veufue de deffunct Perier, 1638, 100 planches.
- POUSSIN 1994** : Nicolas Poussin, catalogue d'exposition sous la direction de Pierre Rosenberg, Grand Palais, Paris, RMN, 1994.
- RIPA 1999** : BAR (Virginie), *Dictionnaire iconologique, Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Éditions Faton, 1999, p. 42-43.
- ROSENBERG 1972** : ROSENBERG (Pierre), « Les paysages », in *Le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert*, catalogue d'exposition rédigé par J.-P. Babelon (et alii), Dossiers du département des peintures, Musée du Louvre, 1972, p. 35-39.
- SAINTE FARE GARNOT 1978** : SAINTE FARE GARNOT (Nicolas), « La galerie des Ambassadeurs au palais des Tuileries (1666-1671) », in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1978, p. 119-126.
- TERVARENT 1958** : Tervarent (Guy de), *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Librairie E. Droz, 1958.
- THUILLIER 1988** : THUILLIER (Jacques), « L'influence des Carrache en France : pour un premier bilan », in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque (Rome 2-4 octobre 1986), Palais Farnèse, École Française de Rome, 1988, p. 421-455.
- VERG. AEN.** : Virgile, *Énéide*, traduit par Maurice Rat, Paris, G.E. Flammarion, 1965.
- VERLET 1966** : VERLET (Picrre), *La Maison du XVIII^e Siècle en France, Société - Décoration - Mobilier*, Paris, Éditions Baschet, 1966.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DES "AMIS DE VIENNE"

Président d'Honneur :

Marcel PAILLARET

Comité de Patronage :

Benoît HELLY - Ingénieur d'études

Jacques LASFARGUES - Conservateur des musées de St-Romain-en-Gal/Vienne
et de Lyon

Roger LAUXEROIS - Ancien Conservateur en chef des musées de Vienne

Anne LE BOT - HELLY - Conservatrice Régionale de l'Archéologie

Hugues SAVAY - GUERRAZ - Conservateur du patrimoine
au Pôle archéologique du Rhône

BUREAU

Président : André HULLO

Vice-Présidents :

Paul BLANCHON

Jean-François GRENOUILLER

François RENAUD

Secrétaire général : Pierre GIRAUDO

Trésorier : Jacqueline BLANCHARD

MEMBRES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Jean ARMANET

Claude DARPHIN

Jean-Claude FINAND

Jean-François GUILLET

Hélène GUILLOT

Jean MELMOUX

Robert MOUSSIER

Chrystel ORCEL

Annick SEGUN

Jean SONDAZ

Danièle THEVENET

Jacquelyne TROUILIER

COMITÉ DE LECTURE

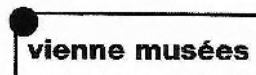
Jean ARMANET, Paul BLANCHON, Franck DORY, Pierre GIRAUDO,
André HULLO, Roger LAUXEROIS, Jean MELMOUX, François RENAUD.

*Le Comité de Lecture laisse aux auteurs des articles l'entière responsabilité des opinions
émises.*

Directeur de la publication : A. HULLO - C.P.P.A.P. N° 0103 G 80240 - I.S.S.N. 1148-8514

Association des Amis de Vienne : SIRET 414 716 969 00012

Imprimerie de la Tour - 38200 Seyssuel - Juin 2008



Publié avec le concours du Conseil Général de l'Isère, de la Ville de Vienne et de Vienne Musées

9 €