



L'Histoire d'Alexandre par Charles Le Brun: entre art et panégyrique

THOMAS KIRCHNER

De 1664 à 1673, Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV, conçut un cycle monumental de quatre œuvres consacrées aux prouesses militaires d'Alexandre le Grand, dont il avait déjà illustré les qualités morales avec *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1660-1661). Ce cycle a connu une histoire mouvementée: le premier projet fut rejeté, le second ne fut jamais porté à terme. Malgré ces vicissitudes, les œuvres connurent la célébrité grâce à la gravure et à la tapisserie.

Mais commençons par Alexandre. Pourquoi, en pleine seconde moitié du XVII^e siècle, tenait-on à honorer un souverain ayant vécu et régné deux mille ans auparavant? La première raison est d'ordre politique: Alexandre est le précurseur de l'hégémonie grecque et le fossoyeur de la domination perse. S'il dut ses victoires à ses extraordinaires qualités de stratège, on prêtait également foi aux historiens de l'Antiquité qui, à de rares exceptions près, mettent en avant sa grandeur d'âme dont ils font la condition première de sa réussite. Alexandre passait également pour être un homme aux mœurs raffinées qui, plus qu'aucun autre souverain, incarna l'idée selon laquelle la politique doit aller de pair avec la morale, mais aussi la culture. Il professait que la culture avait une importance primordiale pour l'unification de l'Empire et qu'un État dénué de son ciment aurait été comme dépourvu de charpente morale. Alexandre, enfin, avait pris lui-même en main sa gloire posthume, ce qui le rendit particulièrement intéressant pour les hommes de pouvoir des siècles suivants.

Toutes ces qualités faisaient d'Alexandre un exemple parfait pour l'historiographie et l'art qui lui emboîteraient le pas, dont la mission commune tenait dans les trois mots de Cicéron, *historia magistra vitae*. Mais le roi de Macédoine n'était pas perçu uniquement comme le modèle potentiel d'une politique moderne: il était possible aussi de le convoquer pour étayer des ambitions politiques. Le souverain et sa geste comptent ainsi parmi les

sujets les plus prisés de la peinture d'histoire, et l'on remarque que l'hommage qui leur fut rendu prit souvent la forme de cycles et non de toiles isolées. Les qualités d'Alexandre semblaient trop nombreuses et variées pour que l'on eût pu leur rendre justice par une œuvre unique: seul un cycle permettait d'esquisser le portrait de toutes ses vertus, qu'elles fussent d'ordre militaire, politique, intellectuel ou moral.

Si l'art de l'Antiquité avait surtout mis en avant les prouesses guerrières d'Alexandre, d'autres aspects plus pacifiques de sa vie prirent le dessus au début de l'époque moderne, comme ses vertus morales, jugées plus compatibles avec la foi chrétienne, son amour des arts ou son union avec Roxane. Alexandre eut des admirateurs en France, qui se comptèrent toutefois d'abord, et surtout, dans les domaines de l'historiographie et de la littérature. Louis XIV fut le premier à se réclamer de lui de façon systématique. Cette référence lui venait de la plus tendre enfance: dès sa naissance, en effet, il avait été révérend comme le «nouvel Alexandre¹». Le choix de cette figure, comme de celle d'autres souverains de l'Antiquité, répondait à une double stratégie: d'une part, Alexandre devait servir de modèle au jeune homme (on voit là l'image que l'historiographie avait d'elle-même, considérant l'éducation du prince comme sa vocation suprême), fixant ainsi le programme de sa politique; d'autre part, la comparaison permit – au moins à partir d'une certaine époque – de suggérer que Louis avait atteint son objectif et rejoint son modèle.

L'intérêt de cette comparaison dépassait toutefois le cadre purement politique, et les arts eux aussi crurent pouvoir l'utiliser à leurs propres fins. Ce fut notamment le cas en 1648, quand Louis XIV, alors âgé de dix ans, fut décrit comme le nouvel Alexandre dans une *Requête au Roi au sujet de l'Académie des peintres et sculpteurs*². À l'instar d'Alexandre, protecteur du Lycée d'Aristote, Louis était prié de fonder une académie et ainsi d'anoblir les arts.

Fig. 1 Charles Le Brun, *Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone* ou *Le Triomphe d'Alexandre* (détail), 1665, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 2898.



Fig. 2 Charles Le Brun, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre Le Grand* dit *La Famille de Darius*, 1660-1661, huile sur toile, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV6165.

La comparaison était flatteuse pour le jeune prince mais aussi pour les artistes : si le premier était le nouvel Alexandre, les seconds pouvaient logiquement se considérer comme les nouveaux Apelle.

Alexandre devint ainsi la figure de référence privilégiée pour Louis XIV. C'est une décision politique qui lui avait été imposée, mais certaines sources affirment qu'il éprouvait une vénération sincère pour le souverain de Macédoine et qu'il chercha même à l'imiter, au moins quelque temps³. Ce n'est donc certainement pas par hasard que le jeune Charles Le Brun représente, en 1660-1661, un épisode illustre de sa geste, susceptible d'exalter le roi antique comme le roi moderne, en peignant *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (fig. 2)⁴. La genèse de ce tableau marque un tournant majeur dans la vie de Louis XIV, qui commençait alors à régner en son nom propre. Mazarin, qui avait assumé la direction des affaires du royaume en qualité de Premier ministre, mourut en mars 1661 : Louis prit alors les rênes du pouvoir et cette décision fut régulièrement présentée dans les panégyriques comme un événement majeur, l'acte fondateur de sa gloire.

Les vertus morales d'Alexandre sont au cœur de l'épisode de sa visite dans la tente de Darius,

qu'il vient de vaincre. Les historiens de l'Antiquité rapportent qu'il fit preuve de la plus grande clémence envers la famille du dernier des Achéménides, allant jusqu'à excuser la faute de sa mère Sysigambis, qui s'était jetée par erreur aux pieds du compagnon d'Alexandre, Héphestion. On voit Alexandre esquisser un geste plein de noblesse signifiant que la confusion est d'autant plus compréhensible que celui-ci est son égal. L'histoire décrit ainsi une vertu cardinale du souverain. Dans les traités de politique et les écrits sur l'éducation des princes, le roi n'est en effet considéré digne de la victoire que s'il sait traiter ses prisonniers avec la dignité qui sied à leur rang. La scène est donc conçue pour s'adapter à Louis : si le peintre avait choisi un haut fait militaire, la comparaison n'aurait pu tourner qu'à la défaveur d'un jeune roi qui ne pouvait guère, à l'époque, se réclamer de quelque prouesse dans l'art de la guerre.

L'épisode choisi par Le Brun est toutefois complexe. Qui, dans ce tableau, est Alexandre et qui est Héphestion ? Au premier coup d'œil, le spectateur peut croire que l'homme situé le plus à gauche et aux pieds duquel se prosterne Sysigambis est bien le personnage principal. Il faut un regard plus attentif pour s'apercevoir de sa méprise : c'est

bien le second homme qui est au centre de l'action. Le Brun fait ainsi commettre au spectateur la même erreur que la famille de Darius, qui confond le roi de Macédoine avec son second. Le spectateur devient ainsi pratiquement acteur de la narration.

Le Brun va plus loin encore. Il ajoute à la complexité du récit en combinant dans son tableau plusieurs trames et plusieurs temporalités. Si Sysigambis, qui se prosterne donc aux pieds d'Héphestion, au premier plan, n'a pas encore compris son erreur, dans le camp perse plusieurs personnes s'en sont déjà rendu compte et l'effroi qui se lit sur leur visage montre qu'elles n'ont pas encore perçu le geste magnanime d'Alexandre. Enfin, la femme et le fils de Darius sont déjà agenouillés aux pieds du roi, qu'ils considèrent avec déférence et gratitude. L'œuvre ne se limite donc pas à fixer un moment unique, à la façon d'un instantané, mais dépeint au contraire une scène entière, avec son début et sa fin. Le reproche fait à la peinture, réputée incapable, à la différence de la littérature, d'illustrer autre chose qu'un simple instant fugace, signe de son infériorité, est ainsi battu en brèche. Le Brun a pu s'inspirer d'un tableau de Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (fig. 1, p. 176), qui illustre plusieurs moments de l'épisode biblique et dépeint ainsi un événement dans sa chronologie. Quelque temps plus tard, à l'Académie, il consacra d'ailleurs à cette œuvre une conférence dans laquelle il reviendra en détail sur ce point.

Les différentes formes sous lesquelles s'expriment les émotions sur les visages revêtent une importance capitale pour la création d'un fil narratif complexe. La conférence sur l'expression des passions que donnera Le Brun quelques années plus tard, toujours à l'Académie, permet de déchiffrer l'état émotionnel des divers protagonistes, de la peur à la surprise et de la joie à l'admiration. Mais l'accent mis sur les émotions humaines comme moyen d'incarner le récit rejoint chez Le Brun une autre préoccupation. Celui-ci élabore en effet sa théorie de l'expression en s'appuyant sur l'un des principaux traités scientifiques de son époque, *Les Passions de l'âme* de René Descartes (1649). Le philosophe y propose non seulement une nouvelle typologie des émotions humaines, repoussant les limites de la théorie antique des tempéraments, mais – et ce point est particulièrement important pour l'art – il décrit aussi le rapport immédiat et direct entre mouvements psychiques et mimiques. Les formes d'expression deviennent donc lisibles sur les visages. En intégrant les enseignements de Descartes, le tableau de Le Brun se hisse au niveau d'un texte littéraire, assimilant les dernières connaissances en date de la science.

Cette convergence de plusieurs dimensions – politique, artistique et même scientifique – fait du tableau une véritable œuvre programmatique, un manifeste ouvrant la voie à une ère nouvelle. On le voit sans équivoque dans le célèbre *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault (1688), qui place *Les Reines de Perse* au-dessus des *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse – les deux œuvres étaient présentées côte à côte dans les appartements du roi à Versailles. Pour Perrault, Le Brun a triomphé de la peinture italienne, et Paris supplanté Rome en tant que capitale des arts.

Le tableau de Le Brun connut un succès immédiat. Dès 1663, André Félibien, l'historiographe des Bâtiments du roi, lui consacre une étude approfondie⁵ qui deviendra un texte fondateur de la théorie de l'art en France. Il n'est donc guère étonnant que l'on ait décidé de faire suivre cette œuvre d'un cycle entier consacré aux exploits du roi de Macédoine⁶. On sait par Claude Nivelon, élève et biographe de Le Brun, que celui-ci avait fait « trois autres projets de dessins, de pareille forme et grandeur » que *Les Reines de Perse*, sur les épisodes du nœud gordien, du pardon à Timoclée et du bannissement de la femme de Spitamène⁷. Le premier tableau se serait bien intégré à ce cycle consacré aux qualités intellectuelles et aux vertus morales d'Alexandre. Le projet fut pourtant abandonné par Le Brun qui décida – sans doute après concertation avec les autorités culturelles – de lui donner un tour complètement nouveau : Alexandre resterait le personnage central, mais l'accent serait mis sur ses prouesses militaires. Ce changement de paradigme est conforme à l'évolution du règne de Louis XIV, qui commençait à accumuler les victoires et se considérait de plus en plus comme un chef de guerre.

Quatre tableaux virent ainsi le jour : *Le Passage du Granique* et *Le Triomphe d'Alexandre* en 1665, *La Bataille d'Arbelles*, sans doute avant 1669, et *Alexandre et Porus*, probablement commencé en 1672 et terminé au plus tard l'été de l'année suivante, quand les tableaux (sans *Les Reines de Perse*) furent exposés au Palais-Royal avec d'autres commandes du roi⁸. Les dimensions de ces quatre toiles sont proprement gigantesques : 450 × 707 cm pour *Le Triomphe d'Alexandre*, 470 × 1 209, 1 265 et 1 264 cm respectivement pour les trois scènes de bataille.

Considérons-les en suivant la chronologie des événements historiques représentés. *Le Passage du Granique* (fig. 3) fait référence à la bataille éponyme, qui vit Alexandre remporter sa première grande victoire sur l'Empire perse, en 334 avant notre ère. Le souverain est placé exactement au centre de la composition, menant son armée. C'est le seul homme représenté en combat singulier. La bataille semble



Fig. 3 Charles Le Brun, *Le Passage du Granique*, 1665, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 2894.

à peine engagée que déjà son issue victorieuse est suggérée, par le traitement de la lumière notamment. À la différence du visage de son adversaire, les traits d'Alexandre sont nettement visibles, et la supériorité des troupes macédoniennes est soulignée par le sens de lecture du tableau. Le regard, allant de gauche à droite, semble à lui seul faire reculer l'armée perse. Le spectateur est une fois de plus «happé» par la composition, transporté au cœur de l'image et de l'action. Les nombreux personnages figurés de dos et la construction en perspective lui donnent le sentiment de suivre Alexandre dans sa traversée du fleuve et de prendre part au combat.

La Bataille d'Arbelles (fig. 4) affiche une construction complètement différente. Elle semble, au premier coup d'œil, dépourvue de tout relief susceptible de mettre un héros en avant. On n'y voit qu'une masse humaine peu articulée, quoique en effervescence, et ce n'est qu'au second regard que l'on remarque trois protagonistes sortant du lot : à gauche Alexandre sur son cheval, à droite Darius dans un confortable char de combat, et au premier plan un officier perse en fuite. Darius, qui domine la partie droite du tableau, semble s'élever au-dessus de la masse grâce à son char, qui l'entoure comme une construction architecturale. Le mouvement instinctif de recul qu'il affiche face à Alexandre nous indique le moment représenté : celui où son char fait volte-face pour prendre la fuite. L'officier situé au centre et au premier plan est celui dont les traits sont les plus nets, et l'on peut lire sur son visage tout l'effroi des Perses dans cette bataille.

Le nombre de personnages a considérablement augmenté par rapport au *Passage du Granique*. Le grouillement des soldats ne permet plus d'identifier l'expression des visages, ce qui, dans une certaine mesure, nécessite la présence de l'officier du premier plan, censé les représenter tous. Le spectateur n'est plus impliqué dans l'action du tableau, comme c'était encore le cas dans *Le Passage du Granique* : il est cantonné dans un rôle d'observateur, à qui il faut donner un indice devant un épisode difficile à déchiffrer. C'est l'officier, seul personnage à réagir face au combat, qui l'aide à comprendre la scène, en pointant vers la fuite de l'armée perse en déroute sur la droite du tableau. Le sens de la lecture est donc à l'évidence de la gauche vers la droite, ce qui suffit à dissiper tout doute sur la victoire d'Alexandre. Malgré ce mouvement unificateur, le tableau reste divisé en deux parties nettement distinctes : la gauche, bien ordonnée, et la droite, plus ou moins livrée au chaos.

Dans *Alexandre et Porus* (fig. 5), Le Brun choisit à nouveau d'opposer deux grands mouvements. Les soldats indiens du premier plan sont entraînés depuis la gauche tandis qu'Alexandre et ses cavaliers arrivent par la droite. Entre les deux groupes se dessine, au centre, un triangle vide dont le sommet pointe vers Porus. Son visage déformé par la rage est plongé dans l'ombre, comme en retrait par rapport à la figure d'Alexandre, en pleine lumière. Le moment représenté est celui où le vainqueur demande à Porus comment il doit être traité. Celui-ci répond : « En roi⁹. » Sur la droite du tableau,



Fig. 4 Charles Le Brun, *La Bataille d'Arbèles*, 1669, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 2895.



Fig. 5 Charles Le Brun, *Alexandre et Porus*, vers 1665-1673, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 2897.

la victoire du roi de Macédoine est soulignée par une statue d'Hercule qui fait partie du butin arraché aux Indiens.

Le Triomphe d'Alexandre (fig. 6), enfin, montre le souverain victorieux entrant dans Babylone, debout sur son char de combat, le regard tourné vers le spectateur. Alexandre est entouré de plusieurs personnages : ceux du premier plan, à gauche, affichent une réaction hésitante, sous le regard d'autres habitants de la ville, massés contre une balustrade.

Ces compositions se répondent et il faut les contempler toutes pour voir émerger la logique d'ensemble qui les sous-tend. Le plan diffère de l'une à l'autre : forme pyramidale pour *Le Passage du Granique*, frise dépourvue de relief pour *La Bataille*

d'Arbèles, composition étirée en profondeur et s'ouvrant sur le devant pour *Alexandre et Porus*. À ces diverses compositions correspondent différentes façons de s'adresser au spectateur. Celui-ci est absorbé par l'action dans *Le Passage du Granique*, mais tenu à l'écart avec *La Bataille d'Arbèles*. Dans *Alexandre et Porus*, son point de vue légèrement surélevé fait de lui un observateur de la scène tandis que dans *Le Triomphe d'Alexandre* plusieurs personnages secondaires semblent l'inviter dans la toile et le héros lui-même le fixe des yeux.

Ces œuvres dépeignent diverses facettes du souverain – guerrier au cœur de l'action, général en chef, vainqueur rendant la justice et triomphateur – ainsi que différents moments du déroulement d'une bataille : le début d'une offensive dans *Le Passage*



Fig. 6 Charles Le Brun, *Le Triomphe d'Alexandre ou Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone*, 1665, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, inv. 2898.

du Granique, le dénouement avec la mise en déroute de l'adversaire dans *La Bataille d'Arbelles*, la fin des combats et le sort réservé aux vaincus dans *Alexandre et Porus* et, pour finir, l'entrée triomphale dans la capitale des terres conquises, moment ultime où le conflit arrive à son terme et où le vainqueur s'approprie définitivement le territoire du vaincu. Claude Nivelon propose d'associer aux trois scènes de bataille trois moments de la journée: matin, midi et soir. Le Brun déploie toute la gamme des formes d'expression picturale, sans jamais répéter la même composition et en s'adressant au spectateur sur un mode différent dans chaque tableau. Les œuvres dépendent les unes des autres jusque dans la narration, élément primordial de toute peinture d'histoire: bien que leurs sujets ne soient pas directement liés, ni ne se rapportent à un événement unique, elles illustrent un déroulement avec un début et une fin.

Tels sont les aspects artistiques qui inspirèrent Le Brun. Le peintre donne corps à un concept de la narration qui va bien au-delà de ce qu'avait théorisé Leon Battista Alberti. Dans son célèbre traité de peinture, il affirme en effet que la mission de cet art est de représenter une histoire¹⁰; Le Brun, lui, en illustre plusieurs, qu'il lie en un tout narratif

cohérent. Après avoir posé le concept d'une peinture d'histoire spécifiquement française dans *Les Reines de Perse*, il utilise le cycle d'Alexandre pour en décliner les possibilités d'expression à la façon d'un manuel.

Le Brun lui-même considérait ces tableaux comme ses chefs-d'œuvre¹¹. Ils lui permirent de se targuer d'être le chef de file de la peinture française après la mort de Nicolas Poussin, en 1665. Le message sous-jacent au cycle est très clair: la France devenant la puissance dominante en Europe avec les campagnes menées par Louis XIV marchant sur les traces d'Alexandre, ces tableaux devaient prouver la supériorité de la France dans le domaine des beaux-arts. La confirmation vint de Rome, ancienne capitale des arts, quand les membres de l'Accademia di San Luca élurent Le Brun *principe*, en 1676, après avoir vu les gravures réalisées d'après ses œuvres¹².

Après le Salon de 1673, les quatre tableaux disparurent dans le dépôt des collections royales. N'ayant pas trouvé place dans la décoration des palais royaux, elles ne suivirent pas non plus la cour à Versailles, où *Les Reines de Perse* continuèrent pourtant d'ornez les appartements du roi, comme à Paris. Les compositions se firent toutefois

connaître sous forme de reproductions et de tapisseries. Entre 1672 et 1678, Girard Audran réalisa des gravures de grandes dimensions à partir de ces tableaux (cat. 201-212). Les feuilles étaient pourvues de courtes maximes censées en résumer l'esprit et rédigées par la Petite Académie, que Colbert avait constituée pour débattre des questions de politique artistique. On peut supposer qu'elles avaient déjà été soumises pour les tableaux de Le Brun. Le périlleux franchissement du Granique illustre ainsi le fait que «La vertu surmonte tout obstacle», tandis que la bataille d'Arbelles, à l'issue de laquelle Alexandre vainquit définitivement Darius et conquit la Perse, montre que «La vertu est digne de l'empire du monde». Porus, qui conserve toute sa fierté de roi malgré la défaite, prouve que «La vertu plaist quoy que vaincue». Et quand enfin Alexandre récolte les fruits de ses victoires en entrant triomphalement dans Babylone, c'est qu'«Ainsy par la vertu s'élèvent les héros». À cette série vint s'ajouter la gravure de Gérard Édelinck d'après *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1671), avec pour légende «Il est d'un roy de se vaincre soy mesme». Les tableaux de Le Brun ne se contentent donc pas d'illustrer une suite de prouesses militaires ou politiques, ils composent un véritable catalogue de vertus. Celles-ci sont à l'origine des succès d'Alexandre, mais aussi de tout souverain : ce sont donc aussi, bien sûr, celles de Louis XIV.

Les devises servant de titres aux gravures ont été reprises dans les tapisseries, réalisées aux Gobelins dans des dimensions comparables à celles des tableaux pour les tissages de haute lisse, dans un format réduit pour ceux de basse lisse. Elles aussi s'accompagnent des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. Au total, huit séries (quatre dans chaque technique) virent le jour entre 1664-1665 et 1680.

Le cycle, pourtant, n'était pas achevé et d'autres scènes avaient été prévues : *Le Voyage d'Alexandre en Judée*, *La Mort de la femme de Darius*, *La Mort de Darius*, *La Mort d'Alexandre*, *Alexandre et son médecin Philippe* et *Alexandre et Cénus*¹³. Des dessins et études nous sont parvenus et plusieurs compositions sont parvenues à un stade avancé. Le Brun avait prévu de commencer par *La Mort de Darius* et *La Mort d'Alexandre*.

Mais pour quel lieu ce cycle a-t-il été conçu ? Les premiers tableaux furent réalisés à l'époque

où de nombreuses mesures d'aménagement et de décoration étaient prises au palais du Louvre, à commencer par le réaménagement de l'aile est, sans doute le plus ambitieux. Mais aucun de ces nombreux projets n'eût pu offrir l'espace nécessaire à l'accrochage des tableaux composant le cycle, qui aurait exigé une longueur de cent mètres, pas plus que les travaux menés aux Tuileries, où Louis XIV élut domicile en 1664. Il ne reste donc qu'un seul grand chantier : celui de la Petite et de la Grande Galerie. La Petite Galerie, dévastée par un incendie le 6 février 1661, devait être restaurée. Le Brun commença la même année à peindre le plafond de la galerie avec des sujets d'Apollon. C'est dans ce contexte que fut à nouveau évoquée la décoration de la Grande Galerie voisine, dont le plafond, conçu par Nicolas Poussin, n'avait jamais été terminé. Cette galerie était d'une importance capitale puisqu'elle reliait les Tuileries, abritant les appartements du roi, au Louvre. Sa décoration se devait d'avoir un caractère solennel. Mais le déménagement de la cour à Versailles rendit le cycle superflu.

Si le cycle d'Alexandre fut interrompu, c'est aussi en raison d'un changement de conception de la politique artistique, que l'on peut rattacher à la querelle des Anciens et des Modernes au sens large. La célébration du souverain ne devait plus faire appel à la geste des rois de l'Antiquité ou des héros de la mythologie : c'étaient désormais les exploits du roi lui-même qu'il s'agissait d'illustrer. Ce nouveau concept s'exprime clairement dans le décor de la galerie des Glaces, dont les peintures furent achevées en 1684. La figure d'Alexandre avait désormais perdu toute utilité.

1. Colletet, 1638, p. 20 ; Frenicle, 1639, p. 7 ; voir aussi Puget de La Serre, 1641.

2. Charmois, 2006.

3. Cojannot-Le Blanc, 2011.

4. Sur ce tableau, voir Kirchner, 2013.

5. Félibien, 1663.

6. Kirchner, 2008, en particulier p. 223-264 ; Birkenholz, 2004.

7. Nivelon, [vers 1690-1700], fol. 99v.

8. Ces quatre œuvres figurent en tête de la liste des tableaux dans le *Livret de l'exposition faite en 1673 dans la cour du Palais-Royal*, Paris, 1852, p. 1.

9. Arrien, 1646, p. 271.

10. Alberti, 2004, p. 40 sq.

11. Guillet de Saint-Georges, *Mémoire* [sur les ouvrages de M. Le Brun], dans Dussieux *et al.*, 1854, t. I, p. 63 sq.

12. Waddington, 1857, vol. II, p. 32.

13. Nivelon, [vers 1690-1700], fol. 126v sq.