

Monsieur le Président
Mesdames et Messieurs les Conseillers
Conseil d'État
Section du Contentieux
75001 – PARIS

RECOURS EN DÉCLARATION D'INEXISTENCE

Mémoire introductif d'instance

POUR :

International Restitutions
9, rue des Anges
66450 – POLLESTRES
international.restitutions@gmail.com
☎ 07 86 63 91 61

CONTRE :

Madame le ministre de la Culture
3, rue de Valois
75033 – PARIS cedex 01

Monsieur le président du conseil d'administration
Établissement public du Musée du Louvre
75058 – PARIS cedex 01

PLAISE AU CONSEIL D'ÉTAT,

International Restitutions, ci-après dénommée “*la requérante*”, a l’honneur de solliciter de votre juridiction, à titre principal, que soit déclarée inexistante l’inscription à l’inventaire de l’établissement public du Musée du Louvre de dix objets d’art issus de spoliations napoléoniennes et d’ordonner en conséquence leur radiation pour inscription indue en application de l’article D451-19 du code du patrimoine.

Les motifs de droit justifiant cette demande sont exposés ci-après.

1°) - SUR L'INTÉRÊT À AGIR DE LA REQUÉRANTE

En vertu de ses statuts (pièce n°1), la requérante est une organisation non gouvernementale internationale régie par la loi française du 1er juillet 1901 sur les associations.

La requérante a fait l’objet d’une déclaration auprès de l’autorité préfectorale compétente qui lui en a délivré récépissé le 13 septembre 2021 (pièce n°2). Cette déclaration a été publiée au journal officiel de la République française du 21 septembre 2021 (pièce n°3). Le siège social a été modifié par déclaration auprès de l’autorité préfectorale du 31 décembre 2021 dont il a été délivré récépissé le 4 février 2022 (pièce n°4). La modification du siège social a été publiée au journal officiel de la République française du 15 février 2022 (pièce n°5).

En vertu de l’article 2 de ses statuts, la requérante a pour objet :

“de favoriser et d’obtenir la restitution ou le retour à leurs légitimes propriétaires ou ayants droit, des biens culturels spoliés, acquis ou appropriés frauduleusement, irrégulièrement ou illégalement, de manière directe ou indirecte, tant par des personnes privées que par des États ou personnes morales de droit public, notamment durant les différentes périodes de conflits armés ou de colonisation, en quelque lieu qu’ils se trouvent, y compris dans les musées nationaux”.

En vertu de l’article 3 de ses statuts, la requérante met en oeuvre les moyens suivants :

“International Restitutions est une organisation internationale non gouvernementale dite « de plaidoyer » qui a pour mission d’intervenir auprès des décideurs par des moyens multiples et complémentaires en donnant de la résonance à son objet social tel que défini à l’article 2 de ses statuts, à tous les niveaux, national, international, devant les exécutifs, les chambres parlementaires, la presse, les cours et tribunaux et les mécanismes onusiens”.

En vertu de son objet social et des buts poursuivis, la requérante a intérêt à agir pour obtenir la radiation de l’inventaire d’un musée national d’oeuvres d’art indument inscrites à la suite d’un pillage frauduleux. Il est incontestable que la radiation de l’inventaire sollicitée est de nature à favoriser et à obtenir la restitution des objets pillés. La requérante a donc un intérêt pour agir qu’elle tient de son objet statutaire.

2°) - SUR LA RECEVABILITÉ DE LA REQUÊTE AU REGARD DE LA QUALITÉ POUR AGIR

Aux termes de l’article 15 de ses statuts, la requérante est représentée par son Président. Ce dernier « *représente seul International Restitutions tant vis-à-vis des tiers qu’en justice, soit comme demandeur, soit comme défendeur, soit comme partie civile. Le président dispose à cet égard des pouvoirs les plus étendus pour engager, sous sa seule signature, toute action en justice au nom d’International Restitutions et pour signer tous mémoires, recours, conclusions et, d’une manière générale, toutes pièces utiles aux procédures engagées.* »

Il résulte de l’article 21 de ses statuts que le président de la requérante est Monsieur Robert CASANOVAS. La présente requête est déposée sous la signature de Monsieur Robert CASANOVAS qui, en tant que président, a qualité pour la représenter.

La requête est donc bien recevable.

3°) – SUR LA COMPÉTENCE EN PREMIER ET DERNIER RESSORT DU CONSEIL D'ÉTAT

En application des dispositions de l'article R311-1 du code de justice administrative, le Conseil d'État est compétent en premier et dernier ressort pour juger les recours contre les actes réglementaires des ministres et des autres autorités à compétence nationale et contre leurs circulaires et instructions à portée générale.

Le présent recours concerne à titre principal l'inexistence de l'inscription d'objets d'art à l'inventaire d'un musée national.

Le Musée du Louvre est un établissement public à compétence nationale créé par le décret n°92-1338 du 22 décembre 1992.

L'article 1er du décret précité dispose que *"Il est créé un établissement public national à caractère administratif, placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture, regroupant le musée national du Louvre et le musée national Eugène Delacroix, dénommé "Établissement public du Musée du Louvre".*

Il résulte de l'article D451-15 du code du patrimoine que :

*"Les ministres chargés de la culture et de la recherche fixent par arrêté conjoint les normes techniques relatives à la **tenue de l'inventaire** et du registre des dépôts, ainsi que les principes généraux de numérotation, d'identification, de marquage et de récolement des biens des musées de France".*

Il résulte de l'article D451-17 du même code que

"L'inventaire des biens affectés aux collections d'un musée de France est un document unique, infalsifiable, titré, daté et paraphé par le professionnel responsable des collections, répertoriant tous les biens par ordre d'entrée dans les collections.

L'inventaire est conservé dans les locaux du musée.

Une copie de l'inventaire est déposée dans le service d'archives compétent ; elle est mise à jour une fois par an".

Il résulte de l'article D451-19 du même code que

"La radiation d'un bien figurant sur un inventaire des musées de France ne peut intervenir que dans les cas suivants :

1° Destruction totale du bien ;

2° Inscription induue sur l'inventaire ;

3° Modification d'affectation entre deux musées de France appartenant à la même personne morale ;

4° Transfert de propriété en application des articles L. 451-8 et L. 451-9, ainsi que du premier alinéa de l'article L. 451-10 ;

5° Déclassement en application de l'article L. 451-5.

Lorsque les collections n'appartiennent pas à l'État, la radiation d'un bien est autorisée par l'instance délibérante compétente et notifiée au préfet de région".

L'inventaire d'un musée national est un acte réglementaire.

Dans ces conditions, le litige porte sur l'inexistence partielle d'un acte réglementaire pris par une autorité à compétence nationale au sens de l'article R311-1 précité du code de justice administrative. Ce litige relève donc bien de la compétence d'attribution du Conseil d'État en premier et dernier ressort.

Si, par extraordinaire, votre Haute juridiction estimait qu'elle n'était pas compétente pour juger en premier et dernier ressort, il y aurait alors lieu, à titre subsidiaire, de renvoyer l'affaire devant telle autre juridiction qu'il lui plaira de désigner pour en connaître.

4°) – SUR LE FOND

Sur l'inexistence pour origine frauduleuse de l'inscription à l'inventaire du musée de l'établissement public du Musée du Louvre de dix objets d'art issus de spoliations napoléoniennes

a) Sur la notion d'inexistence

L'acte inexistant, comme son nom l'indique n'existe pas. Il est « nul et non avenue ».

La théorie de l'inexistence a été consacrée dans un arrêt d'Assemblée du Conseil d'État (CE, Ass., 31 mai 1957, Rosan Girard, Lebon 335). L'acte inexistant est tellement intolérable que le juge ne fait que le constater. Si le juge l'annulait, cela supposerait que l'acte a été à un moment présumé légal.

Il n'a virtuellement jamais vu le jour.

La qualification d'un acte inexistant ne répond pas à des critères très précis. En effet, le juge administratif utilise une formule assez générale qui est la suivante :

« Un acte ne peut être regardé comme inexistant que s'il est dépourvu d'existence matérielle ou s'il est entaché d'un vice d'une gravité telle qu'il affecte, non seulement sa légalité, mais son existence même » (par exemple : CE, 28 sept. 2016, req. n° 399173, ANTICOR).

Il ressort de cette formule deux grandes catégories d'actes inexistantes :

- l'inexistence matérielle
- le vice d'une particulière gravité entachant un acte déjà illégal par nature

L'acte inexistant produit deux séries d'effets : il peut être anéanti à tout moment et il ne produit aucun effet juridique. Lorsqu'un acte qui est en réalité inexistant se présente devant le juge administratif, celui-ci doit le relever d'office comme moyen d'ordre public (par exemple : CE, 5 mai 1971, req. n° 75655, Préfet de Paris). L'acte inexistant ne crée aucun droits acquis. Autrement dit, il n'est pas possible d'opposer quoi que ce soit en se fondant sur un tel acte. La constatation ou le retrait d'un acte inexistant entraîne la disparition des actes subséquents, soit ceux qui ont été pris sur son fondement.

b) Sur les circonstances de l'appropriation par le Musée du Louvre de dix objets d'art issus de spoliations napoléoniennes

Les spoliations napoléoniennes consistent en une série de soustractions d'actifs perpétrée à grande échelle sur une période de vingt ans, de 1795 à 1815, notamment d'œuvres culturelles, d'œuvres d'art, d'objets précieux constituant l'identité patrimoniale et spirituelle des territoires spoliés et qui ont été le plus souvent conçues pour des lieux spécifiques en fonction d'une histoire et d'une réalité locale particulière.

Le concept de spoliation peut s'étendre ici à ceux de pillages, saccages mais aussi aux démembrements, ou destructions d'œuvres d'art ou objets de valeur par les troupes napoléoniennes, de vols délibérés de la part de Napoléon en personne (en attestent par exemple les camés de Joséphine ou la collection d'environ 16000 œuvres italiennes de Joseph Fesch consignées au Musée Fesch à Ajaccio) ainsi que de l'achat forcé d'œuvres majeures par la contrainte de différents traités entre la France et les États pontificaux ou par des montages financiers particuliers comme en donne un exemple Stendhal dans l'ouvrage « Rome, Naples et Florence ».

Les spoliations entraînées par l'invasion de la péninsule italienne par Napoléon n'étaient rien de moins qu'un "cataclysm", estime Valter Curzi, professeur d'histoire de l'art à l'Université Sapienza de Rome et commissaire de la récente exposition, aux Écuries du Quirinal, sur les œuvres romaines rapatriées après la chute de Napoléon.

"Elles ont été le premier démantèlement significatif de l'héritage artistique italien" et ont constitué "une expérience traumatisante pour les faibles et fragmentés duchés, républiques et royaumes de la péninsule", explique-t-il. Ce pillage a donné naissance à cette citation basée sur un jeu de mots autour du nom de Napoléon : "Tous les Français ne sont pas des voleurs, mais Buonaparte (un grand nombre) l'est certainement".

Sans précédent dans l'histoire, ces confiscations d'objets artistiques ne peuvent être comprises que dans leur contexte historique. Elles résultent de l'engouement de l'époque pour les Classiques, des prétentions universalistes de la Révolution française et de la propre ambition de Napoléon.

"Ces réquisitions reflètent la formation d'une identité collective européenne qui trouve ses racines dans l'antiquité classique et qui a été redécouverte à la Renaissance", décrit Valter Curzi.

C'est dans ce contexte qu'est né le musée du Louvre, l'établissement le plus visité au monde, résume Andrew McClellan, professeur d'histoire de l'art à l'université Tufts dans le Massachusetts et auteur de plusieurs ouvrages sur les spoliations de Napoléon.

Pour Andrew McClellan, les motivations françaises à ses pillages sont nombreuses : *"L'avidité, l'ambition militaire, la foi en une supériorité du système politique français et la conviction mal placée qu'il était plus pertinent de créer un seul grand musée à un seul endroit plutôt que d'avoir des œuvres dispersées". "Bien entendu, les Français pensaient que ce musée ne pouvait être qu'à Paris", ajoute-t-il. (Inventing the Louvre. Art, politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris – Cambridge University Press, 1994 – Voir fiche de lecture en annexe de Dominique Poulot pièce n°6).*

En ce qui concerne Napoléon, ce spécialiste de l'empereur souligne *"qu'il n'avait pas beaucoup, si ce n'est aucun intérêt pour l'art, mais qu'il comprenait sa valeur symbolique en s'emparant des œuvres des autres. Il comprenait également l'importance de la propagande en bénéficiant des meilleurs peintres pour créer ses portraits et commémorer ses actions passées à la postérité".*

Le *"petit caporal"* avait hérité de la Révolution son ambition de transformer Paris en une capitale incontournable du savoir et des arts, un *"rendez-vous pour toute l'Europe"*. Le joyau de la couronne était tout naturellement le Louvre, renommé Musée Napoléon en 1802 et que les Britanniques se sont empressés de visiter après la courte paix d'Amiens signée la même année.

Avant l'ascension de Napoléon, les collections du musée avaient été agrémentées par des prises effectuées aux Pays-Bas par les armées révolutionnaires. Après avoir récupéré tous les Rembrandt, Rubens ou Van Dyck qu'ils pouvaient, les Français s'étaient ensuite tournés vers les trésors italiens. Cependant, Napoléon diffère de ses prédécesseurs en cherchant à légitimer ces confiscations par des traités signés avec ceux qu'ils venaient de vaincre. Les mini-États italiens reçoivent ainsi l'ordre de renoncer à un certain nombre d'œuvres d'art. Si les autorités locales résistent, comme ce fut le cas à Venise, la punition est sévère. En 1797, les Français n'hésitent pas à détruire le Bucentaure, un bâtiment de parade dont le doge se servait depuis des siècles à Venise pour la célébration du *"mariage avec la mer"*, afin de récupérer l'or qui le recouvre. Dans la cité, de nombreux palais et églises sont pillés. En plus des chevaux de Saint-Marc, que Napoléon placera plus tard en haut de l'Arc de triomphe du Carrousel, ses troupes s'emparent des *"Noces de Cana"* de Véronèse, qui font toujours face à la célèbre Mona Lisa au Louvre.

De nombreux recensements d'œuvres en vue de leur confiscation ont été réalisés par des fonctionnaires nommés par Napoléon lui-même au sein de la population locale, à l'instar de la commission du traité de Tolentino où les fonctionnaires ont été désignés au sein de la communauté hébraïque du Ghetto d'Ancône.

C'est ainsi que le 7 février 1797 les troupes de la République française entrent à Ancône et sont surprises par ce qu'elles constatent : un ghetto fermé à clef, des Juifs portant un bonnet jaune d'infamie ou un brassard étoilé, de nombreuses restrictions les concernant comme l'interdiction de sortir la nuit venue.

Napoléon abolit les lois de l'Inquisition et les discriminations moyenâgeuses : les portes sont abattues, le ghetto s'ouvre ; les Juifs portent désormais la cocarde tricolore - comme ailleurs en Europe et même en Tunisie; ils peuvent pratiquer leur culte, circuler sans être soumis à un couvre-feu ou habiter où ils l'entendent. Juifs et chrétiens peuvent frayer ensemble ; trois Juifs, Samson Costantini, Davide et Ezechiele Morpurgo, sont nommés conseillers municipaux d'Ancône.

Ils participent aux recensements de l'ensemble des œuvres d'art, d'histoire et religieuses des palais et églises de la région afin d'être envoyées à Paris à la suite du traité de Tolentino organisant la spoliation des biens culturels de l'Italie.

Lorsque Napoléon embarque pour sa première campagne d'Italie en 1796, le jeune général de 26 ans dispose d'ordres écrits du Directoire qui l'enjoignent à considérer comme équivalentes les conquêtes militaires et artistiques. *"Le Directoire exécutif est persuadé que vous regarderez la gloire des beaux-arts comme attachée à celle de l'armée que vous commandez. L'Italie leur doit en grande partie ses richesses et sa renommée : mais le temps est arrivé où leur règne doit passer en France pour affermir et embellir celui de la Liberté"*, stipulent ces documents. Le Directoire rappelle à Bonaparte qu'il s'agit maintenant d'enrichir l'ancien palais du Louvre, que la Révolution a transformé en musée ouvert à tous les citoyens, avec des *"monuments les plus célèbres de tous les arts"*.

Deux ans plus tard, alors que la plus grande partie de l'Italie est sous la botte de Napoléon, les autorités françaises organisent une grande célébration de ses victoires militaires. Le butin artistique, expédié en France, est exhibé en procession dans les rues de Paris entre le 27 et le 28 juillet 1798, avant d'être déposé au Musée du Louvre. Des gravures commémoratives clament à l'époque que : *"La Grèce les céda, Rome les a perdus. Leur sort changea deux fois, il ne changera plus"* et *"Ils sont enfin sur une terre libre"*.

En tant que nation libre qui s'était libérée de la tyrannie de la monarchie, la France estimait qu'elle pouvait s'emparer de ces chefs d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance qui étaient aussi le fruit de régimes libres et démocratiques.

Des spoliations importantes ont également été opérées dans la péninsule Ibérique, aux Pays-Bas, en Europe centrale et en Égypte.

Les pillages comprenaient non seulement des œuvres picturales ou sculpturales, mais également des éléments architecturaux, des biens archéologiques, des archives et des bibliothèques, des collections glyptiques, numismatiques, de sciences naturelles, minéralogiques et botaniques.

Parfois, des actes de destruction ont également eu lieu : destruction d'œuvres d'art (ex: le complexe sculptural en argent dit des apôtres d'Antonio Calcagni et Tiburzio Vergelli est fondu à Lorette, destruction de la statue de Grégoire VIII de Girolamo Lombardo à Ascoli Piceno) ; d'églises (à l'instar du Duomo d'Alexandrie datant du XII^e siècle), mais aussi de monastères, d'ouvrages publics, de palais, très souvent motivés par la recherche d'or et d'argent.

Ces faits sont relatés de manière détaillée par l'historien Ferdinand Boyer dans son article intitulé *"Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger"* publié dans la Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 11 n°4, octobre-décembre 1964, pages 241 à 262 (voir pièce n°7).

Ferdinand Boyer nous explique page 247 de l'article précité le rôle actif et pressant des administrateurs du Musée du Louvre : *"Mais, à Paris, d'autres convoitises étaient exprimées par les administrateurs du Musée du Louvre ; ils les justifiaient, à l'imitation du Directoire, en faisant valoir les droits de la grande nation victorieuse ; peut-être étaient-ils animés aussi par une ambition professionnelle, celle de diriger le plus beau musée du monde..."*

Dès le 1er novembre 1800 (10 brumaire an IX), ils avaient adressé à Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, une note de Visconti sur les antiques à extraire de Florence avec cette adjuration : « Si les ouvrages qu'elle indique pouvaient accompagner la Vénus de Médicis ou la suivre, s'il en est temps, si cela doit entrer dans vos intentions, ordonnez ! ».

Cinq semaines plus tard, les mêmes administrateurs envoyaient au Premier Consul par l'intermédiaire de son secrétaire particulier Bourrienne, et au nouveau ministre de l'Intérieur, Chaptal, une « ampliation de la liste indicative des statues, bustes, bas-reliefs et autres monuments antiques de la Galerie de Florence », en suppliant Bonaparte « de donner des ordres pour que ces précieux objets soient de suite envoyés en France ». Bourrienne leur répondit assez vite, semble-t-il, que le général Brune avait été mis au courant de leurs désirs.

Trois mois passèrent et le 9 mars 1801 (17 ventôse an IX), ils renouvelèrent leurs démarches auprès de Bourrienne, de Chaptal et de Redon de Belleville ; ils insistèrent, en écrivant au secrétaire particulier du Premier Consul, sur les tableaux qu'ils désiraient : « **Si la France laisse échapper cette occasion, jamais elle ne pourra compléter son École florentine, la plus précieuse de toutes les écoles pour établir d'une manière distincte et préciser les progrès des arts depuis leur renaissance. L'Administration, dans le relevé qu'elle a fait de ces tableaux, n'a pas eu l'intention de les demander tous ; elle désire seulement posséder un ou deux tableaux de chacun /des maîtres qu'elle désigne depuis le Cimabué...** » Le 11 mars (19 ventôse), Chaptal communiqua à son collègue Talleyrand les désirs des administrateurs du Musée, et ajouta : « Je vous invite donc, mon cher Collègue, **à vouloir bien employer tous les moyens qui sont à votre disposition pour obtenir, non seulement les objets dont il s'agit, mais encore les tableaux de Florence ou du grand-duché qui seraient jugés dignes d'entrer dans la collection nationale. Il vous sera peut-être facile de faire comprendre ces objets dans les conditions que les circonstances vous permettent de dicter.** »

C'est dans ce contexte que le Musée du Louvre a répertorié à son inventaire actuel plusieurs milliers d'œuvres provenant des pillages précités.

D'une manière générale, l'administration oppose systématiquement une fin de non-recevoir aux demandes de restitution qui lui sont présentées en invoquant les articles L451-3 et L451-5 du code du patrimoine et l'article L3111-1 du code général de la propriété des personnes publiques qui consacrent l'imprescriptibilité et l'inaliénabilité des collections publiques.

Cependant, il résulte de l'article D451-19 du code du patrimoine que la radiation d'un bien figurant sur un inventaire des musées de France peut intervenir « en cas d'inscription indue sur l'inventaire ». Un acte obtenu par fraude ne crée pas de droits (CE 29 novembre 2002, req. 223027).

C'est l'application de l'adage « *Fraus omnia currumpit* ».

Dans son célèbre arrêt d'Assemblée du 31 mai 1957 (req.n°26188), le Conseil d'État a jugé que « les actes administratifs affectés d'une illégalité particulièrement grave et flagrante doivent être regardés comme inexistantes et sont considérés comme nuls et non avenue ».

En l'espèce les pillages et spoliations précités ne reposent sur aucun fondement juridique légal. Il s'agit d'actes d'une illégalité particulièrement grave.

Dès lors, l'inscription de ces objets pillés à l'inventaire du Musée du Louvre revêt manifestement un caractère inexistant et donc indu au sens de l'article D451-19 du code du patrimoine précité.

En droit, une telle inscription est juridiquement inexistante et de nul effet, l'imprescriptibilité étant inopposable.

Aux termes de l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 « la propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité ».

Par ailleurs, aux termes de l'article 1^{er} du premier protocole additionnel à la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales : « toute personne physique ou morale a droit au respect de ses biens. Nul ne peut être privé de sa propriété que pour cause d'utilité publique et dans les conditions prévues par la loi et les principes généraux du droit international ».

La spoliation des objets pillés et leur conservation par le Musée du Louvre relèvent de l'atteinte substantielle au droit de propriété.

International Restitutions poursuit l'objectif que les objets pillés soient radiés de l'inventaire du Musée du Louvre et puisse ultérieurement être restitués à leurs légitimes propriétaires.

Compte tenu du nombre très important d'objets spoliés, International Restitution a décidé d'identifier les pièces majeures et de limiter, dans un premier temps, ses demandes à ces objets-là, étant précisé que des requêtes complémentaires, concernant d'autres pièces, seront présentées ultérieurement. International Restitution a identifié dix spoliations importantes. Ces spoliations figurent sur le site internet des collections du Musée du Louvre à l'adresse internet <https://collections.louvre.fr/>

Les spoliations en question sont répertoriées de la manière suivante sur le site internet des collections du Musée du Louvre (voir pièce n°8) :

- « **La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges** » (*Maestà*) par Cimabue (Cenni di Pepe, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 254 - Autre numéro d'inventaire : MR 159 – A l'origine au Seminario Vecchio de Pise. **Prélevé et emporté au Louvre en octobre 1812.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« **Saint François d'Assise recevant les stigmates** » par Giotto Di Bondone. Numéro principal d'inventaire : INV 309 - Autre numéro d'inventaire : MR 253 – A l'origine dans l'église San Francesco de Pise. **Prélevé en octobre 1812 et emporté au Louvre en 1813.**

Mode d'acquisition : saisie napoléonienne.

- « **La présentation au Temple** » par Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 295 - Autre numéro d'inventaire : MR 210 – A l'origine à l'académie des beaux-arts de Florence. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« **Les noces de Cana** » par Paolo Caliari (Veronese dit). Numéro principal d'inventaire : INV 142 - Autre numéro d'inventaire : MR 384. A l'origine dans le réfectoire bénédictin de San Giorgio Maggiore de Venise. **Prélevé en 1797 et transporté au Louvre en 1798.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« **La Vierge et l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** » par Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 253 - Autre numéro d'inventaire : MR 158. A l'origine à la Regia Accademia de Parme. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« **La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges** » par Turino Vanni. Numéro principal d'inventaire : INV 711 - Autre numéro d'inventaire : MR 535. A l'origine au couvent San Silvestro de Pise. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812 ou 1813.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« **La Vierge et l'Enfant entourés de six saints** » (titre d'usage « La Vierge de la Victoire » par Andrea Mantegna. Numéro principal d'inventaire : INV 369 – Autre numéro d'inventaire : MR 337. Pour la chapelle Santa Maria della Vittoria de Mantoue. **Prélevé et emporté au Louvre en 1798.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *Le retour de l'enfant prodigue* » par Leonello Spada. Numéro principal d'inventaire : INV 677 – Autre numéro d'inventaire : MR 487. Collection du duc Alessandro d'Este à Rome, 1625 ; conservé au XVIII^{ème} siècle dans la Galerie ducale de Modène ; **prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1796 Exposé au Musée Central des Arts à partir de 1798 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée du château de Compiègne en 1896. Actuellement au Louvre.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *La naissance de la Vierge* » par Annibale Carracci. Numéro principal d'inventaire : INV 190 – Autre numéro d'inventaire : MR 113. Commandé par Cesare d'Este, duc de Modène, 1605. Non livré par le peintre ; Ann. Carrache, Rome, 1609. – héritiers de Francesco Cantucci, évêque de Lorette ; chapelle Cantucci de la basilique de la Santa Casa, Lorette, avant 1633 ; Palais pontifical, salle du Trésor, Lorette, avant 1722 ; transporté à Rome pour être copié en mosaïque, 1772-1781 ; **prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1797 ; exposé au Musée Central des Arts à partir de 1801 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée national du château de Compiègne de 1896 à 1954. Actuellement au Louvre.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *La Visitation avec Marie-Jacobie et Marie-Salomé* » par Domenico Ghirlandaio ((Domenico di Tommaso Bigordi, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 297 – Autre numéro d'inventaire : MR 240. Commandé par Lorenzo Tornabuoni pour sa chapelle dans l'église de Cestello (depuis 1628 Santa Maria Maddalena dei Pazzi) de Florence. **Prélevé et emporté au Louvre en août 1812.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

c) Sur l'historique de la protection des biens culturels

La volonté de préserver certains biens et certains bâtiments des dégâts collatéraux des conflits remonte à l'Antiquité. Déjà au deuxième siècle av. J.-C., l'historien grec Polybe expliquait que « les lois et le droit de la guerre contraignent à détériorer et détruire les forteresses, les forts, les villes, les hommes, les navires, les ressources et toutes autres choses semblables appartenant à l'ennemi pour affaiblir ses forces, tout en accroissant les siennes. Mais si on peut en tirer aucun avantage [...] personne ne peut nier que s'abandonner à la destruction inutile de temples, statues et autres choses sacrées est une action de fou ».

La Renaissance puis le dix-septième siècle, au contraire, voient l'émergence de l'idée d'une protection accordée aux biens culturels pour leur valeur intrinsèque et non plus seulement pour leur caractère religieux. C'est ainsi qu'apparaîtront les premières limites à la destruction et au pillage. Le Traité de Westphalie signé en 1648 afin de mettre un terme à la guerre de Trente Ans a imposé des modalités de restitution des archives ou des œuvres d'un État, qui auraient été confisquées lors d'un conflit.

Cette première initiative a fait florès auprès des nations européennes puisqu'on retrouve, par exemple, ces clauses dans le traité d'Oliva conclu en 1662 entre la Suède et la Pologne ou encore dans le traité de Whitehall.

Les travaux de Jakub Przymusiński, d'Hugo Grotius, de Georg Friedrich Martens, de John Locke, d'Emer de Vattel et d'autres philosophes et auteurs montrent clairement que, si le vol et le pillage en temps de guerre sont condamnés depuis des siècles, ce n'est que lentement et avec réticence que des restrictions juridiques ont été imposées à de tels agissements.

Au fil du temps, l'interdiction du vol d'œuvres d'art est devenue coutumière en droit international ; elle a fini par trouver une place dans les dispositions codifiées du droit de la guerre. L'obligation de restituer une œuvre d'art volée va de pair avec l'interdiction du pillage. Elle reposait sur le principe de l'identification, qui prescrivait le retour des objets mêmes qui avaient été emportés et d'eux seuls, et sur celui de la territorialité, en vertu duquel un objet est retourné à l'endroit où il a été pris. Dans bien des cas, le laps de temps écoulé depuis la perte de l'objet n'était pas pris en compte lors de l'examen des réclamations.

L'année 1863, en pleine guerre de Sécession, voit se produire un tournant dans la réglementation du droit de la guerre, avec l'adoption par l'Union des Instructions pour le comportement des armées des États-Unis d'Amérique en campagne, que l'on appelle communément le Lieber Code. Ce règlement militaire, qui avait pour objectif de codifier le comportement des soldats de l'Union, prévoyait également dans l'article 35 que « *les œuvres d'art classiques, bibliothèques, collections scientifiques ou instruments de prix tels que télescopes astronomiques ainsi que les hôpitaux doivent être protégés contre toute atteinte pouvant être évitée, même quand ils se trouvent dans des places fortifiées, assiégées ou bombardées* ».

Dans le même ordre d'idées, la Déclaration de Bruxelles de 1874 qui visait à codifier les lois de la guerre et dont le texte devait originellement se voir transformer en traité international avant que certaines nations refusent de ratifier ce dernier, expliquait dans son article 8 que « *les biens des communes, ceux des établissements consacrés aux cultes, à la charité et à l'instruction, aux arts et aux sciences, même appartenant à l'État, seront traités comme la propriété privée. Toute saisie, destruction ou dégradation intentionnelle de semblables établissements, de monuments historiques, d'œuvres d'art ou de science, doit être poursuivie par les autorités compétentes* ».

Basées notamment sur la Déclaration de Bruxelles et sur le Manuel d'Oxford concernant les lois de la guerre sur terre (qui était lui-même inspiré de la Déclaration) les conférences internationales de La Haye de 1899 et de 1907 vont également considérablement développer le droit de la protection des biens culturels. Mais ce sont surtout la Convention IV (particulièrement son Règlement concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre) et la Convention IX adoptées en 1907 à La Haye qui vont mettre l'accent sur la préservation du patrimoine culturel dans les conflits armés.

Ainsi, l'article 27 du Règlement annexé à la Convention IV prévoit que « *dans les sièges et bombardements, toutes les mesures nécessaires doivent être prises pour épargner, autant que possible, les édifices consacrés aux cultes, aux arts, aux sciences et à la bienfaisance, les monuments historiques, les hôpitaux et les lieux de rassemblement de malades et de blessés, à condition qu'ils ne soient pas employés en même temps à un but militaire* ».

Le Pacte Roerich de 1935 (parfois aussi appelé Traité de Washington) est parti d'une idée du peintre russe Nicholas Roerich qui a pu se concrétiser grâce à l'aide du juriste Georges Chklaver et au soutien de la Société des Nations. Le traité de Washington est en fait le premier traité international à se consacrer uniquement au problème de la protection des biens culturels en temps de paix et en temps de guerre.

Son influence a été limitée par le fait que le Pacte Roerich était restreint aux pays du continent américain même si ce dernier a tout de même été signé par onze pays et ratifié par dix entre 1935 et 1937.

La forme finale de la Convention mise au point par l'Union panaméricaine (l'actuelle Organisation des États américains, qui est aussi le dépositaire du traité) apporte un certain nombre de nouveautés qui transparaissent dans ses huit articles. Le préambule du traité affirme ainsi vouloir protéger les biens culturels parce qu'ils « *constituent le patrimoine de la culture des peuples* », ce qui contraste avec les textes précédents qui voulaient sauvegarder les biens mis en danger parce qu'ils n'étaient pas défendus ou parce qu'ils étaient une extension de la souveraineté nationale.

L'article premier du Pacte Roerich affirme ainsi que les biens culturels immeubles que sont les « *monuments historiques, les musées, les institutions dédiées aux sciences, aux arts, à l'éducation, et à la culture seront considérés comme neutres* » et seront protégés.

Les mêmes dispositions sont accordées aux personnels faisant partie de ces institutions et aux biens meubles abrités dans les bâtiments mentionnés dans l'article 119. Le Pacte Roerich ne comporte pas de réserve de nécessité militaire, ce qui interdit aux belligérants de s'attaquer ou de prendre possession des biens culturels même si les opérations militaires semblaient le nécessiter.

d) Sur le droit récent en matière de protection des biens culturels

La Convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé de 1954 est née du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, une guerre marquée par les grandes campagnes de bombardements, par le pillage et le trafic des œuvres d'art et durant laquelle les seules dispositions pouvant être appliquées par les belligérants, celle issues des Conventions de 1907, n'ont pas été mises en place. Le traité de La Haye a aussi été fortement influencé par tous les travaux juridiques précédents. Comme l'indique son préambule, il a été guidé « *par les principes concernant la protection des biens culturels en cas de conflit armé établis dans les Conventions de La Haye de 1899 et de 1907 et dans le Pacte de Washington du 15 avril 1935* ». Dans le même ordre d'idées, la Convention de 1954 doit être mise en résonance avec les vastes travaux engagés dans les mêmes années afin de lutter contre les conséquences de la guerre, et dont la Convention de 1954 n'est qu'un avatar au même titre que la Déclaration universelle des droits de l'homme ou que les Conventions de Genève de 1949.

C'est donc en 1949 lors de la quatrième Conférence générale de l'Unesco, nouvellement créée en 1945, qu'une résolution a été adoptée, à l'initiative des Pays-Bas, afin d'attirer l'attention sur la protection des « *biens de valeurs culturelles* ». L'idée néerlandaise a porté ses fruits étant donné que le Secrétaire de l'UNESCO a entrepris un état des lieux de la question, tandis que la délégation italienne a présenté en 1950 un projet d'une convention internationale.

Projet repris puis envoyé aux États membres de l'Unesco qui l'ont discuté et modifié, jusqu'à ce qu'un projet plus abouti soit proposé à la signature lors d'une conférence intergouvernementale réunie à La Haye d'avril à mai 1954. Cette dernière, qui réunissait 56 États, a définitivement remanié le projet pour y donner la forme que l'on connaît actuellement et qui est entrée en vigueur en 1956.

Composée de 40 articles, la Convention de La Haye est également accompagnée d'un règlement d'exécution de 21 articles et d'un Protocole additionnel dont l'objectif était « *empêcher l'exportation des biens culturels d'un territoire occupé et de prendre des mesures pour assurer la restitution des biens exportés illégalement* ».

La Convention de La Haye développe dans son préambule, l'idée, déjà succinctement exposée dans le Pacte Roerich, que les biens culturels sont constitutifs de l'humanité, car « *les atteintes portées aux biens culturels, à quelque peuple qu'ils appartiennent, constituent des atteintes au patrimoine culturel de l'humanité entière, étant donné que chaque peuple apporte sa contribution à la culture mondiale* ». Mais contrairement au Pacte Roerich, la Convention de La Haye de 1954 élabore une définition englobante des biens culturels remplaçant de fait les énumérations ou les listes présentes dans les textes juridiques précédents.

Ainsi, l'article 1 explique que peut être considéré comme bien culturel, « *quels que soient leur origine ou leur propriétaire* », tout objet remplissant ces exigences :

« *a) les biens, meubles ou immeubles, qui présentent une grande importance pour le patrimoine culturel des peuples, tels que les monuments d'architecture, d'art ou d'histoire, religieux ou laïques, les sites archéologiques, les ensembles de constructions qui, en tant que tels, présentent un intérêt historique ou artistique, les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique, historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres, d'archives ou de reproductions des biens définis ci-dessus ;*

b) les édifices dont la destination principale et effective est de conserver ou d'exposer les biens culturels meubles définis à l'alinéa a), tels que les musées, les grandes bibliothèques, les dépôts d'archives, ainsi que les refuges destinés à abriter, en cas de conflit armé, les biens culturels meubles définis à l'alinéa a) ;

c) les centres comprenant un nombre considérable de biens culturels qui sont définis aux alinéas a) et b), dits « centres monumentaux ».

Les biens culturels, définis comme tels par l'article premier, bénéficient donc d'une protection devant être mise en place dans les moments de paix, mais aussi en période de guerre. Pour ce qui est du patrimoine ne remplissant pas les conditions exprimées dans l'article 1, celui-ci bénéficie toutefois de la protection accordée aux biens civils et non défendus. Quant aux biens culturels, la Convention de 1954 dispose de deux régimes de protection : l'un dit général et un dispositif de protection spéciale.

La protection générale, s'appliquant à tous les biens culturels reconnus comme tels par l'article premier de la Convention, s'articule autour de deux obligations : d'un côté, la sauvegarde des biens culturels, qui regroupe les mesures à mettre en place dès le temps de paix, et de l'autre, le respect des biens culturels, qui engage, notamment, les parties au traité à ne pas utiliser les biens culturels à des fins militaires ou à interdire et à faire cesser « *tout acte de vol, de pillage ou de détournement [...] ainsi que tout acte de vandalisme* » dirigés contre le patrimoine culturel.

Le deuxième régime de protection établi par la Convention de 1954, la protection spéciale, est quant à lui, réservé à certains biens culturels, devant remplir des conditions très précises pour se voir octroyer ce régime censé mieux protéger les biens culturels.

Ainsi, seuls « *un nombre restreint de refuges destinés à abriter des biens culturels meubles en cas de conflit armé, de centres monumentaux et d'autres biens culturels immeubles de très haute importance* » ont droit à la protection spéciale, encore faut-il qu'ils remplissent deux autres conditions : primo être situés à une « *distance suffisante* » de tout grand centre industriel ou d'objectif militaire important et secundo ne pas être utilisé à des fins militaires. La protection d'un bien culturel profitant de ce régime « *ne peut être levée qu'en des cas exceptionnels de nécessité militaire inéluctable, et seulement aussi longtemps que cette nécessité subsiste* », cette décision ne peut être prise que par un responsable militaire important et, si cela est possible, elle doit être notifiée « *suffisamment à l'avance* » à la partie adverse. La protection spéciale peut également être accordée aux transports chargés du transfert des biens culturels.

Face à l'augmentation des conflits armés internes, souvent les plus meurtriers, et dans l'optique de renforcer la protection des victimes de la guerre, deux Protocoles additionnels aux Conventions de Genève de 1949 ont été adoptés en 1977, le premier portant sur les conflits internationaux, et le second sur les conflits non internationaux. Bien que l'ajout de dispositions concernant la protection des biens culturels n'ait pas paru évident, ni aux yeux de certains experts ni aux yeux du CICR qui n'avait rien prévu à ce sujet dans le projet initial, le Protocole de 1977 comprend tout de même deux articles voués à la protection des biens culturels.

L'adjonction de l'article 53 (dans le Protocole I) et de l'article 16 (dans le Protocole II) sert à montrer que la protection du patrimoine culturel est aussi un enjeu humanitaire de premier ordre, comme le rappelle Yves Sandoz, conseiller au CICR, qui synthétise l'apport des Protocoles additionnels à la préservation du patrimoine culturel : « *Il s'agit en effet de ne pas isoler la protection des biens culturels en cas de conflit armé des questions plus générales touchant cette protection.*

Mais il importe aussi, parallèlement, de ne pas séparer la question de la protection des biens culturels en cas de conflit armé des autres problèmes de protection dans ces situations ».

Ces deux articles visent également à élargir la protection des biens culturels à un plus grand nombre d'États étant donné qu'un grand nombre de pays n'avaient pas ratifié la Convention de la Haye.

D'ailleurs, les deux Protocoles additionnels ne renouvellent pas les mesures ou les définitions mises en place par cette dernière, et par certains instruments juridiques antérieurs, au contraire il est explicitement signalé dans ces deux articles que les Protocoles additionnels sont « *sans préjudice des dispositions de la Convention de La Haye du 14 mai 1954* » et sous réserve des dispositions de la Convention de La Haye du 14 mai 1954.

e) Sur la violation caractérisée du droit des gens et du droit coutumier international au moment des faits

Le droit des gens, appelé aussi droit naturel public, est à l'origine du droit de la guerre et du droit international.

Au moment des pillages effectués par les armées napoléoniennes, le Traité de Westphalie signé en 1648 afin de mettre un terme à la guerre de Trente Ans avait déjà imposé des modalités de restitution des archives ou des œuvres d'un État, qui auraient été confisquées lors d'un conflit.

La coutume internationale avait déjà intégré l'idée de la prohibition du pillage des biens culturels et du mobilier appartenant aux habitants.

Ainsi il apparaît clairement qu'en procédant à l'envoi à destination de la France d'objets pillés, les troupes napoléoniennes ont manifestement violé le droit des gens et le droit coutumier international qui prohibait de telles pratiques.

Le caractère normatif de la coutume internationale ne fait aucun doute.

Un colloque a été organisé le 21 septembre 2012 au ministère des Affaires étrangères sur "*le juge et la coutume internationale*".

Il convient de noter une intervention remarquable de Monsieur Bernard Stirn, président de section au Conseil d'État, ayant pour thème la place de la coutume internationale en droit public français.

Le président Stirn rappelle que la définition de la coutume internationale en droit public français correspond à la définition généralement admise, à partir des deux éléments : d'une part, la pratique générale et cohérente des États, d'autre part, l'*opinio juris* qui reconnaît cette pratique comme résultant d'une obligation juridique.

Le président Stirn précise que peu encline, de façon générale, à consacrer la coutume, la jurisprudence du Conseil d'État est longtemps demeurée réservée à l'égard des normes internationales. Du fait de cette double retenue, à l'égard de la coutume et à l'égard du droit international, la coutume internationale est d'abord restée à l'écart du contentieux administratif. Juge de droit interne français, le juge administratif ne s'en saisissait pas. C'est ce qu'affirme encore la décision de la section du contentieux du Conseil d'État, du 22 novembre 1957, *Myrtoon steamship et Cie*, aux conclusions du président Heumann : une contestation relative à l'angarie, réquisition de navires étrangers en cas de guerre, se rattache "*tout à la fois à la conduite de la guerre et aux rapports internationaux de l'État français avec les autres puissances*" et échappe "*à ce double titre*" à la compétence du Conseil d'État, statuant au contentieux.

Cette jurisprudence a considérablement évolué.

Après une première ouverture qui résulte implicitement d'une décision de section du 18 avril 1986, *société les Mines de potasse d'Alsace*, une décision de section du 23 octobre 1987, *Société Nachfolger navigation Company*, tranche un contentieux relatif à la responsabilité de l'État du fait la destruction d'une épave en haute mer au regard des règles du droit coutumier international.

Le tournant est définitivement acquis par la décision d'assemblée du 6 juin 1997, *Aquarone*. Saisi d'un litige relatif à l'imposition en France de la pension de retraite versée à l'ancien greffier de la Cour internationale de justice, de nationalité australienne, mais qui était venu s'établir dans le Vaucluse, le Conseil d'État se prononce au regard notamment de la coutume internationale.

Cette jurisprudence est appliquée par la décision *Mme Saleh*, rendue en section le 14 octobre 2011, à propos de l'immunité d'exécution des États : le Conseil d'État juge qu'« *il résulte d'une règle coutumière du droit public international que les États bénéficient par principe de l'immunité d'exécution pour les actes qu'ils accomplissent à l'étranger* » et que « *cette immunité fait obstacle à la saisie de leurs biens, à l'exception de ceux qui ne se rattachent pas à l'exercice d'une mission de souveraineté* ».

La coutume internationale produit donc pleinement des effets dans le droit interne. Son autorité y est toutefois différente de celle des traités.

En droit international, la coutume a la même autorité que les traités.

En droit interne, il en va différemment. En affirmant que les traités et accords ont une autorité supérieure à celle des lois, l'article 55 de la Constitution a certes ouvert la voie au « *contrôle de conventionnalité* », qui conduit tous les juges à écarter l'application d'une loi incompatible avec les stipulations d'un traité ou d'un accord, même lorsque la loi est postérieure à ce traité ou à cet accord. Le Conseil constitutionnel a souligné la différence entre ce contrôle, qui appartient au juge administratif et au juge judiciaire, du contrôle de conformité des lois à la Constitution, qu'il est le seul à exercer.

En particulier, sa décision du 12 mai 2010, *Jeux en ligne*, distingue expressément « *le contrôle de conformité des lois à la constitution, qui incombe au Conseil constitutionnel, et le contrôle de leur compatibilité avec les engagements internationaux ou européens de la France, qui incombe aux juridictions administratives et judiciaires* ».

Mais l'article 55 de la Constitution ne concerne que les traités et accords. Il ne mentionne pas la coutume internationale. Aussi le Conseil d'État juge-t-il, depuis l'arrêt *Aquarone*, que « *ni cet article ni aucune autre disposition de valeur constitutionnelle ne prescrit ni n'implique que le juge administratif fasse prévaloir la coutume internationale sur la loi en cas de conflit entre ces deux normes* ». De même, la décision *Mme Saleh*, précise-t-elle, pour appliquer la règle coutumière d'immunité d'exécution des États, que cette règle n'est écartée, en droit interne, par aucune disposition législative.

Devant le juge administratif, la coutume internationale s'impose aux actes administratifs, réglementaires comme individuels. En revanche, elle ne prévaut pas sur la loi, qui peut en écarter l'application, sans qu'il y ait lieu de s'interroger sur la question de savoir si la loi est ou non plus récente que la coutume. Pour le juge administratif, la coutume internationale n'est pas une référence dans l'exercice du contrôle de conventionnalité de la loi.

Pourrait-elle, dans ces conditions, être invoquée devant le juge constitutionnel, dans le cadre du contrôle de constitutionnalité ? La question demeure ouverte.

Le Conseil constitutionnel s'est à plusieurs reprises référé à la règle coutumière « *Pacta sunt servanda* », qu'il a mentionnée dans ses deux décisions du 9 avril et du 2 septembre 1992, relatives au traité de Maastricht, ainsi que dans ses décisions du 20 juillet 1993 relatives au code de la nationalité, du 22 janvier 1999 sur le statut de la Cour pénale internationale, enfin du 2 août 2012 relative au traité sur la stabilité, la coordination et la gouvernance au sein de l'Union économique et monétaire. Particulièrement explicite, cette dernière décision indique qu'après l'entrée en vigueur du traité, la France devra l'appliquer de bonne foi en application de la règle « *pacta sunt servanda* ».

D'autres règles non écrites du droit international ont été évoquées par le Conseil constitutionnel, comme le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes (décision du 30 décembre 1975 relative à la loi sur les conséquences de l'autodétermination des îles des Comores), les effets des nationalisations hors du territoire national (décision du 11 février 1982 sur la loi de nationalisation), certaines règles du droit de la mer (décision du 28 avril 1985 sur la loi relative à la création du registre international français).

Cette jurisprudence du Conseil constitutionnel confirme que le droit international coutumier produit des effets en droit interne. Sans définir précisément sa place dans la hiérarchie des normes, au regard notamment des missions qui incombent au juge constitutionnel, elle montre que l'État a l'obligation de la respecter et qu'à tout le moins, la loi doit être interprétée de manière à satisfaire à cette obligation.

Par une telle approche fondée sur la conciliation, la coutume internationale s'inscrit dans le cadre d'ensemble qui, de manière générale, s'applique aux liens entre droit interne et droit international.

Au cas présent, il convient de noter que l'inscription à l'inventaire attaquée est dirigée contre un acte de nature règlementaire et que, comme indiqué précédemment, la coutume internationale s'impose aux actes administratifs tant règlementaires qu'individuels.

f) Sur la violation caractérisée de l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789

Les faits en question se sont déroulés de 1795 à 1815, soit sur une période de 20 ans. Au moment des spoliations, l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789 était pleinement applicable. Les troupes napoléoniennes étaient tenues de respecter le droit de propriété consacré par ce texte. En effet, le droit de propriété est *"inviolable et sacré, nul ne peut en être privé si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, sous la condition d'une juste et préalable indemnisation"*.

Au cas présent, les oeuvres objet du présent recours ont été spoliées de manière illégale, sans aucune nécessité publique et sans que leurs légitimes propriétaires aient reçu la moindre indemnisation préalable.

g) Sur la preuve de la spoliation des oeuvres objet du présent litige

Le Musée du Louvre facilite la tâche de la requérante au niveau de la preuve des spoliations en question. En effet, le site internet des collections du Musée du Louvre (voir pièce n°8 déjà citée) indique clairement que non seulement les dix oeuvres en question ont toutes pour mode d'acquisition une *"conquête militaire"* ou *"une saisie napoléonienne"* mais encore et surtout qu'elles ont été *"prélevées et emportées au Louvre"*.

L'origine frauduleuse du mode d'acquisition est donc parfaitement démontrée et même revendiquée explicitement par le Musée du Louvre.

h) Sur les conséquences du caractère frauduleux du pillage au regard de leur inscription à l'inventaire du Musée du Louvre

Un acte obtenu par fraude ne crée pas de droits (CE 29 novembre 2002, req. 223027).

C'est l'application de l'adage *"Fraus omnia corrumpit"*.

En l'espèce, en procédant à l'envoi à destination du Musée du Louvre de caisses entières d'objets pillés (dont les dix tableaux concernés par le présent litige), les troupes françaises ont commis un acte d'une illégalité particulièrement grave. Il s'agit, comme cela a été démontré ci-dessus, non seulement d'une violation du droit des gens et de la coutume internationale en matière du droit de la guerre, mais encore et surtout d'une violation caractérisée des dispositions impératives de l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789/

Par ailleurs, aux termes de l'article 1er du premier protocole additionnel à la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales : *« toute personne physique ou morale a droit au respect de ses biens. Nul ne peut être privé de sa propriété que pour cause d'utilité publique et dans les conditions prévues par la loi et les principes généraux du droit international »*.

La spoliation des objets pillés et leur conservation par le Musée du Louvre relèvent de l'atteinte substantielle au droit de propriété.

i) Sur la demande préalable de la requérante implicitement rejetée

Par courrier recommandé avec accusé de réception en date du 22 juillet 2022 (pièce n°9) la requérante a saisi conjointement, le ministre de la Culture et le président du conseil d'administration de l'établissement public du Musée du Louvre en demandant :

- la radiation de l'inventaire pour inscription indue juridiquement inexistante de dix objets d'art susvisés ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815
- la restitution de l'ensemble des dix objets d'art en question à leurs légitimes propriétaires.
- communication d'un extrait de l'inventaire de l'établissement public du Musée du Louvre comportant la liste des dix objets d'art susvisés ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815

Cette demande n'a à ce jour reçu aucune réponse et doit donc être considérée comme implicitement rejetée.

j) Sur l'impossibilité pour la requérante de produire une copie de l'acte attaqué

Il résulte de l'article R412-1 du code de justice administrative que *“La requête doit, à peine d'irrecevabilité, être accompagnée, sauf impossibilité justifiée, de l'acte attaqué ou, dans le cas mentionné à l'article R. 421-2, de la pièce justifiant de la date de dépôt de la réclamation. Cet acte ou cette pièce doit, à peine d'irrecevabilité, être accompagné d'une copie”*.

Au cas présent, la demande de communication, par courrier du 22 juillet 2022 (pièce n°9 déjà citée) d'une copie de l'inventaire comportant la liste des dix objets d'art susvisés ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815, n'a reçu aucune suite.

Dans ces conditions, la requérante est dans l'impossibilité justifiée de produire l'acte attaqué.

Votre Haute Juridiction pourra demander, si elle l'estime utile, au président du conseil d'administration du Musée du Louvre de verser aux débats un extrait de l'inventaire en question.

k) Sur la restitution des objets à leurs légitimes propriétaires

Dans sa demande préalable en date du 22 juillet 2022 la requérante a également demandé au ministre de la Culture et au président du conseil d'administration du Musée du Louvre de procéder à la restitution de l'ensemble des objets en question à leurs légitimes propriétaires

En ce qui concerne cette restitution, il convient de préciser que l'article L112-22 du code du patrimoine consacre la compétence d'attribution du tribunal judiciaire. Le juge administratif est donc incompétent *ratione materiae* pour connaître de ce volet du litige. Il est précisé à toutes fins utiles que le présent recours ne concerne pas une quelconque demande de restitution **mais se cantonne exclusivement à la radiation de l'inventaire du Musée du Louvre des objets pillés.**

PAR CES MOTIFS

Avant dire droit

- Vu l'impossibilité pour la requérante, au sens de l'article R412-1 du code de justice administrative, de produire une copie de l'acte attaqué, sa demande de communication du 22 juillet 2022 n'ayant été suivie d'aucun effet, ordonner au président du conseil d'administration du Musée du Louvre de verser aux débats une copie de l'inventaire comprenant les dix objets d'art susvisés ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815 se trouvant actuellement dans les collections du Musée du Louvre du département des peintures, sous la référence "conquête militaire" ou "saisie napoléonienne".

Au fond

- Déclarer inexistante l'inscription à l'inventaire du Musée du Louvre de l'intégralité des dix objets suivants et ordonner en conséquence leur radiation pour inscription indue en application de l'article D451-19 du code du patrimoine :

- « ***La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges*** » (*Maestà*) par Cimabue (*Cenni di Pepe, dit*). Numéro principal d'inventaire : INV 254 - Autre numéro d'inventaire : MR 159 – A l'origine au Seminario Vecchio de Pise. **Prélevé et emporté au Louvre en octobre 1812.**
Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« ***Saint François d'Assise recevant les stigmates*** » par Giotto Di Bondone. Numéro principal d'inventaire : INV 309 - Autre numéro d'inventaire : MR 253 – A l'origine dans l'église San Francesco de Pise. **Prélevé en octobre 1812 et emporté au Louvre en 1813.**
Mode d'acquisition : saisie napoléonienne.

- « ***La présentation au Temple*** » par Gentile da Fabriano (*Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dit*). Numéro principal d'inventaire : INV 295 - Autre numéro d'inventaire : MR 210 – A l'origine à l'académie des beaux-arts de Florence. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812.**
Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« ***Les noces de Cana*** » par Paolo Caliari (*Veronese dit*). Numéro principal d'inventaire : INV 142 - Autre numéro d'inventaire : MR 384. A l'origine dans le réfectoire bénédictin de San Giorgio Maggiore de Venise. **Prélevé en 1797 et transporté au Louvre en 1798.**
Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« ***La Vierge et l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine*** » par Cima da Conegliano (*Giovanni Battista Cima, dit*). Numéro principal d'inventaire : INV 253 - Autre numéro d'inventaire : MR 158. A l'origine à la Regia Accademia de Parme. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812.**
Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« ***La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges*** » par Turino Vanni. Numéro principal d'inventaire : INV 711 - Autre numéro d'inventaire : MR 535. A l'origine au couvent San Silvestro de Pise. **Prélevé et emporté au Louvre en 1812 ou 1813.**
Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *La Vierge et l'Enfant entourés de six saints* » (titre d'usage « *La Vierge de la Victoire* » par Andrea Mantegna. Numéro principal d'inventaire : INV 369 – Autre numéro d'inventaire : MR 337. Pour la chapelle Santa Maria della Vittoria de Mantoue. **Prélevé et emporté au Louvre en 1798.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *Le retour de l'enfant prodigue* » par Leonello Spada. Numéro principal d'inventaire : INV 677 – Autre numéro d'inventaire : MR 487. Collection du duc Alessandro d'Este à Rome, 1625 ; conservé au XVIIIème siècle dans la Galerie ducale de Modène ; **prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1796 Exposé au Musée Central des Arts à partir de 1798 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée du château de Compiègne en 1896. Actuellement au Louvre.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *La naissance de la Vierge* » par Annibale Carracci. Numéro principal d'inventaire : INV 190 – Autre numéro d'inventaire : MR 113. Commandé par Cesare d'Este, duc de Modène, 1605. Non livré par le peintre ; Ann. Carrache, Rome, 1609. – héritiers de Francesco Cantucci, évêque de Lorette ; chapelle Cantucci de la basilique de la Santa Casa, Lorette, avant 1633 ; Palais pontifical, salle du Trésor, Lorette, avant 1722 ; transporté à Rome pour être copié en mosaïque, 1772-1781 ; **prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1797 ; exposé au Musée Central des Arts à partir de 1801 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée national du château de Compiègne de 1896 à 1954. Actuellement au Louvre.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

-« *La Visitation avec Marie-Jacobie et Marie-Salomé* » par Domenico Ghirlandaio ((Domenico di Tommaso Bigordi, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 297 – Autre numéro d'inventaire : MR 240. Commandé par Lorenzo Tornabuoni pour sa chapelle dans l'église de Cestello (depuis 1628 Santa Maria Maddalena dei Pazzi) de Florence. **Prélevé et emporté au Louvre en août 1812.**

Mode d'acquisition : conquête militaire.

Fait à Pollestres, le 2 novembre 2022
SOUS TOUTES RÉSERVES

POUR LA REQUÉRANTE

Robert CASANOVAS

Professeur agrégé de classe exceptionnelle honoraire

Membre de la Société des Gens de Lettres

Président d'International Restitutions

ÉTAT RÉCAPITULATIF DES PIÈCES JOINTES

Pièce n°1 – Statuts d’International Restitutions	4 pages
Pièce n°2 – Récépissé préfectoral de déclaration	1 page
Pièce n°3 – Publication création au journal officiel	1 page
Pièce n°4 - Récépissé préfectoral de changement de siège social	1 page
Pièce n°5 – Publication modification siège social au journal officiel	1 page
Pièce n°6 – Fiche de lecture de Dominique Poulot	3 pages
Pièce n°7 – Article de Ferdinand Boyer intitulé “ <i>Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des oeuvres d’art de l’étranger</i> ”	23 pages
Pièce n°8 – Liste des 10 objets d’art spoliés avec références d’inventaire	33 pages
Pièce n°9 – Demande préalable du 22 juillet 2022	3 pages

Total : 70 pages

IMPOSSIBILITÉ JUSTIFIÉE DE PRODUIRE L'ACTE ATTAQUÉ

Il résulte de l'article R412-1 du code de justice administrative que *“La requête doit, à peine d'irrecevabilité, être accompagnée, sauf impossibilité justifiée, de l'acte attaqué ou, dans le cas mentionné à l'article R. 421-2, de la pièce justifiant de la date de dépôt de la réclamation. Cet acte ou cette pièce doit, à peine d'irrecevabilité, être accompagné d'une copie”*.

Au cas présent, la requérante a demandé au président du conseil d'administration du Musée du Louvre, par courrier du 22 juillet 2022, de lui faire parvenir par voie électronique un extrait de l'inventaire attaqué comportant la liste des dix objets d'art ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815.

Il n'a, à ce jour, été donné aucune suite à cette demande de communication.

Dans ces conditions, la requérante est dans l'impossibilité justifiée de produire l'acte attaqué.

Votre Haute Juridiction pourra demander, si elle l'estime utile, au président du conseil d'administration du Musée du Louvre de verser aux débats les deux inventaires en question.

STATUTS

International Restitutions

(modifications du 31 décembre 2021)

ARTICLE PREMIER – DÉNOMINATION

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une organisation internationale non gouvernementale sous forme d'association régie par la loi française du 1^{er} juillet 1901 et le décret français du 16 août 1901, par l'article 71 de la charte des Nations-Unies et par la Convention du Conseil de l'Europe du 24 avril 1986, ayant pour titre : « **International Restitutions** ».

ARTICLE 2 – OBJET SOCIAL

International Restitutions a pour objet de favoriser et d'obtenir la restitution ou le retour à leurs légitimes propriétaires ou ayants droit, des biens culturels spoliés, acquis ou appropriés frauduleusement, irrégulièrement ou illégitimement, de manière directe ou indirecte, tant par des personnes privées que par des Etats ou personnes morales de droit public, notamment durant les différentes périodes de conflits armés ou de colonisation, en quelque lieu qu'ils se trouvent, y compris dans les musées nationaux.

ARTICLE 3 – MOYENS MIS EN ŒUVRE

International Restitutions est une organisation internationale non gouvernementale dite « *de plaidoyer* » qui a pour mission d'intervenir auprès des décideurs par des moyens multiples et complémentaires en donnant de la résonance à son objet social tel que défini à l'article 2 de ses statuts, à tous les niveaux, national, international, devant les exécutifs, les chambres parlementaires, la presse, les cours et tribunaux et les mécanismes onusiens.

ARTICLE 4 - SIÈGE SOCIAL (modifications du 31 décembre 2021)

Le siège social est fixé 9, rue des Anges 66450- Pollestres (France)
Il pourra être transféré par simple décision du conseil d'administration.

ARTICLE 5 - DURÉE

La durée d'**International Restitutions** est illimitée.

ARTICLE 6 - COMPOSITION

International Restitutions se compose de :

- a) membres d'honneur
- b) membres bienfaiteurs
- c) membres actifs ou adhérents

ARTICLE 7 - ADMISSION

Pour faire partie d'**International Restitutions**, il faut être agréé par le bureau, qui statue, lors de chacune de ses réunions, sur les demandes d'admission présentées.

ARTICLE 8 - MEMBRES – COTISATIONS

Sont membres actifs ceux qui ont pris l'engagement de verser annuellement une somme fixée par l'assemblée générale à titre de cotisation.

Sont membres d'honneur ceux qui ont rendu des services signalés; ils sont dispensés de cotisations.

Sont membres bienfaiteurs, les personnes qui versent une cotisation annuelle fixés chaque année par l'assemblée générale.

ARTICLE 9 - RADIATIONS

La qualité de membre se perd par :

a) la démission

b) le décès

c) la radiation prononcée par le conseil d'administration pour non-paiement de la cotisation ou pour motif grave, l'intéressé ayant été invité à fournir des explications devant le bureau et/ou par écrit.

ARTICLE 10 - RESSOURCES

Les ressources comprennent :

1° le montant des cotisations

2° les subventions ou donations de tous particuliers, États ou organisations internationales

3° toutes les ressources autorisées par les lois et règlements en vigueur.

ARTICLE 11 - ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE

L'assemblée générale ordinaire comprend tous les membres à quelque titre qu'ils soient.

Quinze jours au moins avant la date fixée, les membres sont convoqués par les soins du secrétaire général. La convocation pourra être effectuée par tous moyens, y compris par courriel. L'ordre du jour figure sur les convocations.

Le président, assisté des membres du conseil, préside l'assemblée et expose la situation morale ou l'activité.

Le trésorier rend compte de sa gestion et soumet les comptes annuels (bilan, compte de résultat et annexe) à l'approbation de l'assemblée.

L'assemblée générale fixe le montant des cotisations annuelles à verser par les différentes catégories de membres.

Ne peuvent être abordés que les points inscrits à l'ordre du jour.

Les décisions sont prises à la majorité des voix des membres présents ou représentés.

Il est procédé, après épuisement de l'ordre du jour, au renouvellement des membres sortants du conseil.

Toutes les délibérations sont prises à main levée, excepté l'élection des membres du conseil.

Les décisions des assemblées générales s'imposent à tous les membres, y compris absents ou représentés.

ARTICLE 12 - ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE

Si besoin est, ou sur la demande de la moitié plus un des membres inscrits, le président peut convoquer une assemblée générale extraordinaire, suivant les modalités prévues aux présents statuts et uniquement pour modification des statuts ou la dissolution ou pour des actes portant sur des immeubles.

Les modalités de convocation sont les mêmes que pour l'assemblée générale ordinaire.

Les délibérations sont prises à la majorité des membres présents.

ARTICLE 13 - CONSEIL D'ADMINISTRATION

International Restitutions est dirigée par un conseil de six membres, élus pour six années par l'assemblée générale. Les membres sont rééligibles.

Le conseil étant renouvelé chaque année par moitié, la première année, les membres sortants sont désignés par tirage au sort.

En cas de vacances, le conseil pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres. Il est procédé à leur remplacement définitif par la plus prochaine assemblée générale. Les pouvoirs des membres ainsi élus prennent fin à l'expiration du mandat des membres remplacés.

Le conseil d'administration se réunit au moins une fois tous les six mois, sur convocation du président, ou à la demande du quart de ses membres.

Les décisions sont prises à la majorité des voix. En cas de partage, la voix du président est prépondérante.

Tout membre du conseil qui, sans excuse, n'aura pas assisté à trois réunions consécutives sera considéré comme démissionnaire.

ARTICLE 15 – BUREAU

Le conseil d'administration comprend un bureau composé de :

- 1) Un président
- 2) Un vice-président
- 3) Un secrétaire général
- 4) Un trésorier

Les membres du bureau sont élus par l'assemblée générale parmi les membres du conseil d'administration.

Le président dirige les discussions au sein du conseil d'administration et dans les assemblées, surveille l'observation des statuts, exécute les décisions du conseil d'administration pour la gestion, signe tous actes, vise les pièces de dépenses à payer, représente seul **International Restitutions** tant vis-à-vis des tiers qu'en justice, soit comme demandeur, soit comme défendeur, soit comme partie civile.

Le président dispose à cet égard des pouvoirs les plus étendus pour engager, sous sa seule signature, toute action en justice au nom d'**International Restitutions** et pour signer tous mémoires, recours, conclusions et, d'une manière générale, toutes pièces utiles aux procédures engagées.

Le secrétaire général est dépositaire des registres et des archives, il rédige les procès-verbaux des réunions.

ARTICLE 16 – INDEMNITÉS

Toutes les fonctions, y compris celles des membres du conseil d'administration et du bureau, sont gratuites et bénévoles. Seuls les frais occasionnés par l'accomplissement de leur mandat sont remboursés sur justificatifs. Le rapport financier présenté à l'assemblée générale ordinaire présente, par bénéficiaire, les remboursements de frais de mission, de déplacement ou de représentation.

ARTICLE 17 – RÈGLEMENT INTÉRIEUR

Un règlement intérieur peut être établi par le conseil d'administration, qui le fait alors approuver par l'assemblée générale.

Ce règlement éventuel est destiné à fixer les divers points non prévus par les présents statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration interne.

ARTICLE 18 – PROCÉDURES CONTENTIEUSES

International Restitutions privilégie la démarche amiable pour aboutir à ses objectifs. En cas d'échec ou de difficultés, des actions contentieuses devant les juridictions ou instances territorialement compétentes peuvent être engagées.

ARTICLE 19 – COLLÈGE D'EXPERTS

Il est créé un collège d'experts auprès de **International Restitutions**, désignés par le président sur proposition du bureau et choisis en fonctions de leurs compétences, notamment dans le domaine du droit international ou de l'histoire de l'art.

ARTICLE 20 - DISSOLUTION

En cas de dissolution un ou plusieurs liquidateurs sont nommés, et l'actif, s'il y a lieu, est dévolu conformément aux décisions de l'assemblée générale extraordinaire qui statue sur la dissolution.

ARTICLE 21 – FORMALITÉS CONSTITUTIVES - PREMIER BUREAU

Le président est chargé d'accomplir toutes les formalités nécessaires pour la constitution de **International Restitutions** ou la modification de ses statuts.

Le premier bureau est composé de la façon suivante :

Président : Monsieur Robert CASANOVAS
 Vice-président : Monsieur Joan-Miquel TOURON
 Secrétaire général : Monsieur Patrick GARCIA
 Trésorier : Monsieur Gérard LENFANT

Le premier bureau assurera la gestion de **International Restitutions** jusqu'à la réunion de l'assemblée générale qui aura lieu dans le délai de six mois des présents statuts.

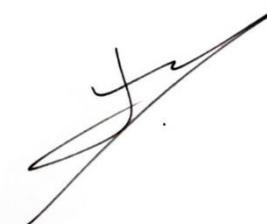
Fait à Théza, le 1^{er} septembre 2021
 Statuts modifiés à Pollestres, le 31 décembre 2021

Robert CASANOVAS
 Président

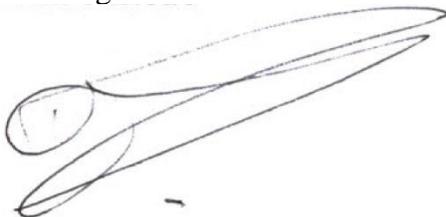
Jean-Michel TOURON
 Vice-président



Patrick GARCIA
 Secrétaire général



Gérard LENFANT
 Trésorier






SOUS-PREFECTURE DE CERET

Bureau des associations
Dossier suivi par : Mme N.GREGOIRE-CUFI
6 boulevard Simon Battle
66400 Céret
04.68.51.67.44

Le numéro W661006366
est à rappeler dans toute
correspondance

Récépissé de Déclaration de CREATION de l'association n° W661006366

Vu la loi du 1er Juillet 1901 relative au contrat d'association ;

Vu le décret du 16 Août 1901 portant règlement d'administration publique pour l'exécution de la loi précitée ;

Le Sous-Préfet de Céret

donne récépissé à **Monsieur le Président**

d'une déclaration en date du : **09 septembre 2021**

faisant connaître la constitution d'une association ayant pour titre :

INTERNATIONAL RESTITUTIONS

dont le siège social est situé : 15 route de Villeneuve
66200 Théza

Décision prise le : **01 septembre 2021**

Pièces fournies : liste des dirigeants
Procès-verbal
Statuts

Céret, le 13 septembre 2021

Le Sous-Préfet,

Loi du 1 juillet 1901, article 5 - al 5,6 et 7 - Décret du 16 août 1901, article 3 :

Les associations sont tenues de faire connaître, dans les trois mois, tous les changements survenus dans leur administration ou leur direction, ainsi que toutes les modifications apportées à leurs statuts. Ces modifications et changements ne sont opposables aux tiers qu'à partir du jour où ils auront été déclarés.

Loi du 1 juillet 1901, article 8 - al 1 :

Seront punis d'une amende de 1500 € en première infraction, et, en cas de récidive, ceux qui auront contrevenu aux dispositions de l'article 5.

NOTA :

L'insertion au Journal Officiel des modifications portant sur le titre, l'objet, le siège social d'une association est facultative. Elle ne peut être exigée des tiers car le récépissé délivré par les services préfectoraux fait foi dans tous les cas.

La loi 78-17 du 6 janvier 1978 modifiée relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, s'applique à la déclaration relative à votre association dont les destinataires sont les services préfectoraux et les services de l'Etat concernés. L'article 40 de cette loi vous garantit un droit d'accès et de rectification. Celui-ci peut s'exercer auprès du préfet ou du sous-préfet de l'arrondissement du siège de votre association, pour les données à caractère personnel concernant les personnes physiques déclarées comme étant chargées de sa direction ou de son administration.

JOURNAL OFFICIEL

DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Associations et fondations d'entreprise



**PREMIER
MINISTRE**

Direction de l'information
légale et administrative

*Liberté
Égalité
Fraternité*

DIRECTION DE L'INFORMATION LÉGALE ET ADMINISTRATIVE

26, rue Desaix, 75727 PARIS CEDEX 15

www.dila.premier-ministre.gouv.fr

www.journal-officiel.gouv.fr

Annonce n° 1014

66 - Pyrénées-Orientales

ASSOCIATIONS

Créations

Déclaration à la sous-préfecture de Céret

INTERNATIONAL RESTITUTIONS.

Objet : favoriser et obtenir la restitution ou le retour à leurs légitimes propriétaires ou ayants droits, des biens culturels spoliés, acquis ou appropriés frauduleusement, irrégulièrement ou illégitimement, de manière directe ou indirecte, tant par des personnes privées que par des Etats ou personnes morales de droit public, notamment durant les différentes périodes de conflits armés ou de colonisation, en quelque lieu qu'ils se trouvent, y compris dans les musées nationaux

Siège social : 15, route de Villeneuve, 66200 Théza.

Date de la déclaration : 9 septembre 2021.



PREFET DES PYRENEES-ORIENTALES

DIRECTION DE LA CITOYENNETE ET DE LA MIGRATION
BRGE
24 Quai Sadi Carnot
66951 PERPIGNAN CEDEX
Tél : 04.68.51.66.37
Courriel : pref-associations@pyrenees-orientales.gouv.fr

Le numéro W661006366
est à rappeler dans toute
correspondance

Récépissé de Déclaration de MODIFICATION de l'association n° W661006366

Vu la loi du 1er Juillet 1901 relative au contrat d'association ;
Vu le décret du 16 Août 1901 portant règlement d'administration publique pour l'exécution de la loi précitée ;

Le Préfet des Pyrénées-Orientales

donne récépissé à **Monsieur le Président**
d'une déclaration en date du : **31 décembre 2021**
faisant connaître le(s) changement(s) suivant(s) :

SIEGE

dans l'association dont le titre est :

INTERNATIONAL RESTITUTIONS

dont le nouveau siège social est situé : 9 rue des Angés
66450 Pollestres

Décision(s) prise(s) le(s) : **31 décembre 2021**

Pièces fournies : Statuts
Procès-verbal

Perpignan, le 04 février 2022

P/le Préfet et par délégation,

Loi du 1 juillet 1901, article 5 - al 5,6 et 7 - Décret du 16 août 1901, article 3 :

Les associations sont tenues de faire connaître, dans les trois mois, tous les changements survenus dans leur administration ou leur direction, ainsi que toutes les modifications apportées à leurs statuts. Ces modifications et changements ne sont opposables aux tiers qu'à partir du jour où ils auront été déclarés.

Loi du 1 juillet 1901, article 8 - al 1 :

Seront punis d'une amende de 1500 € en première infraction, et, en cas de récidive, ceux qui auront contrevenu aux dispositions de l'article 5.

NOTA :

L'insertion au Journal Officiel des modifications portant sur le titre, l'objet, le siège social d'une association est facultative. Elle ne peut être exigée des tiers car le récépissé délivré par les services préfectoraux fait foi dans tous les cas.

La loi 78-17 du 6 janvier 1978 modifiée relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, s'applique à la déclaration relative à votre association dont les destinataires sont les services préfectoraux et les services de l'Etat concernés. L'article 40 de cette loi vous garantit un droit d'accès et de rectification. Celui-ci peut s'exercer auprès du préfet ou du sous-préfet de l'arrondissement du siège de votre association, pour les données à caractère personnel concernant les personnes physiques déclarées comme étant chargées de sa direction ou de son administration.

JOURNAL OFFICIEL

DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Associations et fondations d'entreprise



**PREMIER
MINISTRE**

Direction de l'information
légale et administrative

*Liberté
Égalité
Fraternité*

DIRECTION DE L'INFORMATION LÉGALE ET ADMINISTRATIVE

26, rue Desaix, 75727 PARIS CEDEX 15

www.dila.premier-ministre.gouv.fr

www.journal-officiel.gouv.fr

Annonce n° 1331

66 - Pyrénées-Orientales

ASSOCIATIONS

Modifications

Déclaration à la préfecture des Pyrénées-Orientales

INTERNATIONAL RESTITUTIONS.

Siège social : 15, route de Villeneuve, 66200 Théza.

Transféré, nouvelle adresse : 9, rue des Anges, 66450 Pollestres.

Date de la déclaration : 31 décembre 2021.

Genèse d'un musée. Andrew McClellan : *Inventing the Louvre. Art, politics and the Origins of the Modern Muséum in Eighteenth-century Paris*

Dominique Poulot

Citer ce document / Cite this document :

Poulot Dominique. Genèse d'un musée. Andrew McClellan : *Inventing the Louvre. Art, politics and the Origins of the Modern Muséum in Eighteenth-century Paris*. In: Publics et Musées, n°5, 1994. L'interaction sociale au musée (sous la direction de David L. Uzzell) pp. 114-115;

https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1994_num_5_1_1272_t1_0114_0000_1

Fichier pdf généré le 14/01/2019

GENÈSE D'UN MUSÉE

Andrew McClellan : *Inventing the Louvre. Art, politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 289 pages, index, illustrations.

La monographie du Louvre que nous donne A. McClellan respecte son sujet jusque dans son aspect relativement monumental, élégamment édité avec de larges marges blanches et d'abondantes reproductions. Le livre est bref, le plan classique, la langue sobre, les conclusions précises et modestes, les notes et la bibliographie impeccables. Quatre chapitres déroulent ce qui semble à première vue une chronique de plus de l'institution : le premier est consacré à la galerie du Luxembourg (1750-1779), le second au projet de d'Angiviller pour la grande galerie, le troisième à la fondation révolutionnaire, le dernier au Musée central des arts. Enfin un ultime chapitre traite d'Alexandre Lenoir et du Musée des monuments français, sans que sa présence paraisse très nécessaire. Un bilan du Musée Napoléon, modèle hégémonique pour tous les musées européens du premier XIX^e siècle, eût mieux ramassé son propos que cette brève incursion aux Petits-Augustins.

Mais l'important est que le livre retrace l'invention d'un espace qui n'a « rien de naturel ni de nécessaire » (p. 12). Toute exposition repose sur la mise en œuvre d'opérations de classement, de modes d'organisation, de soucis pédagogiques et de critères esthétiques. Reprenant la fameuse balance des peintres de Piles, relisant Félibien, et plus généralement la littérature académique du temps, McClellan montre leur rapport logique avec divers accrochages de collections de l'époque, en particulier celle de

Crozat, d'Orléans, et bien sûr du Luxembourg. L'examen de cette dernière galerie est prétexte à démonter le jeu des différents acteurs, conseillers et publicistes, qui fait désormais de la collection royale un élément de l'image du bon monarque, où la place de l'École française est d'enjeu décisif.

Le projet d'une galerie patriotique, dans la lignée du fameux opuscule de La Font de Saint-Yenne, a pour objectif de promouvoir l'émulation avec les Anciens maîtres : ainsi que l'a montré Norman Bryson, les peintres du XVIII^e siècle sont autant de « tard venus » de la tradition, pressés de se mesurer aux classiques. Le programme de d'Angiviller s'inscrit dans cette logique¹, qui substitue à l'idée première d'un cabinet de peintures destiné à une élite d'amateurs et d'artistes celle du musée moderne, institution d'État occupant une place centrale dans la vie publique. Ceci justifie les investissements en matière d'achats et de commandes : entre 1775 et 1789 plus de deux cents nouvelles toiles sont acquises, pour environ un million de livres, dont beaucoup occupent aujourd'hui une place de choix dans le musée. Lors de cette campagne d'enrichissement des collections, le poids des marchands s'avère considérable, avec au premier rang Paillet, qui court les ventes en Belgique surtout, mais aussi en Hollande et à Londres. Concrètement d'Angiviller doit s'en remettre à lui sous bien des aspects, illustrant ainsi la place du marchand dans la constitution des patrimoines collectifs — et surtout son rôle dans l'élaboration de la « qualité musée ». Enfin l'examen des commandes des Grands Hommes dont les statues doivent décorer le Museum montre combien, à la fin du siècle, le mécénat royal a moins pour dessein d'illustrer la gloire du roi que de peser sur l'opinion publique, à propos de questions d'actualité.

Sous la Révolution, le musée devient un monument national, affirmant la

volonté collective, comme, plus prosaïquement, la supériorité du nouveau régime sur l'ancien. Son achèvement s'identifie au triomphe du nouvel ordre politique. L'idéologue Garat, ministre de l'Intérieur, exalte, en 1793, l'appropriation nationale des richesses et l'entreprise de régénération qu'il symbolise. Son ouverture régulière, par la suite, donne lieu aux premiers règlements, qui répertorient les usages plus ou moins spécialisés ou légitimes. C'est aussi l'occasion d'un affrontement quant aux logiques de l'accrochage entre celui, taxinomique et chronologique, des marchands-experts, et celui, éclectique et anhistorique, des premiers commissaires, marqués par la tradition artiste. Enfin, avec l'expansion de la Grande Nation, le Louvre expose le fruit des conquêtes européennes; c'est à cette circonstance que l'on doit l'identification du musée à la personne de Bonaparte, à l'issue de la campagne d'Italie et du banquet triomphal dans la grande Galerie en décembre 1797 — identification qui culminera avec la dénomination ultérieure de *Musée Napoléon*.

Le nouveau directeur de l'établissement, Vivant-Denon, se signale par un effort remarquable de refonte de l'exposition, sacrifiant les classements précédents à l'ambition de présenter désormais un cours d'histoire de la peinture (1er janvier 1803). En particulier, son célèbre accrochage de la *Transfiguration* de Raphaël entend montrer l'évolution de l'artiste, depuis les toiles d'un élève débiteur de ses maîtres jusqu'à la pleine maîtrise de son style. Dès lors, la physionomie du musée contemporain est pour ainsi dire achevée.

McClellan remplit, avec beaucoup d'élégance et de sobriété, sans jamais faire étalage d'érudition ni de prétentions « conceptuelles », mais en les mobilisant le cas échéant, le but qu'il s'est fixé : une genèse du musée comme système de classement des genres et des époques de

la peinture, comme cadre intellectuel, lié aux théories alors dominantes dans le milieu des connaisseurs et aux institutions des arts. Les peintres eux-mêmes sont quelque peu absents du livre, parce que l'auteur doute qu'ils aient réussi à faire entendre leur voix. Est-ce cependant si sûr? L'auteur s'en tient peut-être trop exclusivement aux archives administratives et aux ouvrages canoniques de la théorie académique : le public et les praticiens font figure de grands oubliés d'une invention du Louvre qui est aussi, pourtant, élaboration de pratiques, celles de l'apprentissage (la copie) comme celles de la jouissance (la visite). La spectaculaire continuité du cadre muséal de l'Ancien Régime à la Révolution, tenue pour évidente, n'est sans doute pas suffisamment interrogée. N'y avait-il pas un autre modèle d'exposition possible, davantage lié au monde des collectionneurs et marchands parisiens que ce musée « administratif »? Avec ces quelques réserves, qui font à vrai dire l'objet de nos propres travaux, McClellan fournit à ce jour la meilleure synthèse disponible de l'épisode, et la pierre d'angle d'un panorama du tout-puissant dispositif muséal.

Dominique Poulot

1. La thèse de doctorat de Christian Michel (publiée par l'École française de Rome) est ignorée, à l'égal de ses précédentes publications, alors qu'elle permettait d'enrichir la présentation de la politique de d'Angiviller.

Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger

Ferdinand Boyer

Citer ce document / Cite this document :

Boyer Ferdinand. Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 11 N°4, Octobre-dcembre 1964. pp. 241-262;

doi : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1964.3315>

https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1964_num_11_4_3315

468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13 (date et heure de métropole)

Fichier pdf généré le 09/04/2018

LES RESPONSABILITÉS DE NAPOLEON DANS LE TRANSFERT A PARIS DES ŒUVRES D'ART DE L'ÉTRANGER

La politique artistique de Napoléon a suscité deux genres de critiques.

Il a été dit, surtout par des historiens français, qu'il considéra les œuvres d'art uniquement comme un moyen de propagande à son profit ; François Benoît imprima en 1897, dans son livre *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, ce jugement brutal : « La protection qu'il accorda aux Beaux-Arts résultait moins d'un goût désintéressé que du besoin d'ostentation inné à ce maître artisan de réclame tapageuse. » Nous avons dit (1), aux Ve Journées internationales pour l'Enseignement de l'Histoire (Cannes, 1960), ce qui nous semblait être la vérité : l'utilisation des Beaux-Arts sous le Consulat et l'Empire pour la gloire du régime et du chef de l'État ne fut pas une nouveauté ; l'Ancien Régime depuis le xvii^e siècle, la Révolution avant 1799 avaient fait de même. Et nous demandions que l'action de Vivant Denon comme conseiller artistique de Napoléon fût étudiée à fond, car cet homme, qui avait su se montrer un habile courtisan auprès de Louis XV, donna à l'Empereur, d'après son plus récent biographe, M. Pierre Lelièvre (2), de « dangereux conseils », dangereux parce qu'ils poussaient à utiliser l'œuvre d'art comme un moyen d'émouvoir l'opinion, ce contre quoi regimbe un libéral de nos jours ; mais, sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire, qui refusait à l'État le droit d'agir ainsi ? Denon aurait donné les mêmes conseils à n'importe quel souverain...

La seconde catégorie de critiques a été formulée surtout, et elle l'est encore, par des historiens non français, appartenant aux pays d'Europe où pénétrèrent les armées françaises entre 1792 et 1814 ; ils ont volontiers attribué à Napoléon la responsabilité du transfert à Paris des chefs-d'œuvre qui ornaient chez eux les églises, les palais et les musées. Il est vrai que ce transfert fut considérable ; il est vrai

(1) Cf. F. BOYER, Napoléon et les Beaux-Arts, p. 43-48, dans l'ouvrage *Napoléon et l'Europe* (Éditions Brepols, Paris-Bruxelles) qui reproduit les exposés faits au cours de ces Journées. Rappelons aussi notre article : Napoléon et les monuments à sa gloire en France et en Italie (*Revue de l'Institut Napoléon*, janvier 1958).

(2) En publiant en 1942 son intéressant ouvrage : *Vivant Denon, directeur des Arts sous Napoléon*, M. LELIÈVRE promettait de reprendre un jour le sujet avec plus d'ampleur. Nous souhaitons qu'il puisse le faire bientôt.

que, s'il fut parfois le résultat d'achats réguliers comme celui des Antiques Borghèse, on le vit le plus souvent imposé aux vaincus, par simple réquisition du vainqueur, comme une contribution de guerre ou par cession inscrite dans les traités. Mais l'initiative en revint, non à Napoléon Bonaparte, mais à la Convention ; cela a été démontré par des historiens de valeur, tels que Charles Saunier dans son livre : *Les conquêtes artistiques sous la Révolution et l'Empire* (Paris, 1902), et Lefebvre, Guyot et Sagnac dans le grand manuel bien connu *La Révolution française* (p. 498). La Belgique, la République des Provinces Unies (1) et les pays rhénans (2) furent les premiers champs d'application de cette politique. Comment était-elle justifiée par les révolutionnaires de France ? S'inspirant de certaines affirmations de Winckelmann, ils assuraient que les beaux-arts ne se développaient qu'en terre libre ; or la Révolution avait fait de la France le pays de la Liberté ; les chefs-d'œuvre du passé devaient donc y trouver une nouvelle patrie et les victoires des armées de la République permettaient, sans autre forme de procès, de transporter à Paris ces ouvrages...

Le Directoire imita la Convention. Comme elle, il fit valoir le privilège d'une nation débarrassée de toutes les chaînes : le 27 juillet 1798 (9 thermidor an VI), on baptisa *Fête de la Liberté et des Arts* le défilé dans Paris des chars portant quelques-uns des marbres antiques de Rome, l'un d'eux présentant cette inscription : « Ils sont enfin sur une terre libre. » Mais, le plus souvent, sont donnés pour raison l'embellissement de la République et l'enrichissement des collections publiques ; la fierté nationale l'emportait. On le vit bien lorsqu'en 1796, le Directoire lança ses armées contre l'Autriche, à travers l'Allemagne et l'Italie. On peut lire, dans le recueil des Actes du Directoire exécutif, la lettre au commissaire Haussmann (3) à l'armée de Rhin et Moselle du 4 juin 1796 (16 messidor an IV) et celle au commissaire Joubert à l'armée de Sambre-et-Meuse du 12 août (25 thermidor) ; il leur était recommandé de ne pas négliger les enlèvements d'œuvres d'art et d'aider les artistes envoyés de France pour en effectuer le choix ; il s'agissait « d'embellir le sol de la République de ce que la nature et le génie offrent de plus précieux... ».

(1) Dans le langage du temps, il est souvent parlé de « l'extraction des œuvres d'art et de science » ; on voulait en effet accroître les connaissances scientifiques autant que les collections artistiques ; le botaniste Thouin fut donc envoyé en Belgique et en Hollande aussi bien que l'architecte de Wailly. Les prélèvements dans les Provinces Unies furent légalisés en quelque sorte par l'article 19 du traité signé à La Haye le 16 mai 1795 (27 floréal an III) : « La République française abandonne à la République des Provinces Unies tous les biens immeubles de la Maison d'Orange, ceux même des meubles et effets mobiliers dont la République française ne jugera pas à propos de disposer. »

(2) Cf. F. BOYER, *Trophées d'Aix-la-Chapelle et de Berlin à Paris* (*Revue de l'Institut Napoléon*, janvier 1962).

(3) Cf. DEBIDOUR, *Les Actes du Directoire exécutif*, t. III (p. 7 : lettre à Haussmann ; p. 331 : lettre à Joubert). — J. GODECHOT, *Les commissaires aux armées sous le Directoire*, t. I, p. 316.

Que ne pouvait-on espérer de victoires en Italie ? En janvier 1796, Ritter, commissaire du Directoire à l'armée d'Italie, ayant reçu d'un négociant d'Ancône de prétendues ouvertures pour la paix avec le Saint-Siège, formula, entre autres conditions, la cession d'œuvres d'art à la France et spécialement de l'*Apollon du Belvédère*, ce qui n'eut aucune suite immédiate (1). Mais, quand Bonaparte commença au printemps suivant l'éclatante série de ses succès, alors se réalisa le considérable butin en œuvres d'art sur lequel il a été beaucoup écrit. Le Directoire exécutif envoya au jeune général le 7 mai 1796 (18 floréal an IV) des instructions (2), sans ambiguïté : « Le Musée national doit renfermer les monuments les plus célèbres de tous les arts et vous ne négligerez pas de l'enrichir de ceux qu'il attend des conquêtes actuelles de l'armée d'Italie... Le Directoire exécutif vous invite donc à choisir un ou plusieurs artistes, destinés à rechercher, à recueillir et à faire transporter à Paris les objets de ce genre les plus précieux et à donner des ordres précis pour l'exécution éclairée de ces dispositions dont il désire que vous lui rendiez compte... » En d'autres cas, le Directoire précisa ce qu'il voulait avoir : ainsi une lettre à Bonaparte du 22 juin 1796 (4 messidor an IV) demanda le buste de Marc-Aurèle en marbre qui était à Pavie (3).

Pour satisfaire le Directoire, Bonaparte eut recours à deux politiques différentes. Dans les pays où son armée pénétra en force, la Lombardie, domaine autrichien, la Romagne, province du Saint-Siège et la région de Vérone, terre vénitienne, le commissaire Saliceti et les commissaires pour la recherche des objets de science et d'art agirent avec la même liberté de réquisition que les représentants de la Convention en Belgique, Hollande et dans les pays du Rhin ; exception fut faite pour les États du roi de Sardaigne, le premier vaincu en 1796, mais traité assez doucement et transformé en allié. Par contre, aux adversaires qui, à la dernière minute, demandèrent la paix, Bonaparte réclama, dans les conditions qu'il leur imposa, un certain nombre d'œuvres d'art ; cette façon de procéder, qui reprenait en somme la suggestion de Ritter, était assez neuve pour que le Directoire se méprît et parlât,

(1) Cf. R. GUYOT, *Le Directoire et la paix de l'Europe, des traités de Bâle à la deuxième coalition*, p. 179.

(2) Cf. DEBIDOUR, *op. cit.*, t. II, p. 333. A ce propos, A. LENSI, dans son *Napoleone a Firenze* (Florence, 1936), a écrit, p. 422, n. 36 : « Pour la demande des œuvres d'art, on sait que Napoléon n'agissait pas de sa propre initiative, mais pour exécuter des ordres formels du Directoire... dont est bien connue la lettre de Paris, 7 mai 1796. »

(3) Plus dur fut le projet d'instructions établi par le Directoire pour les négociateurs du traité de paix le 12 septembre 1796 (26 fructidor an IV). On y lisait : « Sa Majesté Sicilienne... donnera à la République française cent statues, tableaux, figures antiques ou manuscrits, au choix des savants ou artistes nommés à cet effet, du nombre desquelles figures seront l'*Hercule Farnèse* et la *Flore*... La République française aura la faculté de faire fouiller dans les ruines de Pompeia, d'Herculanum et autres du royaume des Deux-Siciles et d'en tirer à son profit les monuments antiques qui pourront être découverts. » Ces conditions ne furent pas retenues pour le traité de paix, signé à Paris le 11 octobre 1796.

à propos du duc de Parme, de « cadeau » alors qu'il s'agissait d'une des conditions de l'armistice ; dans la suite, le duc de Modène, le Pape, la République de Venise durent consentir de semblables sacrifices. Deux souverains italiens seuls gardèrent intactes leurs collections : le grand-duc de Toscane qui avait conclu à Bâle avec la Convention le traité du 9 février 1795 et le roi des Deux-Siciles qui obtint un armistice le 5 juin 1796 dans d'assez bonnes conditions, parce qu'il était plus difficile à atteindre et que Bonaparte voulait l'utiliser contre le Pape. En tout cela, il apparaît bien que le Directoire pratiquait, comme la Convention, une politique d'extraction des œuvres d'art (1) et que ses généraux, Bonaparte tout comme les autres, n'en étaient que les exécutants. Ce butin d'un genre particulier était présenté aux soldats comme un titre de gloire et Bonaparte écrivit dans une proclamation : « Vous avez enrichi le Museum de Paris de plus de trois cents objets, chefs-d'œuvre de l'ancienne et de la nouvelle Italie et qu'il a fallu trente siècles pour produire... »

Après que Bonaparte eût quitté l'Italie en novembre 1797, les hommes du Directoire y appliquèrent la même politique lorsque l'occasion parut favorable. Et cela se produisit à plusieurs reprises ; de bons auteurs l'ont exposé. A Rome, où la République fut proclamée le 5 février 1798 sous la pression du général Berthier et de ses troupes, s'organisa la confiscation des biens de ceux que l'on qualifiait d'ennemis de la France : le pape Pie VI, le prince Braschi, le cardinal Albani, et la liste s'allongea en 1799. A Naples, dont le roi adhéra à la seconde coalition contre la France, le général Championnet (2), entré dans la ville en janvier 1799, déclara « qu'il se réservait tous les objets d'art trouvés dans le Musée, les maisons du Roi et des émigrés, les propriétés du Roi et de sa famille, et le droit de poursuivre les fouilles d'Herculanum et de Pompéi ». A Florence, le Grand-Duc quitta la Toscane le 27 mars 1799, la laissant aux Français qui préparèrent alors l'enlèvement de nombreuses œuvres d'art. A Turin, après l'abdication du roi Charles-Emmanuel IV, les convoitises du Directoire eurent, pour se manifester, le champ libre. Elles furent

(1) Dans l'armistice, conclu à Bologne le 23 juin 1796 (5 messidor an IV), entre le Pape et le Directoire, l'article 8 fixait la livraison par le Gouvernement pontifical de cent tableaux, bustes, vases ou statues au choix des commissaires français ainsi que cinq cents manuscrits. Pour la première — et unique — fois, une partie de l'opinion publique française éleva une protestation : l'archéologue Quatremère de Quincy obtint la signature d'une cinquantaine d'artistes, le peintre Louis David, les architectes Dufourny et Fontaine, le graveur Denon, pour une pétition demandant au Directoire qu'avant de rien déplacer de Rome, une commission d'artistes et de gens de lettre, nommés par l'Institut national, fit un rapport. En contrepartie, le *Moniteur universel* du 12 vendémiaire an V (3 octobre 1796), publia, sur l'initiative de Lebreton, secrétaire de la classe des Beaux-Arts de l'Institut, une liste d'une quarantaine de personnes, dont les peintres Gérard et Regnault, le sculpteur Chaudet et le créateur du Musée des Monuments français, Alexandre Lenoir, qui approuvaient sans réticence le transport des chefs-d'œuvre de Rome en France. Le Directoire ne changea rien à sa politique.

(2) Cf. J. GODECHOT, *op. cit.*, II, 362 ; M. FAURE, *Le général Championnet*.

exprimées pleinement dans un document encore inédit (1), les Instructions pour une nouvelle Commission des Sciences et des Arts en Italie, signées par François de Neufchateau, ministre de l'Intérieur, le 11 avril 1799 (21 germinal an VII). Il y était conseillé de prendre « avec profusion » dans les palais des princes, de n'enlever que le « très rare » dans les musées et les églises et en comblant les vides ainsi créés, et de tenir pour sacrées les collections des particuliers, à moins qu'ils n'aient été déclarés rebelles... Dans ces instructions, les richesses artistiques de chaque ville étaient minutieusement inventoriées ; voici ce qui était dit à propos de Turin :

« Le commissaire du Gouvernement à Turin a déjà pris des mesures, d'après l'invitation du ministre de l'Intérieur, pour conserver à la République ce que les Palais du Roi, l'Université, etc., contenaient de plus précieux. Il a chargé le citoyen Legrand, architecte distingué qui se trouvait en Italie, de choisir et de mettre en réserve les monuments destinés à nos musées. Ainsi les commissaires n'auront presque autre chose à faire à Turin que de hâter l'expédition de ces monuments. Ils commenceront par les manuscrits de *Pirro Ligorio* et la *Table Isiaque* que l'on attend avec impatience à Paris (2).

« Ils s'informeront si l'on a mis en réserve la belle collection de poids et mesures antiques qui devait être dans le Palais du Roi, et les vases, instrumens, ustensiles trouvés dans les ruines d'*Industria*. Cette acquisition dédommagerait en partie les musées français de la perte (3) du Cabinet de Portici qui contenait une si grande quantité d'antiques de ce genre. Ils n'enlèveront point les inscriptions trouvées dans *Industria*, parce qu'elles ont plus d'intérêt laissées presque sur le lieu dont elles apprennent en partie l'histoire. Mais ils pourront prendre les inscriptions grecques, qui doivent être dans l'Université, si elles sont remarquables ; ils n'oublieront pas surtout une inscription punique trouvée en Sardaigne. La ville d'*Industria* n'a été fouillée que dans quelques parties. Ils prendront des renseignements et verront les dépenses qu'entraînerait cette opération. On a déjà écrit à ce sujet au commissaire du Gouvernement à Turin.

« Il est inutile d'indiquer les tableaux célèbres qui décoraient le Palais du Roi. Si les commissaires ne jugent pas qu'ils doivent tous être transportés à Paris, ils choisiront les productions des maîtres dont

(1) Nous avons publié la plus grande partie de ce qui y était dit pour Rome. Cf. F. BOYER, Les collections d'antiques en Italie et le Directoire en 1799 (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1960, p. 35-39). Ces instructions sont conservées à la Bibliothèque de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, série des *Documents originaux*, dans le dossier du sculpteur Philippe Roland. — Ch. SAUNIER, *op. cit.*, n'a rien dit des convoitises du Directoire en Italie après le départ de Bonaparte.

(2) On lit en note : « Depuis la rédaction de cet article, ces objets sont parvenus à Paris et sont maintenant au Musée. »

(3) Les troupes françaises avaient dû évacuer Naples...

nous n'avons point ou dont nous avons très peu d'ouvrages dans le Musée central. Ce sont, par exemple, Solimène, le Cimiani, le Calabrese, l'Espagnolet, etc. Au reste, ils doivent, avant leur départ, se concerter à ce sujet avec l'Administration du Musée central (1).

« Le médailler était très estimé. Les conservateurs des Antiques à la Bibliothèque Nationale leur diront s'il doit être transporté en entier à Paris. Peut-être se décideront-ils à le demander, après l'enlèvement qui a été fait par le roi de Naples de celui de Capo di Monte (2).

« Il est possible que, parmi les objets d'histoire naturelle, il y en ait de rares, tant à Turin que dans les autres pays qu'ils doivent parcourir. Ils demanderont à l'Administration du Musée d'Histoire naturelle quelques renseignements à ce sujet qu'ils joindront à cette instruction. Ils consulteront aussi sur les lieux les naturalistes les plus distingués. »

De semblables instructions ne pouvaient aboutir qu'à ce qu'on a appelé une « razzia » d'œuvres d'art, de pièces archéologiques et d'objets scientifiques (3). On en arriva à diriger sur Paris des collections entières, malgré le mot d'ordre dit et répété par les experts parisiens : « N'envoyez que les chefs-d'œuvre ! »

Les projets de François de Neufchateau ne se réalisèrent pas. En effet, les commissaires étaient à peine arrivés depuis deux jours à Turin qu'ils y apprirent l'entrée des Russes de Souvorov à Milan le 21 avril 1799 (8 floréal an VII) et leur marche vers la capitale du Piémont ; les commissaires reprirent donc la route de France... Les progrès des armées de la seconde coalition en Italie du Nord obligèrent les généraux du Directoire à abandonner Naples, Rome, Florence et leurs œuvres d'art ; aucun d'eux n'avait le génie militaire de Bonaparte et celui-ci avait, depuis mai 1798, quitté la France pour l'Égypte... Lorsque se produisit le coup d'État du 18 brumaire an VIII, le drapeau français ne flottait que sur Gênes.

* * *

La victoire de Marengo (14 juin 1800) rouvrit l'Italie du Nord au Premier Consul. L'ancien royaume de Sardaigne devint tour à tour

(1) On lit en note : « Cette Administration a déjà reçu les *Albane* qui étaient dans le Palais du Roi. »

(2) On lit en note : « Le commissaire du Gouvernement à Turin a fait passer au ministre de l'Intérieur le catalogue du médailler en question ; il sera communiqué aux conservateurs de la Bibliothèque Nationale. Le résultat de leur examen sera transmis à la Commission. »

(3) Le Directoire, on ne le sait que trop, ne se borna pas à ces extractions d'œuvres d'art ; il fallait que la guerre nourrit la guerre, et le Directoire lui-même... J. GODECHOT, *op. cit.*, a bien montré ce que firent les commissaires aux Armées. Dans cette atmosphère, civils et militaires français à l'étranger, se livrèrent aussi à de multiples rapines d'argent, d'objets précieux et d'œuvres d'art. Et l'on vit même des artistes, réfugiés de Rome à Paris, comme les Piranesi, Ceracchi et d'autres, demander parfois à être indemnisés de leurs biens perdus en tableaux ou sculptures arrachés aux sanctuaires et aux palais romains.

une région occupée, la 27^e division militaire et, par le vote du Sénat conservateur le 11 septembre 1802 (24 fructidor an X), départements français. Aucun document publié ne parle de nouveaux chefs-d'œuvre exigés pour le Musée du Louvre ; les extractions signalées à Turin furent au bénéfice de quelques généraux (1). A Milan, où Bonaparte fit bientôt revivre la République cisalpine avec le nom nouveau d'Italienne, en janvier 1802, pas de nouveaux départs d'œuvres d'art pour la France ; au contraire, dès 1802, prit forme la création du Musée de Brera.

On pouvait penser qu'en Italie du Nord le Directoire avait vraiment pris tous les chefs-d'œuvre, et s'en tenir là. Par contre, la Toscane avait à peu près gardé ses richesses. Aussi, lorsque les troupes françaises réoccupèrent Florence au milieu d'octobre 1800, le général Brune, commandant en chef de l'armée d'Italie, nomma une Commission des Arts « pour recueillir tous les ouvrages laissés en Toscane par les ennemis de la France ». Les membres du gouvernement provisoire toscan eurent peur que cette Commission ne s'en prît à la Galerie des Offices, et le général Dupont, qui commandait les Français en Toscane, paraît bien avoir joué de cette crainte pour se faire offrir quelques objets d'art. Le consul de France à Livourne, Redon de Belleville, en fit rapport le 1^{er} janvier 1801 (10 nivôse an IX) au général Brune qui lui répondit, le 25 février (5 ventôse) : « Le jour que vous avez jeté sur les dilapidations qui se sont commises en Toscane a produit son effet. Le Premier Consul vient d'ordonner de traduire à un conseil de guerre l'ordonnateur Merlin... »

Mais, à Paris, d'autres convoitises étaient exprimées par les administrateurs du Musée du Louvre (2) ; ils les justifiaient, à l'imitation du Directoire, en faisant valoir les droits de la grande nation victorieuse ; peut-être étaient-ils animés aussi par une ambition professionnelle, celle de diriger le plus beau musée du monde... Dès le 1^{er} novembre 1800 (10 brumaire an IX), ils avaient adressé à Lucien

(1) A. BAUDI DI VESME, dans sa préface au *Catalogue de la Pinacothèque de Turin* (Turin, 1909), a cité les prises faites par le général Fiorella en 1799, le général Dupont en 1800, les généraux Jourdan et Soult en 1801 et 1802.

(2) Les artistes y étaient la majorité : les peintres Hubert Robert, Suvée, Berthélemy, les sculpteurs Moitte et Pajou, l'architecte Dufourny, l'archéologue Visconti. Le secrétaire de l'administration était Lavallée. On vit, au Salon de 1801, un tableau de Callet : *Le 18 Brumaire*, allégorie dont le commentaire révèle l'opinion des dirigeants du Musée à propos des chefs-d'œuvre pris à l'étranger : « Le vaisseau de l'État surgit au port ; des lauriers lui servent d'amarres et l'attachent fortement au rivage. A bord du vaisseau, on remarque les trophées les plus chers aux amis des Arts : les *Chevaux de Venise*, le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, le *Lantini*, la *Transfiguration* de Raphaël, les richesses littéraires du Vatican. » — Les lettres des administrateurs, dont nous faisons état, sont conservées aux Archives du Musée du Louvre, dans le Registre de Correspondance de l'Administration pour les années 1800 à 1803. Ch. SAUNIER, *op. cit.*, n'a rien dit de ce qui fut fait sous le Consulat ; par contre LANZAC DE LABORIE, dans son article Le Musée du Louvre au temps de Napoléon (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1912), a donné une vue d'ensemble satisfaisante, malgré quelques lacunes.

Bonaparte, ministre de l'Intérieur, une note de Visconti sur les antiques à extrarier de Florence avec cette adjuration : « Si les ouvrages qu'elle indique pouvaient accompagner la *Vénus de Médicis* ou la suivre, s'il en est tems, si cela doit entrer dans vos intentions, ordonnez ! » Cinq semaines plus tard, les mêmes administrateurs envoyaient au Premier Consul par l'intermédiaire de son secrétaire particulier Bourrienne, et au nouveau ministre de l'Intérieur, Chaptal, une « ampliation de la liste indicative des statues, bustes, bas-reliefs et autres monuments antiques de la Galerie de Florence », en suppliant Bonaparte « de donner des ordres pour que ces précieux objets soient de suite envoyés en France ». Bourrienne leur répondit assez vite, semble-t-il, que le général Brune avait été mis au courant de leurs désirs. Trois mois passèrent et le 9 mars 1801 (17 ventôse an IX), ils renouvelèrent leurs démarches auprès de Bourrienne, de Chaptal et de Redon de Belleville ; ils insistèrent, en écrivant au secrétaire particulier du Premier Consul, sur les tableaux qu'ils désiraient : « Si la France laisse échapper cette occasion, jamais elle ne pourra compléter son École florentine, la plus précieuse de toutes les écoles pour établir d'une manière distincte et préciser les progrès des arts depuis leur renaissance. L'Administration, dans le relevé qu'elle a fait de ces tableaux (1), n'a pas eu l'intention de les demander tous ; elle désire seulement posséder un ou deux tableaux de chacun des maîtres qu'elle désigne depuis le Cimabué... » Le 11 mars (19 ventôse), Chaptal communiqua à son collègue Talleyrand les désirs des administrateurs du Musée, et ajouta : « Je vous invite donc, mon cher Collègue, à vouloir bien employer tous les moyens qui sont à votre disposition pour obtenir, non seulement les objets dont il s'agit, mais encore les tableaux de Florence ou du grand-duché qui seraient jugés dignes d'entrer dans la collection nationale. Il vous sera peut-être facile de faire comprendre ces objets dans les conditions que les circonstances vous permettent de dicter. » Le ministre des Relations extérieures dut sans doute répondre à Chaptal ce qu'il écrivit le 12 avril 1801 (21 germinal an IX) à Belleville : « Le Premier Consul n'a pas encore pris de décision » (2). Cependant les dirigeants du Musée avaient, pour obtenir l'adhésion de Bonaparte à leurs désirs, usé de moyens fort divers, de la flatterie par exemple qui inspira Visconti dans l'inscription que le Premier Consul fut invité à fixer le 7 novembre 1800 (16 brumaire an IX) sur le socle de l'*Apollon du Belvédère* au Louvre : « La statue d'Apollon, qui s'élève sur ce piédestal, trouvée à Antium sur la fin du xv^e siècle, placée au Vatican par Jules II

(1) On trouve, dans le livre *Notes et Correspondance* de REDON DE BELLEVILLE ce relevé ; il couvre vingt et une pages.

(2) Paris, Archives du ministère des Affaires étrangères, *Correspondance politique*, Toscane, n^o 153-A, f^o 224.

au commencement du XVI^e siècle, conquise l'an V de la République par l'armée d'Italie sous les ordres du général Bonaparte, a été fixée ici le 20 germinal an VIII, première année de son Consulat. »

Bonaparte avait-il perdu cette rapidité à se décider qui faisait partie de son génie ? Pas le moins du monde. S'il ne fit pas, d'octobre 1800 à mars 1801, prendre d'œuvres d'art en Toscane, c'est qu'il ne le voulut pas. Ainsi le Grand-Duché, qu'il enleva à son souverain en signant avec l'Empire le traité de Lunéville du 9 février 1801 (20 pluviôse an IX) et qu'il donna au prince de Parme par le traité d'Aranjuez avec l'Espagne (21 mars 1801), garda tous ses trésors artistiques. Tous, moins un qui avait alors un singulier renom : la statue antique en marbre dite la *Vénus de Médicis*.

Nous avons déjà exposé (1) en détail comment une lettre de l'ambassadeur d'Espagne à Paris, le 12 avril 1801, informa le gouvernement français de ce qu'il ignorait encore : l'envoi, de Livourne à Palerme, en octobre 1800, sous la protection des Anglais, de soixante-quatorze grandes caisses contenant ce qu'il y avait de plus précieux dans la Galerie des Offices. Le roi d'Espagne demandait au Premier Consul d'en obtenir la restitution, par le roi de Naples, à son gendre et petit-cousin, l'infant de Parme Louis, devenu, par le traité d'Aranjuez, roi d'Étrurie. Qui eut l'idée d'obtenir du jeune souverain la *Vénus de Médicis* en remerciement du renvoi à Florence de toutes les autres œuvres d'art ? Est-ce Bonaparte ? Est-ce Talleyrand ? On ne sait. Malgré les protestations de Louis I^{er}, la célèbre statue vint, le 14 juillet 1803, augmenter les collections du Musée du Louvre.

Les cours de Rome et de Naples eurent aussi à discuter d'œuvres d'art avec les diplomates du Consulat. Lorsque les Napolitains étaient entrés le 30 septembre 1799 dans Rome, ils y avaient trouvé des ouvrages, dont certains déjà mis en caisse, que les Français voulaient emporter ; quelques-uns venaient même de Naples, pris par Championnet pendant la brève occupation de la ville. La France reprit les relations diplomatiques avec le nouveau pape Pie VII, installé à Rome le 3 juillet 1800, et envoya le ministre plénipotentiaire François Cacaault qui arriva sur les bords du Tibre le 8 avril 1801. Il eut, entre autres missions, à faire valoir les droits de propriété de l'État français sur certaines œuvres d'art, droits vivement soutenus par les administrateurs du Louvre. Quant aux ouvrages transférés à Naples par les troupes du Roi, lors des succès de la seconde coalition, Talleyrand en fit l'objet de l'article 8 du traité conclu à Florence le 28 mars 1801 (7 germinal an IX) : « S. M. le Roi des Deux-Siciles s'engage à faire restituer à la République française les statues, tableaux et autres

(1) Cf. F. BOYER, Une conquête de la diplomatie du Premier Consul : la *Vénus de Médicis* (*Revue d'Histoire diplomatique*, janvier-mars 1957).

objets d'art qui ont été enlevés à Rome par les troupes napolitaines. » Au nom de la France, le négociateur Alquier avait essayé d'obtenir davantage du Napolitain Micheroux, en particulier « la remise des objets d'art qui avaient été recueillis à Herculanium et à Pompéïa par les commissaires français » en 1799 ; Micheroux refusa d'inscrire cela dans le traité, mais prit par écrit « l'engagement formel... de déterminer le Roi à offrir à la France une collection assez considérable d'antiquités », de même que quelques manuscrits. Cela fut fait (1) dans l'été 1802... Pour les œuvres d'art laissées à Rome en 1799, les consuls de la République française fixèrent leur position dans l'arrêté du 3 mai 1801 (13 floréal an IX) dont l'article 1^{er} disait : « Tous les objets d'art réunis et déposés à Rome par les commissaires ou agents du Gouvernement français, au nom de la République, seront expédiés à Paris, quelle que soit leur origine, d'après les ordres et sous la surveillance du ministre de l'Intérieur. »

L'application du traité de Florence et de l'arrêté consulaire devait être difficile. Chaptal jugea bon de former, comme l'avaient déjà fait la Convention et le Directoire, une *Commission pour la récupération et la conservation des objets d'art* en Italie ; le chef en fut Léon Dufourny, architecte, administrateur du Musée du Louvre, membre de l'Institut, qui avait, dans sa jeunesse, passé des années à Rome et en Sicile (2) ; il eut pour adjoints Jean-Baptiste Chaptal, fils du ministre, Guillaume Carré et, pour secrétaire, son frère, Dufourny jeune. Talleyrand recommanda à Cacault et à Alquier, d'aider la Commission de leur mieux ; pour elle, le ministre de l'Intérieur rédigea des instructions très détaillées (3) en date du 11 mai 1801 (21 floréal an IX).

Les commissaires, partis pour l'Italie au début de l'été 1801, n'en revinrent qu'à la fin de novembre 1802 ; ils entretenirent une correspondance assez active avec le ministre Chaptal, mais leurs pensées s'exprimèrent avec plus de vigueur dans les lettres écrites aux administrateurs du Musée du Louvre qui répondirent sur le même ton (4). Dès le début, Dufourny marqua son désir de ne rien laisser échapper : ainsi, écrivant de Rome le 9 fructidor an IX après un séjour à Florence

(1) Nous avons étudié cela. Cf. F. BOYER, Objets d'antiquité donnés au Premier Consul par le Roi de Naples en 1802 (*Revue des Études italiennes*, octobre-décembre 1956).

(2) Sur le séjour de Dufourny à Rome pour études et sur ses travaux à Catane, cf. F. BOYER, Charles Percier. Documents inédits (1789-1792) (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1962). Sur ses travaux à Palerme, cf. F. BOYER, Les promenades publiques en Italie du Centre et du Sud au XVIII^e siècle (*La vie urbaine*, octobre-décembre 1960).

(3) *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XVII, p. 291-302. Dix lignes y sont consacrées à Florence, une page à Naples ; Rome est donc bien l'objet essentiel de ces instructions, auxquelles étaient jointes trente-sept copies de pièces diverses.

(4) Paris, Archives du Musée du Louvre, Registre de correspondance de l'Administration (1800-1803). Un des aspects de l'activité de la Commission a été bien étudié par Mlle BÉGHIN, Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1959, p. 177-198).

où il s'était renseigné sur les œuvres d'art emportées à Palerme, il déclarait : « Soit donc que le Gouvernement ordonne que *la masse de ces objets d'art soit transportée en France*, soit qu'il se contente d'autoriser *la Commission des Arts à faire un choix de ceux qui, par leur mérite ou leur rareté, seraient nécessaires au complément du Museum*, les circonstances sont des plus favorables pour l'exécution de sa décision... » A Rome, les instructions de Chaptal fournissaient à la Commission un dossier considérable de revendications ; Cacault en informa Talleyrand qui, le 29 fructidor, freina ce beau zèle : « Il convient, écrivait-il, que toute démarche ultérieure soit suspendue jusqu'à la détermination définitive du Premier Consul. Je vous invite, en conséquence, à modérer et rassurer le zèle des commissaires français. Le Gouvernement saura, ils n'en doivent pas douter, concilier ce qu'il doit aux considérations politiques et la protection qu'il aime à accorder aux arts. » En somme, tout comme pour les chefs-d'œuvre de la Toscane, le Premier Consul repoussait les convoitises trop ardentes des administrateurs du Musée du Louvre.

Mais ceux-ci ne perdaient pas courage et saisissaient les occasions d'en entretenir directement Bonaparte ; ils l'écrivaient à Dufourny le 12 novembre 1801 (21 brumaire an X) : « Le Premier Consul est venu le 25 vendémiaire au Musée pour voir l'exposition des productions modernes ; sur l'avis, qui nous avait été donné par le C^{en} Carré, votre adjoint, que l'on hésitait à Paris sur la réclamation des objets de la villa Albani, on lui a témoigné les regrets de l'Administration qu'une collection aussi précieuse fût perdue pour le Musée central ; il a lui-même laissé pressentir qu'on ne pourrait faire exécuter à la rigueur l'article 8 du traité de Florence ; alors on l'a invité à demander quelques-uns des plus beaux articles de cette collection ; il a consenti à cette démarche et a demandé qu'on les lui indiquât, promettant de s'en occuper lorsqu'il serait question de la réclamation de la famille Albani. » Bonaparte s'était engagé à demander quatre objets de la célèbre collection ; les administrateurs lui en indiquèrent six ; espéraient-ils lui forcer la main ? Le ministère des Relations extérieures paraît avoir considéré avec quelque agacement l'activité de la Commission à Rome et à Naples et, le 29 brumaire an X, Chaptal informa les dirigeants du Musée que « les Consuls ont décidé que tout ce qui est relatif aux réclamations d'objets d'art en Italie se traiterait diplomatiquement et je prévient l'Administration que le ministre des Relations extérieures s'en occupe ». En avisant Dufourny de cette décision, les administrateurs parlèrent avec émoi de « nos espérances prêtes à s'évanouir », de « la perte que feraient les arts à une restitution d'antiquités aussi précieuses et peut-être... la honte qui en résulterait pour la France de les avoir abandonnées, les ayant eu en sa possession ». Ils se réjouis-

saient de savoir cent vingt caisses en route, car, sans l'activité de la Commission « ces magnifiques trophées de nos victoires, sans en excepter la *Minerve* de Velletri et peut-être les onze articles du traité de Tolentino, eussent été contestés *diplomatiquement* et, *par condescendance*, cédés... » (11 frimaire an X).

Les discussions à propos de la *Pallas* de Velletri montrèrent bientôt combien l'attitude du Premier Consul différait de celle des administrateurs du Musée. Dufourny, par une note du 10 mars 1802 (19 ventôse an X), fit le point : cette statue, trouvée au début de l'an VI à quelques kilomètres de Rome, fut séquestrée par les commissaires français envoyés dans la République romaine ; mise en caisse, elle fut prise par les Napolitains lorsqu'ils occupèrent la capitale des Papes et ils refusèrent de la remettre à Dufourny, disant qu'ils l'avaient achetée et payée... La première réponse de Bonaparte à la note Dufourny, le 25 germinal an X, fut : Que le Roi de Naples prenne cette statue, mais qu'il livre la *Vénus de Médicis*... Dix jours plus tard, le 5 floréal, convaincu peut-être par une seconde lecture de la note Dufourny (1), il décida, au contraire, d'insister pour la « restitution de la *Pallas* de Velletri ». Laissé sans information pendant plus de deux mois, Dufourny se plaignit de cet « état de stagnation » dans une lettre de Naples : 19 mai 1802 (30 floréal an X). Il ressentait les mêmes inquiétudes pour les négociations à mener à Rome : « Un autre article non moins important et sur lequel depuis six mois on garde un silence absolu et vraiment désespérant, est celui des Antiquités à recueillir à Rome. Si on m'y laisse arriver sans une décision officielle qui fixe les objets qui devront être livrés, si, comme on y paraît disposé, on s'en rapporte à la générosité du Gouvernement romain, je connais le terrain, nous n'obtiendrons rien, pas même les deux *Fleuves* accordés par le traité de Tolentino. »

Au nom du roi de Naples, le ministre Acton se servait, pour ne rien céder, des affirmations de son représentant à Paris, le marquis de Gallo. Chaptal en fut informé par Dufourny le 12 prairial et par Alquier le 19 : Gallo assurait que Talleyrand « était fort indifférent sur cette statue et sur sa restitution », qu'ayant lui-même insisté pour garder la *Pallas* auprès du Premier Consul, celui-ci avait fini par lui dire *qu'il ne ferait pas la guerre pour une statue*, que, seuls, Chaptal et Monge prenaient intérêt à cette statue... Dufourny et Alquier demandaient à Paris une démarche énergique ; l'ambassadeur en fit une question de prestige dans sa lettre à Talleyrand du

(1) Dufourny écrivit à ses collègues du Musée le 19 mai 1802 (30 floréal an X) : « Mes lettres du 29 ventôse et du 30 germinal, celle même du 11 courant, toutes plus ou moins relatives à la *Pallas* de Velletri, doivent vous être parvenues. Le Ministre, le C^{en} Monge, le Premier Consul doivent avoir reçu les notes très pressantes que je leur ai adressées à ce sujet. »

15 messidor an X : « Cette affaire a pris un tel caractère et elle s'est tellement compliquée de mensonges et d'insolences que je vous demande instamment de ne pas souffrir que ces gens-ci aient eu impunément pour nous des procédés que dans aucun pays de l'Europe, on n'oserait se permettre avec le gouvernement le moins respectable et le moins imposant... » Le ministre des Relations extérieures n'avait pas attendu cet appel à l'action : par note du 9 messidor, il avait avisé le marquis de Gallo que le Premier Consul tenait à ce que la *Pallas* fût mise à la disposition des commissaires français. Le 16 messidor, l'ambassadeur napolitain répondit que son gouvernement était disposé à satisfaire le Premier Consul ; Alquier reçut en thermidor le marbre tant convoité. A Rome, les commissaires obtinrent les deux *Fleuves* dont Dufourny avait craint d'être frustré ; ils quittèrent la capitale des Papes pour rentrer en France au début de frimaire an XI.

Ce fut encore le ministère de l'Intérieur qui exigea en Allemagne l'exécution de conventions signées sous le Directoire. Le général Moreau, dans l'armistice conclu le 7 septembre 1796 (21 fructidor an VI), avait obtenu de l'électeur bavarois Charles Théodore la promesse de livrer vingt tableaux de la Galerie de Dusseldorf. En thermidor an VIII, Lucien Bonaparte envoya le peintre François Neveu (1) en Bavière pour réclamer ces ouvrages ; Moreau commandait encore en chef à l'est du Rhin et reçut Neveu à son quartier général d'Augsbourg, mais, chose étonnante, le général se montra moins rigoureux que l'artiste à qui il conseilla modération et prudence... D'ailleurs, Charles Théodore était mort ; les tableaux de Dusseldorf, emportés dans le Holstein, étaient hors d'atteinte et les meilleurs de ceux qui ornaient le palais de Munich avaient été transférés, six mois plus tôt, en pays neutre, à Anspach et Bayreuth. Neveu, ne voulant pas revenir les mains vides, enleva à Munich soixante-douze tableaux que le Louvre reçut en brumaire an IX, mais que les administrateurs jugèrent fort médiocres et envoyèrent, pour la plus grande partie, aux musées de province.

Ainsi les consuls de la République française, sans renoncer à faire entrer en France les chefs-d'œuvre de l'étranger, ne montrèrent pas l'avidité gloutonne des membres du Directoire exécutif, et l'on ne trouve pas, dans leur correspondance avec les chefs militaires, des instructions semblables à celles que Bonaparte avait reçues de Paris en 1796... Les consuls consentirent même à rendre certains des ouvrages confisqués à Rome, à Naples, en Belgique et à Aix-la-Chapelle.

On n'a pas assez signalé la lettre (2) de Talleyrand à Chaptal,

(1) Cf. G. VAUTHIER, Une mission artistique et scientifique en Bavière sous le Consulat (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1910, p. 208-247).

(2) *Corr. Dir. Ac^{ie} de France à Rome*, t. XVII, p. 266-267.

le 15 décembre 1800 (24 frimaire an IX) sur l'exposition au Cabinet des Antiques à Paris de la statue de Notre-Dame-de-Lorette, « envoyée en France à la suite des victoires de l'armée d'Italie ». Le Pape, y était-il dit, a droit « à nos égards comme chef de gouvernement » ; or cette exposition était « un oubli des convenances » qui devait cesser. Et la lettre de Talleyrand concluait : « Dans le cas où le nouveau Pontife la réclamerait, le Gouvernement français ferait peut-être bien de lui remettre ce gage du désir qu'il a de bien vivre avec Rome. » La restitution ne devait pas se faire long temps attendre.

Le Gouvernement pontifical obtint encore gain de cause lorsqu'il répondit en octobre 1801 à une note de Cacault réclamant les biens, mis sous séquestre en 1799, qui appartenaient au cardinal Albani et au duc Braschi : « La Cour de Rome observe qu'il ne lui est pas possible de dépouiller les véritables propriétaires qui se sont remis en possession. » Le Musée du Louvre n'eut donc, de ces collections, que ce qui avait été emporté en 1799.

Dans l'été 1802, le Premier Consul, ayant obtenu du roi de Naples la livraison de la *Pallas* de Velletri, fit remettre au marquis de Gallo un ensemble de deux cent quatre-vingt-dix cuivres, où étaient gravées les planches du grand *Recueil sur les Antiquités d'Herculanum*, qui avaient été confisqués en 1799.

En d'autres cas, ce fut le vœu insistant des populations, exprimé par les préfets, qui obtint le retour de certaines œuvres d'art. Ainsi Méchin, préfet de la Roer, fit connaître en septembre 1802 le vif désir qu'avaient les habitants d'Aix-la-Chapelle (1) de recouvrer la statue de Charlemagne emportée à Paris en 1794. Chaptal y était disposé en avril 1803, mais le projet d'un monument à Charlemagne dans la capitale de la France, auquel on renonça l'année suivante, retarda jusqu'au printemps 1805 cette restitution.

L'enlèvement des Rubens d'Anvers en 1794 avait laissé, chez les Belges, des regrets que le temps n'effaçait pas (2). Rulhière, agent du ministère de l'Intérieur, écrivant d'Anvers le 18 février 1800 (29 pluviôse an VIII), dénonça, comme des obstacles à la réconciliation des esprits, l'état hideux de l'intérieur de la cathédrale et l'extraction des célèbres tableaux de Rubens. Le préfet d'Herbouville, dans une lettre du 2 novembre 1800 (12 brumaire an IX), s'efforça d'amadouer les administrateurs du Louvre et n'y réussit que faiblement ; certes l'un d'eux lui répondit : « Je gémissais avec vous sur les excès commis dans cette ville célèbre sur les monuments des arts et je partage bien véritable-

(1) Cf. F. BOYER, *Trophées d'Aix-la-Chapelle...*

(2) Cf. LANZAC DE LABORIE, *La domination française en Belgique*, t. I, p. 311 ; FILIRENS-GEVAERT, *La peinture au Musée ancien de Bruxelles*, p. 57-63 ; P. VERHAEGEN, *La Belgique sous la domination française*, t. IV, p. 416.

ment votre sollicitude en sa faveur... » Mais le préfet se voyait proposer des échanges avec ce que le Musée d'Anvers possédait encore ; alors serait demandée « l'autorisation d'entrer en échange avec vous pour ces objets et je saisirai avec empressement l'occasion de proposer le renvoi à Anvers de quelques-uns des tableaux de Rubens, ainsi que vous et vos administrés le désirent... ». Le Premier Consul prit en 1802 une décision d'importance. Au Musée de Bruxelles, créé ainsi que quatorze autres musées départementaux le 1^{er} septembre 1801 (14 fructidor an IX), furent envoyés quatre Rubens ; trois d'entre eux avaient été pris par les commissaires de la Convention : le *Couronnement de la Vierge* dans l'église des Récollets à Anvers, l'*Adoration des Mages* dans l'église des Capucins à Tournai et l'*Intercession de la Vierge* dans le couvent des Récollets à Gand ; le quatrième Rubens n'avait rien à voir avec les réquisitions des Conventionnels, car ce *Martyre de saint Liévin*, qui avait orné le maître autel de l'église des Jésuites à Gand, avait été acheté en 1777 par Louis XVI.

Ainsi la République consulaire, en ses cinq années d'existence, eut une politique assez différente de celle du Directoire. Bonaparte ne voulait pas faire la guerre pour une statue, malgré les incitations des administrateurs du Museum central des Arts... D'ailleurs la guerre ouverte, celle des armées lancées à la conquête de l'Europe, ne dura que peu de semaines, à la fin du printemps et de l'automne 1800 ; les armes tombèrent, sur le continent, avec la paix de Lunéville du 9 février 1801. Derrière les troupes victorieuses, plus de commissaires à l'avidité dévorante depuis la réorganisation arrêtée le 29 janvier 1800 par le Premier Consul pour assurer sans voleries le ravitaillement de l'armée et par là sa discipline. Les exigences en œuvres d'art, héritées pour la plupart du Directoire, furent formulées par des diplomates ; elles furent discutées, et parfois abandonnées ; il y eut des restitutions.

Mais cela allait-il durer lorsque la guerre reprit en 1805 et que le Premier Consul, devenu Empereur, se lança à l'assaut de l'Europe ?

* * *

Depuis le 18 novembre 1802 (28 brumaire an XI), le Musée du Louvre n'était plus administré que par une seule personne, le directeur général Denon. A la fin de juillet 1803, pendant que le Premier Consul visitait la Belgique, le second consul Cambacérès permit que le Museum central des Arts devînt le Musée Napoléon... En 1796, Denon s'était inscrit, à l'exemple de Quatremère de Quincy, parmi ceux qui n'approuvaient pas aveuglément l'enlèvement d'œuvres d'art à Rome. Devenu directeur général du grand musée parisien,

allait-il en fermer les portes aux beaux ouvrages (1) que les prochaines guerres permettraient d'arracher aux vaincus ? Pas le moins du monde, bien au contraire. Si Denon ne paraît pas avoir rédigé un rapport sur le principe de ces transferts, il les conseilla avec ardeur dans les lettres à Napoléon que conserve le fonds de la secrétairerie d'État aux Archives nationales (2).

La pensée de l'Empereur sur ce point n'est pas traduite par des documents écrits, ne serait-ce même que par une indication rapide : pas de directives notées en marge des lettres de Denon, pas de minutes où le ministre de l'Intérieur, supérieur hiérarchique du directeur du Musée, ou bien le secrétaire d'État, ou encore le grand maréchal du Palais font connaître la décision impériale. Dans les éditions de la correspondance de Napoléon, les textes destinés à Denon sont l'exception. On a volontiers fait état, il est vrai, des entretiens que pouvait avoir le directeur du Musée avec le souverain pendant le déjeuner de celui-ci, déjeuner mené tambour battant, en six minutes, a noté Savary dans ses *Mémoires*... Mais Denon a indiqué en plusieurs de ses lettres qu'il ne les écrivait que parce qu'il n'avait pas été reçu par Napoléon ; ainsi le 9 avril 1805 : « Je me suis présenté plusieurs fois pour prendre les ordres de Votre Majesté avant son départ... » ou encore, le 27 mars 1806 : « Je demande pardon à Votre Majesté si je prends la liberté de lui écrire sur cela ; je me suis présenté plusieurs fois au moment de son déjeuner comme Elle m'avait permis de le faire dans le passé... » Parfois l'Empereur ne retint pas une rebuffade ; ainsi, le 3 février 1813, il faisait écrire à Duroc, grand maréchal du Palais : « Je vous envoie une lettre de Denon. Il faut lui faire comprendre qu'il ne doit pas m'adresser ces bêtises. Qu'il les envoie au duc de Cadore qui, dans un moment opportun, me les mettra sous les yeux. Lorsque je reçois de pareilles lettres avec d'autres papiers importants, je ne puis que les jeter au feu. » En définitive, les volontés de Napoléon doivent être déduites bien moins de quelques indications brèves et rares que de ce qui fut réalisé, rien ne se faisant sans son approbation.

Au début de l'automne 1805, le directeur du Musée Napoléon se trouvait en Italie du Nord pour exécuter et faire exécuter les dessins des champs de bataille où avait vaincu le général Bonaparte. Le 1^{er} octobre, il reçut à Ancône l'ordre de revenir à Paris ; en cours de route il décida d'aller à Strasbourg, car Napoléon avait passé le Rhin, conduisant la Grande Armée contre l'Autriche ; l'Empereur souhaitait que fussent dessinés les lieux où se dérouleraient les plus importants actes de guerre afin de faciliter plus tard les travaux des peintres des

(1) M. LELIÈVRE, *op. cit.*, n'a pas voulu aborder cet aspect des activités de Denon.

(2) Paris, Archives nationales, AF-IV-1050.

victoires et des graveurs en médailles. Denon obéit, mais, sans aucune incitation de Napoléon, semble-t-il, il lui soumit (1) d'autres projets le 13 novembre 1805 (22 brumaire an XIV) :

« Sire, il doit exister en France un trophée de vos victoires en Allemagne, comme on en a eu de celles d'Italie. Si Votre Majesté me le permet, je vais lui indiquer plusieurs objets de différens genres dont elle peut le composer en dictant les traités. »

On voit apparaître ici la flatterie du courtisan : ce que le Musée obtient des pays vaincus n'est plus un hommage au pays de la Liberté comme sous la Convention ; cela ne répond plus au désir d'embellir la République et d'enrichir les collections de l'État comme sous le Directoire et le Consulat ; cela devient un trophée personnel, un souvenir tangible des victoires remportées par Napoléon... Et Denon d'énumérer tout ce qui, à son avis, pourrait être emporté de Vienne : le diamant de Charles le Téméraire, des camées, une cinquantaine de tableaux, des armures, sans oublier les médailles conservées au couvent de Saint-Florian en Haute-Autriche... A Innsbrück, le 7 novembre, furent repris des drapeaux français, mais la victoire et la paix si vite obtenues en décembre laissèrent-elles à Denon le temps de prélever quelques œuvres d'art à Vienne ou à Schœnbrunn ? Napoléon n'a parlé que de l'armure de François I^{er} conservée dans un château du Tyrol (2) et qu'il se proposait de recevoir à Paris « en séance et avec apparat ».

Le vainqueur d'Austerlitz était encore au château de Schœnbrunn lorsqu'il décida le 27 décembre 1805 que la Maison de Naples avait cessé de régner et lorsqu'il fit avancer vers le sud de l'Italie ses troupes et son frère Joseph, futur souverain du royaume. Songea-t-il spontanément à prendre une partie des collections des Bourbons, ou cela lui fut-il suggéré par Denon ? On ne sait, mais, le 31 janvier 1806, le directeur du Musée Napoléon adressa à l'Empereur ces lignes enthousiastes (3) :

« Sire, tout ce que fait Votre Majesté a le même cachet de grandeur et votre destinée amène la confection de tout ce qu'elle entreprend. Je savais et je n'osais presque me dire à moi-même que, qui aurait rassemblé l'*Hercule Farnèse*, le *Gladiateur*, *Borghèse*, l'*Apollino* de Florence, cent morceaux du second ordre et deux cents du troisième ordre qui existent dans les collections Farnèse, Borghèse et Florentine, aurait fait un musée comparable au Musée Napoléon. Ce que Votre Majesté vient d'arrêter d'y ajouter ne laisse aucune possibilité d'entre-

(1) *Ibid.* Dossier Denon, an XII-an XIV, f^o 41.

(2) Cf. NAPOLÉON, *Correspondance générale*, t. XII, lettres à Berthier des 9 et 17 février 1806. SAUNIER, *op. cit.*, n'a rien dit de la proposition de Denon et de ses suites.

(3) Paris, Arch. nat., AF-IV-1050. Dossier Denon, 1806, f^o 4.

prendre et d'espérer rien d'égal. J'ai l'honneur de joindre ci-contre la note détaillée que Votre Majesté m'a demandée... »

Suivait une énumération des Antiques Farnèse à prendre, comme le fameux *Hercule* et vingt autres articles dont certains comprenaient plusieurs objets ; il y avait aussi des bronzes, des mosaïques et des fresques d'Herculanum et de Pompéi. Napoléon ne donna aucune suite à ces propositions, mais il songea sérieusement à s'approprier à Rome les immeubles célèbres que sont le Palais Farnèse, la Farnesina et la villa Madama ; son ambassadeur, le cardinal Fesch, en fit prendre possession au début de mars 1806, mais Joseph Bonaparte en obtint la rétrocession (1) à la fin de 1807.

Le 14 octobre 1806, Napoléon remportait sur les Prussiens la double victoire d'Iéna et d'Auerstaedt, et il entra dans Berlin le 27. Denon l'y suivit et, dès le 28, il rédigea pour l'Empereur une lettre (2) où, après avoir rendu compte du Salon à Paris, il parla des œuvres d'art à prendre en Prusse, et aussi en Saxe dont l'Électeur s'était aussi rangé contre la France : « Si quelques objets d'art entrent dans les contributions de guerre, la Prusse ne sera dans le cas de produire que très peu de choses ; mais la Saxe pourrait fournir presque à l'égal de l'Italie. Il y a cent tableaux capitaux à Dresde parmi lesquels il en est un, la *Nuit* de Corrège, qui est regardé en peinture comme la *Vénus de Médicis* en sculpture. Ce tableau, par sa réputation, serait à lui seul un trophée... Je dois répéter à Votre Majesté, qu'en faisant la conquête du reste de l'Europe, Elle ne retrouvera jamais l'occasion que lui offre la Saxe en ce moment. Ce n'est pas mon enthousiasme qui vous parle en ce moment, Sire, mais la conscience de mon devoir. » Denon n'obtint pas ce qu'il souhaitait, malgré une seconde lettre à l'Empereur, écrite à Berlin, 3 décembre 1806, dans laquelle il conta sa visite à l'Électeur qui « n'avait nul goût particulier pour les chefs-d'œuvre qu'il sait posséder » et il assurait que les contributions en argent « pourraient ici se compléter par quelques morceaux qui deviendraient des valeurs effectives puisqu'ils rentreraient complètement et resteraient éternellement dans le trésor de votre gloire ». Mais Napoléon avait d'autres projets puisque, huit jours après la lettre de Denon, le 11 décembre, il faisait roi l'électeur de Saxe.

En revanche, Denon paraît bien avoir eu les mains libres pour dépouiller la Prusse que le vainqueur d'Iéna traita, on l'a dit maintes fois, avec une impitoyable rigueur. Ainsi le *Journal de l'Empire* du 2 décembre 1806 publia ces informations de Berlin, 23 novembre : « M. Denon, directeur du Musée Napoléon situé au Louvre, est arrivé

(1) J. RAMBAUD, *Naples sous Joseph Bonaparte*, n'a pas éclairci cette affaire. Nous espérons le faire bientôt.

(2) Paris, Arch. nat., AF-IV-1050. Dossier Denon, 1806, f° 43 et 46.

à Berlin et a déjà visité les châteaux royaux de Prusse ; il a marqué les objets qui sont dignes d'ajouter aux richesses que possède la France. Un sous-directeur des Arts a de même visité l'élégante résidence de Sans-Souci et en a fait enlever plusieurs statues (1), les menuisiers de Potsdam travaillent sans relâche aux caisses nécessaires pour l'emballage de ces précieux effets. En général, tous les objets d'art et de sciences que la Prusse a dus à Frédéric II paraissent destinés à précéder en France le retour des armées. » Napoléon, passant à Rosbach, fit emporter le monument qui rappelait la défaite de Soubise ; à Potsdam, il enleva lui-même, sur la tombe de Frédéric II, l'épée et les décorations de ce grand capitaine. A Berlin, Denon prit le *Quadriga de la Victoire* (2) qui couronnait la Porte de Brandebourg. On conçoit, après cela, que les Prussiens aient pu être, en 1815, les plus acharnés à exiger que leur soit rendu tout ce qui leur fut pris, plus d'un millier d'objets d'après les chiffres cités par Saunier.

La politique impériale offrait souvent à Denon, on le voit, des occasions qu'il jugeait favorables à ses desseins. Ainsi, lorsqu'à l'automne 1807 le royaume d'Étrurie se transforma en départements de l'Empire français, le directeur du Musée Napoléon adressa à son souverain, le 28 décembre (3), une lettre qui débutait par ces mots : « Dans la circonstance actuelle du royaume d'Étrurie, je crois de mon devoir de prévenir Votre Majesté que, sans lui proposer de dépouiller la ville de Florence de ce qui fait son plus riche ornement, sa Galerie, c'est peut-être actuellement la seule occasion d'ajouter à la sublime collection du Musée Napoléon... » et la lettre de dire, avec une liste à l'appui, les pièces désirables : huit statues antiques, toute la collection de bijoux en pierres dures, des tableaux de l'École florentine et trois cents dessins. Cette démarche ne paraît pas avoir été encouragée par Napoléon et n'aboutit à rien.

Quelques mois plus tard, le 5 et le 10 mai 1808, Napoléon obtint du roi d'Espagne Charles IV et du prince des Asturies qu'ils renoncent au trône qu'il donna le 6 juin à son frère Joseph. Denon ne demanda rien alors pour le Louvre, mais, lorsque la résistance des Espagnols obligea l'Empereur à franchir les Pyrénées avec ses soldats, le directeur du Musée Napoléon vint pour exécuter, une fois encore, les dessins de la campagne d'Espagne ; il en fit connaître la liste au souverain dans une

(1) Dans les papiers de Visconti, conservés parmi les manuscrits de la Bibliothèque nationale à Paris (Nouvelles Acquisitions françaises, n° 5980, f°s 110 et 111) se trouve la minute d'une note sur les Antiques du roi de Prusse qui paraît bien avoir été rédigée par le célèbre archéologue pour Denon avant son départ pour Berlin ; il y est dit notamment, à propos de deux statues de la *Victoire* se trouvant à Sans-Souci : « Il paraît que ces victoires antiques demeureraient plus volontiers dans les palais de Napoléon que dans ceux de Prusse. »

(2) Cf. F. BOYER, *Trophées d'Aix-la-Chapelle et de Berlin...*

(3) Paris, Arch. nat., AF-IV-1050. Dossier Denon, 1808, f° 24.

lettre de Valladolid, 18 janvier 1809, où l'on peut lire aussi : « Si tout autre Prince que le frère de Votre Majesté eût occupé le trône d'Espagne, je les [il s'agit des ordres de Napoléon] aurais sollicités pour ajouter à la collection du Musée vingt tableaux de l'École espagnole dont elle manque absolument et qui auraient été à perpétuité un trophée de cette dernière campagne. Ceci, à la volonté de Votre Majesté, peut être traité dans tous les temps, soit en demandant que ces vingt tableaux soient choisis dans les innombrables collections de Sa Majesté Catholique, soit en faisant venir en France tous ceux qui sont encore restés dans la maison du Prince de la Paix, desquels le Prince serait trop heureux d'obtenir un prix de Votre Majesté. Dans l'un ou l'autre de ces deux cas, je serais en mesure, Sire, de donner des notes suffisantes sur ces tableaux ou de revenir moi-même les prendre si Votre Majesté le jugeait nécessaire... » Il est bien clair que cette fois encore, l'idée d'un transfert à Paris d'œuvres enlevées en Espagne (1) ne vint pas de l'Empereur.

On sait que Napoléon quitta assez vite l'Espagne pour se préparer à combattre l'Autriche. Comme à l'ordinaire, Denon envisagea de l'y suivre et il l'écrivit (2) à l'Empereur, le 16 avril 1809 : « Depuis mon retour d'Espagne, je me suis occupé tous les jours de préparer les moyens de faire la campagne qui va s'ouvrir. J'en aurais demandé la permission à Votre Majesté si j'eusse pu entrevoir le moment où cette demande n'eût pas été une indiscretion. La masse des dessins historiques de la vie de Votre Majesté est devenue une suite si importante pour le présent et pour l'avenir ; l'utilité dont elle devient, lorsqu'il est question d'ordonner des travaux aux peintres et aux manufactures, me fera toujours entreprendre ces voyages tant que mes forces me permettront de les faire. J'ose donc vous demander la permission, Sire, de me mettre en route dès que le premier coup de canon sera tiré, et, suivant la Victoire, je joindrai bientôt Votre Majesté. » Napoléon avait déjà quitté Paris, le 13 avril ; il entra le 13 mai dans Vienne mais la victoire se fit attendre jusqu'au 6 juillet 1809 à Wagram et la paix jusqu'au 15 octobre. La longue occupation de la ville par les Français permit l'extraction d'œuvres d'art ; en 1815, l'Autriche put récupérer trois cent vingt-trois tableaux et seize bustes (3).

Après 1809, les armées napoléoniennes n'étendirent plus leurs conquêtes et le Musée du Louvre n'eut plus l'occasion de prélever sa part dans les collections étrangères. S'il fut question de faire venir de

(1) Le Musée Napoléon reçut dans la suite des tableaux enlevés en Espagne, dont certains donnés par le roi Joseph. Cf. LANZAC DE LABORIE, *art. cit.* Deux cent quatre-vingt-quatre furent repris au Louvre en 1815, d'après SAUNIER, *op. cit.*, p. 161. La lettre de Denon est conservée aux Arch. nat., AF-IV-1050. Dossier Denon, 1809, f° 1.

(2) *Ibid.* Dossier Denon, 1809, f° 1.

(3) Cf. SAUNIER, *op. cit.*

Rome, proclamée la seconde bonne ville de l'Empire, d'autres statues antiques, cela se négocia par des achats parfaitement réguliers, comme l'avait été déjà celui des Antiques Borghèse, décidé par l'Empereur pour aider son beau-frère à payer ses dettes (1). Et si quelques tableaux quittèrent encore l'Italie pour Paris, ce fut, après la suppression des congrégations dans les départements de l'Empire au-delà des Alpes, lorsqu'il y eut à répartir les œuvres d'art que contenaient les couvents désormais fermés (2), répartition dont se chargea Denon.

* * *

Il semble donc désormais possible de fixer les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger. Elles furent moindres que celles de la Convention et du Directoire. La Convention prit l'initiative de ces extractions et en organisa le mécanisme sous le couvert de réquisitions de guerre. Le Directoire eut la même politique et ses instructions aux généraux, à Bonaparte comme aux autres, montrent qu'il ne l'adoucit en rien.

En cette matière comme en bien d'autres, Napoléon fut un héritier de la Révolution. Mais, après le 18 brumaire, le Premier Consul, bientôt Empereur, ne montra pas la même âpre convoitise, et il afficha même de la réserve : il raisonnait en chef politique alors que les administrateurs du Musée du Louvre et Denon (3) se laissaient entraîner par une sorte d'avidité professionnelle. Certes, Napoléon ne condamna jamais le principe de ces transferts d'œuvres d'art, mais il les laissa faire plus qu'il ne les ordonna. Il ne donna pas les ordres que Denon lui demandait pour saisir le meilleur des collections de la Saxe, de Naples et de la Toscane ; en revanche, il lui laissa les mains libres en Prusse et à Vienne parce qu'il jugea bon sans doute de rabattre la

(1) Pour treize millions de francs, d'après le décret impérial du 27 septembre 1807. Cf. nos diverses études : F. BOYER, L'achat des Antiques Borghèse par Napoléon (*Comptes rendus de l'Ac. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1937, p. 405-415) ; L'achat d'antiques à Rome et l'offre des Nocces aldobrandines pour le Musée Napoléon (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1942, p. 230-243) ; Les offres de Napoléon pour l'achat de la statue antique de Pompée (*ibid.*, 1943-1944, p. 251-262) ; Les projets d'achat pour le Musée Napoléon des Antiques Giustiniani à Rome (*Bulletin de l'Institut Napoléon*, janvier 1953, p. 9-19).

(2) Cf. Mlle BLUMER, La mission de Denon en Italie en 1811 (*Revue des Études napoléoniennes*, novembre 1934) ; F. BOYER, La sorte delle opere d'arte delle congregazioni sopresse a Parma (1810-1814), dans *l'Archivio Storico per la Provincia Parmensi*, 1960, p. 151-160.

(3) Cf. Mme de RÉMUSAT, *Mémoires*, t. III, p. 115 : « M. Denon, directeur du Musée et l'un des plus obséquieux serviteurs de l'Empereur, le suivait toujours dans ses campagnes pour choisir dans chaque ville conquise les choses rares qui pouvaient contribuer à augmenter les trésors de cette grande et belle collection. Il exécutait sa commission avec une exactitude qui tenait, disait-on, de la rapacité, et on l'accusa de ne point s'oublier dans l'enlèvement des dépouilles. Les soldats de notre armée ne le connaissaient que sous le nom de l'*huissier-priseur*. » Rien ne permet d'accréditer l'accusation lancée ici contre Denon d'avoir pillé à son profit ; mais il est bien jugé comme le principal responsable des extractions d'œuvres d'art, aussi bien par LANZAC DE LABORIE, *art. cit.*, que par G. VAUTHIER, *art. cit.*, qui le qualifie de « spoliateur infatigable ».

vanité des souverains vaincus, et ce qui fut pris le fut, non en vertu des clauses d'un traité comme à Parme, à Modène et à Tolentino, mais par l'exercice immédiat des droits du vainqueur. De ces prises, il ne dit rien dans les *Bulletins de la Grande Armée* lancés après les victoires, mais, un jour de septembre 1816, à Sainte-Hélène, piqué au vif par les assertions des Anglais disant qu'il possédait sûrement de grands trésors cachés, il répondit ce qu'a noté Las Cases (1) : « Vous voulez connaître les trésors de Napoléon ? Ils sont immenses, il est vrai, mais ils sont exposés au grand jour... » Et après avoir énuméré les travaux publics réalisés, les manufactures créées, les palais restaurés, il cita : « Le Musée Napoléon, estimé plus de quatre cents millions, et ne contenant que des objets légitimement acquis, ou par de l'argent, ou par des conditions de traités de paix connus de tout le monde, en vertu desquels ces chefs-d'œuvre furent donnés en commutation de cession de territoire ou de contributions... » Nous savons que ce n'était vrai qu'en partie...

On ressent aujourd'hui quelque malaise à constater que, derrière les soldats de l'an II ou les braves d'Austerlitz, les dirigeants révolutionnaires et Napoléon, imitant la conduite des Romains dans la Grèce antique, enlevèrent aux vaincus une grande part de leurs trésors d'art. Mais, si l'on met à part les Romains d'adoption comme Quatre-mère de Quincy en 1796, quel Français d'alors y trouva-t-il à redire ?

F. BOYER,
Agrégé de l'Université.

(1) Cf. LAS CASES, *Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. A. Fugier, t. II, p. 390. Napoléon avait emporté dans son exil une de ses prises de guerre : La grosse montre du Grand Frédéric, *ibid.*, t. II, p. 573.

Liste des 10 objets d'art spoliés



La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges (Maestà)

1275 / 1300 (4e quart du XIIIe siècle)

Cimabue (Cenni di Pepe, dit)
Italie, École de

INV 254 ; MR 159

Département des Peintures

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue avec cadre © 1997 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 254

Autre numéro d'inventaire : MR 159

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Cimabue (Cenni di Pepe, dit) dit aussi , Cenni di Pepe (Florence, vers 1240 -
Pise ?, 1301/ 1302)

Italie École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges (Maestà)

Description / Décor

Forme en gâble à la partie supérieure. Cadre d'origine comportant vingt-six médaillons peints : à la partie supérieure, le Christ et quatre anges, aux angles quatre évangélistes, sur les montants verticaux les douze apôtres et sur le bord inférieur cinq saints parmi lesquels saint François d'Assise et saint Jean l'Évangéliste.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 4,27 m ; Largeur : 2,8 m ; Poids avec accessoire : 280 kg (Pesé au transpalette peseur le 29/10/19)

Matière et technique

tempera sur fond d'or sur bois (peuplier)

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 4e quart du XIIIe siècle (1275 - 1300)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre Peint vraisemblablement pour le maître-autel de l'église San Francesco de Pise, où il est cité sous le nom de Cimabue en 1568 par Vasari qui fait état de son transport à un autre emplacement dans la même église, peut-être survenu dès les années 1360 ; au-dessus de la porte de la sacristie toujours dans l'église (cité en 1744) ou à l'extérieur de celle-ci ; Seminario Vecchio de Pise, août 1810 ; prélevé et emporté au Louvre, octobre 1812.

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 10/1812

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel non exposé

INDEX

Catégorie peinture

BIBLIOGRAPHIE

- Maginnis, Hayden B. J., « Duccio's Rucellai Madonna and the Origins of Florentine Painting », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1994, p. 147-164, p. 158-159, ill. en noir
- Michelangelo Pistoletto Année 1- Le Paradis sur Terre, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 25 avril - 2 septembre 2013), Paris, Arles, Musée du Louvre éditions/Actes Sud, 2013, p. 23, ill. en couleurs
- Giotto e compagni, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 18 avril - 15 juillet 2013), Paris/Milan, Louvre Editions/Officina Libraria, 2013, p. 13-14, 18, 52, 58, ill. en couleurs p. 14
- Christiansen, Keith, « Duccio and the Origins of Western Painting », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°1, 2008, p. 1-61, p. 30-31, ill. en couleurs
- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 24-25, ill. n&b
- Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento, da Giunta a Giotto, cat. exp. (Pise, 25 mars - 25 juin 2005), Pise, Pacini editore, 2005, p. 234, ill., n°76
- Gordon, Dillian, « The 'Virgin and Child' by Cimabue at the National Gallery », *Apollo*, juin 2003, p. 3236, p. 34, fig. 7
- Volle, Nathalie, « La Renaissance italienne à la Grande Galerie du Louvre », *Technè*, 13-14, 2001, p. 195-196, fig. 4 p. 196
- Pirovano, Carlo (dir.), *La pittura italiana*, Milan, Electa, 2000, p. 118-120, 132-133, fig. 121
- Bellosi, Luciano, Cimabue, Milan ; Arles, Federico Motta, 1998, p. 9-23, ill. en couleurs, n°3

- Brink, Joel, « Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto », dans Giotto master painter and architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 285-293, ill.
- Marques, Luiz, La peinture du Duecento en Italie centrale, Paris, Picard, 1987, p. 108, ill. coul. p. 9
- Castelnuovo, Enrico (dir.), La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Milan, Electa, 1986, p. 12-13, 238, 242-243, 278-279, 315-316, 518-519, fig. 6
- Gardner Julian, « The Louvre Stigmatization and the Problem of the narrative Altarpiece », Zeitschrift für Kunstgeschichte, Heft 3, 45, 1982, p. 217-247, p. 217, 219, fig. 2
- Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 167-168, ill. n&b
- Boskovits, Miklos, Cimabue e i precursori di Giotto. Affreschi, mosaici e tavole, Firenze, Scala, 1976, n°44, 45 et 46
- Sindona, Enio, L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco, Milan, Rizzoli, 1975, p. 115, n°46
- Battisti, Eugenio, Cimabue, Milan, Ist.ed.italiano, 1963, p. 112
- Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. 2. Florentine School, Londres, Phaidon Press, 1963, p. 50
- Marette, Jacqueline, Connaissance des Primitifs par l'étude du bois : du XIIe au XVIe siècle, Paris, A. et J. Picard, 1961, p. 236, n°564
- Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, 2 vol., cat. exp. (Paris, Petit Palais, mai - juillet 1935), Paris, 1935, p. 50, n°109
- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1260
- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1260
- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°174

Dernière mise à jour le 07.09.2022

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064463>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064463.json>





Saint François d'Assise recevant les stigmates

1300 / 1325 (1^e quart du XIV^e siècle)

Giotto di Bondone

Italie, École de

INV 309 ; MR 253

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 708

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue avec cadre © 2013 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 309

Autre numéro d'inventaire : MR 253

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Giotto di Bondone (Colle di Vespignano (Florence), vers 1267 - Florence, 1337)

Italie École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : Saint François d'Assise recevant les stigmates

Description / Décor

À la prédelle : Le songe d'Innocent III, le pape approuvant les statuts de l'ordre (la confirmation de la règle), saint François prêchant aux oiseaux.

Inscriptions

Inscription :

Opus locti florentini. (en bas sur le cadre en capitales. Armoiries de chaque côté sur le cadre identifiées par Gardner (1982) comme celles d'une famille florentine exilée à Pise, les Ughi, et par Strehlke (1998, p. 39) comme celles des Cinquini, marchands pisans.)

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 3,13 m ; Largeur : 1,63 m

Matière et technique

fond d'or (Forme en gâble à la partie supérieure.) sur bois (peuplier)

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 1e quart du XIVe siècle (1300 - 1325)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre Eglise San Francesco, Pise, chapelle du choeur ou du transept, puis pilier proche du maître-autel (cité par Vasari en 1568) ; église San Nicola, Pise, jusqu'en 1810 ; dépôt du Camposanto, Pise, jusqu'en 1812 ; prélevé en octobre 1812 et emporté au Louvre, 1813.

Mode d'acquisition saisie napoléonienne

Date d'acquisition date : 1813

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 708 - Salon Carré

INDEX

Catégorie peinture

BIBLIOGRAPHIE

- Bohl, Thomas, « La peinture à Florence de la fin du XIIIe au XVe siècle, un nouveau regard sur le monde », Grande Galerie : le journal du Louvre, 55, 2021, 38-47, p. 40, 44, p. 40, p. 43 (détail)
- Emiliani, Andrea ; Laclotte, Michel, sous la direction de, Opere d'arte prese in Italia : nel corso della Campagna napoleonica 1796-1814 e riprese da Antonio Canova nel 1815 = Oeuvres d'art prises en Italie : pendant la campagne napoléonienne 1796-1814 et reprises par Antonio Canova en 1815], Bologna / Faenza, Carta Bianca Editore / Accademia Clementina, 2018, p. 157, n°130
- Milovanovic, Nicolas, Le Louvre 1h30 Chrono. Le guide de la visite, Paris, Louvre éditions/ Hazan, 2018, p. 42-43, ill. coul.
- Giotto e compagni, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 18 avril - 15 juillet 2013), Paris/Milan, Louvre Editions/Officina Libraria, 2013, n°3
- Skaug, Erling S., Giotto and the Flood of Florence in 1333. A study in catastrophism, guild organisation and art technology, Firenze, Giunti, 2013, p. 37-39, ill. coul. fig. 11
- Tartuferi, Angelo, I Giotteschi, Firenze - Milano, Giunti, 2011, p. 26, ill. coul.
- Loyrette, Henri, sous la direction de ; Van Tuyl van Serooskerken, Carel, coordination scientifique ; Andreu, Guillemette, La recherche au musée du Louvre: 2010, Paris/Milan, Musée du Louvre/Officina Libraria, 2011, p. 72
- San Francesco. Il corpo come immagine, Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura", cat. exp. (Rome, Complesso del Vittoriano, 7 mars - 29 juin 2009), Milan, Skira, 2009, p. 70, fig. 1 p. 65

- Boespflug, François, Dieu et ses images; une histoire de l'Éternel dans l'art, Montrouge, Bayard, 2008, p. 198-199, ill. coul. fig. 1
- Cheng, François, Pèlerinage au Louvre, Paris, Musée du Louvre éditions / Flammarion, 2008, p. 18-19, ill. coul.
- Schwarz, Michael Viktor, Giottus pictor. Band 2: Giottos Werke, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2008, p. 391-408, ill. coul.
- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 29, ill. n&b
- Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento, da Giunta a Giotto, cat. exp. (Pise, 25 mars - 25 juin 2005), Pise, Pacini editore, 2005, p. 88-89, 250, ill., n°85
- Derbes, Anne ; Sandonna, Mark (dir.), The Cambridge Companion to Giotto, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 25, 126-127, 139-156
- Bartolini, Roberto, « Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale », Prospettiva, n°115-116, 2004, p. 12-41, p. 16, ill. fig. 8 p. 19
- Seidel, Max, Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. Volume 1: Pittura, Venise, Marsilio, 2003, p. 129-133, fig. 61 à 63, 65
- Ciatti, Max ; Seidel, Max, Giotto. The Santa Maria Novella Crucifix, Firenze, Edifir Edizioni, 2002, p. 25, 41-44, 48, 51, 258-263, 335-338, fig. 5 p. 27, fig. 32 à 34 p. 259-260, fig. 165 p. 336 et fig. 172 p. 338
- Volle, Nathalie, « La Renaissance italienne à la Grande Galerie du Louvre », Technè, 13-14, 2001, p. 194, fig. 1 p. 195
- Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, cat. exp. (Florence, Galleria dell'Accademia, 2000), Firenze, Giunti, 2000, p. 37-38, 82, 221-222, fig. 9 p. 37
- Dupuy, Marie-Anne (dir.), Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999 - 17 janvier 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 232, 243-244, n°237
- White, John, « The Date of The Legend of St. Francis at Assisi », dans Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature. Vol. 3: Giotto, Master Painter and Architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 70-77, fig. 6
- Mueller von der Haegen, Anne, Giotto di Bondone. vers 1267-1337, Cologne, Könemann, 1998, p. 34-36, ill.
- Strehlke, Carl Brandon, « Saint François d'Assise: sa culture, son culte et sa basilique », dans Morello, Giovanni (dir.), Sauver Assise, Milan, Electa, 1998, p. 24-43, p. 39-40
- Stubblebine, James H., « The Relation of the Assisi Cycle to Giotto's Santa Croce Frescoes », dans Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature. Vol. 3: Giotto, Master Painter and Architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 267-269
- Mather, JR., Frank Jewett, « Giotto's St. Francis Series at Assisi Historically Considered », dans Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature. Vol. 3: Giotto, Master Painter and Architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 62-63
- Oertel, Robert, « Giotto and His Pupils », dans Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature. Vol. 3: Giotto, Master Painter and Architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 99-100
- Skaug, Erling S., « Contributions to Giotto's Workshop », dans Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature. Vol. 3: Giotto, Master Painter and Architect, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 266
- Flores d'Arcais, Francesca, Giotto, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, p. 121, ill. coul.
- Previtali, Giovanni, Giotto e la sua bottega, Milan, Fabbri, 1993, p. 72, 380-381, ill. coul.
- Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1992, p. 39, 68, 84, 99, 136, 172-178, 180-189, 203-204, ill. fig. 79-82, cat. n°8
- Gardner Julian, « Giotto: "First of the Moderns or Last of the Ancients?" », Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XLIV, 1991, p.63-78, p. 77, ill. fig. 26 p. 240

- Eisenberg, Marvin, Lorenzo Monaco, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 9
- Bandera Bistoletti, Sandrina, Giotto. Catalogo completo dei dipinti, Florence, Cantini, 1989, p. 55-56, ill.
- Burckhardt, Jacob, The Altarpiece in Renaissance Italy, Oxford, Phaidon, 1988, p. 208
- Castelnuovo, Enrico, Mille vie della pittura italiana, La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Milan, Electa, 1986 (1ère éd. 1985), p. 10, 12, 16, fig. 5
- Calaca, Antonio, Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca, La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Milan, Electa, 1986 (1ère éd. 1985), p. 244
- Bellosi, Luciano, La pecora di Giotto La pecora di Giotto, Turin, Giulio Einaudi, 1985, p. 26, 38, 80-85, 100-101, 137, 167
- Os, Henk W. van, The Earliest Altarpieces of St Francis, Francesco d'Assisi nella storia, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 1983, p. 336-337, ill. n&b fig. 4
- Gardner, Julian, « The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece », Zeitschrift für Kunstgeschichte, XLV, 1982, p. 217-247, p. 217-247, ill. fig. 1
- Laclotte, Michel ; Cuzin, Jean-Pierre, Le Louvre. La Peinture européenne, Paris, 1982, p. 10, ill. coul.
- Brejon de Lavergnée, Arnaud ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 181, ill. n&b
- Smart, Alastair, The Assisi Problem and the Art of Giotto, Oxford, The Clarendon Press, 1971, p. 109-117, fig. 28
- Venturoli, Paolo, « Giotto », Storia dell'arte, n°1-2, 1969, p. 142-158, p. 151-152, 156
- Previtali, Giovanni, Giotto e la sua bottega, Milan, Fabbri, 1967, p. 366-367, fig. 492
- Vigorelli, Giancarlo ; Baccheschi, Edi, L'opera completa di Giotto, Milan, Rizzoli, 1966, n°46
- Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. 2. Florentine School, Londres, Phaidon Press, 1963, p. 82
- Hager, Hellmut, Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München, Verlag Anton Schroll & Co, 1962, p. 80, 100, ill. n&b fig. 140
- Marette, Jacqueline, Connaissance des Primitifs par l'étude du bois : du XIIe au XVIe siècle, Paris, A. et J. Picard, 1961, p. 237, n°572
- Gnudi, Cesare, Giotto, Milan, A. Martello, 1958, p. 98, pl. 66
- Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, 2 vol., cat. exp. (Paris, Petit Palais, mai - juillet 1935), Paris, 1935, p. 89, n°196
- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1312
- Weigelt, Curt Heinrich, Giotto. Des Meisters Gemälde, Stuttgart, Berlin und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925, liv, fig. 184
- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art 1913 n°1312

EXPOSITIONS

- *Vivant Denon, Napoléon, Exposition Temporaire sous pyramide, 01/10/1999 - 12/10/1999*
- *Giotto, La Chapelle, 18/04/2013 - 15/07/2013*

Dernière mise à jour le 06.12.2021

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064459>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064459.json>





La Présentation au Temple

1400 / 1425 (1^e quart du XVe siècle)

Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dit)
Italie Toscane Florence, École de

INV 295 ; MR 210

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 709

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2006 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 295

Autre numéro d'inventaire : MR 210

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dit) dit aussi
Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, (Fabriano, vers 1370 - Rome, 1427)
Italie Toscane Florence École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Présentation au Temple

Description / Décor

Élément de la prédelle du retable peint en 1423 à la demande de Palla Strozzi pour la chapelle de sa famille dans l'église Santa Trinita de Florence. Le panneau central (L'Adoration des Mages) et les deux autres éléments de la prédelle (La Nativité et La Fuite en Égypte) sont conservés aux Offices de Florence.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 0,265 m ; Hauteur avec accessoire : 0,36 m ; Largeur : 0,625 m ;
Largeur avec accessoire : 0,72 m

Matière et technique

huile sur bois (peuplier)

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 1e quart du XVe siècle (1400 - 1425)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre En place, jusqu'en 1810 ; Accademia delle Belle Arti, Florence, jusqu'en 1812 ; prélevé et emporté au Louvre, 1812 (Preti-Hamard [1999] 239).

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1812

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 709 - Salle des Sept Mètres

INDEX

Catégorie peinture

Iconographie religion/mythologie/magie/zodiaque - divinité/Trinité chrétienne

BIBLIOGRAPHIE

- 468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13 (date et heure de métropole)
- Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 mai - 15 septembre 2019), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 27, 138-139, ill. coul. fig. 21.1, n°21
 - Bohl, Thomas, « Giovanni di Paolo, fantastichetto! L'art de combiner les modèles, entre Sienne et Florence », dans Regards sur les primitifs français. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud, Paris, Louvre éditions / Hazan, 2018, p. 50-59, p. 52, ill. coul. (détail)
 - La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460, cat. exp. (Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013 ; Paris, Musée du Louvre, du 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014), Florence, Mandragora, 2013, p. 456, 457, coul, p. 456, 457, IX.I.
 - Bormand, Marc ; Paolozzi Strozzi, Beatrice (dir.), Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, du 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014), Paris/Milan, Louvre Editions/Officina Libraria, 2013, p. 238, 456, 457, coul, p. 456, 457, IX. I
 - A contatto col passato. Riflessioni sul senso del tatto/In touch with the past. Reflections on the sense of Touch, cat. exp. (Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013; Paris, Musée du Louvre, du 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014), Florence, Mandragora, 2013, p. 30, coul, p. 30
 - Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 27, ill. n&b
 - Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento sous la dir. Laura Laureati, Lorenza Mochi Onori, cat. exp. (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 avril - 23 juillet 2006), Milan, Electa, 2006, p. 2
 - De Marchi, Andrea, Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico, Milan, Federico Motta Editore, 1992, p. 135-165
 - Christiansen, Keith, « Fourteenth Century Italian Altarpieces », The Metropolitan Museum of Art Bulletin, été, 1982, 14-55, IX

- Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 177, ill. n&b
 - Micheletti, Emma, L'Opera completa di Gentile da Fabriano, Milan, Rizzoli, 1976, p. 29
 - Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools, Londres, Phaidon Press, 1968, p. 164
 - Grassi, Luigi, Tutta la pittura di Gentile da Fabriano, Milan, Rizzoli Editore, 1953, p. 22-30, ill. 61-63
 - Hauteceur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1278
 - Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1278
 - Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°202
-

EXPOSITIONS

- *Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance, Madrid (Externe, Espagne), Museo Nacional del Prado, 28/05/2019 - 15/09/2019*
- *Gentile da Fabriano, Fabriano (Externe, Italie), Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 20/04/2006 - 23/07/2006*
- *Le Printemps de la Renaissance. La Sculpture et les Arts à Florence 1400-1460, Napoléon, Exposition Temporaire sous pyramide, 23/09/2013 - 06/01/2014, étape d'une exposition itinérante*
- *Vivant Denon, Napoléon, Exposition Temporaire sous pyramide, 01/10/1999 - 12/10/1999*
- *Le Printemps de la Renaissance. La Sculpture et les Arts à Florence 1400-1460, Florence (Externe, Italie), Palazzo Strozzi, 21/03/2013 - 18/08/2013, étape d'une exposition itinérante*

Dernière mise à jour le 25.09.2020

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064451>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064451.json>





Les Noces de Cana

1500 / 1600 (XVIe siècle)

Paolo Caliari, dit Veronese
Italie, École de

INV 142 ; MR 384

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 711

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Numéro d'inventaire **Numéro principal** : INV 142
Autre numéro d'inventaire : MR 384

Collection Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole / Paolo Caliari, dit Veronese (Vérone, 1528 - Venise, 1588)
Centre artistique Italie École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre Titre : Les Noces de Cana

Description / Décor

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions Hauteur : 6,77 m ; Largeur : 9,94 m

Matière et technique huile sur toile

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication XVIe siècle (1500 - 1600)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre	Peint en 1562-1563 pour le réfectoire des bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise ; prélevé en 1797 ; transporté au Louvre en 1798.
Mode d'acquisition	conquête militaire
Date d'acquisition	date : 1798
Propriétaire	Etat
Affectataire	Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 711 - Salle de la Joconde, Salle 711 - (Salle des Etats)

INDEX

Catégorie	<u>peinture</u>
Iconographie	<u>religion/mythologie/magie/zodiaque</u> - <u>divinité/Trinité chrétienne</u>

BIBLIOGRAPHIE

- De Fuccia, Laura, « Diplomatie et oeuvres d'art », dans Venise et Paris 1600-1700. La peinture vénitienne et la France : fortune et dialogues. Genève, Droz, 2020, p. 66-67-68, n°19

- Loire, Stéphane, « Les tableaux de Véronèse dans l'Inventaire Napoléon (1810) », dans Mason, Stefania ; Humfrey, Peter (dir.), Papers in Honour of William L. Barcham (Artibus et Historiae, n° 81 (XLI, 2020), Cracovie, 2020, p. 195-222, p. 207, 209, 216, 219, notes 55, 59-63 et 66, 221-222, notes 113-114, fig. 12 couleurs

- Le Modèle noir : de Géricault à Matisse, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 26 mars - 21 juillet 2019 ; Pointe-à-Pitre, Mémorial ACTE, 13 septembre - 29 décembre 2019), Paris, Flammarion, 2019, p. 37, 367, ill., p. 38-39

- Milovanovic, Nicolas, Le Louvre 1h30 Chrono. Le guide de la visite, Paris, Louvre éditions/ Hazan, 2018, p. 32-33, ill. coul.

- Toutain-Quittelier, Valentine, Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 25, 257, fig. 2 couleurs (détail)

- Kazerouni, Guillaume, Quentin Varin, Les Noces de Cana. Suivi d'un catalogue complet de l'oeuvre connu de Quentin Varin, Collection n° 6, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2017, p. 40, 43, p. 40 (coul.), fig. 22

- Germer, Stefan, Art-Pouvoir-Discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV, vol. 54, Paris, Maison des sciences de l'homme, (Collection Passages/Passagen), 2016, p. 426

- Williams, Hannah, Académie Royale. A history in Portraits, Farnham, Ashgate, 2015, p. 123

- Bertinet, Arnaud, Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872), Paris, mare & martin, 2015, p. 95, 135, 186-187, 523

- Peter John Brownlee (dir.), Samuel F. B. Morse's Gallery of the Louvre and the art of invention, cat. exp. (exposition itinérante à travers les États-Unis, 2015-2018), Chicago, Terra Foundation for American Art/ Yale University Press, 2014, p. 12, 26, 38, 53-55, 135, 153-155, 157-158, 161, 200, pl. 1, fig. 29, fig. 75

- National Gallery Company (dir.), Paolo Veronese 1528-1588, cat. exp. (Londres, The National Gallery, du 19 mars au 15 juin 2014), Londres / New Haven, Yale University Press, 2014, p. 116, 117, coul, p. 116-117; détail, p. 32, 34, n° 81

- Donati, Andrea, Paris Bordone. Catalogo ragionato, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014, p. 193

- Paolo Veronese, cat. exp. (Verone (Italie), Palazzo della Gran Guardia, du 19 mars au 15 juin 2014), Milan, Mondadori Electa, 2014, p. 106, coul, p. 106, n° 1

- Puglisi, Catherine R., « Talking Pictures: Sound in Caravaggio's Art », dans Pericolo, Lorenzo (dir.), Caravaggio: reflections and refractions, Burlington, Ashgate, 2014, p. 105-121, p. 108

- Brownlee, Peter John, Samuel F. B. Morse's Gallery of the Louvre. A guide to the Painting, Chicago, Terra Foundation for American Art, 2014, p. 24

- Service des éditions scientifiques du musée des Beaux-Arts de Montréal (dir.), Splendore a Venezia: Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime, cat. exp. (Montréal (Canada), Musée des Beaux-Arts, du 12 octobre 2013 au 13 janvier 2014; Portland (Etats-Unis), Portland Art Museum, du 15 février au 11 mai 2014), Paris, Hazan/Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2013, p. 29, coul, p. 29, Fig. 4

- Beauté animale, cat. exp. (Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 21 mars au 16 juillet 2012), Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012, p. 100-101, ill. coul., p. 101

- Caumon, Céline ; Le Rohellec, Jean ; Mollard-Desfour, Annie ; Saez Lacave, Pilar ; Vadon, Catherine ; Valeur, Bernard ; Varichon, Anne, Lumière sur la couleur, Paris, Editions de Monza, 2010, p. 110, coul, p. 110

- Habert, Jean ; Scaillièrez, Cécile, « XVIe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 61-122, p. 109, ill. n&b

- Prierer, Andreas, Vorbild und Mythos. Die Wirkungsgeschichte der "Hochzeit zu Kana" Paolo Veroneses. Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Centro Tedesco di Studi Veneziani 16, Sigmaringen, Thorbecke, 1997,

- Pignatti, Terisio ; Pedrocco, Filippo, Veronese, 2 vol., Milan, Electa, 1995, p. 149

- Scaillièrez, Cécile, François 1er et ses artistes dans les collections du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 70-71, ill. n&b, n°20

- Les Noces de Cana de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 1992-11-16/1993-03-29), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992,

- Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 251, ill. n&b

- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n° 1192

- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1192

- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°103

Dernière mise à jour le 18.05.2021

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064382>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064382.json>





face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2005 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

La Vierge et l'Enfant entre saint Jean Baptiste et sainte Marie-Madeleine

1513

Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima, dit)

Italie, École de

INV 253 ; MR 158

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 710

AILE DENON, NIVEAU 1

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 253

Autre numéro d'inventaire : MR 158

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima, dit) dit aussi , Cima, Giovanni Battista (Conegliano (Trévise), vers 1459 - Venise, 1517 / 1518)
Italie École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Vierge et l'Enfant entre saint Jean Baptiste et sainte Marie-Madeleine

Description / Décor

Surface peinte cintrée à la partie supérieure. Peint pour l'église du couvent des religieuses de San Domenico de Parme.

Inscriptions

Signature :

S. en capitales sur le cartellino accroché au trône : Ioanis baptte coneglaneso opus.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 1,67 m ; Hauteur avec accessoire : 1,95 m ; Largeur : 1,1 m ;
Largeur avec accessoire : 1,36 m ; Epaisseur : 0,08 m

Matière et technique

huile sur bois

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 1e quart du XVIe siècle (1513)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre En place, jusqu'en 1811 ; Regia Accademia, Parme (cité en avril 1812) ; prélevé et emporté au Louvre, 1812.

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1812

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 710 - Grande Galerie, Salle 710 - (2e travée)

INDEX

Catégorie peinture

Iconographie religion/mythologie/magie/zodiaque - divinité/Trinité chrétienne - scène/culte/personnage chrétien

BIBLIOGRAPHIE

- Cima da Conegliano Maître de la Renaissance vénitienne, cat. exp. (Paris (Sénat), Musée du Luxembourg, 5 avril - 15 juillet 2012), Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012, p. 121, 222, ill. coul.

- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 24, ill. n&b

- Laclotte, Michel, « Giovanni Bellini et la "maniera moderna" », dans Laclotte, Michel ; Nepi Scirè, Giovanna (dir.), Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, cat. exp. (Paris (Paris), Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 263-280, p. 264, 273, ill. coul. p. 22, cat. 6

- Humfrey, Peter, Cima da Conegliano, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 113

- Humfrey, Peter, « Cima da Conegliano a Parma », Saggi e memorie di storia dell' arte, XIII, 1982, 33-46;131-141, p. 33 ; 134, ill. 5

- Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 167, ill. n&b

- Menegazzi, Luigi, Cima da Conegliano, Trévise, Canova, 1981, ill. 140

- Coletti, Luigi, Cima da Conegliano, Venise, Neri Pozza Editore, 1959, p. 31

- Berenson, Bernard, Italian pictures of the Renaissance. A list of principal artists and their works with an index of places. 1. Venetian school, Londres, Phaidon Press, 1957, p. 66

- Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, 2 vol., cat. exp. (Paris, Petit Palais, mai - juillet 1935), Paris, 1935, p. 49, n°107

- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1259

- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1259

- Burckhardt, Rudolf, Cima da Conegliano ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento, Leipzig, Hiersemann, 1905, p. 117

- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°173

EXPOSITIONS

- *Giovanni Battista Cima da Conegliano*, Paris (France), Musée du Luxembourg, 05/04/2012 - 15/07/2012

- *Le Siècle de Titien, de Giorgione à Véronèse*, Paris (France), Galeries nationales du Grand Palais, 09/03/1993 - 14/06/1993

Dernière mise à jour le 27.10.2020

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066234>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066234.json>





La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges

1375 / 1425 (Fin du XIVe siècle - début du XVe siècle)

Vanni, Turino
Italie, École de

INV 711 ; MR 535

Département des Peintures

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2012 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

Numéro d'inventaire	Numéro principal : INV 711 Autre numéro d'inventaire : MR 535
Collection	<u>Département des Peintures</u>
Artiste / Auteur / Ecole / Centre artistique	<u>Vanni, Turino</u> dit aussi , Turino di Vanni (Pise ou Rigoli, 1348 ? - ?, 1439) <u>Italie</u> École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre	Titre : La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges
Description / Décor	Panneau central d'un polyptyque.
Inscriptions	Signature : S.b.m. Turinus. vanniis de Pisis m. piqsit. Inscription sur le phylactère de l'Enfant : ratione cunta gubernano.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions	Hauteur : 1,362 m ; Hauteur avec accessoire : 1,57 m ; Largeur : 0,745 m ; Largeur avec accessoire : 0,955 m
Matière et technique	tempera sur bois

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication Fin du XIVe siècle - début du XVe siècle (1375 - 1425)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre Couvent San Silvestro de Pise, 1811 ; chapelle du Campo Santo, Pise (cité en 1812) ; prélevé et emporté au Louvre, fin 1812 ou 1813.

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1813

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel non exposé

INDEX

Catégorie peinture

Iconographie religion/mythologie/magie/zodiaque - divinité/Trinité chrétienne

BIBLIOGRAPHIE

- 468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13 (date et heure de métropole)
- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 53, ill. n&b
 - Pesenti, Franco Renzo, « Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale », dans La pittura a Genova e in Liguria, Gênes, Sagep, 1987, p. 45-70, p. 66-67
 - Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 249, ill. n&b
 - Frinta, Mojmir Svatopluk, « A Seemingly Florentine Yet Not Really Florentine Altar-piece », The Burlington Magazine, août 1975, p. 527-535, p. 532, 534
 - Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools, Londres, Phaidon Press, 1968, p. 434
 - Carli, Enzo, Pittura pisana del Trecento : La seconda metà del secolo, Milan, Martello, 1961, p. 78-80, 84
 - Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1563
 - Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1563
 - Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°436

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064393>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064393.json>





La Vierge et l'Enfant entourés de six saints (Michel, André, Longin, Georges, Élisabeth, le jeune saint Jean Baptiste) et adorés par Francesco II Gonzaga, dit La Vierge de la Victoire.

1475 / 1500 (4e quart du XVe siècle)

Mantegna, Andrea
Italie, École de

INV 369 ; MR 337

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 710

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2008 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13 (date et heure de métropole)

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 369

Autre numéro d'inventaire : MR 337

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Mantegna, Andrea (Isola di Carturo (Padoue), 1431 - Mantoue, 1506)
Italie École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Vierge et l'Enfant entourés de six saints (Michel, André, Longin, Georges, Élisabeth, le jeune saint Jean Baptiste) et adorés par Francesco II Gonzaga, dit La Vierge de la Victoire.

Titre d'usage : La Vierge de la Victoire

Description / Décor

Ex-voto commandé par Gianfrancesco II (dit Francesco) Gonzaga en commémoration de la bataille de Fornoue (1495) pour la chapelle Santa Maria della Vittoria de Mantoue.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 2,85 m ; Hauteur avec accessoire : 3,37 m ; Largeur : 1,68 m ;
Largeur avec accessoire : 2,11 m

Matière et technique tempera sur toile

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 4e quart du XVe siècle (1475 - 1500)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre En place, jusqu'en 1797 ; prélevé et emporté au Louvre, 1798.

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1798

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 710 - Grande Galerie, Salle 710 - (1ère travée)

INDEX

Catégorie peinture

Iconographie religion/mythologie/magie/zodiaque - divinité/Trinité chrétienne -
scène/culte/personnage chrétien

BIBLIOGRAPHIE

- Mantegna & Bellini, cat. exp. (Londres, National Gallery, 1er octobre 2018 - 27 janvier 2019; Berlin, Gemäldegalerie, 1er mars - 30 juin 2019), Londres, National Gallery Company Limited, 2018, p. 117-122, ill. coul.

- Bertinet, Arnaud, Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872), Paris, mare & martin, 2015, p. 523

- Toscano, Gennaro, « Ingres et Mantegna », Bulletin du Musée Ingres, n° 86, 2014, pp. 1-18, p. 6, 7, 9, 13, 17, notes 37-38, note 18, fig. 3 couleurs

- Agosti, Giovanni ; Thiébaud, Dominique (dir.), Mantegna 1431-1506, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, septembre 2008 - janvier 2009), Paris, Hazan ; Musée du Louvre éditions, 2008, p. 290-296, 304-306, ill. coul., cat. 125

- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 39, ill. n&b

- Toscano, Gennaro, « Per la fortuna di Mantegna in Franciamaggiore di San Zeno a Verona », dans Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500, cat. exp. (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 septembre 2006 - 14 janvier 2007), Venise, Marsilio, 2006, p. 95-104, p. 100

- Marinelli, Sergio ; Marini, Paola (dir.), Mantegna e le arti a Verona 1450-1500, cat. exp. (Vérone, Palazzo della Gran Guardia, 16 septembre 2006 - 14 janvier 2007), Venise, Marsilio, 2006, p. 100, 124, 130, ill. n&b

- Castiglioni, Gino, « Linflusso di Andrea Mantegna sulla miniatura veronese del tardo Quattrocento », dans Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500, cat. exp. (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 septembre 2006 - 14 janvier 2007), Venise, Marsilio, 2006, p. 123-131, p. 124, 130, fig. 2 et 3
- Agosti, Giovanni, Su Mantegna I. La storia dell'Arte libera la testa, Milan, Feltrinelli, 2005, p. 54-55, 165, 223
- De Nicolò Salmazo, Alberta, Mantegna, Milano, Rizzoli/Skira, 2004, p. 55, 68, ill. coul. p. 58, cat. 68 p. 251
- Lightbown, Ronald W., Mantegna with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford, Phaidon-Christie's, 1986, p. 36
- Brejon de Lavergnée, Arnauld ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 203, ill. n&b
- Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools, Londres, Phaidon Press, 1968, p. 241
- Garavaglia, Niny, Tout l'oeuvre peint de Mantegna, Milan, Rizzoli, 1967 (éd. française 1978), p. 93
- Blumer, Marie-Louise, « La Commission pour La recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797) », La Révolution française, 1934, p. 62-150, 222-259, p. 127
- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1374
- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1374
- Kristeller, Paul, Andrea Mantegna, Londres, Longmans, Green, 1901, p. 308-316
- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°250
- Agosti, Giovanni, « Su Mantegna, 4 (A Mantova nel cinquecento) », Prospettiva, n°77, 1995 janvier, p. 58-83, p. 58, 65, 69, n°4

EXPOSITIONS

- *Andrea Mantegna, Napoléon, Exposition Temporaire sous pyramide, 03/09/2008 - 05/01/2009*

Dernière mise à jour le 26.09.2022

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064434>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064434.json>





Le retour de l'enfant prodigue

vers 1615

Spada, Leonello

Italie, École de

INV 677 ; MR 487

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 728

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Numéro d'inventaire	Numéro principal : INV 677 Autre numéro d'inventaire : MR 487
Collection	<u>Département des Peintures</u>
Artiste / Auteur / Ecole / Centre artistique	<u>Spada, Leonello</u> (Bologne, 1576 - Parme, 1622) <u>Italie</u> École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre Titre : Le retour de l'enfant prodigue

Description / Décor

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions Hauteur : 1,6 m ; Hauteur avec accessoire : 1,76 m ; Largeur : 1,19 m ;
Largeur avec accessoire : 1,3 m

Matière et technique huile sur toile

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 1e quart du XVIIe siècle (vers 1615)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre	Collection du duc Alessandro d'Este à Rome, 1625 (?); conservé au XVIII ^e siècle dans la Galerie ducale de Modène; prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1796; exposé au Musée Central des Arts à partir de 1798; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815; déposé au musée du château de Compiègne en 1896 et revenu avant 1981.
Mode d'acquisition	conquête militaire
Date d'acquisition	date : 1797
Propriétaire	Etat
Affectataire	Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel	Denon, [Peint] Salle 728 (sud) - La peinture à Gênes et à Naples au 17 ^e siècle
--------------------	--

INDEX

Catégorie	<u>peinture</u>
-----------	-----------------

BIBLIOGRAPHIE

- Loire, Stéphane, « XVII^e siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 123-182, p. 172, ill. n&b
- Monducci, Elio; Negro, Emilio; Pirondini, Massimo; Roio, Nicosetta, Leonello Spada (1576-1622), Reggio Emilia, 2002, p. 42, 72, note 191, 87-88, 127-128, 138, 163, n&b, pl. XXVI-XXVII couleurs, n° 60
- Loire, Stéphane, Musée du Louvre. Département des peintures, Ecole italienne. XVII^e siècle. I. Bologne, Paris, R.M.N., 1996, p. 344-346, ill. n&b
- Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre, Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant des premier & second envois de Milan, Cremona, Parme, Plaisance, Modène, Cento & Bologne, auquel on a joint le détail de tous les Monuments des Arts qui sont arrivés d'Italie, Paris, Desenne, An VI (1797), p. 37, n° 133

EXPOSITIONS

- *IL settencento estense, Modène (Italie), Palazzo dei Musei, 31/05/1986 - 31/10/1986*
- *Ducal galleria estense. Le raccolte d'arte di Casa d'Este, Modène (Externe, Italie), Palazzo dei Musei, 03/10/1998 - 13/12/1998*

Dernière mise à jour le 07.07.2022

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064390>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064390.json>





La Naissance de la Vierge

1575 / 1600 (4e quart du XVIe siècle)

Carrache, Annibal (Carracci, Annibale)
Italie Émilie-Romagne Bologne, École de

INV 190 ; MR 113

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 716

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 190

Autre numéro d'inventaire : MR 113

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Carrache, Annibal (Carracci, Annibale) (Bologne, 1560 - Rome, 1609)
Italie Émilie-Romagne Bologne École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Naissance de la Vierge

Description / Décor

Format : cintré

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 2,74 m ; Largeur : 1,55 m

Matière et technique

huile sur toile

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication

4e quart du XVIe siècle (1575 - 1600)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre Commandé par Cesare d'Este, duc de Modène, 1605. Non livré par le peintre ; Ann. Carrache, Rome, 1609. – héritiers de Francesco Cantucci, évêque de Lorette ; chapelle Cantucci de la basilique de la Santa Casa, Lorette, avant 1633 ; Palais pontifical, salle du Trésor, Lorette, avant 1722 ; transporté à Rome pour être copié en mosaïque, 1772-1781 ; prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1797 ; exposé au Musée Central des Arts à partir de 1801 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée national du château de Compiègne de 1896 à 1954.

Détenteur précédent /
commanditaire / dédicataire Este, Cesare, duc de Modène (Commanditaire)

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1798

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 716 - Grande Galerie, Salle 716 - (4e travée)

INDEX

Catégorie peinture

Iconographie religion/mythologie/magie/zodiaque - divinité/Trinité chrétienne

- Théodore van Loon. Un caravagesque entre Rome et Bruxelles, cat. exp. (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (BOZAR), 10 octobre 2018 - 13 janvier 2019/ Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg (MNHA) 15 février 2019 - 26 mai 2019), Bruxelles, BOZAR Books/ Fonds Mercator, 2018, p. 142
- Spear, Richard E., « The Bottom Line of Painting Caravagesque », dans Pericolo, Lorenzo (dir.), Caravaggio: reflections and refractions, Burlington, Ashgate, 2014, p. 199-251, p. 206, 223
- Loire, Stéphane, « XVIIe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 123-182, p. 132, ill. n&b
- Loire, Stéphane, Musée du Louvre. Département des peintures, Ecole italienne. XVIIe siècle. I. Bologne, Paris, R.M.N., 1996, p. 118-124, ill. n&b
- Brejon de Lavergnée, Arnaud ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 162, ill. n&b
- Cooney, Patrick J. ; Malafarina, Gianfranco, L'opera completa di Annibale Carracci, Milan, 1976, fig. 103, cat. n°103
- Posner, Donald, Annibale Carracci. A study in the reform of italian painting around 1590, 2 vol., Londres / New York, 1971, pl. 110, n°110
- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°132
- Puglisi, Catherine R., « Early works by Francesco Albani », Paragone, n°381, 1981, p. 26-47, p. 44, note 19

Dernière mise à jour le 02.10.2020

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064435>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064435.json>





La Visitation avec Marie-Jacobie et Marie-Salomé

1491

**Ghirlandaio, Domenico
(Domenico di Tommaso Bigordi,
dit)**

Italie Toscane Florence, École de

INV 297 ; MR 240

Département des Peintures

Actuellement visible
au Louvre

SALLE 710

AILE DENON, NIVEAU 1

face, recto, avers, avant ; vue d'ensemble ; vue sans cadre © 2020 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Numéro d'inventaire

Numéro principal : INV 297

Autre numéro d'inventaire : MR 240

Collection

Département des Peintures

Artiste / Auteur / Ecole /
Centre artistique

Ghirlandaio, Domenico (Domenico di Tommaso Bigordi, dit) dit aussi ,
Domenico di Tommaso Bigordi (Florence, 1449 - Florence, 1494)
Italie Toscane Florence École de

DESCRIPTION

Dénomination / Titre

Titre : La Visitation avec Marie-Jacobie et Marie-Salomé

Description / Décor

Présence au revers du panneau de volutes visibles à l'œil nu et d'études de figures mises en évidence par la réflectographie infrarouge.
Commandé par Lorenzo Tornabuoni pour sa chapelle dans l'église de Cestello (depuis 1628 Santa Maria Maddalena dei Pazzi) de Florence.

Inscriptions

Inscription :
D. 1491 (Sur la partie inférieure droite de l'arc triomphal. Inscriptions en capitales à la partie supérieure désignant les deux saintes.)

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES

Dimensions

Hauteur : 1,72 m ; Hauteur avec accessoire : 2,414 m ; Largeur : 1,67 m ;
Largeur avec accessoire : 2,227 m

Matière et technique

tempera sur bois (peuplier)

LIEUX ET DATES

Date de création / fabrication 4e quart du XVe siècle (1491)

DONNÉES HISTORIQUES

Historique de l'œuvre En place (cité par Vasari en 1550 et 1568 comme terminé par Davide et Benedetto, frères de Domenico), jusqu'en 1812 ; prélevé et emporté au Louvre, août 1812.

Mode d'acquisition conquête militaire

Date d'acquisition date : 1812

Propriétaire Etat

Affectataire Musée du Louvre, Département des Peintures

LOCALISATION DE L'ŒUVRE

Emplacement actuel Denon, [Peint] Salle 710 - Grande Galerie, Salle 710 - (1ère travée)

INDEX

Catégorie peinture

BIBLIOGRAPHIE

- Bertinet, Arnaud, Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872), Paris, mare & martin, 2015, p. 523
- Kientz, Guillaume, « "L'envers du tableau". Parcours à la découverte des revers de tableaux du musée du Louvre », du mercredi 2 au lundi 28 novembre 2011, 2011, p. 168-169, n°27
- Thiébaud, Dominique, « XIIIe-XVe siècle », dans Foucart-Walter, Élisabeth (dir.), Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, [Musée du Louvre, Département des peintures], Paris, Musée du Louvre Editions / Gallimard, 2007, p. 13-60, p. 28, ill. n&b
- Volle, Nathalie, « La Renaissance italienne à la Grande Galerie du Louvre », Technè, 13-14, 2001, p. 200
- Cadogan, Jean K., Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven [u.a.], Yale University Press, 2000, p. 36
- Kecks, Ronald G., Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, Munich, Dt. Kunstverl., 2000, p. 25
- Brejon de Lavergnée, Arnaud ; Thiébaud, Dominique, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris, R.M.N., 1981, p. 178, ill. n&b
- Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. 2. Florentine School, Londres, Phaidon Press, 1963, p. 76
- Lauts, Jan, Domenico Ghirlandaio, Vienne, Schroll, 1943, p. 56
- Hautecoeur, Louis, Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. Ecole italienne et Ecole espagnole, Paris, Musées nationaux, 1926, n°1321

- Küppers, Paul Erich, Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo mit 27 Lichtdrucktafeln, Strasbourg, Heitz, 1916, p. 36-37

- Ricci, Seymour de, Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères. Italie et Espagne, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, n°1321

- Davies, Gerald S., Ghirlandaio, Londres, Methuen, 1908, p. 166

- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. 1re partie. Écoles d'Italie, Paris, Vinchon, 1852, n°204

Dernière mise à jour le 11.01.2021

Le contenu de cette notice ne reflète pas nécessairement le dernier état des connaissances

Permalien : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064450>

Notice JSON : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064450.json>



468646- reçu le 02 novembre 2022 à 14:13

DESTINATAIRE

M. de M. n. s. de la Culture
Direction générale des Patrimoines
et de l'Architecture
6 Rue des Pyramides
75041 PARIS Cedex 01



Numéro de l'envoi : **1A 199 894 0273 6**



RECOMMANDÉ AVEC AVIS DE RÉCEPTION

Les avantages du service suivi :
 Vous pouvez connaître, à tout moment, 24h/24, la date de distribution de votre lettre recommandée ou le motif de non-distribution.

3 modes d'accès direct à l'information de distribution :

- **Par SMS :** Envoyer le numéro de la lettre recommandée au 6 20 80 (0,35 € TTC + prix d'un SMS).
- **Sur internet :** www.laposte.fr (consultation gratuite hors coût de connexion).
- **Par téléphone :**
 - Pour les particuliers, composer le 3631 (numéro non surtaxé) : du lundi au vendredi de 8h30 à 19h et le samedi de 8h30 à 13h.
 - Pour les professionnels, composer le 3634 (numéro non surtaxé) : du lundi au vendredi de 8h à 18h.

EXPÉDITEUR

International Restit.kio
 9 rue des Anzes
 66450 POLLESTRES

Stamp: BERPIGNAN-MOULIN-A-VENT
 15 23-17
 2022
 99-PYR. ORLES-15

SGR2 V2-HU2 KR2 G359 P12-01722

Date : 23/07/2022 Prix : CRBT :

Niveau de garantie : 16 € 153 € 458 €

La Poste - SA au capital de 5.364.851.364 euros - 356 000 000 RCS Paris - Siège social : 9 RUE DU COLONEL PIERRE AVIA - 75015 PARIS

Conservez ce feuillet, il sera nécessaire en cas de réclamation.
 Le cas échéant, vous pouvez faire une réclamation dans n'importe quel bureau de poste.
 Les conditions spécifiques de vente de la lettre recommandée sont disponibles dans votre bureau de poste ou sur le site www.laposte.fr.
 Pensez également à la **Lettre recommandée en ligne**, consultez www.laposte.fr.



PREUVE DE DÉPÔT
À CONSERVER PAR LE CLIENT

En provenance de :

468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13

~~Ministère de la Culture
Direction générale des Patrimoines
et de l'Archéologie
6, Rue des Pyramides
75041 PARIS Cedex 01~~

SGR V2-HU2 603520 P12 - 01/22



RECOMMANDÉ :
AVIS DE RÉCEPTION

Numéro de l'AR : **AR 1A 199 894 0273 6**

25635A-0



Présent / Avisé le : 20/11/22

Distribué le :

Je soussigné(e) déclare être

Le destinataire

Le mandataire

CNI / permis de conduire

Autre

Direction générale des Patrimoines
Services des musées de France
6, rue des pyramides
75041 PARIS cedex 01
Tel : 01 40 15 36 23

Le facteur a vérifié par sa signature que l'identité du destinataire ou de son mandataire a été vérifiée précédemment.

LA POSTE
International Restitutions

Renvoyer à

FRAB

9 rue des Anzes
66450
POLLESTRES
TL4111 / 669



468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13

DESTINATAIRE

Monsieur le Président du Conseil
d'Administration
Etablissement public du Musée
de la Ville
75058 PARIS Cedex 01



Numéro de l'envoi : **1A 199 894 0272 9**



RECOMMANDÉ AVEC AVIS DE RÉCEPTION

Les avantages du service suivi :
 Vous pouvez connaître, à tout moment, 24h/24, la date de distribution de votre lettre recommandée ou le motif de non-distribution.

3 modes d'accès direct à l'information de distribution :

- **Par SMS :** Envoyer le numéro de la lettre recommandée au 6 20 80 (0,35 € TTC + prix d'un SMS).
- **Sur internet :** www.laposte.fr (consultation gratuite hors coût de connexion).
- **Par téléphone :**
 - Pour les particuliers, composer le 3631 (numéro non surtaxé) : du lundi au vendredi de 8h30 à 19h et le samedi de 8h30 à 13h.
 - Pour les professionnels, composer le 3634 (numéro non surtaxé) : du lundi au vendredi de 8h à 18h.

EXPÉDITEUR

International Resht
 9 rue des Anges
 66450 POLLESTRES

66-FERRIGNAN-MOULIN-A-VENT-ORLES-PYR
 15 23-17
 2022

SGR2 V2-HU2 KR2 G0352672-0Y22

Date : 23/10/2022 Prix : CRBT :

Niveau de garantie : 16 € 153 € 458 €

La Poste - SA au capital de 5,364 851 354 euros - 356 000 000 RCS Paris - Siège social : 9 RUE DU COLONEL PIERRE AVIA - 75015 PARIS

Conservez ce feuillet, il sera nécessaire en cas de réclamation.
 Le cas échéant, vous pouvez faire une réclamation dans n'importe quel bureau de poste.
 Les conditions spécifiques de vente de la lettre recommandée sont disponibles dans votre bureau de poste ou sur le site www.laposte.fr.
 Pensez également à la **Lettre recommandée en ligne**, consultez www.laposte.fr.



PREUVE DE DÉPÔT
À CONSERVER PAR LE CLIENT

provenance de :

468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13

~~Mettre le Président du Conseil
d'Administration
Etablissement public du Musée
du Louvre
7058 PARIS Cedex 25/07-22~~

SGR V2-HU2010 603520 P12 - 01/22



RECOMMANDÉ :
AVIS DE RÉCEPTION

Numéro de l'AR : **AR 1A 199 894 0272 9**



Renvoyer à

FRAB

Présent / Avisé le : _____ / _____ / _____

Distribué le : **20 / 07 / 22**

Je soussigné(e) déclare être

Le destinataire

Le mandataire

CNI / permis de conduire

Autre :

MUSEE DU LOUVRE

26 JUL 2022

SERVICE COURRIER

LA POSTE
International Restit. Lion

9 rue des Anges

66450

POLLESTRES

714111 / 669





**International
Restitutions**

Pollestres, le 22 juillet 2022

Madame la ministre de la Culture
Direction générale des patrimoines et de l'architecture
Service des musées de France
Sous-direction des collections
Bureau de l'inventaire des collections et de la circulation des biens culturels
6, rue des Pyramides
75041 – Paris cedex 01

Madame la présidente du conseil d'administration
Établissement public du musée du Louvre
75058 – Paris Cedex 01

Envois recommandés/accusés de réception

Objet : demande de communication d'un extrait de l'inventaire de l'établissement public du musée du Louvre concernant dix objets d'art issus de spoliations napoléoniennes - Demande, pour inscription indue, de radiation de l'inventaire de l'établissement public du musée du Louvre de dix objets d'art issus de spoliations napoléoniennes – Demande de restitution de l'ensemble des dix objets en question à leurs légitimes propriétaires.

Madame la ministre, Madame la présidente,

International Restitutions est une ONG internationale qui, aux termes de l'article 2 de ses statuts, a pour objet « *de favoriser et d'obtenir la restitution ou le retour à leurs légitimes propriétaires ou ayants droit, des biens culturels spoliés, acquis ou appropriés frauduleusement, irrégulièrement ou illégitimement, de manière directe ou indirecte, tant par des personnes privées que par des États ou personnes morales de droit public, notamment durant les différentes périodes de conflits armés ou de colonisation, en quelque lieu qu'ils se trouvent, y compris dans les musées nationaux* ».

Les spoliations napoléoniennes consistent en une série de soustractions d'actifs perpétrée à grande échelle sur une période de vingt ans, de 1795 à 1815, notamment d'œuvres culturelles, d'œuvres d'art, d'objets précieux constituant l'identité patrimoniale et spirituelle des territoires spoliés et qui ont été le plus souvent conçues pour des lieux spécifiques en fonction d'une histoire et d'une réalité locale particulière.

Le concept de spoliation peut s'étendre ici à ceux de pillages, saccages mais aussi aux démembrements, ou destructions d'œuvres d'art ou objets de valeur par les troupes napoléoniennes, de vols délibérés de la part de Napoléon en personne (en atteste par exemple les camés de Joséphine ou la collection d'environ 16 000 œuvres italiennes de Joseph Fesch consignées au Musée Fesch à Ajaccio) ainsi que de l'achat forcé d'œuvres majeures par la contrainte de différents traités entre la France et les États pontificaux ou par des montages financiers particuliers comme en donne un exemple Stendhal dans l'ouvrage « *Rome, Naples et Florence* ».

De nombreux recensements d'œuvres en vue de leur confiscation ont été réalisés par des fonctionnaires nommés par Napoléon lui-même au sein de la population locale, à l'instar de la commission du traité de Tolentino où les fonctionnaires ont été désignés au sein de la communauté hébraïque du Ghetto d'Ancône.

Des spoliations importantes ont également été opérées dans la péninsule Ibérique, aux Pays-Bas, en Europe centrale et en Égypte.

468646 - reçu le 02 novembre 2022 à 14:13 (date et heure de métropole)

Les pillages comprenaient non seulement des œuvres picturales ou sculpturales, mais également des éléments architecturaux, des biens archéologiques, des archives et des bibliothèques, des collections glyptiques, numismatiques, de sciences naturelles, minéralogiques et botaniques.

Parfois, des actes de destruction ont également eu lieu : destruction d'œuvres d'art (ex: le complexe sculptural en argent dit des apôtres d'Antonio Calcagni et Tiburzio Vergelli est fondu à Lorette, destruction de la statue de Grégoire VIII de Girolamo Lombardo à Ascoli Piceno) ; d'églises (à l'instar du Duomo d'Alexandrie datant du XII^e siècle), mais aussi de monastères, d'ouvrages publics, de palais, très souvent motivés par la recherche d'or et d'argent.

C'est dans ce contexte que le musée du Louvre a répertorié à son inventaire actuel plusieurs milliers d'œuvres provenant des pillages précités.

D'une manière générale, l'administration oppose systématiquement une fin de non-recevoir aux demandes de restitution qui lui sont présentées en invoquant les articles L451-3 et L451-5 du code du patrimoine et l'article L3111-1 du code général de la propriété des personnes publiques qui consacrent l'imprescriptibilité et l'inaliénabilité des collections publiques.

Cependant, il résulte de l'article D451-19 du code du patrimoine que la radiation d'un bien figurant sur un inventaire des musées de France peut intervenir « *en cas d'inscription indue sur l'inventaire* ».

Un acte obtenu par fraude ne crée pas de droits (CE 29 novembre 2002, req. 223027).

C'est l'application de l'adage « *Fraus omnia currupt* ».

Dans son célèbre arrêt d'Assemblée du 31 mai 1957 (req.n°26188), le Conseil d'Etat a jugé que « *les actes administratifs affectés d'une illégalité particulièrement grave et flagrante doivent être regardés comme inexistantes et sont considérés comme nuls et non avenues* ».

En l'espèce les pillages et spoliations précités ne reposent sur aucun fondement juridique légal. Il s'agit d'actes d'une illégalité particulièrement grave.

Dès lors, l'inscription de ces objets pillés à l'inventaire du musée du Louvre revêt manifestement un caractère inexistant et donc indû au sens de l'article D451-19 du code du patrimoine précité.

En droit, une telle inscription est juridiquement inexistante et de nul effet, l'imprescriptibilité étant inopposable.

Par ailleurs, aux termes de l'article 1^{er} du premier protocole additionnel à la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales : « *toute personne physique ou morale a droit au respect de ses biens. Nul ne peut être privé de sa propriété que pour cause d'utilité publique et dans les conditions prévues par la loi et les principes généraux du droit international* ».

La spoliation des objets pillés et leur conservation par le musée du Louvre relèvent de l'atteinte substantielle au droit de propriété.

International Restitutions poursuit l'objectif que les objets pillés soient radiés de l'inventaire du musée du Louvre et puisse être restitués à leurs légitimes propriétaires.

Compte-tenu du nombre très important d'objets spoliés, International Restitution a décidé d'identifier les pièces majeures et de limiter, dans un premier temps, ses demandes à ces objets-là, étant précisé que des requêtes complémentaires, concernant d'autres pièces, seront présentées ultérieurement.

International Restitution a identifié les dix spoliations suivantes :

- « **La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges** » (Maestà) par Cimabue (Cenni di Pepe, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 254 - Autre numéro d'inventaire : MR 159 – A l'origine au Seminario Vecchio de Pise. Spolié et emporté au Louvre en octobre 1812.

-« **Saint François d'Assise recevant les stigmates** » par Giotto Di Bondone. Numéro principal d'inventaire : INV 309 - Autre numéro d'inventaire : MR 253 – A l'origine dans l'église San Francesco de Pise. Spolié en octobre 1812 et enporté au Louvre en 1813

- « **La présentation au Temple** » par Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 295 - Autre numéro d'inventaire : MR 210 – A l'origine à l'Académie des beaux-Arts de Florence. Spolié et emporté au Louvre en 1812

-« **Les noces de Cana** » par Paolo Caliari (Veronese dit). Numéro principal d'inventaire : INV 142 - Autre numéro d'inventaire : MR 384. A l'origine dans le réfectoire bénédictin de San Giorgio Maggiore de Venise. Spolié en 1797 et emporté au Louvre en 1798

« **La Vierge et l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine** » par Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 253 - Autre numéro d'inventaire : MR 158. A l'origine à la Regia Accademia de Parme. Spolié et emporté au Louvre en 1812.

« **La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges** » par Turino Vanni. Numéro principal d'inventaire : INV 711 - Autre numéro d'inventaire : MR 535. A l'origine au couvent San Silvestro de Pise. Spolié et emporté au Louvre en 1812.

« **La Vierge et l'Enfant entourés de six saints** » (titre d'usage « La Vierge de la Victoire » par Andrea Mantegna. Numéro principal d'inventaire : INV 369 – Autre numéro d'inventaire : MR 337. A l'origine à l'église de la Victoire de Mantoue. Spolié et emporté au Louvre en 1798

« **Le retour de l'enfant prodigue** » par Leonello Spada. Numéro principal d'inventaire : INV 677 – Autre numéro d'inventaire : MR 487. Collection du duc Alessandro d'Este à Rome, 1625 ; conservé au XVIIIème siècle dans la Galerie ducale de Modène ; prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1796 Exposé au Musée Central des Arts à partir de 1798 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée du château de Compiègne en 1896. Actuellement au Louvre

« **La naissance de la Vierge** » par Annibale Carracci. Numéro principal d'inventaire : INV 190 – Autre numéro d'inventaire : MR 113. Commandé par Cesare d'Este, duc de Modène, 1605. Non livré par le peintre ; Ann. Carrache, Rome, 1609. – héritiers de Francesco Cantucci, évêque de Lorette ; chapelle Cantucci de la basilique de la Santa Casa, Lorette, avant 1633 ; Palais pontifical, salle du Trésor, Lorette, avant 1722 ; transporté à Rome pour être copié en mosaïque, 1772-1781 ; prélevé par les commissaires de la République française et emporté en France, 1797 ; exposé au Musée Central des Arts à partir de 1801 ; laissé au Louvre lors des restitutions de 1815 ; déposé au musée national du château de Compiègne de 1896 à 1954. Actuellement au Louvre

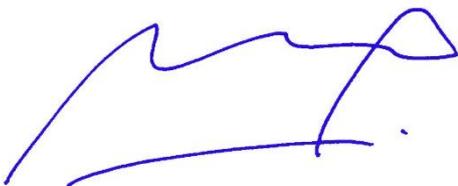
« **La Visitation avec Marie-Jacobie et Marie-Salomé** » par Domenico Ghirlandaio ((Domenico di Tommaso Bigordi, dit). Numéro principal d'inventaire : INV 297 – Autre numéro d'inventaire : MR 240. Commandé par Lorenzo Tornabuoni pour sa chapelle dans l'église de Cestello (depuis 1628 Santa Maria Maddalena dei Pazzi) de Florence. Spolié et emporté au Louvre en août 1812.

Dans ces conditions, International Restitutions a l'honneur de vous demander :

- **de lui communiquer, de préférence par voie électronique, un extrait de l'inventaire de l'établissement public du musée du Louvre concernant les dix objets d'art portant les numéros d'inventaire susvisés et ayant pour origine les spoliations napoléoniennes effectuées à grande échelle entre 1795 et 1815**
- **de procéder, pour inscription indue, à la radiation de l'inventaire de l'établissement public du musée du Louvre de l'ensemble des dix objets d'art susvisés**
- **de procéder à la restitution de l'ensemble des dix objets d'art en question à leurs légitimes propriétaires.**

Les présentes constituent une demande préalable faisant courir le délai de deux mois à l'issue duquel, en cas de rejet implicite ou explicite, un recours en déclaration d'inexistence pourra être déposé devant le Conseil d'État

Veillez agréer, Madame la ministre, Madame la présidente, l'expression de ma respectueuse considération.



Robert CASANOVAS
Professeur agrégé de classe exceptionnelle honoraire
Membre de la Société des Gens de Lettres
 Président d'International Restitutions