

Le don de soi.

La valeur des tableaux dans les testaments épiscopaux français (fin XVII^e–fin XVIII^e siècle)

LAURENT REGARD*

Souvent abordées comme élément d'une culture matérielle, certaines images se voient néanmoins offrir un sort particulier dans les testaments épiscopaux du XVIII^e siècle. Cette singularisation se rattache à leur capacité à cristalliser quelque chose du donateur. Commencer par mettre en avant le processus de particularisation des œuvres (selon la façon dont elles sont décrites, leur lieu d'exposition ou l'histoire dont elles sont porteuses), c'est se mettre en état de comprendre comment ces images viennent matérialiser et renforcer des liens d'affection ou de service. La façon dont ces différentes valeurs reconnues aux œuvres interfèrent et jouent selon les donataires permet de saisir l'équivalence que les évêques établissent entre la valeur de l'objet donné et la valeur du donataire, mêlant ainsi le matériel, l'affectif et le social. Conçue comme une étude des conditions contribuant à la particularisation des objets ainsi qu'à leur participation aux « économies affectives », la présente étude se veut aussi une contribution à une histoire de la valeur des œuvres, abordée d'un point de vue moins ontologique qu'historique et social.

Although paintings are often seen as part of material culture, the wills of 18th-century bishops have reserved a special fate for certain works. The singular aspect of these works resides in their ability to embody an aspect of the donor. Focusing on this singularization process (by the way the paintings are depicted or exhibited or by the stories they convey) allows us to understand how these images build and strengthen links of affection or service. The way the various values associated with paintings interact and play out depending on the recipient reflects the perceived equivalence in the bishop's mind between the value of a gift and the value of the recipient, and serves to intermingle related material, affective, and social aspects. The aim of this study is to identify the conditions contributing to the singularization of objects and their involvement in affective links. It is also intended to contribute to the history of the value of art, with less emphasis on the ontological than on the historical and social.

* Laurent Regard est doctorant en histoire à l'Université de Lyon III (Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes). Ses recherches portent sur les collections d'art des évêques français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Introduction : pour une « archéologie de l'intime »

IL EN VA de l'historien qui cherche à saisir l'intimité des hommes de l'Ancien Régime comme des anthropologues confrontés à des sociétés peu individualisées et peu « psychologisées¹ ». À la même question, « racontez-moi votre vie », l'historien et l'anthropologue sont confrontés à une frustration similaire : lorsqu'elle est racontée, la vie se résume à une liste d'actions, de cérémonies, de naissances et de décès².

Or, et ceci peut surprendre, dans les testaments des évêques du XVIII^e siècle, ce sont les objets donnés qui véhiculent le plus souvent l'expression d'une intimité, et cela, selon deux modalités complémentaires. D'une part, les évêques explicitent les motifs qui les conduisent à donner un objet plutôt qu'un autre, l'objet devenant ainsi le support d'un récit biographique ou sentimental qui lui donne son sens. D'autre part, l'objet donné vient matérialiser un lien de proximité entre un évêque et un donataire, l'objet étant alors élevé au rang de témoin privilégié d'une relation particulière, que celle-ci soit fondée sur la reconnaissance, l'amitié, ou le service. En abordant la question de l'objet dans les testaments, il s'agit d'apporter une contribution au projet d'une « archéologie de l'intime » lancé il y a plus de vingt ans par O. Ranum³.

Si les testaments sont un des lieux privilégiés pour saisir la façon dont les objets sont des refuges de l'intimité, il est clair que ceci est en grande partie dû à la nature même de la source qui impose une vision particulière, avec ses avantages, mais aussi avec ses limites. En particulier, seuls sont légués les objets dont le testateur estime qu'ils pourront pérenniser son souvenir : la valeur accordée à l'objet donné n'est alors qu'émotive, et ne dépend donc que du contexte dans lequel l'objet est évalué. Ceci apparaît d'autant plus déterminant dès lors que l'on s'intéresse aux dons de tableaux. Leur qualité communément admise d'œuvre d'art, dont la valeur ne saurait justement dépendre d'un contexte particulier, rend suspecte toute tentative de renoncement à cet essentialisme. Sans rechercher la provocation iconoclaste, il s'agit avant tout de remettre au centre de l'intérêt les discours des évêques,

1 Selon l'expression de Janet Hoskins, *Biographical Objects, How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York et Londres, Routledge, 1998, p. 2. Par ailleurs, les réflexions qui suivent doivent beaucoup aux écrits de la sociologue Nathalie Heinich, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », dans Nathalie Heinich et Bernard Edelman (dir.), *L'art en conflit. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 102-134, ainsi qu'à ceux de l'historien Gérard Labrot, « Images, tableaux et statuaire dans les testaments napolitains (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Études napolitaines. Villages, Palais, Collections. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 171-203.

2 Certes, les travaux récents des historiens ont réhabilité les écrits du for privé et ont montré la manière dont on pouvait saisir l'intimité, notamment à travers les livres de raison. Mais tout se passe comme si cette intimité ne pouvait se saisir qu'en creux, dans les ratures, les lapsus, ou les silences, les sentiments profonds appartenant au domaine de « ce que l'on n'écrit pas », selon l'expression de Sylvie Mouysset, *Papiers de famille. Introduction à l'étude des livres de raison*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 224.

3 Orest Ranum, « Les refuges de l'intimité », dans Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome III (*De la Renaissance aux Lumières*), Paris, Seuil, 1986, p. 211-265. Ce dernier remarquait que ce « qui était de l'ordre de l'intime est à retrouver dans tous les lieux et dans tous les objets qui incarnent les émotions et les affections humaines. Une archéologie s'impose, une archéologie des lieux privilégiés de l'intime et des objets reliques qui ont meublé ces lieux », p. 211.

de se pencher sur les actes, les objets, les mots utilisés dans les testaments, afin d'observer les évaluations qu'eux-mêmes mettent en œuvre face à leurs tableaux. C'est par le biais de cet empirisme qui tente de se défaire de toute approche fondée sur des *a priori* quant à la valeur des œuvres d'art que l'on peut se donner la possibilité de comprendre la façon dont les œuvres picturales entrent dans des rapports d'intimité, pour devenir de véritables « monuments » d'affectivité.

I. Les formes du don et ses enjeux

Présentation du corpus

Fondée sur le souci de saisir la façon dont les tableaux sont évalués et entrent dans des liens d'affectivité, cette étude n'a aucune prétention systématique, et se veut plus qualitative que quantitative. Elle s'appuie néanmoins sur un socle de départ de 80 testaments rédigés entre la fin du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle par des prélats ayant exercé dans différents diocèses de France, dont quarante évoquent le don d'au moins un tableau. Un prélat sur deux estime donc qu'un tableau est un objet assez singulier pour pouvoir être donné. Pourtant, cette proportion ne recouvre pas une différence entre prélats collectionneurs et les autres. Ainsi, l'évêque de Metz, Claude Rouvroy de Saint-Simon, neveu du célèbre mémorialiste, possédait selon son inventaire plus d'une centaine de tableaux dans ses appartements⁴, sans qu'il juge nécessaire d'en léguer aucun par son testament de 1750⁵. À l'inverse, dans son testament de 1717, l'évêque de Verdun, Hippolyte de Béthune, lègue cinq tableaux, soit la totalité de ceux qu'il possède dans ses appartements épiscopaux⁶. L'intérêt manifesté pour les tableaux dans les testaments ne constitue en aucun cas l'apanage des amateurs d'art. Mieux encore, parmi les évêques qui lèguent effectivement un tableau, le nombre d'images données ne dépend pas non plus du nombre d'images possédées. Ainsi, l'archevêque de Bordeaux, Henri de Béthune, qui possédait plus de 900 tableaux dispersés dans ses différentes résidences épiscopales⁷, ne lègue que cinq tableaux par son testament de 1680⁸, soit autant que son neveu et évêque de Verdun, déjà évoqué, qui n'en possédait que cinq. Ce rapprochement suppose qu'au moment de mourir, des prélats qui ont manifesté de leur vivant un intérêt varié pour les œuvres s'accordent néanmoins sur la valeur que peuvent avoir certaines images.

Des tableaux et des dons

Si le nombre d'images léguées varie selon les testateurs, rares sont les évêques qui lèguent l'ensemble de leur collection – quand ils en ont une – ou des pans entiers de celle-ci. On retrouverait là un trait caractéristique du collectionnisme français sous l'Ancien Régime, qui « demeure une expérience et une aventure

4 Archives départementales (désormais A.D.) Moselle, G 34, inventaire après décès de Claude Rouvroy de Saint-Simon, 1760.

5 A.D. Moselle, G 32, testament de Claude Rouvroy de Saint-Simon, 1750.

6 Archives hospitalières de Verdun, IB 92, testament d'Hippolyte de Béthune, 1717.

7 A.D. Gironde, 3E 6608, inventaire après décès de l'archevêque de Bordeaux, Henri de Béthune, 1680.

8 A.D. Gironde, G 3243, testament de Henri de Béthune, 1680.

individuelle, elle [la collection] ne survit généralement pas à son initiateur⁹ ». Néanmoins, dans le contexte épiscopal, la rareté de tels legs s'explique peut-être moins en fonction de la forte empreinte individuelle de collections qui perdraient leur raison d'exister une fois leurs possesseurs disparus qu'en fonction des problèmes spécifiques liés aux successions épiscopales. Au même titre que les autres meubles, les tableaux constituent une immobilisation de capital qu'il convient de réactiver à la mort d'un évêque au moyen de ventes à la criée. Au moins deux raisons expliquent cette situation. La première tient aux obligations qui grèvent systématiquement les successions de prélat, à commencer par les réparations des domaines de l'évêché qui reviennent aux héritiers du défunt, imposant la mobilisation rapide de numéraire¹⁰. La seconde tient au fait qu'à partir de la fin du XVII^e siècle, les prélats choisissent de plus en plus systématiquement leurs héritiers universels parmi les institutions religieuses, celles-ci, conformément aux souhaits des testateurs, devant placer en rente les sommes retirées de la vente de la succession¹¹. Le choix des institutions religieuses en tant qu'héritier universel, au détriment des membres de la famille naturelle de l'évêque, est le résultat d'une nouvelle façon dont les prélats appréhendent leurs successions dans les dernières décennies du Grand Siècle. À partir de 1670 en effet, les prélats opèrent de plus en plus couramment une distinction entre les biens familiaux et les biens d'Église, entraînant la reconnaissance du statut spécial de ces derniers et de nouvelles obligations¹². Au même titre que le reste du mobilier de l'évêque, les tableaux font alors partie du bien des pauvres et ne peuvent pas être légués en masse à la parentèle.

Or, et ce n'est sans doute pas une coïncidence, les quelques cas pour lesquels des pans entiers de « collection » sont légués concernent justement des institutions ecclésiastiques, à commencer par l'évêché. L'évêque du Puy, Claude de La Roche-Aymon, lègue à ses successeurs, en 1720, l'ensemble des tableaux « qui sont attachés à cloux et à fiches tant dans mon palais épiscopal que dans mon château de Monistrol¹³ », autrement dit près d'une centaine de tableaux qui se trouvaient dans les galeries des différentes demeures épiscopales¹⁴. De manière

9 Patrick Michel, *Peinture et plaisir, les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 374.

10 À titre d'exemple, dans son testament de 1771, l'évêque de Rieux, Jean-Marie de Catellan, s'excuse de la modicité de ses legs particuliers, « considérant combien les successions des bénéfices de nomination royale sont ordinairement épuisées par les frais de l'économat et par les réparations qui se trouvent à faire après leur mort » (A.D. Haute-Garonne, 3E 17664, testament de Jean-Marie de Catellan, 1771).

11 Exemple parmi d'autres, l'évêque d'Agde, Claude Louis de la Chastre, ne donne que quelques portraits à sa famille, déclarant qu'il ne peut faire plus, car « les biens et les effets que j'ay sont aux pauvres » (Archives Municipales d'Agde, GG 42, testament de Claude Louis de la Chastre, 1740).

12 Joseph Bergin, « Les évêques du Grand Siècle devant la mort d'après leurs testaments », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 94, n° 2, 2008, p. 263-281.

13 A.D. Haute-Loire, Hsup-2B175, testament de Claude de La Roche-Aymon, 1720.

14 L'état des tableaux que l'évêque conservait dans ses résidences du Puy et de Monistrol-sur-Loire se trouve aux archives départementales de la Creuse, E 449, « Etats de la maison de Monistrol et de la maison épiscopale du Puy », 1720.

générale, ce type de don fait à l'évêché est caractéristique des testaments rédigés dans la première moitié du XVIII^e siècle (six cas sur sept), soit au moment même où l'institution épiscopale se développe et tend à moins reposer sur le charisme d'un évêque « laboureur de diocèse » que sur l'établissement d'une administration efficace¹⁵. Le legs de tout ou d'une partie des œuvres possédées à l'évêché à partir du début du XVIII^e siècle correspond ainsi à la volonté de stabiliser un décor dans une institution qui justement est en voie de consolidation. Certes, l'évêché n'est pas la seule institution religieuse à recevoir des pans entiers de collections¹⁶, mais elle est la seule à en être une destinataire régulière. La raison pour laquelle les collections des évêques ne sont pas léguées en tant que telles n'est donc pas due à la forte empreinte individuelle des collections épiscopales. Le fait est que les problèmes spécifiques liés aux successions épiscopales, le besoin de liquidité pour régler les dettes, les travaux de réparation et les legs, rend difficile la patrimonialisation familiale d'une collection entière. Cette difficulté n'est cependant pas uniquement due à des circonstances d'ordre économique, mais elle recoupe également l'émergence d'une nouvelle conscience épiscopale qui revendique désormais une séparation plus stricte entre ce qui revient à la famille, et ce qui revient à l'Église. À ce titre, l'ensemble des meubles d'un évêque appartient moins à sa famille qu'il ne constitue le patrimoine du pauvre, ou celui de ses successeurs sur un siège épiscopal.

Il résulte de ceci que la forme la plus courante de legs de tableaux est le don d'une sélection de tableaux à des légataires choisis.

Donataires et formes du don : l'attribution en question

L'aspect le plus frappant dès que l'on prend en compte les destinataires de ces dons, c'est que les tableaux circulent dans de multiples liens : ils vont aussi bien aux membres de la famille, aux amis, aux individus composant la « Maison » de l'évêque – à l'exclusion notable des domestiques – qu'aux institutions, invalidant ainsi toute tentative de réifier un modèle explicatif entre don de tableau et rang social du donataire. De la même manière, établir un rapport d'homologie entre le type de sujet légué et la fonction sociale du donataire relève de la généralisation hâtive, tant les portraits ou les tableaux à sujets religieux, par exemple, sont donnés aussi bien à des membres de la famille qu'à des officiers de l'évêque ou à des amis. Si le sujet joue nécessairement dans le choix de tel ou tel tableau, force est de constater que la volonté d'ajuster un sujet à un donataire n'est que très rarement exprimée – dans deux situations sur notre corpus. Dans ces cas néanmoins, le sujet n'est jugé pertinent qu'en fonction d'enjeux qui dépassent le simple problème du

15 Sur ce sujet, voir Frédéric Meyer, *La Maison de l'évêque, familles et curies épiscopales entre Alpes et Rhône (Savoie-Bugey-Lyonnais-Dauphiné-Comtat Venaissin) de la fin du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, en particulier les pages 307-335.

16 En témoigne le cas d'Alexandre Milon, évêque de Valence, qui, par ses testaments et codicilles successifs rédigés entre 1766-1771, partage sa collection d'estampes et de tableaux entre l'ancien collègue jésuite de Tournon et la chapelle des pénitents de Valence (Médiathèque publique de Valence, B 52, testament et codicilles d'Alexandre Milon, 1766-1771).

représenté. En 1726, l'évêque de Grasse, M^{sr} de Mesgrigny lègue un portrait de saint Charles de Borromée à son neveu, Charles de Mersgrigny, conseiller au parlement de Paris, au motif que saint Charles est « son patron¹⁷ ». Le tableau n'est donc pas donné au hasard, il est une marque de dévotion et d'affection particulière léguée à un neveu que l'on veut singulariser et protéger. En 1739, l'évêque de Limoges, Benjamin de l'Isle-du-Gast, lègue à son vicaire général et « son parent » un portrait représentant le cardinal de Fleury, au motif que ce portrait est celui de « notre bienfaiteur et le sien¹⁸ ». Le choix de ce portrait répond là encore à une ambition de protection du donataire, mais il est également signe d'une connivence fondée sur une histoire partagée dans l'ombre protectrice du ministre. Dans les deux cas, l'ajustement d'un tableau à un donataire ne dépend donc pas uniquement du sujet, ce dernier n'a de pertinence que s'il peut supporter des enjeux qui le dépassent et marquent une connivence entre le donateur et le donataire, que cette connivence soit de l'ordre de la protection ou de l'histoire partagée. Autrement dit, ce n'est pas dans la mise en relation de catégories artistiques (portraits, paysages, sujets religieux) et de catégories sociales (famille, dépendants, amis) objectivées que nous parviendrons à débusquer les principes qui gouvernent l'attribution d'un tableau à une personne en particulier, tant ces principes sont de l'ordre du sensible, du personnel, et amènent à focaliser l'attention sur la façon dont les dons sont effectivement faits et formulés.

Les manières de donner, ou qui particularise-t-on par le don?

Or, c'est justement dans les manières de faire le don que résident les principes les plus discriminants. Deux exemples permettront d'illustrer la diversité des manières de faire. L'évêque de Valence, Jean de Catellan, désigne ainsi son second frère, François de Catellan, comme un de ses héritiers et « luy donne et lègue encore six de [s]es meilleurs tableaux, tel *qu'il les choisira ou qu'il les fera choisir*¹⁹ ». Ce qui importe dans ce cas est davantage de témoigner son attachement à un donataire que l'on singularise assez pour lui offrir le choix dans l'acquisition d'un tableau. Ce motif supérieur n'implique pas que les tableaux soient particularisés : seuls comptent leur nombre et leur qualité. Cette manière de faire n'est pas isolée : en 1694, l'évêque de Metz, M^{sr} d'Aubusson de la Feuillade, laisse au choix de son exécuteur testamentaire, « Mr de Phéliepeaux de Châteauneuf, ancien ministre et secrétaire d'Etat », le soin de choisir « deux

17 A.D. Alpes-Maritimes, 3E79/159, testament de Joseph-Ignace-Jean-Baptiste de Mesgrigny, 1726.

18 A.D. Haute-Vienne, 4E2/55, testament de Benjamin de l'Isle-du-Gast, 1739. L'évêque semble avoir été protégé par le cardinal de Fleury à diverses occasions, autant lors de sa nomination à l'évêché de Limoges que lors de sa nomination en tant qu'abbé de l'abbaye Saint-Martial de Limoges en 1733, B. de l'Isle-du-Gast ayant cumulé les fonctions d'évêque et d'abbé sur la volonté expresse du cardinal de Fleury (selon Charles Ferdinand Lasteyrie-du-Saillant, *L'abbaye de Saint-Martial : étude historique, économique et archéologique*, Paris, Picard, 1901, p. 190). Quant à Louis Emeriste de Bailleul, que l'évêque considère comme son « parent », nous ne savons pas à quelle occasion précise la protection du cardinal joua en sa faveur. Sans doute en 1738, lorsqu'étant déjà vicaire général à Limoges depuis 1736, il fut nommé abbé de l'abbaye royale du Beuil du même diocèse.

19 A.D. Drôme, 5B 516, ouverture et publication du testament de Jean de Catellan, 1725.

des plus beaux de [ses] tableaux²⁰ ». En 1727 encore, l'évêque de Saint-Omer, François de Valbelle, lègue à un parent, Cosme de Valbelle, dont il énumère longuement les titres, « huit tableaux à prendre parmi ceux qu'[il] a à l'évesché selon son choix²¹ ».

À l'inverse, dans son testament daté de 1743, l'archevêque de Besançon, Antoine Pierre II de Grammont, évoque en masse, sans les nommer, les officiers de l'administration diocésaine : « Vicaires généraux, official, pro-official de Besançon, promoteurs et avocats fiscaux²² ». À cette évocation qui ne reconnaît aux donateurs qu'une identité partielle, centrée autour de leurs fonctions, s'oppose la façon dont les tableaux sont décrits : les onze tableaux qu'il leur lègue sont précisément décrits un à un, selon leur sujet, et selon leur emplacement dans les appartements archiépiscopaux²³. Signe encore qu'ici la particularisation s'attache bien plus aux tableaux qu'aux donateurs, le choix de l'attribution d'un tableau à un officier en particulier est laissé à la discrétion des héritiers de l'archevêque. La diversité des procédés d'attribution ne dépend absolument pas de l'hétérogénéité des prélats mis en présence, et un même testateur mobilise le plus souvent ces différentes manières de faire au sein de son testament, selon que les tableaux sont destinés à sa famille, à ses officiers, ou encore à ses amis. Si les évêques donnent des tableaux à plusieurs personnes de leur entourage, il apparaît qu'ils ne donnent pas à tous de la même manière : les procédés d'évaluation et d'attribution des œuvres dépendent donc en grande partie des donateurs eux-mêmes.

II. Les opérations de particularisation

L'originalité comme valeur : donne-t-on des œuvres d'art?

Se pencher sur la façon dont les œuvres picturales sont particularisées conduit à s'interroger sur la notion d'œuvre d'art. Sans juger *a posteriori* de la qualité des tableaux légués, nous considérons ici que la notion d'œuvre d'art est le résultat d'opérations formelles qui font entrer les tableaux dans cette catégorie. Or, le XVIII^e siècle est précisément un siècle où les critères d'évaluation de l'œuvre d'art sont en évolution. De l'attention portée à l'esthétique et aux mérites d'un tableau, ce siècle voit se « déplacer le regard du tableau vers le peintre²⁴ », l'attention se portant désormais d'avantage sur la signature.

20 A.D. Moselle, G 25, testament de Georges d'Aubusson de la Feuillade, 1694.

21 Henri de la Plane, *MM de Valbelle, évêques de Saint-Omer, 1684-1754*, Saint-Omer, 1872, p. 27-28. Cosme de Valbelle y est désigné comme « chevalier marquis de Monfuron, comte de Ribiers, Brigadier des armées du Roy, premier lieutenant des gens d'armes de la garde ordinaire du Roy, grand Bailli héréditaire de Dauphiné et de la ville de Marseille, grand'croix de l'ordre militaire de St Louis ». Cette longue liste de titres et de fonctions témoigne du fait que ce qui importe lors de ce don, est d'avantage de singulariser le donataire que les tableaux eux-mêmes.

22 A.D. Doubs, G 955, testament d'Antoine- Pierre II de Grammont, 1743.

23 Six tableaux se trouvent dans le salon du palais archiépiscopal : quatre tableaux représentant les quatre saisons, auxquels s'ajoutent deux dessus de porte. Les cinq autres tableaux sont situés dans la chambre de l'archevêque : quatre paysages de Flandres et une miniature représentant saint Pierre et saint Antoine.

24 Selon les mots de Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 180.

Ainsi, repérer les tableaux qualifiés en tant qu'œuvres d'art entre la fin du XVII^e et la fin du XVIII^e suppose que l'on prenne garde aussi bien aux jugements esthétiques qui peuvent en être faits qu'à la carte d'identité des œuvres, selon que le peintre, ou sa qualité d'original, soient mobilisés pour en marquer la singularité. Huit prélats mobilisent de tels critères pour justifier le don d'un tableau, soit un peu moins du quart de l'ensemble des évêques qui effectivement lèguent un tableau, la pratique étant également répartie dans le siècle. Si les deux manières de qualifier les images en tant qu'œuvres d'art coexistent entre 1680 et 1720, après cette date, l'appréciation des images selon des critères d'appréciation esthétique disparaît, laissant place à une appréciation davantage marquée par des critères d'attribution et d'authentification. En effet, le testament de M^{gr} de Catellan, évêque de Valence, rédigé en 1721, est le dernier exemple que nous possédions pour lequel un évêque lègue six de ses « meilleurs tableaux » à son frère²⁵. Avant lui, en 1694, l'évêque de Metz déjà évoqué, M^{gr} d'Aubusson de la Feuillade, avait également légué à son exécuteur testamentaire, M. Phéliepeaux de Châteauneuf, « deux des plus beaux de [s]es tableaux²⁶ ». Que les tableaux soient donnés parce qu'ils sont « beaux » ou que ce sont « les meilleurs », ils sont légués et particularisés en fonction de leur propension à susciter un jugement d'ordre esthétique. Après les années 1720, nous ne trouvons plus d'exemple d'une semblable particularisation des œuvres en fonction de critères esthétiques, ceux-ci étant remplacés par des critères essentiellement attributionnistes. Dans les faits, la particularisation des œuvres selon leurs auteurs apparaît dès les dernières décennies du XVII^e siècle. En 1680, l'archevêque de Bordeaux, M^{gr} de Béthune, lègue deux tableaux, le premier, un « original de Guy Boulonnois » (Guido Reni?) à son frère, le duc de Béthune, le second, simplement dit « de Jules Romain » (Giulio Romano, 1499-1546), au duc de Chavrant, son neveu. M^{gr} de Grimaldi, archevêque d'Aix-en-Provence, lègue quant à lui « un ange du Guide » (Guido Reni, 1575-1642), « un paysage de Bartholomey » (sans doute *Bartholomé Breemberg*, dit Bartholomé, 1620-1660) et un « Saint Jean de Carace » (Carrache?) en 1684²⁷. En 1692, c'est l'archevêque de Cambrai qui lègue une « Sainte Eucharistie, fait par Mr Bouillon de Tournai » (sans doute Michel Bouillon, peintre actif à Tournai au XVII^e siècle) et « un Christ, fait par Bartholez » (sans doute Bartheolet Flemael, peintre chanoine de Liège, 1614-1675). Néanmoins, la façon de qualifier ces tableaux s'uniformise au XVIII^e siècle, autour de l'insistance sur la « main » de l'artiste, ou sur la qualité « d'original » du tableau. M^{gr} de Béthune, évêque de Verdun, lègue ainsi en 1717 différents tableaux, l'un qualifié « d'original de Léonard de Vinci », les autres étant issus des « mains » de « M. Mignard » (Pierre Mignard, 1612-1695), de « de Troye » (François de Troy, 1645-1730) ou « de Rigaut » (Hyacinthe Rigaud, 1659-1743)²⁸. À Valence, Alexandre Milon lègue par son testament et ses codicilles rédigés entre 1766 et 1771 divers tableaux, dont deux

25 A.D. Drôme, 5B 516, ouverture et publication du testament de Jean de Catellan, 1725.

26 A.D. Moselle, G 25, testament de Georges d'Aubusson de la Feuillade, 1694.

27 A.D. Bouches-du-Rhône (dépôt d'Aix-en-Provence), 1G 160, testament de M^{gr} de Grimaldi, 1684.

28 Archives hospitalières de Verdun, 1B 92, testament de Hippolyte de Béthune, 1717.

portraits, le premier un « original de De Troy le père » et le second un « original de Rigaud », ainsi qu'un tableau représentant une scène de l'histoire de Jacob, « original de Dominique » (sans doute Domenico Zampieri, dit *Le Dominiquin*, 1581-1641). Vingt ans plus tard, l'archevêque de Bourges, M^{gr} de Phélypeaux, lègue six tableaux dont il prend le soin d'indiquer que chacun est un « original », soit de Jean-François de Troy (1679-1752), de Claude-Joseph Vernet (1714-1789) ou encore de Giovanni Paolo Panini (1691-1765)²⁹. Cette uniformisation de la qualification des œuvres autour de leur provenance – la main – ou de leur qualité d'original au XVIII^e siècle est peut-être moins significative de l'importance de l'attribution – qui apparaît dès la fin du XVII^e siècle – que de l'intérêt désormais porté à l'authentification dans la qualification de ce qu'est une œuvre d'art³⁰. Néanmoins, si la valorisation des œuvres données peut passer par la reconnaissance de leur statut d'œuvre d'art, force est de constater que pour plus des trois quarts des évêques, la valeur accordée aux tableaux donnés n'est pas intrinsèque, mais semble venir d'ailleurs.

L'origine comme valeur : généalogie et réseaux sociaux

Plus que l'originalité des tableaux, c'est leur origine qui en fonde la valeur. À ce titre, la distinction que Jean de Catellan, évêque de Valence, introduit entre d'une part les tableaux qu'il donne à son frère, désignés comme ses « meilleurs », et d'autre part ceux qu'il donne à son neveu, nouveau chef de la famille, désignés comme « précieux », semble révélatrice.

Ce qui rend ces tableaux si « précieux » vient de ce qu'ils ont circulé dans deux types de réseaux. Le premier met en jeu un modèle centre/périphérie doublé d'un rapport de fidélité. Il s'agit de cinq tableaux de la famille royale, dont il précise qu'il les a « fait venir de Paris ». Si parmi eux certains sont le résultat d'achats et de commandes, d'autres ont été donnés à l'évêque. C'est le cas d'un portrait du duc de Bourgogne, dont M^{gr} de Catellan précise que ce prince lui en « fit présent avec tant de bonté et de magnificence peu de temps après que je fus arrivé dans ce diocèse³¹ ». Le tableau est ici jugé inestimable, non pour sa qualité esthétique, mais parce qu'il vient rendre tangible un lien d'affection et de reconnaissance entre un membre de la famille royale et un évêque qui, par son statut de « lecteur des enfants de France », fut attaché à l'éducation de ce prince. Ainsi, au moment où apparaissent les enjeux généalogiques dans les testaments – lorsque l'on donne à un membre de la famille –, la valeur essentielle reconnue au tableau est précisément celle de son origine, de sa généalogie³².

29 Archives nationales (désormais A.N.), ET/XC/511, testament de Georges-Louis Phélypeaux, 1786.

30 Sur l'évolution de l'expertise dans le milieu des amateurs d'art en particulier, on verra Charlotte Guichard, « Connoisseurship and Artistic Expertise, London and Paris, 1600-1800 », dans Christelle Rabier (dir.), *Fields of Expertise: a comparative History of Expert Procedure in Paris and London, 1600 to Present*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 173-192.

31 A.D. Drôme, 5B 516, ouverture et publication du testament de Jean de Catellan, 1725.

32 Sur l'idée d'une « généalogie des objets », voir Brigitte Buetner, « Le système des objets dans le testament de Blanche de Navarre », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 19, 2004, p. 37-62.

Le deuxième type de rapport qui fonde la valeur des tableaux met en jeu des rapports moins hiérarchiques. C'est le cas des autres tableaux légués par cet évêque à son neveu : il cite ainsi quatre portraits de « prélats à qui j'ay été, ou à qui je suis encore le plus uni, ou par la parenté, ou par l'amitié ou par la reconnaissance³³ ». Au moins trois de ces portraits sont de Hyacinthe Rigaud. Le livre de raison de ce dernier permet de saisir les conditions dans lesquelles ces portraits sont arrivés en possession de l'évêque de Valence³⁴. Si le livre du peintre évoque les occasions au cours desquelles l'évêque de Valence s'est adressé à lui pour obtenir des copies³⁵, on y perçoit néanmoins la façon dont l'atelier a pu devenir un centre autour duquel des liens d'amitié et de réciprocité se sont articulés. L'année 1706, Rigaud note qu'il a peint simultanément une copie du portrait de l'évêque de Mirepoix pour le compte de l'évêque de Valence, et une copie du portrait de l'évêque de Valence pour l'évêque de Mirepoix³⁶. Plus que réceptacle de simples commandes, l'atelier devient le lieu de l'affirmation de l'amitié et de la reconnaissance par l'échange et la circulation de portraits qui ont lieu en son sein.

Le caractère irremplaçable des tableaux légués est moins attribuable, ici, à leur singularité propre qu'aux réseaux dans lesquels ils s'inscrivent. C'est loin d'être un cas isolé; d'autres prélats mobilisent les liens dans lesquels les tableaux qu'ils donnent ont circulé pour en marquer les mérites. En 1771, l'archevêque de Besançon, M^{gr} de Choiseul Beaupré, lègue un tableau représentant « Les pèlerins d'Emmaüs » à sa belle-sœur, la marquise de Choiseul, dont il précise que « ce tableau vient du Roi de Pologne³⁷ », Stanislas Leszczyński, dont l'archevêque fut également l'aumônier. En 1775, l'archevêque d'Auch, M^{gr} de Montillet, lègue quant à lui à un de ses neveux « le tableau de saint Jean-Baptiste qui a été apporté d'Italie et que je tenais de mon oncle, Joseph de Revol, évêque d'Oloron³⁸ ». Une dizaine d'années plus tard, en 1784, l'archevêque de Lyon lègue deux tableaux représentant le couple impérial autrichien à son neveu, au motif que ceux-ci avaient été donnés par ces souverains au comte de Montazet, frère défunt de l'archevêque³⁹. Dans tous ces cas, la valeur du tableau, repose sur son origine et sur les liens dont l'objet garde la mémoire. Si la particularisation des tableaux donnés semble en partie dépendre des liens dans lesquels ils s'ancrent, elle dépend également des lieux dans lesquels ils s'inscrivent matériellement.

33 A.D. Drôme, 5B 516. Il s'agit du portrait de feu l'évêque de Mirepoix, Pierre de la Broue, mort en 1720, lui-même originaire de Toulouse; de celui de l'évêque de Meaux, Bossuet, mort en 1704; de celui de l'évêque de Blois, David Nicolas Berthier, mort en 1719; et de celui de l'évêque de Sées, encore vivant lors de la rédaction du testament de ce testament, Dominique Turgot de Saint-Clair.

34 Jules Roman (dir.), *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, Laurens, 1919, p. 109.

35 En 1704, Rigaud note qu'il a copié en buste le portrait de l'évêque de Blois pour l'évêque de Valence. Deux ans plus tard, il copie celui de l'évêque de Mirepoix, et en 1708 il peint une copie du portrait de Bossuet pour le compte du même (Roman, *Le livre de Raison*, p. 109 et 125).

36 *Ibid.* p. 125.

37 A.D. Doubs, B 10400, testament d'Antoine-Clérade de Choiseul-Beaupré, 1771.

38 A.D. Gers, 3E 2406, testament de Jean-François de Montillet, 1775.

39 A.N., ET/XLIX/879, testament d'Antoine de Malvin-Montazet, 1784.

Sans origine ni originalité : l'image donnée en tant qu'objet du quotidien

Le plus petit dénominateur commun aux différents modes de particularisation des œuvres réside dans la pratique consistant à situer précisément les tableaux donnés dans les intérieurs. Au-delà d'aspects pratiques évidents, au moment de tester, les prélats mobilisent un « musée imaginaire » personnel dont ils connaissent parfaitement la géographie.

Cette géographie est sélective, les prélats accordant leur préférence aux images situées dans leur quotidien immédiat : les chambres et les cabinets apparaissent le plus souvent, parfois le salon ou la chapelle. La valeur reconnue à l'œuvre dans ce cas n'est pas tant à rattacher à son origine, ni même à son originalité, mais au contraire à sa qualité d'image du quotidien. Cette démarche empirique est confirmée dès lors que l'on s'attache à superposer la géographie des donateurs et celle des œuvres données.

Ce faisant, il apparaît qu'à mesure que l'on progresse dans le degré d'attachement entre un prélat et un donataire, on se rapproche des images exposées au plus près de l'endroit où l'on dort et l'on prie, de ces images avec lesquelles précisément un rapport quotidien est entretenu. Selon cette logique, si Antoine Pierre II de Grammont – archevêque de Besançon – situe indifféremment les tableaux qu'il donne à sa curie dans son salon ou sa chambre, on remarque que seuls les tableaux accrochés aux murs sont donnés en reconnaissance de services. En revanche, le seul tableau qui se trouve au chevet de son lit, un portrait de la Vierge, est donné à sa tante, M^{lle} de Bellay, mêlant ici dévotion et affection familiale⁴⁰. Ceci est confirmé par la régularité avec laquelle des images situées au plus près des lits sont données à des amis ou à la famille : déjà en 1660, l'évêque de Noyon avait légué à son exécuteur testamentaire « ses petits tableaux de dévotion quy estoient à la ruelle de son lit⁴¹ ». En 1680, l'archevêque de Bordeaux donne à son frère, le duc de Béthune, un *Ecce Homo*, « original de Guy Boulonnais », qui se trouve également « à la ruelle de son lit⁴² ». La pratique est également récurrente au XVIII^e siècle, à l'image de l'évêque du Puy, Claude de La Roche-Aymon, qui, en 1720, lègue l'ensemble de ses tableaux à ses successeurs, sauf « tous les tableaux qui sont à côté de [s]on lit », légués à son grand vicaire. Le don concerne ici des tableaux qui ne sont jugés précieux que pour autant que s'y est incorporée et accumulée la singularité du donateur, des tableaux en compagnie desquels les prélats ont prié, dormi, et entretenu un rapport de quotidienneté⁴³ : autrement dit, ces tableaux ne sont donnés que parce qu'ils ont une âme.

Tout se passe comme si en suivant les chemins qui mènent au plus près des cœurs, nous suivions les voies qui mènent au plus près des lits, au plus près de ces « refuges de l'intime » dans lesquels les récits biographiques peuvent surgir.

40 A.D. Doubs, G 955, testament d'Antoine- Pierre II de Grammont, 1743.

41 A.D. Oise, BP 2824, inventaire après décès de Henri de Baradat, évêque de Noyon, 1660.

42 A.D. Gironde, G 3243, testament de Henri de Béthune, 1680.

43 Je rejoins ici des thématiques abordées par Olivier Christin, « Le lit, la vierge, la mort : intimité et image de dévotion à l'époque moderne », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 217, n° 3, 2000, p. 607-622.

« *L'objet biographique*⁴⁴ »

Les tableaux ainsi donnés à la famille ou à un ami apparaissent comme autant « d'objets biographiques », et cela, selon deux modalités.

La première de ces modalités concerne avant tout les tableaux de dévotion légués à des proches et qui se situent aux chevets des lits. Images supports de prières, mais aussi images protectrices qui veillent sur le dormeur, elles s'incorporent aux activités régulières des évêques. C'est cette participation active à l'intimité des évêques qui en fonde le caractère irremplaçable⁴⁵, faisant d'elles les images les plus susceptibles de cristalliser quelque chose de l'affectif du donataire et qui en justifie le don.

Objets biographiques par la manière dont elles s'insèrent dans les activités quotidiennes des évêques, ces images de chambre le sont aussi car elles sont les plus à même de supporter un discours biographique. L'exemple le plus significatif est encore celui de l'évêque de Valence, Jean de Catellan, qui donne divers tableaux de la famille royale à son neveu. Si tous sont situés dans son cabinet, il en est un qu'il situe dans sa chambre, un portrait représentant le duc de Bourgogne. S'ensuit un long discours dans lequel M^{gr} de Catellan précise que le portrait lui fut donné par ce prince,

Avec tant de bonté et de magnificence peu de temps après que je fus arrivé dans ce diocèse, Dieu veuille me joindre pour toujours dans le ciel à ce saint Prince à qui il m'avoit attaché d'une manière si glorieuse pour moy dans le temps de ses études, et en qui il m'a fait voir, et dès ce temps là, et dans toute la suite de sa vie, non seulement les plus grandes qualités, mais encore les vertus chrétiennes les plus sublimes et dont le souvenir m'édifiera [*sic*] tous les jours de ma vie⁴⁶.

Ce discours tranche nettement avec la manière dont le portrait de Louis XIV, situé dans son cabinet, est décrit : Louis XIV est simplement désigné comme « [s]on bienfaiteur ». Le portrait situé dans la chambre est donc celui qui a le plus de densité biographique, sa seule évocation suffisant pour que des expériences précises soient ravivées. L'évêque procède ainsi au rappel des événements qui ont marqué sa carrière (son arrivée dans le diocèse de Valence en tant qu'évêque; sa fonction de lecteur des Enfants de France qui l'a attaché à l'éducation des princes), ainsi qu'aux sentiments éprouvés vis-à-vis du duc (attachement sincère pour son ancien élève, érigé en modèle de bonté et de vertu). De manière significative, ce portrait devient une nouvelle image de dévotion, représentant un « saint prince », dont la vertu est « d'édifier » son possesseur, superposant ainsi dévouement amical et dévotion. Le portrait devient doublement biographique, à la fois par la nature du récit qu'il suscite et accompagne, mais aussi par sa

44 Expression empruntée à Violette Morin, « L'objet biographique », *Communications*, n° 13, 1969, p. 131-139.

45 Ces tableaux correspondent ainsi à la définition de l'objet « biocentrique ou biographique » telle que la proposait naguère Violette Morin : un objet qui fait non seulement partie de l'environnement, mais aussi « de l'intimité active » de l'usager (Morin « L'objet biographique », p. 132-133).

46 A.D. Drôme, 5B 516, ouverture et publication du testament de Jean de Catellan, 1725.

conversion en image de dévotion. La densité biographique de ces tableaux semble bien être en dernier recours ce qui les rend insubstituables.

Dans les testaments, l'image prend sa valeur par les réseaux sociaux et les expériences vécues dans lesquels elle parvient à s'incorporer. C'est là ce qui fonde son caractère particulier et justifie qu'on la lègue. Les tableaux ainsi traités de manière à être insubstituables peuvent alors circuler selon des modalités particulières qui les dotent de pouvoirs singuliers en leur permettant de s'inscrire dans des liens d'affinité et d'affectivité.

III. L'efficacité des images⁴⁷

L'image, « objet relique »

Si les reliques peuvent être définies comme des objets qui ne tirent leur puissance que du simple fait d'avoir été possédés par une personne jugée irremplaçable et insubstituable⁴⁸, alors la plupart des objets donnés fonctionnent comme des reliques. Ceci est clairement exprimé dans le testament de l'évêque de Limoges, François de La Fayette, en 1670 : outre un bijou en forme de croix que l'évêque affirme porter quotidiennement, il donne un crucifix encadré situé « au chevet de son lit » à M. de Savignac, un prêtre réformateur actif dans le diocèse de Limoges. Ces deux objets tirent leur pouvoir d'évocation du fait qu'ils sont au contact permanent de l'évêque, le premier étant porté par l'évêque, le second se trouvant au chevet de son lit. Or, ces objets sont donnés au motif que l'évêque affirme croire « qu'ayant toujours toutes ces dévotes choses devant les yeux, sur luy, ou entre les mains, il [le donataire] aura plus de souvenir de moy dans ses saintes prières⁴⁹ ». Trente ans plus tard, l'évêque de Mende, François Placide Baudry de Piencourt agit de la même manière en donnant douze tableaux « en miniature » qui se trouvent dans sa chambre à coucher à partager entre ses deux nièces, tableaux « qu'elles garderont en souvenir de [lui]⁵⁰ ». Ces objets donnés fonctionnent donc comme des reliques par le simple fait qu'ils se sont incorporés à l'intimité du donataire, et qu'ils en portent la trace, leur contact devant susciter, comme toute relique, la prière en faveur du disparu.

47 Les différents types d'actions susceptibles d'être accomplies par les images font aujourd'hui l'objet de recherches de la part d'historiens qui remettent en cause la notion de « pouvoir des images », telle que l'avait conçue David Freedberg dans *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998 (pour la traduction française). Pour une tentative de typologie des différentes « performances » des images, voir l'ensemble des communications réunies par Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010. Nous avons ici opté pour le terme « d'efficacité », terme aux applications plus larges que celles induites par les mots « agentivité », « performativité », « puissance ». La notion d'efficacité suppose simplement qu'existe un rapport de conformité entre l'effet produit par une image et l'intention qui a présidé à sa réalisation.

48 Heinich, « Les objets-personnes », p. 102-134.

49 A.D. Haute-Vienne, 1G 284, testament de François de La Fayette, 1670.

50 Ce testament daté de 1704 a été publié par Jean-Joseph-Marie Ignon, « Notice biographique sur M^{ef} de Piencourt, évêque de Mende », *Mémoires et analyse des travaux de la société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la ville de Mende*, 1845-1846, p. 153-174.

Si ces tableaux portent l’empreinte du disparu, gage de leur pouvoir d’évocation, on comprend mieux la place tenue par les portraits d’évêques dans les dons. Un quart d’entre eux lèguent un de leurs portraits, soit à la famille, soit à un proche, ami ou collaborateur. Pratique répétitive, le don d’un portrait retrouve néanmoins tout son sens au détour de détails apparemment anodins. Entreprenant de rédiger son testament le 31 décembre 1756, le cardinal de Tencin en confie l’écriture à « la main d’une personne de confiance⁵¹ ». Le cardinal interrompt néanmoins le cours de la rédaction pour ajouter de sa main qu’il entend que soit délivré à son conseiller et juge de l’archevêché, M. Prost, « un de [s]es portraits pour lui donner une preuve de [s]on estime et de [s]on affection ». Si le don d’un tableau vient ici rendre tangible une relation de confiance et d’estime entre un prélat et son conseiller, le fait que Tencin décide de prendre lui-même la plume pour faire ce don est significatif du pouvoir attribué au tableau. Les enjeux mémoriels de ce tableau sont d’autant plus forts, que, comme beaucoup, Tencin ne lègue que ce seul et unique tableau. Il est en cela suivi par l’évêque de Saint-Papoul, M^{gr} de Langle, qui, en 1772, ne lègue pour unique tableau que son portrait à son frère⁵². Dix ans plus tard, l’évêque de Nîmes, M^{gr} de Beccdelièvre, ne lègue de même que son portrait « en plâtre enchassé dans un cadre doré⁵³ » à sa nièce.

Ces objets donnés fonctionnent donc comme des reliques par le simple fait qu’ils se sont incorporés à l’intimité du donataire, ou qu’ils en conservent l’empreinte, tant au sens figuré que figuratif. Cependant tous les tableaux donnés ne tirent pas leur pouvoir d’un rapport de singularité établi entre un individu et un tableau.

De l’image relique au fétiche familial

Plus que des objets cristallisant une histoire singulière, certains tableaux sont insérés dans de véritables histoires familiales, les prélats ne donnant plus ces tableaux en tant que relique personnelle, mais agissant là en tant que passeurs d’un patrimoine symbolique familial. Tous les tableaux donnés aux membres de la famille ne sont pas néanmoins constitutifs d’un tel patrimoine.

Sans surprise, la famille est concernée par le don d’un tableau dans 50 p. 100 des testaments. Parmi ces destinataires familiaux viennent en premier lieu les nièces (neuf cas) et les neveux (neuf cas), puis les belles-sœurs (cinq cas) et les frères (cinq cas), lesquels sont suivis par les sœurs (deux cas) et les tantes (deux cas), et enfin un ensemble de parents qui n’apparaissent qu’une fois (beau-frère) ou avec qui les liens ne sont pas toujours clairement définis (cousins éloignés, personnes désignées comme « parents », soit quatre cas). Outre la place tenue par les nièces et les neveux parmi ces destinataires, ce qui nous retiendra ici est l’équilibre quasi parfait entre les dons faits aux femmes et ceux faits aux hommes

51 A.D. Rhône, 3E 3096, testament du cardinal de Tencin, 1756.

52 A.D. Aude, 3E 1014, testament de Daniel Bertrand de Langle, 1772.

53 A.D. Gard, 2E 37/346, testament de Charles-Prudent de Beccdelièvre, 1782.

de la famille. Cet équilibre varie dans le siècle : avant les années 1720, seuls trois hommes sont désignés comme devant recevoir un tableau, tandis que les femmes apparaissent à sept reprises en tant que destinataires. Pendant la période suivante, le rapport se renverse, et à treize occasions des hommes de la famille sont désignés comme légataires, pour onze cas féminins. Mieux encore, à partir des années 1740-1750, les femmes de la famille n'apparaissent plus qu'à deux reprises, tandis que les hommes, les neveux en particulier, sont désignés à cinq reprises. Cette évolution est significative d'une évolution plus générale quant aux intentions qui gouvernent le don d'un tableau au sein du cercle familial.

Les tableaux donnés aux hommes ou aux femmes de la famille ne se recourent en effet que partiellement. Dans ses grandes lignes, les tableaux donnés aux hommes sont avant tout des portraits de « famille », c'est à dire aussi bien des portraits des membres de la famille naturelle de l'évêque que des portraits qui ont été offerts à l'évêque par des connaissances. Aux femmes, que celles-ci soient nièces, tantes ou belles-sœurs, vont avant tout des tableaux à sujets religieux : l'archevêque de Besançon, Antoine Pierre de Grammont, lègue en 1675 un tableau en forme de crucifix à sa « chère belle-sœur ». Henri de Béthune lègue quant à lui un tableau représentant « Notre Dame et le petit Jésus » en 1680 à la duchesse de Béthune, sa belle-sœur. De même, au siècle suivant, en 1724, l'évêque de Bazas, M^{gr} de Gourgues, lègue un tableau représentant une « Adoration des rois » à la présidente de Gourgues, sa belle-sœur⁵⁴. Deux ans plus tard, l'évêque de Grasse, M^{gr} de Mesgrigny, lègue à l'aînée de ses nièces, Gabrielle de Mesgrigny, le tableau d'une descente de croix⁵⁵, tandis qu'en 1743 l'archevêque de Besançon, Antoine-Pierre II de Grammont, lègue un tableau de la sainte Vierge à sa tante, M^{lle} du Bellay⁵⁶. Plus qu'une simple différence de sujet, c'est une différence de rôle que l'on assigne selon que l'on lègue un tableau à un homme de la famille ou à une femme.

Aux femmes vont les tableaux dont la valeur ne peut entrer dans l'élaboration d'une mémoire lignagère, tant leurs valeurs restent singulières, attachées au donateur. En donnant des tableaux de dévotion ou des objets figuratifs devant évoquer la piété aux femmes, les évêques n'entendent pas seulement cantonner les femmes à une activité de prière, mais ils leurs offrent le soin d'invoquer leur mémoire dans le temps de la prière : Antoine-Pierre de Grammont, archevêque de Besançon, lègue ainsi un crucifix à sa belle-sœur « pour avoir souvenir de nous devant Dieu⁵⁷ » ; l'évêque de Mende, M^{gr} de Piencourt, lègue de même douze tableaux conservés dans sa chambre à deux de ses nièces « qu'elles garderont en souvenir de moi⁵⁸ ». Antoine-Pierre II de Grammont lègue également un crucifix et un tableau représentant la Vierge, le premier à sa nièce, le second à sa tante, comme autant de « marques de notre souvenir ». Cette place dévolue

54 A.D. Gironde, 3E14/974, testament de Jacques-Joseph de Gourgues, 1724

55 A.D. Alpes-Maritimes, 3E 79/159, testament de Joseph-Ignace-Jean-Baptiste de Mesgrigny, 1726.

56 A.D. Doubs, G 955, testament d'Antoine-Pierre II de Grammont, 1743.

57 A.D. Doubs, G 949, testament d'Antoine-Pierre de Grammont, 1675.

58 Jean-Joseph-Marie Ignon, « Notice biographique sur M^{gr} de Piencourt », p. 168.

aux femmes dans l'entretien de la mémoire du défunt explique également que lorsqu'un portrait de l'évêque est donné seul – et non pas inclus dans un ensemble de portraits de famille – à un membre de la parentèle, les femmes en soient les destinataires privilégiées (cinq femmes contre deux hommes).

Aux hommes, en revanche, vont les tableaux dont la conservation entre dans la constitution d'un patrimoine familial qui transcende les existences particulières. Dès 1723, l'évêque d'Alet lègue six tableaux à son neveu, dont cinq portraits de famille⁵⁹. En 1740, l'évêque d'Agde, Claude-Louis de la Chastre, lègue six portraits, « tableaux de famille », à son neveu, demandant à ce que ceux-ci « soient envoyés par mes héritiers au marquis de la Chastre, mon neveu⁶⁰ ». En 1763, c'est au tour de l'évêque de Mende – M^{gr} de Choiseul – de léguer tous les portraits de famille qu'il possède, au « Marquis de Choiseul, son neveu, ou à ses petits fils, enfants du comte de Choiseul, son fils aîné⁶¹ », en précisant que ces portraits seront « rendus d'abord après mon décès, et qu'ils soient transportés aux frais de ma succession⁶² ». Ces dernières recommandations sont significatives des enjeux attachés à ces tableaux : leur don s'apparente à un processus d'assignation d'un rôle de gardien de la mémoire familiale à certains membres du lignage; les neveux en particulier. Les évêques se livrent ainsi à une véritable redistribution des objets symboliques qui confirment autant qu'ils désignent le *pater familias*⁶³. De relique, l'image devient fétiche : à la différence de l'image relique qui ne tire son pouvoir que de sa possession par une personne jugée irremplaçable, l'image fétiche agit comme une personne, lui est reconnu un pouvoir spécifique que n'ont pas les autres objets. Or, dans les testaments, les images pèsent de tout leur poids symbolique sur l'équilibre des relations familiales, et agissent concrètement en assignant à chacun un rôle.

Au sein du cercle familial, l'effacement progressif des femmes au profit des hommes parmi les destinataires privilégiés de tableaux semble impliquer une transformation profonde des enjeux assignés aux tableaux : est-ce à dire que les tableaux perdent peu à peu leur pouvoir d'évocation du défunt au profit d'une valeur symbolique et patrimoniale qui oblitère l'existence du donateur?

Les conditions de l'efficacité des images : du fétiche au monument

Dans son testament daté de 1726, l'évêque de Valence, Jean de Catellan, lègue un portrait du duc de Bourgogne à son neveu. On a déjà évoqué la forte densité biographique de ce portrait, l'évêque déroulant les principaux événements de

59 A.D. Aude, G 220, inventaire après décès de Jacques Maboul, évêque d'Alet, 1723.

60 Archives municipales d'Agde, GG 42, testament de Claude-Louis de la Chastre, 1740.

61 Testament publié par Jean-Joseph-Marie Ignon, « Notice biographique sur M^{gr} de Choiseul », dans *Mémoires et analyse des travaux de la société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la ville de Mende*, 1843-1844, p. 105-122.

62 *Ibid.*

63 Je rejoins sur ce point les remarques faites par S. Mouysset concernant la façon dont les livres de raisons se transmettent au sein des familles, *Papiers de famille, introduction à l'étude des livres de raison (France, XVe-XIXe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, notamment les pages 113-120.

sa carrière à l'évocation de ce tableau. Or ce portrait, apprécié en fonction de critères éminemment personnels et dont la valeur n'existe qu'en fonction du vécu du donateur, est également celui auquel l'évêque assigne un rôle essentiel dans la constitution d'un patrimoine familial symbolique. L'évêque lègue ainsi ce tableau en enjoignant à son neveu de « conserver avec soin dans la famille⁶⁴ » le gage de cette amitié passée entre le prince et l'évêque, le donataire se voyant ainsi confirmé dans son rôle de « chef de la famille⁶⁵ ». Deux attitudes *a priori* contradictoires se trouvent ainsi mêlées par ce don : le tableau auquel sont attachées les valeurs les plus singulières, les plus personnelles, est aussi celui auquel sont assignés les enjeux familiaux et sociaux les plus fondamentaux. Le passage de l'un à l'autre se fait au moyen d'un discours en faveur de la « conservation » du tableau au sein de la famille et fait entrer l'image dans une nouvelle catégorie, celle du « monument ». Le terme apparaît ainsi dans le testament de Jean de Catellan, le portrait du duc de Bourgogne étant qualifié de « monument éternel de l'honneur qu'[il a] eu d'être à ce grand prince⁶⁶ ». Le « monument » serait ainsi le point de jonction entre des aspirations contradictoires : celles concernant la conservation d'une mémoire individuelle et celles concernant des enjeux collectifs, familiaux.

Le terme de « monument » réapparaît d'ailleurs quelques années plus tard dans le testament d'un autre évêque de Valence, Alexandre Milon : celui-ci lègue plusieurs objets, dont des tableaux, à l'Église, qu'il laisse comme autant de « monuments pour mon amour pour elle⁶⁷ ». La transformation de l'image en « monument » suit les mêmes voies dans les deux testaments. Elle passe d'abord par l'exigence d'une conservation à long terme : comme son prédécesseur, M^{gr} de Milon insiste pour que les tableaux qu'il donne soient conservés. Léguaux ses « tableaux de dévotion » à la chapelle des Pénitents de Valence, il interdit que « lesd[its] confrères puissent les déplacer, se les approprier et vendre sous quelque prétexte que ce soit, et les priant d'en avoir soin comm'une preuve de [son] affection pour les habitans de la ville⁶⁸ ». Les images léguées doivent donc être l'objet de soins constants, afin de répondre à un double objectif : les conserver contre les injures du temps et prévenir leur perte de pouvoir qu'entraînerait inévitablement l'oubli de leur ancien détenteur et l'oubli des motifs qui ont dicté le don. Un tel oubli conduirait ces images à retomber dans la catégorie de simples objets décoratifs. Cette véritable consécration de l'image est assurée en la léguaux à des institutions dont la pérennité n'est pas mise en doute, que ce soit la famille et la maison familiale dans le cas de M^{gr} de Catellan ou la confrérie des Pénitents et leur chapelle dans le cas de M^{gr} de Milon. Ce qu'il y a de frappant dans le choix de ces lieux est qu'ils ne sont pas réductibles

64 A.D. Drôme, 5B 516, ouverture et publication du testament de Jean de Catellan, 1725.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 Médiathèque publique de Valence, B 52, testament d'Alexandre Milon, 1766-1771.

68 *Ibid.*

à ces espaces publics que les historiens voient surgir au XVIII^e siècle⁶⁹. La consécration de l'image comme « objet à part » passe ici par son exposition dans des lieux à l'accès restreint. Cela correspond tout à fait à la façon dont le monument est pensé par ces deux évêques : le monument, conformément à son sens étymologique, n'est là que pour conserver un souvenir particulier et la mémoire d'un particulier. Lorsque ces « monuments » sont donnés, aucun principe général n'est mobilisé qui leur donnerait un caractère public : à aucun moment le « monument » n'est inséré dans un discours progressiste qui verrait en lui un moyen de dissiper l'ignorance, de réveiller l'esprit public, de perfectionner les arts⁷⁰. L'image n'est instituée comme monument que par sa capacité à dire un sentiment, un attachement singulier, tout en agissant sur des communautés restreintes (famille, habitants d'une ville particulière). La conception de l'image en tant que monument n'est pas uniquement le fait de quelques prélats isolés. Elle recoupe un ensemble de discours que nous retrouvons dans les inventaires après décès des prélats. Ceux-ci contiennent la plupart du temps la transcription de réclamations formulées par les ayants droits à la succession. Or, à partir des années 1740-1750, la catégorie de « monument » est mobilisée à diverses reprises pour justifier telle ou telle réclamation. Lorsque les priseurs entament le répertoire et l'estimation des biens délaissés à Tours par M^{gr} Chapt de Rastignac en 1750, ceux-ci présentent un ensemble de tableaux dont une grande gravure exposée dans un des salons de l'archevêché qui s'avère être « une thèse soutenue par M. l'abbé de Ventadour, aujourd'hui cardinal de Soubise, dédiée au roi, à cadre de bois doré et sous verre⁷¹ ». Les procureurs des héritiers de sang de l'archevêque requièrent alors « la distraction du tableau ci-dessus [. . .] parce que ledit defunt seigneur de Rastignac archevêque a présidé à cette thèse et que le présent luy en a été fait en cette consécration [*sic*], ce qui est un monument précieux pour la famille⁷² ». En 1758, la même situation se rencontre à Lyon, lors de la prise des biens de M^{gr} de Tencin. Au moment où les priseurs ont commencé à estimer une partie des portraits que possède l'archevêque, ainsi qu'un recueil d'estampes représentant les tableaux du cabinet du roi, les procureurs de l'héritière de l'évêque interviennent au motif que les portraits (de papes, et des familles royales de France et d'Angleterre) ont « été donnés à titre de présent » au cardinal, et ne doivent donc « être estimés, attendu que ces portraits doivent être conservés pour la famille comme des monuments précieux et

69 Sur la question de l'apparition d'un espace public et ses conséquences sur l'art, la référence reste Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (pour la traduction française).

70 Sur ce rôle conféré au monument au XVIII^e siècle, notamment par les philosophes, voir Dominique Poulot, *Une Histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

71 A.D. Indre-et-Loire, 3E1/919, inventaire après décès de Louis-Jacques Chapt de Rastignac, archevêque de Tours, 1750. Les thèses pouvaient en effet être rehaussées d'estampes servant de frontispice, que le candidat pouvait distribuer à ses connaissances, à ses amis ou à ceux qu'il entendait honorer. Sur ce sujet, voir Véronique Meyer, « Aperçu sur les frontispices de thèse, définition et méthodologie : à partir de quelques exemplaires dédiés à Louis XIV », dans Marianne Barrucand (dir.), *Arts et culture, une vision méridionale*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 91-100.

72 *Ibid.*

marque de distinction⁷³ ». Quant au recueil d'estampes du cabinet royal, celui-ci fait partie de « cadeaux faits par le monarque à son éminence qui doivent rester dans la famille comme des monuments prétieux ». Tout comme dans les testaments, les tableaux sont ici réclamés autant pour la mémoire du défunt, qu'ils cristallisent, que par ce qu'ils intéressent l'honneur d'un clan familial dans son ensemble. La transformation de l'image en monument ne passe par aucun discours ayant une portée politique générale. L'image ne devient monument qu'en fonction de sa propension à cristalliser une singularité et à intéresser les stratégies de groupes particuliers.

Conclusion

Ce constat permet de nuancer les positions qui voient la consécration de l'image selon une évolution qui ferait passer celle-ci du statut d'image-objet au statut d'œuvre d'art⁷⁴. Le seul mode de consécration reconnu par ces études est la progressive reconnaissance d'une valeur artistique prise comme un universel sur laquelle s'accorderaient peu à peu tant les peintres que leur public. Or, ici, la consécration de l'image ne se base sur aucun accord quant à sa valeur. Au contraire, dans les processus d'évaluation présents dans les testaments, la reconnaissance d'une valeur propre aux images reste rare. La particularisation des images passe davantage par leur insertion dans un discours qui en reconnaît les valeurs particulières connues de leur seul détenteur (généalogie, dévotions particulières, affections singulières). Ce sont des images qui ne prennent sens que dans leur rapport à un être singulier. Ces valeurs dotent les images de pouvoirs qui contribuent à leur donner une place à part dans l'univers des objets qui composent les intérieurs épiscopaux. La consécration des images passe donc aussi par des voies particulières dans lesquelles l'amour, l'affection, et les enjeux familiaux ou sociaux tiennent le premier rang, impliquant d'autres types d'espaces que les seuls espaces publics. La prise en compte de la seule valeur artistique ne permet pas de penser la façon dont les tableaux en viennent à dire l'affection et n'aboutit en fin de compte qu'à expliquer comment les tableaux ont fini par créer le besoin de lieux dans lesquels ils pouvaient venir s'échouer dignement, les musées, ces institutions propres à dire l'amour pour l'art, mais non l'amour par l'art.

73 A.D. Rhône, BP 2211, inventaire après décès du cardinal de Tencin, archevêque de Lyon, 1758.

74 Bien que différents dans leurs sujets et leur extension, les travaux de Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 (pour la traduction française), et ceux de Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998 (pour la traduction française), se rejoignent néanmoins sur un ensemble de présupposés expliquant la mutation du statut des arts entre la Renaissance et le XVI^e siècle. À les suivre, l'évolution de la valeur des arts suivrait une trajectoire univoque qui amènerait le triomphe progressif du règne de l'art pour l'art. En conséquence, il n'y aurait pour les œuvres qu'une seule valeur admissible à partir du XVI^e siècle, fondée sur des critères esthétiques, qui ferait de toute image une œuvre d'art et dont tout un chacun devrait connaître les principes d'appréciation.