

Introduction

« Il y a tant de honte pour moy à déchoir de l'honneur où il a pleu au Roy de m'eslever, que je prens enfin la liberté de m'adresser à vous¹. » Ces mots de Charles Le Brun (*pl. I*) destinés à Louvois pourraient s'adresser à nous. Le peintre a perdu, depuis bien longtemps, l'extraordinaire renommée dont il put jouir. Né en 1619, ce fils de maître sculpteur connut un destin exceptionnel. Ayant reçu, dès son plus jeune âge, le soutien du chancelier de France, Pierre Séguier, il eut la chance, après un apprentissage dans l'atelier de Simon Vouet, de faire le voyage à Rome, accompagné de Nicolas Poussin. À son retour, les commandes prestigieuses se multiplièrent et, aidé par Séguier, il fonda avec plusieurs de ses confrères l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), dont il devint le directeur (1683). Il éleva ainsi son art au rang des arts libéraux, le séparant des corporations de métiers. Peintre et dessinateur talentueux, d'une infatigable invention et capable de diriger d'ambitieux projets, Le Brun fut choisi par Louis XIV pour devenir son Premier peintre (1664), et le directeur de la manufacture des Gobelins (1662), décorant ainsi les plus somptueux palais. Sa culture et ses manières soignées, lui permirent de côtoyer et de recevoir les personnalités les plus éminentes, devenant une sorte d'ambassadeur des arts pour le roi. En reconnaissance, Louis XIV lui décerna les plus hauts honneurs en l'anoblissant et en lui conférant pour armes une fleur de lys surmontée d'un soleil (1662). Or, que reste-t-il aujourd'hui de toute cette gloire? Le Brun, alors considéré comme l'héritier d'Apelle et de Raphaël, occupe désormais une place bien plus discrète dans l'histoire de l'art.

Le nom du Premier peintre de Louis XIV n'a jamais été oublié, pourtant, son œuvre reste en partie à redécouvrir et surtout à apprécier avec un regard neuf, car il a longtemps souffert d'une certaine désaffection. Aucune monographie sur l'artiste n'a remplacé celle d'Henry Jouin, datant de 1889. Dans les innombrables ouvrages paraissant sur Versailles et Louis XIV, Le Brun est partout cité, mais seulement comme concepteur de « l'art officiel » du règne et auteur de la fameuse Galerie des Glaces. Les titres et les charges, qui firent autrefois sa fierté, l'ont grandement desservi. On ne s'arrête plus devant sa peinture que pour y admirer la traduction en image de l'absolutisme. Jacques Thuillier, qui entreprit avec l'exposition de 1963 la réhabilitation du peintre, déplorait : « Quant à notre siècle, il a décrété

Le Brun rhéteur ennuyeux, et n'est pas près d'en démordre². » Il ne s'était pas trompé. Si l'historien d'art réussit à faire revenir les toiles du peintre sur les cimaises des musées, il ne put changer radicalement l'appréciation de son art. Le silence recueilli d'un tableau de Georges de La Tour ou la poésie d'un paysage de Nicolas Poussin sont encore largement préférés à la peinture de Le Brun qui a du mal à séduire. Comment ne pas se méfier d'un peintre, qui choisit d'asservir son art à la glorification du souverain et qui dirigea une armée d'artistes et d'artisans à cette fin, lorsque l'idéal moderne prône un artiste libéré de toutes contraintes ? Cela explique en partie le décalage existant entre la bibliographie consacrée à Poussin et celle consacrée à Le Brun. Il fallait du temps pour qu'enfin apparaisse, sous les traits du vieux directeur de l'Académie emperruqué, autre chose que le « tyran des arts », ayant réussi, par ses talents de courtisan, à devenir le principal artisan de la propagande du Roi-Soleil.

L'œuvre impressionne également par son ampleur, sa diversité et les nombreuses mains qui y contribuèrent. Premier peintre de Louis XIV et directeur de la manufacture des Gobelins pendant près de trente années, il donna des dessins pour une infinie variété d'ouvrages : des façades aux poignées de porte, des tapisseries aux vases d'argent, des fontaines aux vaisseaux, des tables aux plafonds. Tout ce qui relevait de l'image et de l'ornement lui fut confié. Pour mener à bien ces projets, de nombreux collaborateurs travaillaient à ses côtés, rendant parfois impossible de connaître la part de chacun dans le résultat final. L'absence de monographie récente n'est donc pas uniquement une affaire de goût, elle trouve également son explication dans la complexité et la richesse de son œuvre.

Les acquisitions, en 2013 et 2014, par le Metropolitan Museum de New York, de deux tableaux du peintre, à des prix records, témoignent d'un intérêt nouveau et croissant pour l'artiste³. Elles semblent annonciatrices d'une juste réévaluation de son art. Les recherches publiées depuis plusieurs années sur Le Brun, ont certainement encouragé cela, même si, pour une étude globale de l'œuvre du peintre, il faut encore remonter aux travaux anciens d'Henry Jouin ou au catalogue d'exposition de 1963, réunissant les deux spécialistes alors de Le Brun, Jacques Thuillier et Jennifer Montagu. Les publications de ces deux derniers, durant les années 1960 à 1990, permirent une meilleure connaissance du peintre tout en maintenant l'attention sur ses ouvrages. À leur suite, des livres et des expositions sur les grands décors de Le Brun, accompagnant parfois d'importantes restaurations, se sont multipliés, offrant des études ponctuelles, notamment sur ses dessins pour Versailles (1985), l'escalier des ambassadeurs (1990), le pavillon de l'Aurore à Sceaux (2000), la Galerie d'Apollon (2004) et la Galerie des Glaces (2007 et 2013). La publication par Lydia Beauvais du catalogue des dessins du maître conservés au Louvre (2000), ainsi que l'édition par Lorenzo Pericolo de la biographie écrite par son élève Claude Nivelon (2004) mettent également à la disposition des chercheurs des sources très précieuses⁴. Les tapisseries conçues par Le Brun ont été remises à l'honneur avec les expositions des Gobelins sur la tenture d'Alexandre (2008) et celle de Moïse (2011) à laquelle le peintre collabora. Quant à l'inventaire de la collection de tapisseries de Louis XIV, publié par Arnauld Brejon de Lavergnée et Jean Vittet (2010), s'il ne présente pas une recherche approfondie

sur les tentures conçues par Le Brun, il offre aux chercheurs les sources essentielles pour entamer une nouvelle enquête. Enfin, la thèse de Bénédicte Gady (2006), récemment publiée (2010), a permis de renouveler les connaissances sur le peintre. À travers l'étude de l'ascension sociale de Le Brun, elle fait apparaître l'homme, ses origines, ses réseaux, ses collaborateurs et son parcours, ou plutôt son destin, jusqu'à son arrivée au service du roi.

Notre étude commence où s'achève celle de Bénédicte Gady, à la période charnière pour Le Brun du début des années 1660. Comme il était impossible d'embrasser les trente années de carrière les plus prolifiques du peintre, nous avons choisi de mettre en lumière ses décors éphémères, une partie encore méconnue de son œuvre. Aucune étude d'ensemble n'avait été menée sur le sujet. Ce désintérêt des historiens de l'art pour les décors de fêtes et de cérémonies est ancien. Henry Jouin n'hésita pas à écrire : « ce n'était là que des monuments éphémères et Le Brun pouvait s'y permettre quelques négligences. Les improvisateurs ont des privilèges. Notre peintre devait ambitionner d'entreprendre des œuvres plus durables⁵ ». La disparition des œuvres rend leur étude plus difficile, mais, comme en témoigne ce commentaire, c'est surtout notre regard sur les fêtes et les cérémonies qui a changé au fil des siècles. Sous l'Ancien Régime, il était habituel de faire appel aux plus grands artistes du moment pour orner les célébrations importantes ou les divertissements ; Léonard de Vinci, Hans Holbein, Tintoret ou encore Rubens conçurent des décors éphémères. Les fêtes de cette période ne doivent pas être résumées à des amusements pour le roi et la Cour, et les cérémonies à la légitimation du pouvoir.

Si l'on a actuellement coutume de différencier les cérémonies, plus sérieuses et pompeuses, des fêtes, plus populaires et plus futiles, ce serait une erreur d'appliquer cette distinction au XVII^e siècle⁶. Tout d'abord, le terme « cérémonie » avait un sens moins restreint. Dans son *Dictionnaire*, Furetière le définit ainsi : « Assemblage de plusieurs actions, pompes, et manières d'agir, qui servent à rendre une chose plus magnifique et plus solennelle. [...] Se dit aussi en matière ecclésiastique, des choses qui peuvent rendre le culte divin plus auguste et plus vénérable⁷. » Le mot « cérémonie » ne désignait pas une célébration, mais tout ce qui était mis en œuvre pour la magnifier, comme les arcs de triomphe ou les dais, et aussi ce qu'on appellerait aujourd'hui le protocole. Fêtes et cérémonies n'étaient pas deux types distincts, elles allaient au contraire de pair : une belle fête se faisait avec de grandes cérémonies. Leur sens est donc large et il est impossible de les associer à des types précis de célébrations. Ainsi, les baptêmes, Fêtes-Dieu, *Te Deum* et Entrées royales peuvent à la fois être qualifiés de fêtes et de cérémonies.

À partir des années 1960, l'école des cérémonialistes américains (héritiers de Kantorowicz, principalement Ralph Giesey, puis Richard A. Jackson et Lawrence Bryant) distingua les fêtes des cérémonies royales, en réduisant ces dernières aux sacres, aux Entrées officielles dans les villes, aux lits de justice et aux funérailles, comme s'il s'agissait d'une catégorie particulière, beaucoup plus considérable, puisqu'elles sont hissées au rang de rites politiques. Ralph Giesey est certainement l'un des premiers à avoir distingué ces quatre grands événements, qu'il nomme les « cérémonials d'État⁸ ». Considérant qu'ils avaient un réel pouvoir politique,

l'auteur regroupe alors les autres célébrations sous le terme de « spectacles », qu'il jugeait de moindre importance. Cette approche est aujourd'hui remise en cause, d'une part, car chaque célébration était singulière, même si certaines règles perduraient dans le temps, et d'autre part, car cela conduit à ignorer les festivités pour les naissances, les baptêmes, les mariages, les réceptions d'ambassadeurs, les grands divertissements publics ou les *Te Deum* qui jouèrent, selon les règnes, des rôles importants. Il suffit de regarder la longue liste des événements soigneusement consignés par la famille Godefroy⁹, historiographes, ou Saintot¹⁰, maître des cérémonies, pour s'apercevoir que cette classification est théorique, et ne traduit en aucun cas une réalité ancienne. C'étaient surtout les circonstances qui déterminaient l'ampleur et le sens de chaque fête.

Le rôle de représentation lié à ces célébrations les rendait toujours importantes. Il fallait surprendre, plaire et solenniser dignement l'événement. Les décors faisaient alors partie intégrante des cérémonies. Ils étaient conçus pour rendre sensibles de grandes joies ou des peines que l'on voulait partager. Tout aussi éphémères que les circonstances qu'elles célébraient, ces œuvres traduisaient un instant particulier. L'histoire et la fable y étaient mêlées pour former ce que le père Ménestrier appela avec justesse : « des allégories de l'état des temps¹¹ ». Ces célébrations exceptionnelles n'avaient rien de secondaire, et méritent toute notre attention.

Ce domaine d'étude est encore jeune. Les décors de fêtes de Le Brun ne furent pas les seuls à souffrir d'un manque d'intérêt. En effet, il fallut attendre le XX^e siècle, et surtout les années 1960, pour voir apparaître des publications plus abondantes sur ce champ très vaste de recherche. Touchant à de nombreuses disciplines, tant des arts du spectacle, de l'histoire et des sciences sociales, l'étude des fêtes et des cérémonies connaît un regain d'intérêt depuis ces dernières années. Ainsi, nous nous contenterons de mentionner les publications qui marquèrent la discipline et touchent directement à notre sujet. Dans les premiers ouvrages, les livrets et les descriptions anciennes étaient seulement paraphrasés, sans essayer d'analyser ni de connaître les fêtes à la lumière de sources nouvelles, comme ceux d'Émile Magne (1930 et 1944). Longtemps laissés à la marge, les arts de l'éphémère semblent avoir fait leur entrée dans le champ de l'histoire générale de l'art grâce à Victor Louis Tapié, dans son livre *Baroque et classicisme* (1957). Il fut l'un des premiers à inscrire plusieurs analyses détaillées de fêtes dans une réflexion globale sur l'art, et en particulier de deux décors de Le Brun, pour l'Entrée du roi à Paris en 1660 et la pompe funèbre de Séguier en 1672. En France, les premières recherches pluridisciplinaires précises sur les fêtes du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle apparurent au même moment avec les trois volumes des *Fêtes de la Renaissance*, publiés à l'issue de journées d'étude sous la direction de Jean Jacquot (1956-1975). Malheureusement, « les monographies exhaustives et les études historiques suivies¹² », que ce colloque voulait encourager, ne parurent pas immédiatement.

En parallèle, l'école des cérémonialistes américains s'emparait du sujet en étudiant de façon anthropologique les célébrations royales. Avec les historiens, ces chercheurs s'attachèrent surtout à analyser les grands cérémoniaux d'État comme reflets de la société et du pouvoir d'Ancien Régime. L'aspect « propagandiste »

des fêtes royales formait le cœur de leurs études. On retrouve cet héritage dans l'ouvrage de Jean-Marie Apostolides : *Le roi-machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV* (1981).

Il est naturel que ces grandes célébrations aient attiré, en premier lieu, l'intérêt de chercheurs. Toutefois, un travail important doit encore être effectué afin d'acquérir une vue globale des fêtes et des cérémonies à l'époque moderne. L'ouvrage de Roy Strong, *Art and Power* (1973), proposa une première synthèse sur les fêtes de 1450 à 1650, en s'intéressant à la fois à leur dimension politique et artistique. Même si cette étude est une excellente ouverture sur ce domaine, elle ne permet pas une connaissance précise de cet art. La multiplication des enquêtes serait nécessaire, car d'importantes lacunes demeurent. De nombreux fonds de dessins et d'estampes mériteraient des études plus attentives, comme l'ont montré deux expositions récentes : la première, en 2010, consacrée aux livres de fêtes des collections de l'Institut national d'histoire de l'art, et la seconde, organisée en 2012, présentant les recueils des Menus Plaisirs conservés aux Archives nationales. L'inventaire de cette dernière collection, réalisé par Jérôme de La Gorce, accessible sur le site internet des Archives¹³, offre désormais une ressource précieuse aux chercheurs.

Comparées aux fêtes italiennes, celles qui se déroulèrent en France restent mal connues dans leur ensemble. Des études ont été menées par type de célébrations ou de divertissements, sur les *Te Deum* (Michèle Fogel), les Entrées royales, et les carrousels (Stéphane Castelluccio). Les fêtes de Cour ont été présentées plus en détail, s'attachant souvent à un règne en particulier, comme l'ouvrage de Sara Mamone consacré à Marie de Médicis (1990). Abondamment citées, les célébrations du règne de Louis XIV n'ont en réalité fait l'objet que de courtes synthèses par Marie Christine Moine (1984) et Sabine du Crest (1990) et mériteraient encore d'être développées. L'étude de quelques créateurs exceptionnels de cette période permet de compléter nos connaissances, en particulier celle de Carlo Vigarani (2005) et de Jean Berain (1986) par Jérôme de La Gorce. Toutefois, la recherche à mener pour Le Brun est bien différente, car il ne s'illustra pas uniquement dans ce genre particulier. Le peintre était original par rapport à ces décorateurs spécialisés, rattachés aux Menus Plaisirs.

Si les travaux de ces dernières années ont permis d'étendre nos connaissances sur les fêtes comme sur Le Brun, les décors éphémères du maître étaient restés un mystère. À l'exception de la pyramide de la place Dauphine pour l'Entrée du roi et de la pompe funèbre du chancelier Séguier, plus souvent citées, il était bien difficile d'énumérer d'autres ouvrages. Le peintre décora peu de fêtes. Une douzaine de décors a pu être mise en évidence. Si leur nombre peut paraître limité, les principales typologies sont représentées. Le Brun participa à la création d'une Entrée royale (celle de 1660 à Paris), à plusieurs grandes fêtes privées pour recevoir le roi (celle de Vaux-le-Vicomte chez Fouquet et celle de Sceaux chez Colbert), aux Fêtes-Dieu à la manufacture des Gobelins, à un baptême (celui du Dauphin), à une pompe funèbre (celle de Séguier), à plusieurs feux d'artifice (sur le Grand Canal de Versailles, et aux Gobelins) et enfin à une action de grâce pour le rétablissement du roi. De plus, tous ces ouvrages étaient de très grande ampleur, composés de nombreux éléments,

qui n'étaient d'ailleurs pas toujours éphémères; s'y trouvaient parfois assemblées d'autres créations de Le Brun, notamment le mobilier d'argent, les riches tentures de tapisseries ou ses tableaux. Ainsi, le nombre de peintures, d'architectures éphémères, de sculptures et d'ornements créés ou réunis pour ces célébrations était très important et touche à une part plus étendue de l'œuvre du peintre.

Le Brun travailla à des fêtes à partir de l'été 1660, alors qu'il était employé par Fouquet, et continua jusqu'au début de l'année 1687, alors qu'il avait été évincé de ses principales fonctions après la disparition de Colbert. Ce n'était pas une activité à part du peintre, exercée à un moment précis. Et, contrairement à une idée répandue depuis la fin du XIX^e siècle, le maître ne fut pas le décorateur des fêtes de Louis XIV¹⁴. Il ne reçut jamais de charge officielle dans le domaine des spectacles. Sa particularité fut également d'ordonner lui-même des fêtes et des cérémonies, ce qui était alors exceptionnel. En étudiant ces décors, nous suivons donc son parcours, auprès de Séguier, de Fouquet, de Colbert et de Louis XIV, ainsi qu'à la direction des Gobelins et de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

La singularité de ces ouvrages fait la richesse de ce sujet, mais aussi sa principale difficulté. Par rapport à la plupart des études d'histoire de l'art qui partent des œuvres, le processus est ici inversé. Il a fallu commencer par réunir et assembler les sources afin de voir se dessiner peu à peu les décors et, parfois même, d'en apprendre l'existence. Rien ne reste des œuvres que nous étudions. Avant de livrer les fruits de notre enquête, nous devons reconnaître, qu'en dépit de tous nos efforts pour redonner corps à ces ouvrages, demeurera toujours une frustration, car aussi détaillées que soient les descriptions et les images assemblées, elles ne peuvent remplacer les œuvres. Les sources manquent aussi parfois cruellement. À quoi pouvaient ressembler les décorations de la Fête-Dieu que les étrangers venaient contempler aux Gobelins? Quel décor Le Brun avait-il conçu pour la *Phèdre* de Racine jouée pour le roi chez Colbert? Plus contrariante encore est l'impossibilité de pouvoir juger de ces ouvrages. Ces décors entièrement illusionnistes, exécutés rapidement et qui firent pourtant l'admiration de leurs contemporains, auraient peut-être du mal à nous tromper. Nous devons faire confiance à d'autres yeux et d'autres esprits, qui avaient une culture bien différente. Aurions-nous, comme la marquise de Sévigné, les larmes aux yeux en entendant le *Miserere* de Lully dans la nef de l'Oratoire transformée en *castrum doloris* à la mémoire de Séguier? Serions-nous émerveillés ou effrayés par les feux d'artifice de ce temps, nous qui sommes si habitués à en voir? Tous ces décors en toile et carton-pâte nous choqueraient-ils au milieu de la pierre, du marbre et de l'or? Nous devons nous résigner, car ces questions resteront à jamais sans réponse. Si notre curiosité n'est pas tout à fait satisfaite, nous devons bien nous contenter de ces témoignages, même si nous reconnaissons leurs limites. Ces ouvrages n'ont pas l'inconvénient de vieillir, ni de perdurer tant bien que mal dans une société qui ne les a pas produits et qui n'a pas toujours les clés pour les comprendre. Il est finalement plus juste de ne pouvoir saisir ces fêtes, qui devaient paraître comme des rêves éveillés, seulement dans nos songes.

S'il est impossible de rendre à ces œuvres-événements leur matérialité, nous pouvons toutefois en retrouver l'intention, la signification, et parfois même la sensation. Dans un premier temps, nous avons commencé par resituer leurs circonstances

de création. Se redessinent ainsi la prodigieuse activité du peintre, les relations et les liens privilégiés qu'il entretenait avec les personnalités importantes de la Cour. Souvent de grande ampleur et utilisant des matériaux et des techniques variés, ces décorations nécessitèrent la participation de nombreuses mains. Le rôle de Le Brun entre les commanditaires, les lettrés et ses assistants peut ainsi être défini plus clairement. Les plus proches collaborateurs apparaissent et retrouvent la place essentielle qu'ils occupaient aux côtés du maître.

Dans un second temps, sont présentées les fêtes et les cérémonies. Il était impensable de ne pas livrer, pour chacune d'elles, une restitution, à la lumière des sources réunies. Sortes de courtes monographies, elles font connaître, non seulement le décor de Le Brun, mais aussi l'événement en présentant les sources permettant de les étudier. La variété de ces décors et le long laps de temps les séparant justifiaient d'abandonner une présentation chronologique ou typologique, pour lui préférer une organisation par commanditaires. Cela permet de rattacher ces ouvrages aux fonctions remplies par Le Brun tout au long de sa vie et de mettre en avant ce qui fait sa singularité dans ce domaine : organiser lui-même des fêtes et des cérémonies.

Enfin, dans la dernière partie, nous avons voulu replacer ces ouvrages dans l'art du peintre et dans l'air du temps. Quelles formes, quels motifs et quels types de décors furent retenus par Le Brun ? Quelles étaient les caractéristiques communes à ces ouvrages ? Quels rapports ces décorations de fêtes entretenaient-elles avec le reste de son œuvre ? Il s'agit d'étudier le langage employé par le peintre, et ainsi ses goûts et ses ambitions. Cela se comprend également en fonction du public pour lequel étaient données ces célébrations. Il nous a donc semblé important de poser la question, trop souvent éludée en matière de décoration éphémère, de la réception de ces ouvrages. À quel public ces œuvres étaient-elles destinées ? Quels effets pouvaient-elles produire ? Enfin, comment furent-elles immortalisées et diffusées pour toucher un public bien plus vaste, et voyager ainsi jusqu'à nous ?

Cette étude nous fait revivre quelques instants de magie, orchestrés par le Premier peintre du roi. Témoignages rares et précieux, les décors éphémères de Le Brun donnent un éclairage nouveau sur son œuvre et sur sa personnalité. L'image qui nous a été transmise, d'un artiste entièrement attaché au service du souverain, ne faisant qu'exécuter une politique artistique définie par le roi et Colbert, s'efface peu à peu. Un portrait plus net de l'homme apparaît derrière celui du Premier peintre. Toutefois, si l'on aperçoit un peu mieux les ambitions et la manière de travailler de Le Brun, sa correspondance, comme pour un Poussin, aurait permis de percer un peu plus sa personnalité. Mais, l'homme laissa moins de traces que l'artiste, et s'il confiait au Grand Duc de Toscane, lui réclamant son autoportrait, « je ne me suis jamais fait une joie d'être connu par les traits de mon visage¹⁵ », ce n'était assurément ni coquetterie, ni fausse modestie. Le Brun mena et voulut sa vie discrète. À l'exception de cet autoportrait, nous n'en connaissons aucun autre réalisé durant les trente dernières années de son existence. Ce fut son œuvre que Le Brun désira laisser à la postérité, prenant soin de la faire graver à cette fin. Ainsi, nous espérons que cette étude permettra de dessiner un portrait plus fidèle du peintre, tout en contribuant à faire perdurer encore un peu ces instants fragiles d'émerveillement et de beauté.

Notes

1. Lettre non signée, non datée adressée par Le Brun à Louvois, Paris, ENSBA, Ms. 555-I.
2. *Charles Le Brun 1619-1690, peintre et dessinateur*, cat. exp., 1963, p. XVIII.
3. Ces deux tableaux de Le Brun sont les premiers à rejoindre les cimaises du musée new-yorkais. *Le sacrifice de Polyxène*, daté de 1647, a été acquis à la vente Christie's du 15 avril 2013 (cat. n° 36). Voir la notice détaillée sur le site internet du musée : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/442761>. *Le portrait d'Everhard Jabach et de sa famille*, daté de 1660 environ, qui appartenait à un particulier anglais a été acquis en 2014 pour 12,3 millions de dollars. La célébrité du modèle joua un rôle important également dans la valeur attribuée à cet ouvrage. Son histoire complexe, car il existait une autre version de ce tableau qui a été détruite pendant les bombardements de Berlin, est retracée dans la notice détaillée de Keith Christiansen sur le site internet du musée : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/626692>.
4. La découverte du manuscrit original de Nivelon à Florence par Marie-Catherine Sahut permettra certainement d'apporter des précisions et des corrections à cette copie. Pour une présentation de ce manuscrit, voir B. GADY, 2010, p. 6 et note 17.
5. H. JOUIN, 1889, p. 249.
6. Dans un article, Alain Boureau a nuancé cette vision globalisante et simplifiée des cérémonies. Voir A. BOUREAU, 1991. Cependant, la plupart des publications récentes, provenant principalement des pays anglo-saxons, ont conservé cette distinction assez nette entre les cérémonies et les spectacles. Voir notamment J. R. MULRYNE, H. WATANABE-O'KELLY, M. SHEWRING (dir.), 2004, t. I, p. 5-6.
7. A. FURETIÈRE, 1690, article « cérémonie ».
8. R. GIESEY, 1987, p. 49-52 et le chapitre intitulé « Les trois genres de cérémonial », p. 68-72. Giesey s'appuie principalement sur l'ouvrage de l'historiographe du roi, André Duchesne, pour établir cette hiérarchisation. Cependant, Duchesne ne prétend pas à l'exhaustivité et il évoque également « d'autres solennitez publiques », ainsi que les cérémonies de naissance et de baptême des enfants de France. Voir F. DUCHESNE, 1609, p. 335-336 et livres 2 et 3.
9. Voir T. et D. GODEFROY, 1649 et les papiers du fonds Godefroy conservés à la bibliothèque de l'Institut de France.
10. Voir Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 2742-2747, *Recueil de relations des cérémonies de la cour de France, copié pour M. Desgranges sur les originaux, appartenant au sieur de Saintot, maître des cérémonies*.
11. C.-F. MÉNESTRIER, 1669, p. 75.
12. J. JACQUOT (dir.), 1956, vol. I, p. 19.
13. Inventaire présenté dans la base Archim : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html>.
14. Cette erreur semble remonter au livre de Genevay. A. GENEVAY, 1886, p. 76.
15. Lettre du 20 novembre 1684, publiée dans H. JOUIN, 1889, p. 416.