

CATHERINE VOIRIOT

*Le portrait d'un grand prélat
Par Guillaume Voiriot nous dévoile un aspect
de son œuvre : les portraits de religieux*



Fig. 1 Guillaume VOIRIOT, *Gabriel-François Moreau*, 1771, huile sur toile, Vente de la collection Lagerfeld, © Christie's Images

La vente de la collection de tableaux du XVIII^e siècle du couturier Karl Lagerfeld au printemps de l'année 2000 à New York¹, a mis à nouveau sous les yeux des amateurs un important portrait de prélat assis à un bureau, œuvre originale de Guillaume Voiriot (fig. 1).

Guillaume Voiriot (1712-1799), peintre du Roi, spécialiste du portrait, demeure un peintre à redécouvrir. Homme cultivé, descendant d'une longue famille d'artistes d'origine lorraine, il effectua à ses frais un voyage en Italie de 1746 à 1751 pour parfaire sa formation avant d'exposer à l'Académie de Saint-Luc en 1752 et 1753, puis au Salon de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture jusqu'en 1790. Rappelons qu'il fut reçu à cette académie le 28 juillet 1759 en présentant les portraits de Jean-Baptiste Pierre et de Jean-Marc Nattier. Il représenta essentiellement la société bourgeoise de son époque.

L'élaboration du catalogue raisonné de l'œuvre de Guillaume Voiriot, faisant suite à notre mémoire de maîtrise², nous a permis de découvrir de nouveaux éléments d'identification du portrait de prélat de la vente Lagerfeld, et ceux-ci sont pour nous, tant l'occasion de restituer l'identité du fastueux personnage représenté, que de recenser les portraits de religieux peints par Guillaume Voiriot. Ils sont d'ailleurs peu nombreux (nous en connaissons six), mais ils ne manquent pas de susciter l'intérêt par leur différence de traitement, d'autant qu'ils comptent parmi eux l'œuvre maîtresse du peintre.

Le tableau de la vente Lagerfeld est signé et daté sur le bureau en bas à droite 1771. De dimensions importantes (1,45 m x 1,14 m), il laisse une large place au décor. Le prélat est représenté assis sur un fauteuil Louis XV dont « de larges moulures, un dossier cintré, un gros cartel symétrique, ne vont pas sans rappeler certains sièges de Nicolas Heurtault »³. Le personnage s'accoude à un bureau plat aux pieds cannelés, selon le goût grec qui marque les dernières années du règne de Louis XV. Une pendule « sur laquelle deux rubans tournants [sont] disposés horizontalement et superposés, l'un pour les heures, l'autre pour les minutes »⁴, de Jean-André Lepaute, horloger du Roi, posée sur une bibliothèque, ainsi qu'un rideau retenu par un cordon doré, constituent l'arrière-plan du portrait. Cette représentation traditionnelle n'est pas

exempte d'une certaine raideur, mais demeure néanmoins un poncif du genre, et un excellent portraitiste comme Antoine Vestier aura recours, lorsqu'en 1776 posera devant lui Monseigneur Jean-Denis de Vienne, évêque de Sarepte *in partibus*⁵. Ce type de représentation devient cependant moins fréquent dans la seconde moitié du siècle où les peintres se mettent à délaisser les représentations trop imposantes et fastueuses. Ainsi, on ne rencontre dans l'œuvre de Roslin que quelques grands portraits de prélats, comme ceux des abbés Canny et Joseph-Marie Terray, ou celui de Mgr La Roche Aymond. Chez Vestier on ne peut citer qu'une seule œuvre d'apparat, celle évoquée ci-dessus.



Fig. 2 DUCHESNE, *Nicolas Chanlatte*, 1776, gravure, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, Paris, © cliché Bibliothèque nationale de France

Lors de la présentation du tableau de 1771 à Paris à la Galerie Brunet en 1919, ce somptueux ecclésiastique avait reçu l'identité de Nicolas Chanlatte, 52e abbé de Pontigny en Bourgogne, élu en 1764 et mort en 1788⁶. Ce même nom lui avait été encore donné par les catalogues de vente des 12 juin 1936 (Galerie Charpentier), 12 juin 1986 (Drouot) et 23 mai 2000

(Christie's New York). Il s'agit en réalité d'une fausse identification. L'erreur découle de la ressemblance avec un portrait de Nicolas Chanlatte, peint par Voiriot en 1766 et connu par une gravure de Duchesne conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (fig. 2). Le cadrage, sur ce portrait, tout comme la pose du personnage, sont quasiment identiques à ceux adoptés sur le portrait de la vente Lagerfeld. Quelques éléments du décor sont les mêmes, à savoir le fauteuil et la draperie du fond, et les deux éminents religieux sont vêtus d'un rochet de dentelle sur la chasuble et d'un camail violet, une barette est posée sur leur bureau. Le tableau fut exposé au Salon de 1767 sous le numéro 64, où il fut critiqué par Diderot en ces termes : « L'abbé de Pontigny est plat et sale. Cet homme, assis à son bureau, devant sa bibliothèque, froid, gris et misérable. » Mais il fut admiré dans le *Mercure de France* : « Le portrait de Mgr l'abbé de Pontigny est un des beaux ouvrages qui soient sortis du pinceau de M. Voiriot. » Nicolas Chanlatte mena la vie d'un grand seigneur, recevant ses visiteurs au nouveau logis abbatial, construit par son prédécesseur, Dom Grillot, vers 1750. Georges Fontaine le décrit comme un « charmant homme de goût, dépensier et mondain »⁷. Il « construisit une orangerie, un chenil, des serres... »⁸ et laissa à sa mort beaucoup de dettes. L'église lui doit son orgue, qui provient de l'abbaye Saint-Pierre de Châlons-sur-Marne⁹.



Fig. 4 ANONYME, *Gabriel-François Moreau*, avant 1771, pastel, Musée des Ursulines, Mâcon,
© J.-C. Culas, Musées de Mâcon



Fig. 3 D'après VOIRIOT, *Gabriel-François Moreau*, 1771, huile sur toile, Musée Rolin, Autun, cliché S. Prost



Fig. 5 ANONYME, *Gabriel-François Moreau*, près 1773, pastel (note 14)

Les visages se distinguent l'un de l'autre. Le nez de Nicolas Chanlatte est plus long et plus fin, le menton plus petit et le visage plus rond. De plus, Chanlatte ne porte pas la décoration bien visible sur le portrait de 1771, dont il apparaît par ailleurs, à l'évidence, qu'elle a été rajoutée ultérieurement. Le portrait de la vente Lagerfeld représente en réalité le dernier évêque d'Ancien Régime de Mâcon, Mgr Gabriel-François Moreau (1721-1802). L'emblème sur le camail n'est autre que la croix des chanoines comtes de Saint-Pierre de Mâcon, à laquelle les membres de la cathédrale Saint-Vincent avaient droit à titre honorifique, et qui fut créée à une date postérieure au portrait : «En 1773, Louis XV venait d'accorder aux chanoines de Saint-Pierre le titre de comte, et de les décorer d'une croix »¹⁰.

Gabriel-François Moreau vit le jour à Paris, ville où il fit ses études, avant de devenir évêque de Vence le 12 février 1759. En 1763, il remplaça Mgr de Lort de Sérignan de Valras¹¹ à la tête de l'évêché de Mâcon, où il sera maintenu jusqu'en 1790. Pendant la Révolution, il refusa de prêter serment à la Constitution civile du clergé et fut ensuite incarcéré. Il termina sa carrière épiscopale en qualité d'évêque d'Autun¹². Son souvenir est toujours présent à Mâcon car, aujourd'hui encore, un boulevard situé en plein centre-ville porte son nom, cela démontrant bien l'importance que ce personnage a pu avoir dans cette capitale provinciale.

Le Musée Rolin d'Autun conserve un portrait peint en buste de Mgr Moreau (fig. 3). Le portrait porte une inscription avec le nom du modèle et la date de son décès (1802). C'est à l'évidence une copie du portrait de 1771, en cadrage réduit et donc de plus petit format (0,76 m x 0,60 m). Le tableau, d'un dessin moins précis, est d'une qualité inférieure à l'original. Il a pu être réalisé par Mme Cécile Maurice, l'élève de Voiriot¹³. Ce portrait légitime notre nouvelle identification du portrait de 1771.

Le Musée des Ursulines de Mâcon possède également un portrait de cet évêque (fig. 4). Cette œuvre au pastel, de forme ovale, a pour dimensions 0,61 m x 0,50 m. Elle a vraisemblablement été réalisée à une date antérieure à 1771, le visage en effet paraît plus jeune et Mgr Moreau, à l'exception de la croix pectorale, ne porte pas encore de décoration sur son habit. L'auteur de ce pastel demeure à ce jour anonyme. Dans une notice consacrée à l'évêque de Mâcon, Léonce Lex¹⁴ nous

apprend que ce pastel avait été autrefois attribué à La Tour¹⁵. Dans ce même article, cet auteur a reproduit un autre portrait au pastel (fig. 5), dont la paternité n'est pas davantage établie, mais dont on peut affirmer qu'il est postérieur à 1773, comme l'atteste la présence sur le camail de la croix comtale. L'inventaire après décès de Mgr Moreau, publié par Lex, nous apporte la confirmation que ce prélat était un grand collectionneur, qualité que ne manquait pas de suggérer l'environnement mobilier et décoratif dans lequel l'avait présenté Guillaume Voiriot. Mgr Moreau possédait notamment encore, à son décès, son portrait par Voiriot¹⁶, ainsi que celui de son prédécesseur peint par Greuze¹⁷.

Un autre portrait d'ecclésiastique érudit date de la même année que celui de Mgr Moreau, et a pour modèle Jean-Baptiste Bernard (1710-1772), chanoine régulier de l'ancienne abbatiale Sainte-Geneviève à Paris¹⁸, prieur et curé de Nanterre (fig. 6). La cure de Nanterre relevait en effet de cette abbaye. « Dès les premiers temps, l'église et la chapelle [de Nanterre] furent confiées aux chanoines de l'abbaye, le culte du berceau de la sainte appartenait naturellement à ceux qui avaient la garde de son tombeau »¹⁹. Il écrivit des pièces en vers et devint célèbre comme orateur de la chaire. Ce tableau fut exposé au Salon de 1771 sous le numéro 62. Il est aujourd'hui non localisé, mais nous le connaissons grâce à la gravure de Beauvarlet conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Sous la gravure on lit ces vers : *Des grandes vérités interprete fidèle/Il scut parler au cœur avec solidité/ Bon ami, bon parent, et bon pasteur plein de zèle, /Des orateurs Chrétiens il était le modèle/Et par ses mœurs, et son amérité/ L'exemple et l'ornement de la Société*. Il faut souligner ici l'extrême sobriété de la mise de ce prédicateur qui porte une simple soutane de serge blanche, habit traditionnel des génovéfains. Il est accoudé sur un livre ouvert où nous pouvons lire *Ode au Roy*²⁰; deux autres ouvrages et le dessus du bureau constituent l'unique décor. La pose est elle-même sans solennité, le père Bernard a une attitude plus décontractée que réfléchie, les yeux sont rieurs et la bouche est souriante, mais les sourcils se froncent légèrement comme pour apporter une touche de sérieux. Voiriot a su nous rendre proche ce prieur connu pour sa bonté et sa tolérance.



Fig. 6 Jacques-Firmin BEAUVARLET, *Jean-Baptiste Bernard*, 1771, gravure, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, Paris, © cliché Bibliothèque nationale de France



Fig. 7 Guillaume VOIRIOT, Barthélemy Mercier, après 1770, Bibliothèque municipale de Lyon, gravures, écoles françaises XVIII^e siècle, © Bibliothèque municipale de Lyon, Didier Nicole

Le portrait de Barthélemy Mercier, abbé de Saint-Léger (fig. 7) arbore le même air de simplicité. Barthélemy Mercier (1734-1799) était natif de Lyon. Il entra dans la congrégation des chanoines réguliers de France, en 1749, et s'installa d'abord à l'abbaye de Châtrices dans le diocèse de Châlons-sur-Marne, où l'évêque Jean de Caulet le forma à la bibliographie et à l'histoire littéraire ²¹. Puis il devint, comme le père Bernard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève à Paris en 1754. Il succéda à Pingré en tant que bibliothécaire de Sainte-Geneviève en 1760, et exerça cette fonction jusqu'en 1772. Au cours de la visite de Louis XV à l'abbaye en 1764, Mercier fit très bonne impression au monarque à qui il montra les ouvrages les plus rares de sa bibliothèque, et, en 1766, le roi le nomma à l'abbaye de Saint-Léger de Soissons « en récompense des services qu'il avoit rendu aux lettres ». Après 1772, il put se consacrer plus avant à ses recherches et il publia en 1773 le *Supplément à l'histoire de l'imprimerie* de Prosper Marchand. Une gravure conservée au Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon nous rend compte du portrait de Voiriot ; mentionnant le titre d'abbé de Saint-Léger, elle permet de dater le portrait de Barthélemy Mercier après 1766. Nous savons que Voiriot était toujours en relation avec Barthélemy Mercier en 1787. Dans son journal, le graveur Jean-Georges Wille indique en effet que, le 10 avril 1787, il assista à un dîner où se trouvaient l'artiste et l'abbé ²².

Deux autres portraits d'hommes d'église sont également identifiés, l'un des deux peut être considéré comme le « chef-d'œuvre » de Guillaume Voiriot.

Le portrait du Père François Jacquier (1711-1788), savant et mathématicien, est aujourd'hui perdu. Le tableau fut certainement peint pendant le séjour en Italie de Voiriot et plus précisément entre 1746 et 1749, période où le père Jacquier était le professeur de mathématiques à Rome de Barthélemy-Michel Hazon, architecte et meilleur ami de Voiriot ²³. Le tableau, qui appartenait d'ailleurs à Hazon, fut exposé au Salon de la Correspondance en 1782.

Selon le libellé du catalogue de la vente qui a eu lieu à l'Hôtel Drouot le 2 mars 1868 (Collection Adolphe Roehn, n° 80, non reproduit), le Père Jacquier est représenté « assis devant une table, la tête appuyée sur la main gauche et écrivant de la droite. Dans le fond du tableau se voient des instruments de physique et d'astronomie ». Cette représentation nous suggère un évident intérêt du peintre pour le mathématicien plutôt que pour l'homme de vocation. Il en sera de même pour l'artiste Angelica Kauffmann, lorsque le Père Jacquier posera devant elle à Rome en 1780 (fig. 8). *La Biographie ancienne et moderne* de Michaud nous apprend qu' « à l'âge de seize ans, le jeune Jacquier entra dans l'ordre des Minimes et qu'il termina ses études au couvent français de cet ordre à Rome, La Trinité du Mont »²⁴. En novembre 1746, il obtint la chaire de physique expérimentale à Rome au Collège romain. Il était si célèbre qu'on le consultait « dans toutes les occasions où l'on avait besoin du secours des sciences mathématiques ». Il parcourut ainsi une partie de l'Italie. A partir de 1773 il résida définitivement à Rome où il occupa la chaire de mathématiques au Collège romain. Pierre-Bruno-Jean de la Monneraye rapporte dans ses *Souvenirs* un détail qui définit bien le caractère passionné et intrépide du personnage. Il dit : « J'ai connu à Rome, un P. Jacquet [sic], minime français, grand naturaliste qui s'étoit fait, à l'aide d'une corde, descendre dans le Vésuve pour en examiner, de plus près, les détails »²⁵.

L'identité du Père Jacquier avait été donnée par confusion au portrait d'Etienne Galland (1689-1767), abbé de Saint-Antoine en Dauphiné (fig. 9) par Louis

Réau en 1927²⁶. L'origine de cette méprise provient du fait que, pour Louis Réau, Etienne Galland est représenté « s'occupant de démonstrations géométriques ».



Fig. 8 Angelica KAUFFMANN, *Le Père Jacquier*, 1780, huile sur toile, Voralberger Landesmuseum, Bregenz (Autriche)



Fig. 9 Guillaume VOIRIOT, Etienne Galland, 1751 ?, huile sur toile, © Musée des Beaux-Arts, Dijon, François Jay

L'identification de ce dernier ne fut donnée qu'en 1968²⁷. Le personnage porte sur son habit le tau (croix à trois branches) en camelot d'azur cousu sur la soutane noire. Cet habit correspond au costume de l'ordre des Antonins. Etienne Galland devint abbé général de l'ordre le 11 juillet 1747. Il voulut faire de l'abbaye « une maison de science où l'on devait former des prédicateurs, des théologiens, des controversistes, des mathématiciens, des professeurs de littérature, des antiquaires, des artistes, etc. »²⁸. Il entreprit la reconstruction de certains bâtiments et édifia une sacristie abbatiale achevée en 1754. En homme d'esprit, il organisa un médaillier et un cabinet de curiosité. En pleine période de difficultés, il redonna un renouveau à l'ordre de Saint-Antoine et mourut avant sa suppression en 1776. Le portrait d'Etienne Galland se trouve au Musée des Beaux-Arts de Dijon depuis 1878 où il mériterait d'être réexposé.

Une feuille de papier posée sur le bord du bureau porte un texte qui tient lieu de signature. Pierre Quarré et Monique Geiger dans leur catalogue²⁹ rapportent le texte presque dans son entier : *Voiriot me peignit sans que j'en eusse envie/Il voulut contenter son pinceau sans.../ Par son pinceau je suis original/Original suis... mais non sans apprêts.*

Ce texte révèle implicitement l'intérêt de l'artiste pour le personnage et l'on sent en effet chez Voiriot une grande inspiration dans ce portrait qui ne correspond pas aux conventions du genre. Le religieux ne regarde pas le spectateur, mais semble véritablement absorbé par l'étude d'un dessin d'architecture se rapportant certainement à un de ses projets pour l'abbaye. Comme le souligne Jeanne Magnin³⁰, la lumière éclaire intensément le front penseur de cet intellectuel ainsi que les mains et les feuilles de papier. Voiriot a réduit ici l'importance du décor (le tableau est d'ailleurs de taille moyenne : 0,84 m x 0,71 m), un simple rideau sombre marque la profondeur de la pièce. Le dessus du bureau, sur lequel sont posés un livre, des papiers et une tabatière ronde, occupe toute la largeur de la toile. Et c'est à peine si l'on devine le dossier du siège.

La date de réalisation du tableau n'est pas connue. L'abbé Maillet-Guy, dans son livre sur l'abbaye de Saint-Antoine³¹ rapporte que, parmi les dépenses de l'année 1751 pour la maison de Vienne, où les abbés faisaient de fréquents séjours, est mentionnée une somme de 79 livres et 12 sols pour le portrait de l'abbé général, avec sa bordure. Voiriot, qui revenait alors d'Italie a pu

s'arrêter à Vienne et exécuter le tableau à cette date. Cependant Voiriot ne fut pas le seul à le prendre pour modèle. Le Chevalier Lombard, peintre qui travaillait à Lyon, réalisa deux portraits d'Etienne Galland, dont l'un est daté de 1748 et est actuellement conservé dans la sacristie de l'abbatiale Saint-Antoine (fig. 10) et l'autre signé et daté 175(?) au Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye (fig. 11). De fait la mention d'un portrait en 1751 peut être considérée comme se rapportant aussi à la seconde œuvre du chevalier. Le portrait d'Etienne Galland d'après Lombard a été, à son époque, jugé suffisamment représentatif pour être reproduit par la gravure³². Il semble de toute façon, au vu de l'âge du modèle, que les trois portraits d'Etienne Galland aient été peints à la même époque. L'œuvre de Voiriot fait preuve d'une grande maturité et prouve qu'avant son admission à l'Académie royale le peintre possédait déjà tout son art.



Fig. 10 Le Chevalier LOMBARD, *Etienne Galland*, après 1750, huile sur toile, Sacristie de l'église abbatiale Saint-Antoine, Saint-Antoine-l'Abbaye (Isère), © Conservation du Patrimoine de l'Isère.

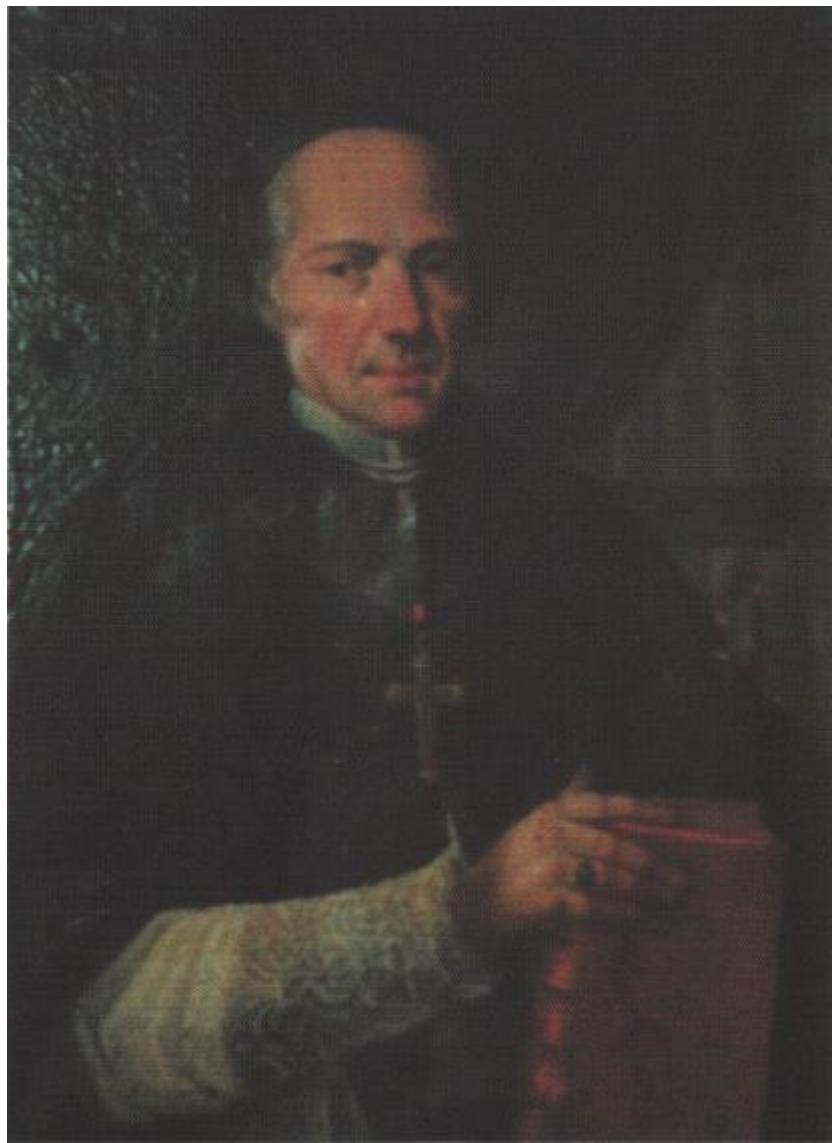


Fig. 11 Le Chevalier LOMBARD, *Etienne Galland*, après 1750, huile sur toile,
Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, Isère.

Peut-être pouvons-nous signaler en conclusion un portrait qui avait été attribué à Voiriot lors de sa vente récente à Sainte-Geneviève-des-Bois en région parisienne, le 16 mars 1997. Il s'agit d'un précepteur avec son élève (0,96 m x 0,77 m). Le tableau, d'une excellente facture, représente le *Principal du Collège de Navarre* à Paris en 1782, selon la date inscrite sur la lettre. Mais il ne s'agit pas là d'une œuvre de Voiriot, mais de celle d'un peintre moins connu du nom de Brossard de Beaulieu. Nous avons pu retrouver au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale une gravure représentant ce tableau. Signalons encore, sans être toutefois en mesure de nous prononcer sur le

caractère autographe des œuvres, d'autres portraits de religieux. Celui, représentant *Louis Abel de Bonafous, abbé de Fontenay*, fut exposé en 1943 à la Galerie Drouin sous le numéro 63 ; un autre, conservé au château d'Uzès, représente sur une toile ovale un ecclésiastique en camail d'hermine portant une croix de chapitre en sautoir ; enfin un portrait de *l'Abbé Charles-Pierre-Louis Honoré* appartenait à l'Ehrich Gallery de New York au début du XXe siècle.

En contact avec quelques-uns des importants prélates de son époque, Voiriot sut les représenter chacun selon leur rang et leur caractère. Si le portrait d'Etienne Galland apparaît comme le plus spontané et le plus

réussi, celui de l'abbé Barthélémy Mercier est aussi d'une très grande qualité et d'une réelle profondeur. Le portrait du Père Bernard séduit par sa simplicité et sa vérité. Les portraits de Nicolas Chanlatte et de Mgr Moreau sont plus conventionnels et peut-être moins attachés à décrire la psychologie des modèles, mais ils ont l'intérêt, par leur format et leur mise en scène, de constituer aussi un inventaire décoratif du mobilier de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On constate en effet que le format d'une toile se réduit et s'agrandit en fonction du cadrage adopté, de manière à conserver aux visages des dimensions proches de la grandeur nature.

Notes

1. Vente du 23 mai 2000, Christie's New York.
2. VOIRIOT (Catherine), *Guillaume Voiriot (1712-1799), sa vie, son œuvre*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. le professeur Gilles Chomer, novembre 1997, Université de Lumière-Lyon II.
3. PALLOT (Bill), *L'art du siège au XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 203.
4. VERLET (Pierre), *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 109. Selon Pierre Verlet, « ce type [de pendule], déjà connu au temps de Louis XIV, semble avoir été remis au point par l'horloger Lepaute aux environs de 1765 ». ERIKSEN (Sved) reproduit cette pendule peinte par Voiriot dans *Early neo-classicism in France*, Londres, 1974, (planche 466).
5. Ce tableau (1,00 m x 0,77 m) est conservé dans la sacristie de l'église Saint-Paul à Lyon.
6. PEYRAFORT-HUIN (Monique), *La bibliothèque médiévale de Pontigny, XII-XIX^e siècles, histoire, inventaires anciens manuscrits*, avec la collaboration de Patricia Stirnemann et Jean-Luc Benoît, Paris, CNRS Éditions, 2001. M. Benoît nous indique dans sa « liste critique, sommaire des abbés de Pontigny » (pp. 641-656) que les registres de vêture de Pontigny notent la prise d'habit de Nicolas Chanlatte en février 1741 (Arch. départ. de l'Yonne, H 1413, cahier II, p. 11). Il serait né en 1722 puisque son acte de décès (Arch. départ. de l'Yonne, 5 MI 672) le dit âgé de 66 ans.
7. FONTAINE (Georges), *Pontigny, abbaye cistercienne*, Paris, 1928, p. 11.
8. *Ibid.*
9. HENRY (V-B), *Histoire de l'Abbaye de Pontigny*, 1839, p. 228.
10. LA ROCHELLE (Charles de), *Histoire des évêques de Mâcon*, 1867, t. 2, p. 595. C'est « une croix émaillée à huit pointes avec quatre fleurs de lys, elle était suspendue à un ruban bleu et se portait [normalement] au cou », La Rochette, 1866, t. 1, p. 53.
11. Ce prélat fut représenté par Jean-Baptiste Greuze en 1763. Le tableau est aujourd'hui conservé au Musée des Ursulines de Mâcon.
12. TAUPIN D'AUGÉ, *Armorial de l'épiscopat français ou recueil des armoiries des archevêques et évêques de France accompagné de notices biographiques*, Paris, 1866.
13. Mme Maurice était l'élève de Voiriot en 1783. Ce renseignement figure dans le livre de raison de Barthélémy-Michel Hazon, meilleur ami du peintre, conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen (Manuscrit Montbret 1011, livre n° 3).
14. LEX (Léonce), « Gabriel-François Moreau », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, avril 1898.
15. Cette attribution ne peut pas être maintenue, comme nous l'a aimablement confirmé Monsieur Xavier Salmon, Conservateur au Musée du Château de Versailles, qui vient de publier une monographie sur le peintre de Saint-Quentin: SALMON (Xavier), DEBRIE (Christine), *Maurice Quantin de La Tour, prince des pastellistes*, Paris, 2000.
16. « Portrait du cy-devant évêque, cadre doré, sans ver, cinq pieds de haut, n° 13 », LEX, p. 626.
17. Note 11.
18. Selon A. Boinet, « l'église fut démolie de 1802 à 1807 pour percer la rue Clovis, seule fut épargnée la tour

Qu'il s'agisse du Père Jacquier, savant et mathématicien, de Barthélémy Mercier, bibliophile et écrivain, d'Etienne Galland, possédant un cabinet de curiosités, ou encore de Gabriel-François Moreau, grand collectionneur, les religieux peints par Guillaume Voiriot n'appartiennent pas seulement au monde de la foi, mais aussi à celui des sciences et des lettres. Ces six tableaux, s'ajoutant à ceux représentant des artistes et des musiciens, indiquent l'intégration du peintre dans les milieux intellectuels de son époque. En cela il est un parfait représentant de la France des Lumières.

- romane ». *Les églises parisiennes*, Paris, 1958, t. 1, p. 432.
19. FERRET (abbé), *L'abbaye de Sainte-Geneviève et la Congrégation de France précédées de la vie de la patronne de Paris*, Paris, 1883, t. 1, p. 262.
20. Jean-Baptiste Bernard écrivit deux odes sur la construction de la nouvelle église de Sainte-Geneviève, en 1755 et en 1764, dans lesquelles il faisait l'éloge du Roi Louis XV.
21. Pour les renseignements biographiques concernant Barthélémy Mercier, voir CHARDON DE LA ROCHE (S.), « Notice sur la vie et les écrits de l'abbé de Saint-Léger », *Mélanges de critique et de philologie*, Paris, 1812, t. 2, pp. 241-271.
22. DUPLESSIS (Georges), *Mémoires et journal de Jean-Georges Wille*, Paris, 1857.
- .
23. LAUNAY (Louis de), « La vie à l'Ecole de Rome en 1746 », *Revue de France*, 1er août 1938.
24. t. 20, pp. 513-514, Paris, 1858.
25. LA MONNERAY (P.-J.-B. de), *Souvenirs de 1760 à 1791*, publiés par Philippe Bonnichon, Paris, 1998, p. 251.
26. REAU (Louis), *Les richesses d'art de la France. La Bourgogne. La peinture et les tapisseries*, Paris, 1927, p. 38.
27. QUARRÉ (Pierre) et GEIGER (Monique), *Catalogue des peintures françaises du Musée de Dijon*, Dijon, 1968, p. 78.
28. DASSY, *L'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné, essai historique et descriptif*, Grenoble, 1844, p. 341.
29. Catalogue des peintures françaises du Musée de Dijon de 1968, op. cit.
30. MAGNIN (Jeanne), *La peinture au musée de Dijon*, Dijon, 1914, p. 57 (rééd. 1929 et 1933).
31. MAILLET-GUY (Abbé), *Les commanderies de l'ordre de Saint-Antoine en Dauphiné*, Vienne, 1928.
32. Voir la gravure de Jean Daullé conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Nous remercions chaleureusement Monsieur Jean-Jacques Petit pour son amitié et ses conseils éclairés