

UN « MAY » EN GASCOGNE : L'ASSOMPTION D'ANTOINE COYPEL, DE NOTRE-DAME DE PARIS À MIRANDE

par Jean-Claude BOYER *

Les *Mays* de Notre-Dame de Paris ont déjà droit de cité parmi les travaux de la Société Archéologique du Midi de la France. On trouve en effet dans les *Mémoires* publiés par la Société en 2003 le compte rendu d'une communication faite par Nicole Andrieu au sujet d'une grande toile du peintre Jean-François Courtin (1672-1752), aujourd'hui conservée dans la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1). Ce tableau (fig. 1) représente le miracle de *Saint Paul ressuscitant Eutype*. Peint pour Notre-Dame de Paris en 1707, il se trouve être le dernier d'une longue et prestigieuse série, inaugurée en 1630.

Quelques mots suffiront pour évoquer succinctement, après Nicole Andrieu, cette suite célèbre (2). À partir de 1630, héritière de certaines traditions, une confrérie religieuse liée à la riche communauté des orfèvres parisiens – la confrérie de Sainte-Anne-Saint-Marcel – prit l'habitude d'offrir chaque année, le 1^{er} mai, à la cathédrale Notre-Dame de Paris une grande peinture à sujet religieux (le plus souvent tiré des *Actes des Apôtres*). Le tableau était payé par deux orfèvres, choisis et renouvelés chaque année. Il s'accompagnait de toute une littérature de poèmes votifs et était exposé dans la nef de Notre-Dame, avant de trouver dans le vaste édifice son accrochage définitif. Cette tradition coûteuse – pour les orfèvres – mais glorieuse, se maintint, non sans quelques vicissitudes – il y eut même, à deux reprises, une brève interruption (3) – jusqu'en 1707, date à laquelle elle s'éteignit. Mais les *Mays* restèrent en place dans la cathédrale, où la Révolution les trouva. Malgré une légère déperdition (4) et quelques anomalies (5), l'ensemble était massif, considérable, comptant plusieurs dizaines de grandes toiles (6).

* Communication présentée le 21 novembre 2006, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2006-2007 », p. 250.

Nous adressons nos remerciements à tous ceux dont l'aide amicale a facilité le présent travail : Mmes Nicole Andrieu et Nicole Garnier, M. l'abbé Raymond Aïo, MM. Joseph Baillio et le Wildenstein Institute, Alain Daguerre de Hureau, Pierre Étienne et la maison Sotheby's, Hubert Flammarion, Denis Laval, Jean Le Pottier, Christian Michel et la Fondation Marianne Roland-Michel, François Petrazoller, Thaddée Prate, Fabienne Sartre, Maurice Scellès, Bruno Tollon, Pierre Wachenheim. Nous exprimons notre gratitude à notre équipe du C.E.L.L.F. 17^e-18^e (C.N.R.S/Université de Paris IV-Sorbonne) et au Pr. Sylvain Menant qui la dirige. Nous sommes particulièrement redevable à l'efficacité de Jacques Lapart.

1. *M.S.A.M.F.*, t. LXIII, 2003 [2004], p. 267 (« Bulletin de l'année académique 2002-2003 », communication de Nicole Andrieu à la séance du 18 février 2003).

2. Pour l'état de nos connaissances, voir NOTTER, 1999, et LAHARIE, 2000.

3. Voir *infra* et n. 43.

4. Dans quelques très rares cas, les chanoines de Notre-Dame avaient disposé de certains tableaux pour les envoyer dans des paroisses dépendant de leur chapitre : ainsi en 1681 un ancien *May* « moins beau » fut donné à l'église de Lardy ; un autre, non spécifié, fut envoyé en 1684 à l'église « de La Falaise, près d'Épône » (ce qui suscita, un peu plus tard, la protestation de la confrérie Saint-Anne-Saint-Marcel) ; enfin, en 1736, le *May* de 1690 – une *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* de Simon Guillebaud – fut donné – après restauration – à la fameuse église de pèlerinage Saint-Mathurin de Larchant (Seine-et-Marne), où il se trouve encore de nos jours (sur tous ces points, voir LAHARIE, 2000, p. 409, 415, 418, 419).

5. Quelques *Mays*, en tout petit nombre, n'apparaissent dans aucune des descriptions anciennes de Notre-Dame de Paris (voir LOIRE, 1999, p. 79-80 et n. 5, p. 89 et LAHARIE, 2000, *passim*). D'un autre côté, le catalogue des *Mays* dressé en 1699 par Florent Le Comte signale la présence dans la cathédrale du *Saint Paul guéri de sa cécité par Ananie* de Charles Errard (*May* de 1645) dont on sait pourtant qu'il avait été ôté de l'église dès avant 1690 (voir LE COMTE, 1699-1700, t. 1, p. 88, et *Mémoires Inédits*, 1854, t. 1, p. 76) : étant donné la célébrité du peintre, et sa brillante carrière, on peut penser que cet enlèvement avait été fait à sa demande ou du moins avec son aval.

6. « Au moins soixante et un *Mays* », selon le décompte de LOIRE, 1999, p. 81.



FIG. 1. JEAN-FRANÇOIS COURTIN (1652-1752), *SAINT PAUL RESSUSCITANT EUTYQUE, MAY DE NOTRE-DAME DE PARIS, 1707*. Toulouse, cathédrale Saint-Étienne. Cliché A.D. Haute-Garonne.

Inventorié une première fois en 1790, il fut compris dans les saisies de 1793. Dès lors, son histoire est inséparable de celle des collections nationales (7).

Dans ce nouveau cadre, le sort des peintures se révèle très contrasté : dispersion à l'occasion des ventes révolutionnaires, souvent suivie d'une disparition pure et simple (8) ; entrée au Museum (devenu plus tard musée du Louvre) ou répartition dans d'autres musées ; redistribution dans des églises – c'est le cas du tableau de Courtin – après la signature du Concordat, d'abord sous le Consulat et l'Empire puis sous la Restauration. Vingt-cinq *Mays* regagnèrent ainsi la cathédrale de Paris, avant d'en être à nouveau ôtés, sous le Second Empire, au moment des restaurations de Viollet-le-Duc. Si, depuis la dernière guerre mondiale, un «second retour» (9) a ramené treize *Mays* à Notre-Dame, le groupe le plus consistant – quatorze tableaux – est aujourd'hui celui du musée d'Arras, constitué par divers envois à partir de 1938. Mais les aléas de l'histoire des *Mays* – une «odyssée» selon l'expression de Stéphane Loire (10) – font aussi que certaines de ces œuvres si parisiennes, aussi bien par leur conception et leur création que par leur destination, sont aujourd'hui présentes dans le patrimoine toulousain : c'est ainsi que le *May* de 1640 – une *Délivrance de saint Pierre* d'Aubin Vouet (fig. 2) (11) – appartient au musée des Augustins, auquel il fut attribué en 1803, alors que celui de 1658 – *Saint Pierre*

baptisant le centurion de Michel Corneille le père (fig. 3) (12) – fut envoyé sous l'Empire à l'église Saint-Pierre-des-Chartreux. Ces deux tableaux s'ajoutent à celui de Courtin déjà mentionné, si bien qu'avec ces trois œuvres, la ville de Toulouse se trouve, pour ce qui concerne les *Mays*, remarquablement bien dotée.

Nous voudrions ajouter aujourd'hui une pièce à ce patrimoine méridional, un nouveau *May* dont le destin très particulier, unique, ne rappelle aucun des cas que nous venons d'évoquer. Le tableau (fig. 4-5) en question se trouve à Mirande (Gers), capitale de l'ancien comté d'Astarac, dans l'église paroissiale Notre-Dame. Il est placé sur l'autel d'une chapelle latérale, celle du Saint-Esprit, au côté sud de la nef, et a été classé Monument historique en 1981, avec l'ensemble de l'autel et de son retable, comme œuvre (anonyme) du XVIII^e siècle (13). Son histoire depuis le début du XIX^e siècle est bien connue grâce à la longue suite d'érudits, de savants, qui se sont intéressés au passé de Mirande et de l'Astarac (14). Ils nous apprennent que l'autel, avec ses colonnes, son baldaquin et son retable, fut acheté en mai 1806 par la municipalité de Mirande pour servir de maître-autel à l'église de la ville : l'information, sommairement donnée en 1878 par l'abbé Nérici, fut reprise par l'abbé Cazauran qui l'enrichit de précisions tirées des registres municipaux (15). D'abord installé dans le chœur comme autel principal, l'ensemble fut déplacé vers 1860 à l'instigation du curé d'alors, l'abbé Bartherote, pour être remonté (avec des ajustements et des

7. Pour une vue d'ensemble, voir LOIRE, 1999.

8. Des redécouvertes restent évidemment possibles : ainsi le *May* de 1695 – un *Christ et la Samaritaine* de Louis de Boullogne le fils – a été identifié en 1979 en Angleterre (Wardour Castle, Wiltshire). Au total, cinquante-et-un tableaux des *Mays* ont été aujourd'hui retrouvés (auxquels il faudra désormais ajouter celui qui fait l'objet de la présente étude).

9. La formule est de Stéphane LOIRE, 1999, p. 88.

10. *Ibid.*, p. 79.

11. Voir PICART, 1982, p. 31-32.

12. Voir en dernier lieu COQUERY, 2006, p. 46, n° P 19, p. 83, repr. p. 49.

13. L'arrêté de classement, daté du 7 octobre 1981, est libellé comme suit : « Autel de la première chapelle sud, tabernacle, retable et sa toile l'Assomption ; marbre, bois sculpté et doré, XVIII^e siècle ».

14. Pour les textes qui mentionnent en propre le tableau, voir CAZAURAN, 1882 ; LASSUS, 1900, p. 182-183 ; CAZAURAN, 1905, p. 248 et 264 ; CAZAURAN, 1907, p. 153-154, 251-252, 258, 269-270 ; LEGRAND, 1970, p. 332, fig. p. 331 ; LASSURE, 1981, p. 143 ; DAROLLES, 1988, p. 19, fig. p. 18 ; BALAGNA, 2000, t. 1, n. 65, p. 153 et t. 4, p. 87 ; LAPART, 2003, p. 600 ; LAPART, 2004, p. 231.

15. Voir NÉRICI, 1878, n° 30 du 28 juillet (non paginé) et CAZAURAN, 1907, p. 153-154.



FIG. 2. AUBIN VOUET (1595-1641), *LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE*, MAY DE NOTRE-DAME DE PARIS, 1640. Toulouse, Musée des Augustins. Cliché Daniel Martin, Musée des Augustins.



FIG. 3. MICHEL CORNEILLE LE PÈRE (VERS 1603-1664), *SAINT PIERRE BAPTISANT LE CENTURION*, MAY DE NOTRE-DAME DE PARIS, 1658. Toulouse, église Saint-Pierre-des-Chartreux. Cliché A.D. Haute-Garonne.

modifications) à la chapelle du Saint-Esprit (16). C'est là que la peinture fut restaurée, en 1874, par «M. Jules Guédy, artiste-peintre, de passage à Mirande» (17).

Les mêmes auteurs sont unanimes pour déclarer que cette *Assomption* provenait, avec l'autel et son baldaquin, de l'abbaye toute proche de Berdoues, où elle se trouvait jusqu'à la Révolution (18). Le document du 16 décembre 1792 que nous donnons en annexe confirme cette tradition historiographique. Il déplore en effet la déréliction d'une grande *Assomption* (19) laissée à l'abandon, au milieu de «colonnes antiques», dans un «cloaque» qui n'est rien d'autre que l'ancienne église «des ci-devant religieux de l'ordre de Citeaux» (Notre-Dame de Berdoues, aux portes de Mirande, était une abbaye cistercienne, filiale de celle de Morimond dans le Bassigny, au diocèse de Langres). Le «particulier de Mirande» qui, en l'An I, écrivait ainsi au ministre de l'Intérieur Roland reste à identifier. La plus grande partie de sa lettre est une dénonciation de l'état lamentable dans lequel sont

16. Ces changements obéissaient, semble-t-il, à des considérations esthétiques : l'autel jurait avec l'architecture de l'église, dont la voûte était bâtie à la même époque (1861) dans le style gothique (voir LASSUS, 1900, et CAZAURAN, 1907, qui jugent différemment du bien-fondé de l'opération). Lassus évoque même un «essai de vente», qu'une «intervention consciencieuse et désintéressée» aurait fait échouer... L'abbé Darolles (1988) remarque pour sa part que «placé dans le chœur (...) l'énorme baldaquin» surmontant le maître-autel coupait «le jour des verrières».

17. Voir CAZAURAN, 1907, p. 258.

18. Compris dans la vente des Biens Nationaux, le monastère de Berdoues fut acquis pour 46 500 francs, le 27 juillet 1791, par le comte Pierre-Anne de Montesquiou, député à la Constituante (voir COUSTAU, 1962, p. 77). Après l'émigration de ce dernier, en novembre 1792, le couvent fut saisi puis revendu en 1793 (pour 152 700 livres, en assignats) à un certain Xaintes ou Saintes, de Ponsampère (près de Mirande) qui le dépeça pour en revendre les matériaux (voir entre autres *Le Messager de Mirande*, 1962, et surtout LAPART, 2004, p. 231). L'achat de 1806 donna lieu à un procès : alors que Pierre Tramont, agissant pour le compte de la municipalité de Mirande, avait acheté à Saintes l'autel et les stalles de l'abbaye, un habitant de Bagnères-de-Bigorre, Destrades fils, assura les avoir déjà acquis de son côté des mains de Saintes fils ; l'affaire s'acheva par une «heureuse transaction» (voir NÉRICI, 1878, n° 30, et CAZAURAN, 1907, p. 153-154).

19. Les dimensions indiquées par l'auteur de la lettre (huit pieds sur cinq) font environ 2,60 m x 1,60 m. Mais la toile est en réalité plus grande : on peut estimer ses mesures, grosso modo, à 3,30 m x 2,00 m.



FIG. 4. MIRANDE, ÉGLISE NOTRE-DAME, CHAPELLE DU SAINT-ESPRIT. L'autel et le retable intégrant le tableau de l'*Assomption* d'Antoine Coyvel.

de Mirande entendait peut-être forcer l'attention du ministre, susciter son intérêt pour l'affaire qu'il lui soumettait. Mais l'attribution n'était pas sérieusement soutenable. Aucun document, aucune estampe reproduisant le tableau ne venaient l'étayer. Rubens disparut aussitôt qu'évoqué. Il n'est plus question du peintre ni dans les délibérations municipales de 1806, au moment de l'achat du tableau, ni dans les publications ultérieures. En 1882, dans son étude restée manuscrite, l'abbé Cazauran ne voit plus dans la toile venue de Berdoues qu'une «copie bien réussie d'un grand maître dont nous avons oublié le nom» (25). Si l'*Assomption* continua d'être décrite, ce fut, jusqu'à nos jours, comme une œuvre anonyme.

laissés les ouvrages d'une riche bibliothèque comprenant «près de trois mille volumes d'antiques éditions» (dans les trois langues: hébreu, grec et latin) et de nombreux manuscrits «peut-être précieux»: scandalisé par la destruction qui menace ces «trésors de lumière», le citoyen n'hésite pas à rappeler le précédent tristement fameux de la bibliothèque d'Alexandrie incendiée par le calife Omar. Là encore, il s'agit certainement de Berdoues. L'abbé de Sevin avait légué aux cisterciens, en 1696, sa «belle Bibliothèque» (20) et en 1746 Dom Brugèles avait signalé que le monastère possédait:

«un grand nombre d'anciens Livres manuscrits, sur du velin en lettre gothique; & entr'autres les Vies des Empereurs & des Rois de France, avec leurs portraits & autres mignatures au pinceau» (21).

S'il y eut réponse du ministre, et quelle elle fut, nous l'ignorons (22). Mais on constate que les 12 et 13 thermidor An II (30-31 juillet 1794) – soit à peu près un an et demi après la lettre à Roland – le Comité de Salut public de Mirande allait devoir déplorer la dilapidation des ouvrages de la bibliothèque de Berdoues, dont les scellés avaient été levés «contre la loi», et appeler la rigueur des tribunaux contre les coupables (23).

Le citoyen qui, dès 1792, s'était alarmé si fort du sort du patrimoine artistique et savant de l'abbaye avait cité, à propos du tableau de l'*Assomption*, un très grand nom: celui de Rubens. La gloire du Flamand était alors au plus haut. À la fin de l'Ancien Régime, le comte d'Angiviller, qui fut le dernier Directeur des bâtiments du roi, avait multiplié les achats d'œuvres majeures du maître d'Anvers en vue d'enrichir la collection royale. Par la suite, le peintre ne cessa d'être invoqué – type achevé de l'artiste génial et justification de tous les efforts – dans les débats qui accompagnèrent la mise au point, très laborieuse, du Museum Central des Arts, dont les portes finirent par s'ouvrir en août 1793 (24). En mettant en avant Rubens, l'habitant

20. Voir BRUGÈLES, 1746, p. 304.

21. *Ibid.*, p. 246.

22. L'auteur de la lettre de 1792 prône fort, devant le ministre, «le citoyen J.J.M. Delort»: le nom de ce dernier reparaît lors de l'achat de 1806 et dans les affaires des années suivantes (voir CAZAURAN, 1907, p. 154 et 269).

23. Voir CAZAURAN, 1907, p. IV-V, qui suggère que certaines soustractions aient pu être opérées à des fins de préservation.

24. Voir ROY, 1977, p. 17-21; MERLE DU BOURG, 2004, p. 307.

25. Voir CAZAURAN, 1882 (non paginé).



FIG. 5. ANTOINE COYPEL (1661-1722), *ASSOMPTION, MAY DE NOTRE-DAME DE PARIS*, 1680. Mirande, église Notre-Dame.
Cliché Jean-François Peiré, D.R.A.C. de Midi-Pyrénées.



FIG. 6. ANTOINE COYPEL, DESSIN PRÉPARATOIRE À L'ASSOMPTION. Oxford, Ashmolean Museum.

dans le *corpus* de cet artiste, qui n'avaient pu être mis en rapport avec aucun de ses tableaux connus. Le premier (30) (fig. 6) est une étude préparatoire pour le personnage de l'apôtre au manteau gris-bleu, vu de dos agenouillé en bas au centre de la composition, la tête à demi masquée par son épaule relevée, tenant dans sa main gauche les plis du

Un nom s'impose pourtant, qu'un amateur d'autrefois avait d'ailleurs deviné. Cazauran déclare en effet en 1907: «on attribuerait volontiers ce tableau à Couappel [sic], dont il rappelle les procédés un peu réalistes» (26). Indication discrète (et incomplète) (27) qui n'eut aucun écho. En l'occurrence, l'abbé parlait certainement par ouï-dire: la façon dont il orthographie le nom du peintre montre en tout cas qu'il ne l'avait lui-même jamais déchiffré au bas de quelque gravure ni lu dans aucun livre. Mais son informateur, qui nous reste inconnu, avait vu juste: on reconnaît dans l'*Assomption* de Mirande le style du peintre parisien Antoine Coypel (Paris, 1661-1722) et même, plus précisément, celui de ses années de jeunesse, encore marquées par la manière de son père (28). Ce dernier, Noël Coypel (Paris, 1628-1707), était lui-même un peintre fameux, que sa belle carrière mena à la direction de l'Académie de France à Rome. Antoine l'avait accompagné en Italie de 1673 à 1676. Il s'était formé dans son ombre. Doué d'une précocité remarquable, il ne lui fallut que peu de temps pour conquérir son originalité. Mais ce fut sans renier sa filiation, et en gardant d'évidentes affinités avec les créations de son père (29).

Une fois identifié dans la toile de Berdoues/Mirande l'art d'Antoine Coypel – son dessin, sa gamme de couleurs, son mode de composition savant et un peu solennel –, il devient possible de rapprocher de cette *Assomption* deux dessins qui restaient jusqu'à aujourd'hui erratiques

26. Voir CAZAURAN, 1907, p. 270.

27. Il faut ici rappeler que Noël Coypel fut le fondateur d'une dynastie de peintres parmi les plus brillantes de l'Ancien Régime: la famille Coypel resta installée pendant trois générations, et jusqu'au cœur du XVIII^e siècle, sur le devant de la scène artistique parisienne. Noël-Nicolas (Paris, 1690-1734), était le demi-frère – beaucoup plus jeune – d'Antoine, dont le fils Charles (Paris, 1694-1752) fut lui aussi Premier peintre du roi en 1747. Tous furent célèbres.

28. L'ouvrage de référence sur Antoine Coypel est la belle monographie de Nicole GARNIER (1989); voir aussi, du même auteur, la notice de l'*Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig, t. XII, 1999, p. 97-sq.

29. Signalons par exemple le dessin d'une *Allégorie à Colbert d'Ormy* dont l'attribution (Nicolas, Antoine ou l'un et l'autre?) est discutée (voir GARNIER, 1989, n° 162, p. 187-188 et ERBSLÖB, 1995, n° 26, p. 60-61).

30. Pierre noire et rehauts de blanc, 0,352 x 0,280, Oxford, Ashmolean Museum. Voir GARNIER, 1989, n° 629, p. 240 et fig. 551, «Étude d'homme agenouillé» (parmi les «Dessins sans rapport avec des compositions connues»); voir GARNIER, 1989, n° 629, p. 240 et fig. 551 et WHITELEY, 2000, t. 1, p. 120, n° 354 (texte); t. 2, ill. (le rapprochement du dessin et de la peinture est dû à Nicole Garnier).



FIG. 7. ANTOINE COYPEL, DESSIN PRÉPARATOIRE À L'ASSOMPTION. Localisation actuelle inconnue. *Cliché Ph. Sebert.*

linceul de la Vierge, et levant sa main droite dans un geste d'étonnement (dans un premier temps, le peintre avait esquissé un autre geste, avec le bras droit baissé). Le second dessin (fig. 7), connu depuis peu (31), prépare les figures des deux anges qui flottent sur des nuées, à droite, l'un vu de face en buste, et l'autre vu en figure entière, de profil et les jambes levées (cette fois encore, le peintre a renoncé dans la toile finale à un détail – celui du pied de l'ange vu de face – qu'il avait d'abord indiqué sur sa feuille).

Dans la longue et prolifique carrière d'Antoine Coypel, les sources documentaires ne signalent que deux tableaux illustrant le thème de l'*Assomption*. L'un fut commandé au peintre en 1713, en même temps qu'un *Jésus au milieu des docteurs*, pour être placé dans le chœur de Notre-Dame de Paris. L'œuvre, sans doute achevée en 1717, est perdue depuis le début du XIX^e siècle. Mais le Louvre conserve quelques-uns de ses dessins préparatoires (pour les figures) et surtout sa composition nous est parfaitement connue par une reproduction d'ensemble, dessin sommaire dû à un artiste d'Avignon, Raspay (32). L'autre *Assomption*, bien plus ancienne, était elle aussi destinée à Notre-Dame de Paris mais cette fois dans le cadre des célèbres *Mays* offerts par les orfèvres. Noël Coypel avait déjà réalisé le *May* de 1661 (un *Saint Jacques le Majeur conduit au supplice*, aujourd'hui au Louvre). Une génération plus tard, ce fut au tour de son fils Antoine d'être choisi par la confrérie Sainte-Anne-Saint-Marcel pour peindre le tableau votif de l'année 1680 (33). Comme il était de règle, le projet fut dûment approuvé par les chanoines de Notre-Dame qui, dans leur délibération du 2 août 1679, examinèrent une esquisse de l'*Assomption*: «*Delineatio Tabellae (...) exhibens ac repraesentans Assumptionem Beatissimae Virginis*» (34). Passée à un tout jeune peintre de 19 ans, la prestigieuse commande fit du bruit. Le *Mercure galant* lui-même – le grand périodique culturel de l'époque, informations et mondanités mêlées – la signala à l'attention de ses lecteurs dans son numéro de mars 1680, en même temps que d'autres réalisations du «jeune Illustre»:

«*Je vous ay marqué trop exactement toutes les particularitez de ce grand & auguste Mariage [celui du Dauphin et de Marie-Anne-Christine de Bavière (35)], pour ne vous rien dire d'un Tableau fait sur ce sujet par un jeune Peintre, & présenté en miniature à Monseigneur dès le mois passé. Je vous le promis en vous envoyant du mesme Auteur, le Portrait d'une Personne qui faisoit alors grand bruit, & que tout le monde a trouvé fort ressemblant. Ce jeune Illustre n'a encor que dix-neuf ans, & eut un Prix dès l'âge/de douze dans l'Académie des Italiens à Rome, où il avoit pension du Roy. Il a déjà fait plusieurs Ouvrages considérables par leur beauté & par leur grandeur, & travaille présentement au grand Tableau qu'on expose tous les ans dans l'Eglise de Nostre-Dame pendant tout le mois de May. Il est fils de Mr Coypel, qui a esté Directeur de l'Académie de Peinture, Sculpture, & Architecture, établie à Rome par Sa Majesté*» (36).

Donneau de Visé, fondateur et patron du *Mercure*, avait son logement aux Galeries du Louvre (attribué par le roi) non loin de celui des Coypel père et fils. Il fit de sa revue, dans les premiers mois de 1680, l'instrument d'une «véritable campagne publicitaire» (37) en faveur d'Antoine, avec l'accompagnement de gravures dues à l'artiste lui-même et reproduisant ses propres œuvres. Le *Mercure* publia ainsi l'estampe du «Portrait d'une Personne qui faisoit alors grand bruit» (38) – c'est-à-dire la Voisin, célèbre empoisonneuse qui fut brûlée en place de Grève en février – puis celle (fig. 8) d'une *Allégorie du mariage du Dauphin* (39). Strictement contemporaines, cette *Allégorie* et l'*Assomption* de Mirande sont artistiquement très proches. Certains personnages, comme la femme assise qui contemple les cieus ou la juvénile figure ailée qui semble jouer à se renverser dans les airs, passent sans grande modification d'une œuvre à l'autre. Mais surtout la savante disposition des groupes, dans des sujets si différents, révèle l'étonnante maîtrise atteinte par le jeune Coypel. Les quelques lignes du *Mercure* soulignaient en tout cas la faveur dont il jouissait déjà, aussi bien à la Cour, auprès de la famille royale, qu'à la Ville et dans l'Église. On pouvait donc s'attendre à ce que le grand tableau religieux du *May* vienne parachever idéalement la

31. Sanguine, traces de pierre noire, rehauts de craie blanche, 0,341 m x 0,280 m. Localisation actuelle inconnue. Historique: vente à Londres, Christie's, 2 juillet 1996, n° 209, p. 238, repr. «Antoine Coypel, Two Angels in Flight»; vente à Paris, Espace Tajan, 6 novembre 2003, n° 25, p. 13, repr.; B. et P. De Bayser, experts: «Antoine Coypel, Deux anges».

32. Voir GARNIER, 1989, n° 120, p. 168, fig. 396, 398-401 et fig. 397 (pour la copie dessinée par Raspay).

33. *Ibid.*, p. 11-12, et n° 4, p. 91-92.

34. Archives nationales, LL215, p. 697 (cité par LAHARIE, 2000, p. 380).

35. Le mariage avait été célébré à Munich, par procuration, le 28 janvier 1680.

36. Voir *Mercure galant*, mars 1680, 2^e partie, p. 230-231.

37. L'expression est de Nicole GARNIER (1989, p. 11).

38. *Ibid.*, n° 146, p. 180.

39. L'*Allégorie* ainsi gravée avait donné lieu à la fois à un tableau (perdu) et à une miniature (récemment retrouvée: vente à Paris, Sotheby's, 20 octobre 2005, *Tableaux et dessins anciens...*, n° 7). Voir GARNIER, 1989, n° 3, p. 90 (pour le tableau et la miniature), et n° 148, p. 181 et fig. 7 (pour la gravure).



FIG. 8. ANTOINE COYPEL, ALLÉGORIE DU MARIAGE DU DAUPHIN.
Gravure publiée dans le *Mercurie galant*, mars 1680. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

série d'illustrations insérées dans la célèbre revue. Pourtant le *Mercur* ne montra jamais de reproduction de la peinture, dont le sujet lui-même ne fut pas précisé.

En fait, après le lancement publicitaire assez remarquable de 1680, il faut aller jusqu'en 1699 pour trouver à nouveau mention de l'*Assomption*. Elle est alors signalée par Florent Le Comte qui l'inclut dans son « Catalogue des May de Nôtre-Dame » :

« Le 52^{me}. présenté par Messieurs Pierre le Tessier de Montarcy, & François de Lens, en 1680. a été peint par Antoine Coppel, & représente l'Assomption de la Vierge » (40).

Après quoi, il ne sera plus question du tableau que pour mémoire. La toile, qui n'a pas été gravée, n'est précisément décrite par aucun auteur et elle reste absente de la littérature topographique parisienne. Nicole Garnier est ainsi conduite à constater : « il semble que dès le début du XVIII^e siècle le May n'ait plus figuré dans la cathédrale » (41). Il faut peut-être aller plus loin. Quand il dresse, en effet, son « Catalogue », Florent Le Comte

publie plutôt une documentation qu'il n'expose une situation réelle : son texte n'est pas le compte rendu d'une visite, la reconstitution d'un accrochage, mais la transcription d'une liste chronologique. Il note soigneusement les noms des deux orfèvres qui, chaque année, ont payé le *May* mais il ne prend pas garde que le tableau d'Errard dont il mentionne l'existence a déjà, en réalité, quitté depuis longtemps Notre-Dame (42). Ainsi l'apparition du *May* d'Antoine Coppel dans le *Cabinet des Singularitez* ne suffit pas à prouver que cette *Assomption* se soit trouvée dans la cathédrale en 1699.

On peut même douter qu'elle y ait jamais été mise en place. Les années 1679-1680, qui sont celles de notre tableau, sont en effet très particulières dans l'histoire des *Mays*. Le 30 décembre 1679, un arrêt royal instaurait un nouveau « Règlement général sur le fait de l'Orfèvrerie » qui modifiait l'organisation de la communauté des orfèvres et aussi, par extension, de la confrérie Sainte-Anne-Saint-Marcel qui en était l'émanation. Une de ses conséquences était de faire désormais porter le paiement du *May* non plus, comme auparavant, sur deux membres de la confrérie renouvelés chaque année mais sur l'ensemble des confrères : d'où contestations et difficultés, les donateurs des années précédentes acceptant mal de devoir encore ouvrir leur bourse pour le paiement des futurs tableaux votifs. Il fallut attendre 1683 – il n'y eut pas de *May* cette année-là – pour que des lettres patentes viennent rétablir la situation antérieure (43). Dans la période de troubles qui était ouverte par ce « Règlement » de décembre 1679, il ne nous paraît pas impossible que le *May* suivant, celui de 1680, soit



FIG. 9. GÉRARD EDELINCK (1640-1707), D'APRÈS ANTOINE COYPEL : PIERRE LE TESSIER DE MONTARSY. Gravure. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

40. Voir LE COMTE, 1699-1700, t. 1, p. 96.

41. Voir GARNIER, 1989, p. 80 ; voir aussi LAHARIE, 2000, p. 380 : « Ce tableau n'est jamais décrit au XVIII^e siècle par les différents auteurs ayant donné des descriptions de Notre-Dame de Paris ».

42. Voir *supra* n. 4.

43. Voir LAHARIE, 2000, p. 7-8 et 410-415 (avec publication des documents) ; RAIMBAULT, 2006, p. 37-38. D'autres difficultés, un peu analogues, survenues au début des années 1690 entraînèrent l'absence de *May* en 1694.

finalement resté aux mains des orfèvres, ou même dans celles du peintre. L'existence d'un conflit, d'un litige, qui aurait entraîné le retrait de la peinture, pourrait bien expliquer le quasi-mutisme qui paraît s'être imposé presque immédiatement à son sujet (44). On constate en outre que les deux donateurs de cette année-là étaient l'un et l'autre liés aux Coypel : François de Lens était leur parent par alliance (45) ; quant à Pierre Le Tessier de Montarsy (1647-1710) – lui aussi logé aux Galeries du Louvre ! –, ses rapports étroits et durables avec Antoine Coypel sont bien attestés (46) (le peintre fit plus tard de ce joaillier du roi, garde des pierreries de la Couronne, un magnifique portrait) (fig. 9). Avec de tels parrainages, ajoutés au soutien du *Mercur* et à l'entregent paternel, l'ascension du jeune Coypel ne courait pas grand risque. Que l'*Assomption* ait été installée ou non à Notre-Dame de Paris – et, si elle le fut, pendant combien de temps ? –, sa rapidissime carrière ne s'en poursuivit pas moins sans à-coup : dès janvier 1681, l'artiste franchissait un nouveau pas en se faisant agréer à l'Académie royale de peinture et de sculpture, avant d'y être reçu définitivement au mois d'octobre suivant.

Ce *May* de 1680, décidément atypique, nous ignorons dans quelles circonstances il trouva son chemin jusqu'au couvent de Berdoues : son installation chez les cisterciens de l'Astarac ne paraît avoir laissé aucune trace documentaire. Toutefois, l'autel qui est aujourd'hui à Mirande, avec son tableau, ses colonnes et son baldaquin, est souvent daté de 1743 par les historiens. Il faut mettre à part, évidemment, la toile proprement dite, qui est bien antérieure à cette date. Mais le beau cadre rocaille de la peinture, la forme contournée qui est maintenant la sienne (47), et plus généralement l'architecture de l'autel où elle est placée, peuvent s'accorder avec une datation vers le milieu du XVIII^e siècle (sinon un peu plus tard). Pourtant la mention précise de l'année 1743 ne repose que sur une assez vague affirmation de Cazauran, qui semble se fonder lui-même sur une étude – aujourd'hui introuvable – due à l'abbé Sothom (48) :

« L'abbé de Morimond, raconte M. Sothom (p. 199), fit la visite de l'abbaye de Berdoues, le 24 juillet 1743. C'est vers ce temps que la chapelle claustrale s'enrichit du bel autel roman [sic, pour romain ou à la romaine (49)], devenu de nos jours l'autel du Saint-Esprit, dans l'église de Mirande » (50).

En fait, Dom Brugèles avait simplement rapporté, en 1746, le tout récent voyage à Berdoues de l'abbé de Morimond (le couvent gascon, rappelons-le, dépendait par droit de fondation de la grande maison cistercienne du diocèse de Langres) : « 1743. M. l'Abbé de Morimond fit sa visite dans ce Monastère le 24. de juillet 1743 » (51). Cazauran, et sans doute Sothom avant lui, ne font que reprendre ce renseignement, en le rapprochant d'une entreprise – la construction de l'autel – qui leur paraît à peu près contemporaine, qui peut se placer elle aussi « vers ce temps ».

De récentes études ont mis en lumière l'importance de certaines dynasties de sculpteurs-entrepreneurs – les Baratta (52), les Mazzetty, (53), les Contestabille (54) – à qui l'on doit, au XVIII^e siècle, quelques-uns des autels les plus remarquables réalisés dans le Languedoc et en Gascogne. On voit aussi le peintre Jean-Baptiste Despax, figure dominante de la scène artistique toulousaine, dessiner lui-même des architectures complexes d'autels et de retables (par exemple, en 1768, pour l'église de Saint-Nicolas-de-la-Grave, à Toulouse). Mais les enquêtes menées jusqu'à aujourd'hui (55) n'ont jamais rencontré l'autel de Berdoues/Mirande. Nous n'avons donc aucune

44. On peut noter – mais le cas n'est pas unique et se retrouve à d'autres dates – que pour l'année 1680 aucun exemplaire de la brochure d'*Explication*, traditionnellement imprimée pour être vendue au public au moment de l'arrivée du tableau dans la cathédrale, ne semble avoir été repéré ; le chapitre de Notre-Dame avait pourtant donné son permis d'imprimer pour cette *Explication* le 29 avril 1680 (voir LAHARIE, 2000, p. 380).

45. Voir GARNIER, 1989, p. 135.

46. *Ibid.*, p. 11, 36, 91, 135 ; pour Montarsy collectionneur et acteur du commerce d'art, voir SCHNAPPER, 1994 [2005], *passim*.

47. Les dimensions actuelles de l'*Assomption* (voir *supra* n. 19) ne sont pas incompatibles avec le format canonique des *Mays* (10 pieds 1/2 x 8 pieds 1/2 soit 3,41 m x 2,76 m). Il est probable que lors de son installation à Berdoues la toile dut être retaillée pour pouvoir être placée dans son nouveau cadre, plus étroit et mouvementé (seuls dix apôtres sont aujourd'hui visibles, une onzième figure ayant sans doute été coupée sur la gauche).

48. L'abbé Sothom, curé de Mirande jusqu'en 1865, rédigea entre 1847 et 1855 un *Essai historique sur la paroisse de Berdoues et sur le couvent du même nom, par le Curé de ladite paroisse*, resté manuscrit (grand cahier in-8° de plus de 400 p.). CAZAURAN (1905, p. 262-264) eut entre les mains ce travail, qui échappe de nos jours aux recherches (voir LAPART, 2004, n. 13, p. 233).

49. F. LEGRAND (1981, p. 68) signale l'autel de Berdoues comme un des premiers exemples, pour le Gers, de ce type d'« autels-tombeaux, aux contours plus ou moins galbés (...) détachés du mur et avancés vers les fidèles ».

50. Voir CAZAURAN, 1905, n. 1, p. 248.

51. Voir BRUGÈLES, 1746, p. 305.

52. Voir TOLLON, 1977.

53. Voir MESURET, 1986, p. 33-34, 231 ; LAVIEC, 1992.

54. Voir MESURET, 1986, p. 33.

55. Voir n. 52 et 53. Pour de riches anthologies, voir SOUKOVATOFF et LE POTTIER, 1992, et CAVAGNAC, SURRE-GARCIA, DIEUZAIDE, 1996.

information précise à propos de l'insertion du tableau de Coypel dans son beau retable ni, a fortiori, à propos de l'arrivée de la peinture dans le monastère gascon.

Dans cette direction, la recherche mène donc (au moins pour le moment) à une impasse. Mais une autre voie mérite d'être suivie. L'abbé de Morimond qui, en juillet 1743, « fit sa visite » à Berdoues était le Dijonnais Nicolas-Philibert Guyot dont l'élection à la tête de l'abbaye datait de 1736 (bénédicté par l'évêque de Dijon en 1738, il assista la même année au chapitre général de l'ordre ; il mourut à Langres le 19 mars 1753) (56). Or une étude sur Morimond, aujourd'hui un peu ancienne, assure que l'abbé Guyot « s'occupa de former [dans son couvent] une galerie de tableaux, avec ceux que l'on possédait déjà et d'autres qu'il fit venir de Paris et de Rome » (57). Ce prélat amateur de peinture, qui n'hésitait pas à se procurer des œuvres sur les plus grandes places européennes, serait-il entré en possession, à un certain moment, de l'*Assomption* d'Antoine Coypel ? Et aurait-il pu en faire don, lors de sa visite de 1743 ou à d'autres occasions, au monastère gascon qui dépendait de sa maison du Bassigny ? Cette hypothèse d'un lien entre l'abbé bourguignon et le *May* de Berdoues demande à être confirmée par des preuves. L'une d'elles pourrait peut-être, un jour, être fournie par le tableau de l'*Assomption* lui-même. L'état actuel de la peinture est décevant. Les interventions qu'elle a subies dans le passé – la restauration de 1874 ? ou d'autres qui ont pu ne pas être signalées ? – semblent avoir été médiocres et ont laissé des traces. Dans le coin en bas à droite de la toile, au-dessous des apôtres agenouillés, un écu est bien visible. Il porte les armes de la ville de Mirande (« d'argent à trois miroirs d'argent bordés d'or »), mais agrémentées d'une couronne comtale et de la mitre et de la crosse d'un abbé. Il s'agit à l'évidence d'une forgerie, d'un bricolage historiciste destiné



FIG. 10. SCEAU AUX ARMES DE NICOLAS-PHILIBERT GUYOT, ABBÉ DE MORIMOND. Chaumont-sur-Marne, Archives départementales de la Haute-Marne (2 Fi 1802).

à évoquer, en le synthétisant, le passé du tableau (abbaye de Berdoues, comté d'Astarac, Mirande). La fabrication d'un tel écu est forcément postérieure à l'acquisition du tableau par la Ville en 1806. Mais il n'est pas exclu que ces armes en recouvrent d'autres, qu'une restauration attentive de la toile – hautement souhaitable de toute façon – pourrait dégager. Sous les repeints se cachent peut-être les armoiries d'un ancien possesseur du tableau : c'est pourquoi nous tenons à reproduire ici, à toutes fins utiles, celles de Nicolas-Philibert Guyot, cinquante-huitième abbé de Morimond (58) (fig. 10).

56. Voir SALMON, 1957, p. 54.

57. Voir DUBOIS, 1851, p. 382.

58. L'identification du blason est due à M. Hubert Flammarion.

ANNEXE

«Observations d'un particulier de Mirande sur les objets de sciences et d'art du district», adressées au ministre de l'Intérieur (Roland, à cette date).

Paris, Archives nationales, F17.4946.

(Nous avons modernisé l'orthographe.)

Mirande. 16 X^{brc} 1792, l'An I^{er} de la République française

Citoyen ministre, vertueux Politique,

déjà l'Assemblée Constituante avait envoyé aux administrations une instruction sur la manière de procéder aux inventaires des bibliothèques devenues nationales. Votre attention sur cette partie si importante de l'administration intérieure, voulant hâter cette opération, fit connaître par une lettre circulaire la nécessité de procéder avec soin à l'inventaire des livres et ouvrages précieux dans tous les genres, pour en former des monuments, où les savants et les artistes puissent venir consulter les beaux modèles.

Les opérations pressantes dont l'administration du district de Mirande a été surchargée ne lui ont pas permis de s'occuper de cet objet, qui malgré les soins de l'assemblée et votre pressante invitation est resté sans effet. À la vérité, l'impossibilité de se procurer, même à grands frais, un sujet capable, fit renoncer dans le premier temps à des recherches étendues. Un citoyen que le seul amour de sa patrie anime vient remplir un devoir sacré en vous instruisant que la nouvelle administration de ce district, que la plus complète insouciance dirige et que le défaut de connaissances rend tout à fait impuissante, laissera pourrir infailliblement les plus belles productions de ceux que Rome et la Grèce reconnurent pour les meilleurs orateurs et les plus célèbres poètes des premiers temps. Les Homère, les Démosthène, et avant eux les instituteurs de la première République du monde, celle des Hébreux, tous leurs philosophes et leurs publicistes et avec eux les célèbres commentateurs de la fameuse bibliothèque que l'ignorance et la vanité de l'impie Omar condamnèrent aux flammes, gisent ici sous la poussière qui couvre les vers qui les rongent. Près de trois mille volumes d'antiques éditions de[s] meilleurs ouvrages en langue hébreu, grec et latin [sic], quantité de manuscrits peut-être précieux, recèlent dans un lieu ténébreux des trésors de lumière et seront condamnés à l'oubli par l'ignorance des membres d'une administration qui ne connaissent d'autre dialecte que l'idiome du pays qui les vit naître et qu'ils n'ont jamais quitté.

Un tableau de la main de Rubens, dont la correction de dessein surpasse les plus beaux modèles en ce genre, et qui malgré le temps conserve toute la force des ombres et la fraîcheur du coloris, est abandonné au milieu de quelques colonnes antiques dans un cloaque qui servait d'église à des ci-devant religieux de l'ordre de Cîteaux. Ce tableau représente une Assomption dans un fond de clair-obscur, et un tombeau avec un groupe de plusieurs personnages. Il est de la proportion de huit pieds sur cinq.

L'activité connue de votre amour pour les intérêts de la République dont l'aurore expose toujours à des persécutions les citoyens qui, comme vous, ne professent que la vertu et n'ont que des mœurs pures pour leur défense, votre zèle impatient de son affermissement et votre attention à surveiller tout ce qui peut à l'avenir contribuer à sa prospérité et à sa gloire, ont déterminé un vrai républicain à vous donner cet avis important. Il est vraiment digne de votre attention, et dans le cas où vous le jugeriez tel et pour hâter l'exécution de cette opération importante, je vous désignerai avec la même franchise un homme distingué par des talents rares en tout genre (le citoyen J.J.M. Delort délégué par le département du Gers pour les ventes des Domaines nationaux, premier officier municipal de la Constitution, ancien président du district de Mirande, où il habite). J'ai cru devoir vous faire connaître ce citoyen estimable par des places où la confiance générale l'a appelé successivement. Attaché à l'étude il fut toujours sans ambition et ne connut que la retraite d'où la Révolution le fit sortir. Dans le cas où vous n'oseriez faire fond sur ma franchise, vous pouvez le désigner au département ou au procureur général syndic homme de mérite pour lui donner la commission comme seul capable de la remplir dans toute cette contrée.

[Signé :] le citoyen [illisible] »

BIBLIOGRAPHIE

Mercuré galant, 1680: *Mercuré galant Dédié à Monseigneur le Dauphin. Mars 1680. Seconde partie. Contenant les Cérémonies du Mariage de Monseigneur le Dauphin*, mars 1680, II, p. 230-238.

LE COMTE, 1699-1700: Florent LE COMTE, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure (...)*, Paris, 1699-1700, 3 vol.

BRUGÈLES, 1746: Dom Louis-Clément DE BRUGÈLES, *Chroniques ecclésiastiques du diocèse d'Auch (...)*, Toulouse, 1746.

DUBOIS, 1851: Abbé DUBOIS, *Histoire de l'abbaye de Morimond, quatrième fille de Cîteaux (...)*, Paris, 1851.

Mémoires Inédits, 1854: *Mémoires Inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture (...)*, Paris, 1854, 2 vol.

NÉRICI, 1878: Abbé J. N [ÉRICI], « L'Abbaye de Berdoues dans le comté d'Astarac (notice historique) », dans *Le Messager de Mirande. Journal des intérêts de l'arrondissement*, 1878, n° 11, 12, 30, 31 (mars-août 1878).

CAZAURAN, 1882: Abbé J.-M. CAZAURAN, texte manuscrit sur Mirande « écrit en 1882 » (conservé aux Archives diocésaines d'Auch, non coté, dossier « Berdoues »).

LASSUS, 1900: Abbé Léon LASSUS, *Construction et restauration des églises de la province ecclésiastique d'Auch*, Auch, 1900.

CAZAURAN, 1905: Abbé J.-M. CAZAURAN, *Le cartulaire de Berdoues*, La Haye, 1905.

CAZAURAN, 1907: Abbé J.-M. CAZAURAN, *Mirande. Souvenirs d'histoire civile et religieuse*, Paris, 1907, 2 vol.

SALMON, 1957: Abbé Jean SALMON, *Morimond, son ancienne abbaye*, Breuvannes, 1957.

COUSTAU, 1962: Yves COUSTAU, « La vente des biens nationaux dans le Gers - Biens de première origine », dans *Bulletin de la Société archéologique, historique, littéraire & scientifique du Gers*, 1962, p. 42-98.

Le Messager de Mirande, 1962: « Histoire de Mirande », dans *Le Messager de Mirande et de l'Astarac*, 10^e année, n° 39 du 20 octobre et n° 41 du 3 novembre 1962.

LEGRAND, 1970: Françoise-Claire LEGRAND, « Mirande », dans *Congrès archéologique de France - 128^e session, 1970 - Gascogne*, Paris, p. 325-333.

ROY, 1977: Alain ROY, catalogue de l'exposition *Le XVII^e siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, Musée du Louvre, 1977 (14^e Dossier du département des peintures).

TOLLON, 1977: Bruno TOLLON, « Les Baratta, sculpteurs italiens en Languedoc au XVIII^e siècle », dans *Gaillac et pays tarnais* (Actes du XXXI^e Congrès de la Fédération des sociétés académiques et savantes, Languedoc-Pyrénées-Gascogne, Gaillac, 1976), Albi, 1977, p. 339-351.

LASSURE, 1981: Jean-Miche LASSURE, « Le patrimoine monumental et artistique du pays mirandais », dans *Mirande et son pays* (ouvrage collectif), Auch, 1981, p. 127-155.

LEGRAND, 1981: Françoise-Claire LEGRAND, « Retables et mobilier religieux », dans *Vieilles Maisons Françaises - Patrimoine historique*, 1981, n° 3 (juillet), *Le Gers*, p. 65-68.

PICART, 1982: Yves PICART, *Aubin Vouet 1595-1641. Un cadet bien oublié*, Paris, 1982.

MESURET, 1986: Robert MESURET, *Toulouse métropole artistique de l'Occitanie*, Lunel, 1986.

DAROLLES, 1988: [Abbé DAROLLES], *L'église Sainte-Marie de Mirande*, Nogaro, 1988.

GARNIER, 1989: Nicole GARNIER, *Antoine Coytel (1667-1722)*, Paris, 1989.

LAVIEC, 1992: Catherine LAVIEC, *Autels et décors. L'œuvre des Mazzetty dans les églises landaises*, Dax, 1992.

SOUKOVATOFF et LE POTTIER, 1992: Sylvie SOUKOVATOFF (sous la direction de Jean Le Pottier), *À la découverte des retables tarnais*, Albi, 1992.

SCHNAPPER, 1994: Antoine SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 1994 (2^e éd. revue et mise à jour, 2005).

ERBSLÖH, 1995: Roswitha ERBSLÖH, notices « Noël Coytel », n° 21-38, catalogue de l'exposition *XVII^e siècle, la passion d'un amateur*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1995.

CAVAGNAC, SURRE-GARCIA, DIEUZAIDE, 1996: Guy CAVAGNAC, Alem SURRE-GARCIA, Michel DIEUZAIDE, *Baroque occitan*, Toulouse, 1996.

LOIRE, 1999 : Stéphane LOIRE, « De Notre-Dame à Arras : l'odyssée des Mays depuis la Révolution », dans NOTTER, *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 1999, p. 79-89.

NOTTER, 1999 : *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 1999 (ouvrage collectif ; textes réunis et publiés par Annick Notter).

BALAGNA, 2000 : Christophe BALAGNA, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale*, thèse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000, 6 t.

LAHARIE, 2000 : Patrick LAHARIE, *Poèmes du May de Notre-Dame de Paris (1482-1707) et mémorial de la confrérie Sainte-Anne des orfèvres parisiens (1449-1712)*, Paris, Commission des travaux historiques, 2000.

WHITELEY, 2000 : Jon WHITELEY, *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings. Volume VII. French School*, 2 t., Oxford, 2000.

LAPART, 2003 : JACQUES LAPART, « Le cloître de l'abbaye de Berdoues », dans *Bulletin de la Société archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers*, t. 104, 2003 [2004], p. 599-605.

LAPART, 2004 : Jacques LAPART, « L'histoire du cloître de l'abbaye cistercienne de Berdoues », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIV, 2004 [2005], p. 231-233.

MERLE DU BOURG, 2004 : Alexis MERLE DU BOURG, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France, 1640-1715*, Rennes, 2004.

COQUERY, 2006 : Emmanuel COQUERY, *Michel Corneille (Orléans v. 1603-Paris, 1664). Un peintre du roi au temps de Mazarin*, Paris et Orléans, 2006.

RAIMBAULT, 2006 : Christine RAIMBAULT, « Deux commandes de Mays de Notre-Dame au XVII^e siècle : les exemples de 1651 et de 1683 », dans *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n° 4, 2006, p. 34-41.