

Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.)

INTERMÉDIAIRES ? LES FEMMES DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES, ENTRE ACTIONS ET CONTRAINTES (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Éditions du Centre André-Chastel

CONSTITUTION ET AFFIRMATION D'UN MATRIMOINE. LA COMTESSE DE VERRUE, COLLECTIONNEUSE, MÉCÈNE ET PASSEUSE D'ART

Milène Cuvillier

DOI : 10.62806/FUEO1220

Date de mise en ligne : 05/03/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/in-intermediaires-les-femmes-dans-les-spheres>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Milène Cuvillier, « Constitution et affirmation d'un matrimoine. La comtesse de Verrue, collectionneuse, mécène et passeuse d'art » in Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.), *Intermédiaires ? Les femmes dans les sphères artistiques, entre actions et contraintes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Actes de la journée d'études du 8 juin 2023, Paris, Centre André-Chastel, INHA, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 14-26 ; DOI : 10.62806/FUEO1220

Constitution et affirmation d'un matrimoine

La comtesse de Verrue, collectionneuse, mécène et passeuse d'art

Milène Cuvillier

Dès le ^{xix}^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui, des auteurs se sont emparés de l'histoire de la vie de la comtesse de Verrue (1670-1736) pour en faire le sujet de romans ou récits historiques, proposant une vision de cette célèbre figure féminine souvent restrictive et fantasmée. Qu'il s'agisse des romans d'Alexandre Dumas (*La Dame de volupté*¹), de Jacques Tournier (*Jeanne de Luynes, comtesse de Verrue*²) ou encore de l'historiographie ancienne représentée par les ouvrages de Louis Clément de Ris³ ou de G. de Lérís⁴, c'est sa période turinoise qui semble avoir attiré l'attention des écrivains et historiens, celle durant laquelle elle fut la maîtresse du duc de Savoie et non la deuxième période de sa vie, marquée par son indépendance et la constitution de sa collection.

Issue d'une prestigieuse lignée⁵, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes (1670-1736) devient comtesse de Verrue en 1683 à l'âge de treize ans après avoir épousé Joseph Ignace Mainfroy Jérôme de Scaglia, comte de Verrue, et part vivre à la cour de Savoie avec son mari. C'est à Turin qu'elle vit son adolescence et qu'elle semble devenir l'objet de toutes les convoitises⁶. Elle devient maîtresse du duc de Savoie Victor-Amédée II (1666-1732) en 1690, dame d'atours de la duchesse de Savoie, et habite le palais ducal à Turin jusqu'à sa fuite romanesque⁷ en 1700 vers le château familial de Dampierre. Après quelques années durant lesquelles elle vit ostracisée en raison de sa réputation sulfureuse⁸, son veuvage lui permet finalement de mener une vie relativement libre, indépendante et guidée par ses propres choix.

1 Alexandre Dumas, *La Dame de volupté (comtesse de Verrue)*, Bruxelles/Leipzig, Aug. Schnée, 1857.

2 Jacques Tournier, *Jeanne de Luynes, comtesse de Verrue*, Paris, Mercure de France, 1984.

3 Louis Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, Plon, 1877, p. 153-181 (Réimpr. Genève, Minkoff, 1973).

4 G. de Lérís, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie. Étude historique*, Paris, A. Quantin, 1881.

5 Son grand-père Charles d'Albert de Luynes avait été connétable et garde des sceaux de Louis XIII, son père Louis-Charles d'Albert, duc de Luynes, était pair de France et grand fauconnier et sa mère, Anne de Rohan-Montbazan appartenait à la famille des Rohan, et était liée aux Soubise. Du fait de la situation éminente de sa famille, c'est Jean-Baptiste Colbert qui la porte sur les fonts baptismaux et lui transmet son prénom, ainsi qu'Anne-Julie de Rohan, princesse de Soubise.

6 G. de Lérís relaie à ce sujet les sources contemporaines de la comtesse de Verrue comme les *Mémoires* du duc de Saint-Simon (chap. VI, p. 56), les correspondances de René Martel, marquis d'Arcy, ambassadeur de France en Savoie (chap. VIII, p. 66).

7 Lérís raconte les circonstances de cette fuite, la manière dont elle la prépare, aidée de son frère Charles-Hercule d'Albert, duc de Luynes, et comment elle s'enfuit, déguisée en valet.

8 Alors que la comtesse de Verrue devient la maîtresse du duc de Savoie, le comte de Verrue et sa mère regagnent la France. Ainsi, lorsque Jeanne-Baptiste d'Albert rentre à Paris, celle-ci fait face à une certaine hostilité et doit faire acte de repentance : elle vit dans plusieurs couvents avant de s'installer dans son hôtel particulier de la rue du Cherche-Midi, accolé à un couvent de bénédictines. Elle doit ensuite attendre 1704, et le décès de son mari, pour vivre librement : avant cette date, ses allées et venues sont restreintes et ses fenêtres grillagées. Les *Mémoires* du duc de Saint-Simon sont l'une des sources les plus importantes pour connaître la vie et la réputation de la comtesse de Verrue en son temps.

Son activité de collectionneuse, ou plutôt de « curieuse » pour employer le terme utilisé en son temps, et de bibliophile, s'affirme à partir de 1704. Elle bâtit en effet l'une des collections les plus importantes de son époque, en mesure de rivaliser avec celles de Pierre de Crozat (1661-1740), de Jean de Jullienne (1686-1766) ou du duc Philippe d'Orléans (1674-1723), autant de figures qui font partie de ses relations. Sa collection comprend des œuvres relevant du grand genre et représentées par les artistes promus par l'Académie royale de peinture et de sculpture : elle compte ainsi des œuvres de Nicolas Poussin (1594-1665), mais également des figures phares des tenants du colorisme, tels que Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et Anton van Dyck (1599-1641). En outre, sa collection présente la particularité d'assumer un choix rare pour une personne de son rang, celui de la peinture flamande et hollandaise, présente dans une quantité inédite pour l'époque. Sa fuite de la cour de Savoie, son veuvage, son cercle de sociabilité assurément choisi ainsi que son enrichissement croissant, fruit de stratégies personnelles, sont les facteurs déterminants qui l'ont conduite à être l'une des personnes les plus influentes de son époque dans la sphère artistique parisienne, et la seule de cette ampleur en tant que femme. Contrairement au cinéaste et aux romanciers des XIX^e et XX^e siècles, dont les œuvres sont parfois portées par une misogynie évidente, ses contemporains ont célébré la comtesse de Verrue pour son goût et son discernement : les sources qui témoignent de sa reconnaissance en tant que collectionneuse sont plurielles. La rubrique nécrologique du *Mercur de France* mentionne par exemple, en décembre 1736 :

[...] quoi que presque borné aux tableaux des grands maîtres flamands et hollandais [la collection de la comtesse] était en ce genre une des plus grandes et des plus précieuses collections qu'il y eut en Europe et préférable, au gré de beaucoup de justes appréciations, à quantité d'autres fameux et renommés cabinets, même qu'à celui d'une grande reine, qui a été transporté de Rome à Paris il y a quelques années⁹.

La comparaison avec la collection de la reine Christine de Suède est éloquent quant à son prestige. En outre, la réserve émise par l'auteur à propos de la nature de ses œuvres souligne encore davantage la singularité de sa démarche à son époque.

La comtesse de Verrue ne fait donc pas partie des figures féminines redécouvertes à l'issue de questionnements épistémologiques en histoire et histoire de l'art, et de mises en évidence des biais dans son écriture. Elle a toujours joui d'une grande réputation auprès des collectionneurs et amateurs d'art tout au long du XVIII^e siècle. Si son rôle de collectionneuse est bien connu aujourd'hui, celui de commanditaire, mécène, figure intermédiaire de la sphère artistique et passeuse d'art l'est moins. Nous nous proposons, à travers ce texte, de mettre à la fois en lumière la singularité et l'importance de la figure de la comtesse de Verrue en son temps, ses stratégies d'émancipation dans ses choix artistiques ainsi que sa volonté de transmission de son patrimoine dans des conditions définies clairement par elle. En outre, nous interrogerons le rôle qu'elle a pu jouer dans l'émergence à Paris d'une peinture de genre d'inspiration hollandaise qui se développe conjointement, notamment par le biais d'artistes qui fréquentent les mêmes cercles de sociabilité. Ce rôle d'intermédiaire qu'a pu jouer la comtesse de Verrue demeure inexploré et nous aborderons donc attentivement cet axe méconnu de son action en faveur des arts.

Une collectionneuse incontournable de peinture ancienne dans la sphère artistique du début du XVIII^e siècle

Le rôle de premier plan que joue la comtesse de Verrue en tant que collectionneuse dans le Paris du premier tiers du XVIII^e siècle a été relevé dès son époque¹⁰. Trois sources majeures nous permettent aujourd'hui de connaître, ou du moins d'évaluer, l'importance de sa collection : son testament du

⁹ *Mercur de France*, décembre 1736, p. 2743-2745.

¹⁰ Germain Brice, dans sa *Description de la ville de Paris, et tout ce qu'elle contient de plus remarquable, enrichie de plans et de figures dessinées & gravées correctement. Revue et augmentée*, en parle à plusieurs reprises, avec des variations

20 septembre 1736¹¹, son inventaire après décès du 10 octobre 1736¹² et les catalogues de vente datés du 27 mars et 9 avril 1737¹³, qui concernent la majeure partie de ses tableaux. L'ensemble de sa collection représente 489 tableaux environ, dont l'inventaire a été établi par André Tramblin et Pierre Delaunay¹⁴, des collections d'arts décoratifs, estimées par Thomas-Joachim Hébert¹⁵ et entre 15 et 18 000 ouvrages dont le catalogue a été dressé par Gabriel II Martin. C'était une collection d'une ampleur spectaculaire et d'une valeur financière considérable. Toutefois, si le catalogue de vente des tableaux donne des attributions, l'inventaire ne mentionne que les sujets, sans auteur ni dimensions. Quelques estampes gravées à partir de ses tableaux et citant son nom permettent également d'attribuer avec certitude certaines œuvres à sa collection (Fig. 1 et 2)¹⁶.



Fig. 1 : Pierre François Beaumont (1719 ? — après 1777), d'après Jan Bruegel l'Ancien (1568-1625), *Port de mer*, gravure au burin, 180 x 220 mm, New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 49.95.1459 © Metropolitan Museum of Art.

dans les descriptions. Ainsi dans la septième édition, de 1718 (p. 93), il écrit à propos de la rue du Cherche-Midi : « Tout proche, une dame de qualité possède un riche cabinet, composé de médailles, de pierres gravées antiques, de tableaux de grands maîtres, & de plusieurs choses d'un choix exquis & parfaitement bien entendu. » (t. 3, 7^e éd. Revue et augmentée). Dans la huitième, de 1725 (t. 3, p. 410) il décrit : « Dans une grande maison voisine occupée par Madame la comtesse de Verue, on peut voir un cabinet extrêmement curieux, par la beauté & la quantité des tableaux excellens qui le composent. On y en trouve de tous les maîtres renommez, choisis avec une connaissance parfaite, & disposez dans un agencement judicieux, qui fait aisément connoître que la personne à qui ces belles choses appartiennent a un discernement très-exquis, & une grande connoissance de tout ce que la peinture a de plus parfait & de plus rare. ». La comtesse de Verrue possédait dans sa bibliothèque la septième édition, parue en 1718.

11 Archives nationales (ci-après AN), MC/ET/II/379, Testament de la comtesse de Verrue, 20 septembre 1736.

12 AN, MC/ET/II/380, Inventaire après décès de la comtesse de Verrue, 10 octobre 1736.

13 *Catalogue des tableaux de feu madame la comtesse de Verruë*, catalogue de vente du 27 mars 1737, Paris, 1737.

14 Pour une estimation de 180 000 livres.

15 Soit 53 300 livres.

16 Le lot 388 du catalogue de livres mentionne des ensembles d'estampes ayant appartenu à la comtesse, dont la



Fig. 2 : Pierre François Beaumont (1719 ? — après 1777), d'après Jan Bruegel l'Ancien (1568-1625), *Veue de Flandre*, gravure au burin, 180 x 220 mm, New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 49.95.1457
© Metropolitan Museum of Art.

Veuve à l'âge de trente-quatre ans, la comtesse de Verrue a mis à profit sa relative indépendance pour élaborer des stratégies d'enrichissement qui ont été couronnées de succès. Elle bénéficie non seulement d'une rente du comte de Verrue et du duc de Savoie¹⁷, mais elle appartient en outre au cercle du duc d'Orléans, qui s'enrichit significativement avec le système de Law¹⁸, tout comme les membres de son propre réseau de sociabilité. Elle acquiert ainsi un hôtel particulier à Paris et une maison à Meudon, fait bâtir des logements en vue de disposer d'espaces locatifs. Cette condition lui permet d'asseoir sa position et de s'émanciper de toute tutelle. C'est non seulement le maintien, mais l'accroissement de sa fortune qui lui permet d'élaborer une collection d'une telle richesse, comme en témoigne par exemple la présence du *Portrait de Charles I^{er}* peint par Van Dyck¹⁹ dans son hôtel particulier, prisé 12 000 livres en 1736 dans l'inventaire après décès.

Dans les années 1990 et 2000, plusieurs recherches menées sur la collection de la comtesse de Verrue ont permis d'affiner et d'affirmer des propositions d'attribution par recoupement d'archives²⁰. Dans son article paru en 2004, Mickaël Szanto propose une analyse de l'accrochage de

description est assortie de la précision « le tout sur les tableaux de Mme de Verrüe » ou « La plus grande partie gravée sur les tableaux de Mme de Verrüe ».

17 Environ 30 000 livres de rente annuelle, si l'on ajoute l'héritage de son père.

18 Il tire son nom de l'Écossais John Law. Il s'agit d'un système qui apparaît en 1716 et repose sur la création d'une banque privée, devenue royale en 1718, ainsi que la création de la Compagnie d'Occident qui développe un monopole dans le commerce colonial, et s'adosse à l'édition de papier monnaie. Il donne lieu à d'intenses spéculations jusqu'en 1720, lorsque la bulle éclate. S'il a permis au Régent de désendetter l'État, il a aussi ruiné de nombreuses personnes.

19 Acquis par Louis XVI en 1775 (musée du Louvre, INV 1236), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062167>

20 Mickaël Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle. Réflexions sur l'accrochage des

la collection de la comtesse de Verrue en s'appuyant sur la topographie et les prisées mentionnées dans l'inventaire²¹. Constance Rubini quant à elle, souligne la dimension novatrice de la prééminence des écoles du Nord dans cette collection²². En effet, sur 489 tableaux inventoriés après son décès, elle en possédait 112 d'attribution flamande et hollandaise, ce qui dénote une nette prédilection pour cette peinture.

La comtesse de Verrue n'est certes pas la première figure importante à collectionner de la peinture flamande à Paris²³ : la querelle du coloris, qui commence dans les années 1670, avait montré la vitalité du goût pour la peinture flamande, celle de Rubens et Van Dyck en particulier. Toutefois, la peinture de genre et de paysage nordique était cantonnée à un marché de l'art qui ignorait les prescriptions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, celui représenté à la foire Saint-Germain (voisine du quartier Saint-Sulpice où vivait la comtesse) et Saint-Laurent, ou celui du pont Notre-Dame. Elle ne s'était jusque-là que très peu introduite dans les collections de la haute aristocratie. La comtesse de Verrue manifestait pourtant un attrait pour les tenants du coloris, la peinture du flamand David II Téniers (1610-1690)²⁴, ainsi que pour les artistes hollandais comme Rembrandt (1606-1669), dont elle possédait trois peintures, et les *fijnschilders*²⁵ comme Gérard Dou (1613-1675)²⁶, Godfried Schalken (1643-1706) ou Frans van Mieris (1635-1681). Plusieurs de ses œuvres entrèrent au cours du XVIII^e siècle dans la collection du duc de Choiseul, ministre de Louis XV, réputé pour son goût et sa sélectivité²⁷, ce qui conforte l'idée que, pour constituer sa collection, la comtesse de Verrue avait eu un regard visionnaire²⁸. Pour Mickaël Szanto, la logique d'accrochage des œuvres dans l'hôtel particulier rue du Cherche-Midi pourrait exprimer l'affirmation d'une vision toute personnelle de la peinture, « une prise de position en faveur de la peinture du

tableaux de Madame de Verrue », dans Sophie Raux (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII^e siècle*, actes du colloque international (13-14 mars 2003), Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2005, p. 221-250. Dans cet article, M. Szanto propose notamment une nouvelle attribution majeure, celle de *L'Inspiration du poète* de Nicolas Poussin (Louvre, RF 1774) (p. 240).

21 *Ibid.*

22 Constance Rubini, « La collection de la comtesse de Verrue », dans *Dresde ou le rêve des princes. La galerie de peintures au XVIII^e siècle*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, 16 juin – 1^{er} octobre 2001, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, p. 132-135. Cette publication fait suite à un mémoire de recherche conduit sous la direction d'Antoine Schnapper (non publié).

23 Antoine Schnapper mentionne plusieurs collectionneurs intéressés par l'art flamand comme le duc Charles III de Créquy (1623-1687) (p. 383-385), le duc de Richelieu Armand-Jean de Vignerot du Plessis (1657-1715) (p. 380-383) ou Denis Moreau, premier valet de chambre du duc de Bourgogne (vers 1630-1707) (p. 393-394), dans Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle, Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1994.

24 Elle possède trente-quatre peintures de lui.

25 Il s'agit des représentants de la « manière fine », peinture très méticuleuse dans laquelle la touche disparaît. Cette technique fut développée par les artistes du foyer leydais au XVII^e siècle.

26 Elle possédait six œuvres de Gérard Dou, un peintre déjà rare à cette époque : *Une Cuisinière* (n°83 de l'inventaire après décès), *La Souricière* (n°100), *La Nourricière* ou *La Jeune mère* (n°181), *Le Médecin d'urine* (n°188 ; *La Marchande de volailles* (n°189), *La Femme hachant des oignons* (n°231 ; Royaume-Uni, Royal Collection Trust).

27 Comme le souligne Mickaël Szanto, *Le Médecin d'urine* et *La Marchande de volailles* peints par Gerrit Dou, tous deux prisés ensemble 6 000 livres dans l'inventaire de 1736, sont estimés respectivement 19 153 livres et 17 900 dans la vente de la collection du duc de Choiseul en 1772. M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 236.

28 Patrick Michel analyse le goût pour la peinture nordique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et fait mention d'un catalogue idéal qui constituerait un ensemble de références pour les collectionneurs, formé à partir des œuvres d'une liste d'artistes précise. Voir P. Michel, *Peinture et plaisir, Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, « Art & société », 2010, p. 156. Ceux-ci se trouvent pour la plupart déjà représentés dans la collection de la comtesse de Verrue dès le premier tiers du XVIII^e siècle avec les figures de Philips Wouwerman (1619-1668), Karel Dujardin (1626-1778), Gérard Dou, David II Téniers ou Gabriel Metsu (1629-1667).

Nord»²⁹. En outre, cette collection comprenait des œuvres d'artistes alors particulièrement rares, voire absents des collections françaises contemporaines : on compte deux portraits d'enfant de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) et une *Jeune fille lisant une lettre* de Johannes Vermeer (1632-1675)³⁰, quoique cette œuvre était acquise sous une attribution à Rembrandt. Ces deux artistes ne connurent un succès public qu'à partir du XIX^e siècle.

Léris cite les *Mémoires* du duc de Luynes, ouvrage où celui-ci évoque la tendance de sa tante aux achats compulsifs : « Ma tante achetait continuellement et ne refusait rien à ses fantaisies, et quand elle désirait quelque chose, elle en achetait six fois, dix fois même plus qu'il ne lui en fallait, et ses fantaisies changeaient souvent d'objet³¹. » Toutefois, aucun document d'archives ne nous donne à ce jour d'indication précise sur les critères potentiels selon lesquels la comtesse opérait ses choix d'acquisition. Dans l'historiographie ancienne, Louis Clément de Ris³² et G. de Léris³³ mentionnent tous deux le prince Eugène de Savoie, cousin du duc vivant à la cour de Vienne, comme ayant inspiré à la comtesse l'idée de collectionner. Outre les présents reçus par l'entremise du prince Eugène, elle aurait aussi commencé à constituer une collection de médailles auprès de marchands romains. Silvia Piretta avance l'hypothèse que la collection d'œuvres provenant de Rome se serait formée à Turin, à l'époque où la comtesse avait des intermédiaires pouvant lui fournir directement des œuvres³⁴. Hormis de l'orfèvrerie provenant de la cour de Savoie et certainement des lustres en cristal de roche, nous ignorons à ce jour ce qu'elle emporta précisément à Paris.

En 1757, le marchand Pierre Rémy expliquait que la comtesse de Verrue s'était tournée vers la peinture nordique par dépit, alors qu'elle aurait d'abord cherché à acquérir de la peinture italienne :

On m'a dit que la mauvaise foi ou l'ignorance d'un marchand, fut la principale cause de ce dégoût. Il vendit fort cher & pour original à Madame de Verrue la copie d'un Tableau de grand Maître d'Italie ; elle s'en plaignit. Ceux auxquels elle accordait sa confiance, & qui presque tous étaient Flamands, lui persuadèrent qu'elle serait souvent trompée si elle préférait l'École d'Italie³⁵.

Néanmoins, si cet argument ne peut être complètement écarté, plusieurs facteurs permettent de penser qu'il s'agissait bien d'un goût personnel qu'elle aurait développé. En premier lieu, la fréquentation du prince Eugène à la cour de Turin, avec lequel elle semble avoir entretenu une relation amicale, avait dû former son goût pour la peinture flamande et hollandaise. Celui-ci avait en effet ramené des œuvres de ses campagnes en Flandres, dont certaines avaient été cédées à son cousin, qui lui-même les offrait à la comtesse. Plusieurs noms de peintres nordiques, rares, se retrouvent dans leurs deux collections, comme celui de Jan Griffier (v. 1645 ? 1652-1718)³⁶. D'autre

29 M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 225.

30 *La Liseuse à la fenêtre*, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

31 Cité dans G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 198.

32 L. Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, op. cit., p. 162.

33 G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 110.

34 Silvia Piretta, « Da Torino a Parigi : le collezioni della contessa di Verrue », dans Carla Enrica Spantigati (dir.), *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio, condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, cat. exp., Turin, Galerie Sabauda, 5 avril-9 septembre 2012, Cinisello Balsamo/Turin, Silvana/La Venaria reale, 2012, p. 107-124. Elle y indique également que c'est Francesco di Ficoroni qui aurait été l'un de ses fournisseurs, et non pas Francesco di Licoroni comme l'indiquait G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 108.

35 Pierre Rémy, *Catalogue raisonné de tableaux, desseins & estampes, des meilleurs maîtres d'Italie, des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui composent differens cabinets*, 13 février 1758, Paris, Didot l'Aîné, 1757, p. 3.

36 Outre la présence d'œuvres de Gérard Dou, Godfried Schalcken ou Frans van Mieris, la collection du prince Eugène comptait aussi 19 paysages de Griffier et Saftleven. Voir Cornelia Diekamp, « The Gallery in the Upper Belvedere and Prince Eugene's picture collections in the Belvedere and the City Palace », dans Agnes Husslein-Arco, Marie-Louise von Plessen (éd.), *Prince Eugene. General-philosopher and art lover*, cat. exp., Vienne, Belvédère, 11 février – 6 juin 2010, Vienne/Munich, musée du Belvédère/Hirmer, 2010. Constance Rubini relève le fait que cet artiste rare, apprécié du Prince Eugène, soit aussi représenté par cinq tableaux dans la vente de la comtesse de Verrue en 1737. C. Rubini,

part, elle faisait partie à Paris d'une constellation d'amateurs d'art nordique qui vivaient dans le quartier Saint-Sulpice³⁷, et entre lesquels les œuvres circulaient. Par exemple, le diplomate Jean-François Lériget de La Faye (1674-1731)³⁸, ami et conseiller en art de la comtesse de Verrue, lui a sans doute rapporté des tableaux des Provinces-Unies. En contradiction avec les propos de Pierre Rémy, *Le Mercure de France* mentionne ainsi :

En effet, on aurait dit que la délicatesse la plus exquise, et les grâces les plus capables de flatter l'organe de la vue, avaient présidé au choix de chaque morceau. Elle se connaissait parfaitement, et n'avait besoin pour se déterminer à acquérir ou pour rebuter un tableau, que de ses propres lumières, et du sentiment plus ou moins agréable, qu'elle éprouvait en le voyant d'abord³⁹.

La comparaison des passages consacrés à la collection de la comtesse des septième (1718) et huitième (1725) éditions de la *Description de la ville de Paris* de Germain Brice⁴⁰ nous permet aussi de déduire plusieurs faits : d'abord, que la notoriété de la collection de l'hôtel de la rue du Cherche-Midi s'était accrue puisqu'il la désigne nommément dans la huitième édition — et pas auparavant — et ensuite, que son goût était reconnu, comme en témoigne le ton très laudatif qu'il emploie à son encontre. Enfin, cela indique certainement une évolution dans la proportion des objets acquis, puisqu'il n'est plus question de médailles et de camées en 1725, mais essentiellement de tableaux⁴¹ (Fig. 3).

Une attention accrue pour la transmission de son patrimoine

Comme le soulignent les sources contemporaines, la comtesse de Verrue faisait preuve d'un grand discernement dans la manière dont elle amasse avec soin des pièces rares et précieuses, puis les dispose chez elle. Que, dans cette collection — qui reflète sa vie, ses péripéties, ses choix propres, ses héritages, voire sa vision de l'art — réside une charge affective forte pour elle, semble évident. G. de Lérigat insiste sur le fait que la comtesse de Verrue avait cherché activement à extraire des pièces de ses collections depuis Turin vers la France avant sa fuite, soulignant un attachement fort à son patrimoine :

En outre un valet de chambre de M^{me} de Verrue dans lequel elle avait toute confiance, feignit de ne plus se plaire à son service, la quitta et s'établit également à Turin dans une maison qu'il loua. Ce fut chez ces deux individus que M^{me} de Verrue fit porter petit à petit ses objets précieux. Elle réussit ainsi, sous leur couvert, à les faire passer en France⁴².

« La collection de la comtesse de Verrue », art. cit., p. 54.

37 La comtesse de Verrue vivait dans un hôtel particulier rue du Cherche-Midi, tandis que les Carignan (sa fille Françoise et son gendre) habitaient l'hôtel du Petit-Luxembourg, Jean-François Lériget de La Faye rue de Sèvres et le baron Jean-Baptiste Glucq de Saint-Port, rue Saint-Maur-Saint-Germain. Les Lassay avaient fait ériger leur hôtel à l'angle de la rue de l'Université et de la rue de Bourgogne actuelle. Voir Noémie Wansart, « L'entourage de la comtesse de Verrue : une circulation originale des œuvres d'art », *Cahiers Saint-Simon*, 37, 2009, p. 3-16. https://www.persee.fr/doc/simon_0409-8846_2009_num_37_1_1458

38 Locataire du n°16 rue du Cherche-Midi, qui appartient à la comtesse de Verrue, celui-ci avait été ambassadeur à Utrecht.

39 *Le Mercure de France*, op. cit.

40 Voir citation note 10.

41 Silvia Piretta indique à ce sujet que la comtesse avait vendu des médailles à l'amateur anglais Andrew Fountaine en 1713 et en 1718 ; la duchesse d'Orléans dit avoir obtenu d'elle la vente de médailles qu'elle aurait volées au duc de Savoie. S. Piretta, art. cit., p. 109. Toutefois, l'inventaire énumère tout de même 7 000 médailles et pierres gravées.

42 G. de Lérigat, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 145. Son récit s'appuie sur les correspondances du maréchal de Tessé et Dangeau.



Fig. 3 : Bon Boullogne, *La Naissance de Jupiter*, fin du XVII^e siècle, huile sur toile, H. 94 x la. 28 cm, Cholet, musée d'Art et d'Histoire. Inv. 988.176.1 © Ville de Cholet.

Cette œuvre a appartenu à la collection de la comtesse de Verrue.

Mickaël Szanto⁴³, à la suite de Constance Rubini, a mis en lumière la dimension non seulement intellectuelle, mais aussi sentimentale qui semblait prévaloir dans l'accrochage des tableaux dans l'hôtel de la rue du Cherche-Midi, traduite par des valeurs d'estimation croissantes depuis les espaces publics vers les plus privés⁴⁴. À leur suite, les travaux de recherche de Noémie Wansart⁴⁵ reviennent sur le caractère affectif que revêt la collection de la comtesse de Verrue : l'autrice analyse les stratégies de circulation et de transmission d'un nombre important d'œuvres d'une grande valeur artistique et financière, portées par la rédaction de testaments de la part de ses amis. En effet, une partie des œuvres de sa collection lui a été transmise par des proches, en particulier Jean Lériget de La Faye, qui lui lègue douze tableaux de sa collection, qu'elle sera libre de choisir, en 1724⁴⁶.

Elle-même veille ensuite très soigneusement à ce que ses œuvres soient transmises selon sa propre volonté : son cabinet, qui comprend 83 peintures, est entièrement légué au baron Jean-Baptiste Glucq de Saint-Port, un de ses plus proches amis, ainsi que cinq peintures de sa chambre. Noémie Wansart ajoute que celui-ci s'assure à son tour de la bonne transmission de ce patrimoine⁴⁷ : il lègue dix-huit de ses tableaux, au choix de ses légataires. Aux deux filles de la

43 M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 232-245.

44 On peut relever que sa chambre et son cabinet, pièces les plus privées de l'hôtel, comportent un grand nombre d'œuvres flamandes et hollandaises.

45 N. Wansart, « L'entourage de la comtesse de Verrue : une circulation originale des œuvres d'art », art. cit.

46 Elle choisit, entre autres, une *Nativité* de Rembrandt, aujourd'hui conservée au musée du Louvre (INV 1742) sous le titre *La Sainte Famille avec sainte Anne ou Le Ménage du menuisier*. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059163>. Elle la légua ensuite au baron Glucq. Voir N. Wansart, art. cit., p. 8.

47 « Liés par leurs goûts pour les beaux-arts, ces collectionneurs ont pris soin de ne pas se séparer de ces œuvres héritées

comtesse, la princesse de Carignan⁴⁸ et l'abbesse de Verrue⁴⁹, il donnait respectivement un lustre et six tableaux qu'il avait lui-même reçus de leur mère. Cette attention aux conditions d'exposition et de transmission d'œuvres issues de la collection de son amie est très éloquente quant à la forte charge affective que revêtent ces œuvres. À un autre de ses proches amis, le marquis de Lassay, elle lègue tous les tableaux qui garnissaient le mur de la « galerie des Carmes », opposé à la cheminée, parmi lesquels le *Portrait de Charles I^{er}* par Van Dyck, et au chevalier de Gazeau, la *Noce de Téniers* qui se trouvait dans la ruelle de son lit, dans sa chambre à coucher, parce qu'« il [l'] a toujours fort aimé⁵⁰ ». Le testament rédigé par la comtesse de Verrue laisse paraître à de nombreuses reprises la dimension sentimentale des dons et legs auxquels elle procède, comme en témoigne la récurrence des formules « en souvenir de moy », « comme marque de mon amitié » ou « comme amy ». Le transfert parfaitement réfléchi de ces œuvres, véritables « objets reliques dotés du pouvoir de rappeler les amours et les amitiés »⁵¹, semble être le vecteur d'une cristallisation de relations fortes dans le cercle de la comtesse de Verrue.

Une mécène et inspiratrice de l'art de son temps : commande et patronage

Outre sa dimension de collectionneuse et de passeuse d'art, la comtesse de Verrue participe également à la création de son temps en tant que commanditaire. Après s'être considérablement enrichie grâce au système de Law, elle acquiert des maisons à loyer rue du Cherche-Midi dans les années 1720 et fait appel à des architectes tels que Victor Thierry d'Ailly (1676-1734) pour l'agrandissement d'une galerie dans son hôtel particulier ou Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719) pour une maison à Meudon.

Quant à son goût pour les arts décoratifs, celui-ci est manifeste lorsqu'on lit l'inventaire de ses biens après décès. On devine un grand raffinement, qui s'inscrit dans la mode de son temps : sont cités par exemple de nombreux meubles d'ébénisterie comportant des placages de bois exotique tels que du palissandre, un grand nombre de pièces de porcelaine bleue et blanche (Saint-Cloud, Chantilly, Chine) ou encore des lustres de cristal de roche estimés déjà à un prix très élevé (jusqu'à 12 000 livres). En outre sont mentionnés des paravents couverts de feuilles « de la Chine », des lambris avec panneau de laque ainsi que des décors de singeries et chinoiseries, tant à Paris qu'à Meudon. Cela témoigne de son adhésion au goût de son temps pour les objets précieux provenant d'Extrême-Orient comme les laques, les porcelaines et le papier peint ainsi que les motifs décoratifs mettant en scène une Chine fantasmée. Puissant catalyseur de la créativité en matière de décoration tout au long du XVIII^e siècle, l'Asie est bien présente chez la comtesse de Verrue, à travers ses objets d'art, mais aussi sa bibliothèque, qui compte de nombreux ouvrages de récits de voyages et d'histoire de pays lointains, parmi lesquels la Chine et le Japon. Si on devine ainsi un intérieur semblable à ceux que l'on trouve reconstitués dans les *period rooms* des musées présentant des arts décoratifs européens du XVIII^e siècle, seule une œuvre est aujourd'hui attribuée au décor de l'hôtel

et au contraire, de les mettre en valeur dans leurs hôtels. Il est intéressant de remarquer que le baron possédait des copies des tableaux les plus célèbres de la comtesse : une copie du *Portrait de Charles I^{er} d'Angleterre* par Van Dyck, léguée par la comtesse à Lassay, ornait la salle à manger parisienne, une copie de *L'Enlèvement d'Europe* de Rembrandt également, une copie de la *Conversation* dite de Rubens léguée au prince de Carignan se trouvait dans son château de Sainte-Assise, tout comme des copies de *L'Abreuvoir* et de *La Chasse à l'oiseau* de Wouverman ». *Ibid.*, p. 13.

48 Il s'agit de Victoire-Françoise de Savoie, la fille que la comtesse de Verrue avait eue de sa liaison avec le duc de Savoie, et reconnue par lui en 1701.

49 Marie-Angélique Gabrielle, fille qu'elle avait eue avec le comte de Verrue, abbesse de l'Abbaye-aux-Bois à Paris.

50 AN, MC/ET/II/380, *Testament de Madame Jeanne Baptiste d'Albert comtesse de Verrue*, 20 septembre 1736. Le Téniers est aujourd'hui à L'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

51 Orest Ranun, « Les refuges de l'intimité », dans Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 3, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 212-213.

de la comtesse, bien que celle-ci corresponde à une commande et non pas un achat : un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran⁵². Il s'agit de l'un des rares vestiges des décors de l'artiste dont la plupart ont été détruits et ne sont connus que par des dessins et des gravures⁵³.

La comtesse de Verrue semble avoir joué aussi un rôle significatif dans le développement de la peinture contemporaine. L'analyse de son inventaire et de son cercle de sociabilité est particulièrement éloquent à ce sujet. D'une part elle acquiert des œuvres d'artistes de son temps, dont beaucoup sont inspirés par l'art nordique : Antoine Watteau (1684-1721) – que Lériget de La Faye et Jean de Jullienne collectionnaient également – tout comme ses proches suiveurs, Nicolas Lancret (1690-1743) et Jean-Baptiste Pater (1695-1736), ou encore Nicolas Vleughels (1668-1737). Ce sont autant de représentants d'une nouvelle peinture qui apparaît à partir de la querelle du coloris, et qui s'épanouit dans cette période de fin de règne et de régence. D'autre part, une des figures les plus importantes de son cercle est Louis II de Boullogne (1654-1733), souvent présenté comme l'un de ses conseillers pour les acquisitions⁵⁴. Personnalité majeure de la création artistique sous la Régence, non seulement parce qu'il est Premier peintre du roi sous le ministère du duc de Condé, son atelier et celui de son frère Bon s'imposent également comme un véritable creuset pour l'émergence de la peinture de genre française du premier tiers du XVIII^e siècle : ceux-ci développent en effet l'art du pastiche, notamment de peintures flamandes et hollandaises⁵⁵.

Une nouvelle iconographie d'inspiration hollandaise, désignée comme « figure de fantaisie », forme hybride entre scène de genre et portrait, se fait jour de manière contemporaine, au début du XVIII^e siècle. Elle est portée par des artistes tels que Jean-Baptiste Santerre (1651-1717), Jean Raoux (1677-1734) et Alexis Grimou (1678-1733). Or les deux premiers partagent un trait commun dans leur biographie : un passage par l'atelier de Bon Boullogne (1649-1717), respectivement vers 1675-1680 et 1703-1704, tandis que le troisième y est peut-être passé dans les années 1700⁵⁶. Il est donc probable que les frères Boullogne aient constitué un point de contact entre ces artistes et le salon de la comtesse de Verrue, dont les œuvres auraient pu servir d'inspiration à une époque où l'accès aux œuvres hollandaises était limité. Grimou était par ailleurs un proche de la comtesse puisqu'elle devient marraine d'un de ses enfants en 1709. En outre, leurs cercles de sociabilité se superposent parfois, puisqu'ils fréquentent communément, parmi d'autres, le duc d'Orléans, le peintre Vleughels ou Jullienne. Enfin, la comtesse recevait son cercle intime très fréquemment, et ses réceptions étaient fameuses. José de Los Llanos indique à son sujet : « Encore jeune et très

52 Claude III Audran (attr.), *Plafond peint à décors de singeries*, huile sur enduit marouflé sur toile, corniche de stuc moulé, peint et doré, Paris, vers 1720. Dépôt du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, 1929, au musée des Arts décoratifs, Paris. <https://madparis.fr/Claude-III-Audran-1657-1734-attrib-a-Plafond-peint-a-decor-de-singeries-Paris>

53 Claude III Audran a exécuté plusieurs décors de singeries : pour le roi Louis XIV au château de Marly en 1709, pour le château de La Muette à Passy, à destination du Régent et en collaboration avec Antoine Watteau. Ce plafond met en scène huit petits singes chassant des oiseaux, dont l'un souffle dans une sarbacane et un autre tente de saisir l'oiseau au moyen d'un croisillon mobile. C'est un décor assez précoce comparé à ceux de Christophe Huet dans les années 1730.

54 Trente-deux de ses œuvres sont mentionnées dans l'inventaire après décès de la comtesse de Verrue, des scènes mythologiques et peintures de genre.

55 Les Salons de 1699 et 1704 sont à ce titre significatifs. Y sont présentés soit les deux mêmes sujets soit les deux mêmes tableaux de Bon Boullogne mentionnés dans le livret comme « Une jeune fille qui cherche les puces à une autre » (il est possible que la comtesse ait possédé ce tableau car l'item 31 du catalogue de vente de 1737 mentionne aussi ce sujet) et « Une jeune fille étonnée de voir envoler son oiseau », sujets issus de la peinture de genre hollandaise. En 1704 sont exposés « une autre tête dans le goût de Rimbran » ou « une tête dans le goût de Vandeck ». Ces faits, antérieurs au veuvage de la comtesse de Verrue, révèlent un intérêt précoce pour la peinture nordique chez les frères Boullogne, qu'ils ont pu relayer par la suite auprès de la comtesse de Verrue, et qu'elle a pu elle-même nourrir en retour, en acquérant des œuvres de cette provenance susceptibles de servir de modèles.

56 Voir Antoine Schnapper, « Plaidoyer pour un absent : Bon Boullogne (1649-1717) », *La Revue de l'art*, n°40-41, 1978, p. 121-140.

riche, veuve et donc libre, la comtesse tient dans son hôtel, rue du Cherche-Midi, l'un des salons les plus influents de Paris, au-delà de la Régence⁵⁷, relayant ainsi les propos du duc de Saint-Simon : « elle a su se former une cour [...] sans l'avoir jamais faite à personne⁵⁸ ».

Les points de contact sont resserrés et nombreux entre la comtesse de Verrue et ces artistes qui partagent un intérêt novateur pour la peinture de genre hollandaise. Les œuvres de la comtesse ont tout à fait pu appartenir au corpus ayant nourri la culture visuelle de ces artistes : les peintures de Santerre, Raoux ou Grimou présentent des figures féminines affairées à une activité domestique ou galante, mises en scène de manière théâtrale, dont le modèle est assurément à chercher dans l'œuvre de Dou, van Mieris ou Caspar Netscher (1639-1684), autant de noms d'artistes présents rue du Cherche-Midi. On pourrait citer à titre d'exemple *La Liseuse* ou *La Femme à la fenêtre* (Avignon, musée Calvet) de Raoux ou *La Brodeuse à la bougie* de Santerre (Fig. 4). La comtesse de Verrue a pu jouer un rôle dans l'émergence d'une nouvelle peinture en montrant sa collection et en hissant des artistes nordiques au rang de modèles. La carrière de ces peintres s'est épanouie dans une période où la normativité académique s'était quelque peu relâchée, en l'absence de Salons entre 1704 et 1737. Ces années coïncident avec la période d'expansion de la collection de la comtesse, entre 1704 et 1736, à partir de son veuvage.

La figure de la comtesse de Verrue, une figure du matrimoine ?

Le terme de matrimoine, apparu au Moyen Âge, a réémergé de manière sporadique au début des années 2000, dans d'autres champs épistémiques que celui de l'histoire de l'art, comme l'anthropologie ou la littérature. Dans un article consacré au patrimoine ethnographique extra-occidental, l'anthropologue Ellen Hertz⁵⁹ ressuscite ce mot. L'autrice rappelle ainsi que ce terme désigne, sous la forme de « matremuine » au XII^e siècle, l'ensemble des biens maternels dans une stricte équivalence à celui de patrimoine, avant qu'un glissement sémantique ne le réduise à ce qui est relatif au mariage⁶⁰. Plus récemment, la chercheuse Aurore Evain, spécialiste du théâtre classique⁶¹, s'est intéressée au phénomène des autrices de théâtre au XVII^e siècle, dont elle est parvenue à rétablir l'histoire : elle désigne ainsi l'ensemble de cette production exclusivement féminine et audacieuse, qui a survécu jusqu'à nous, comme un véritable « matrimoine ». L'usage de ce terme insiste en creux sur la dimension restrictive et axiologique sous-jacente dans le terme de patrimoine, qui oblitère l'histoire de productions artistiques, scientifiques, sociales dont la filiation féminine a été perdue⁶². Si le terme de matrimoine est encore peu usité en histoire de l'art, il a pourtant le mérite de faire entendre immédiatement la particularité d'un héritage qui s'est construit et transmis en dépit d'une société qui défavorise les femmes. La comtesse de Verrue apparaît comme une brillante figure dans le milieu artistique de ce premier tiers du XVIII^e siècle. Elle s'affirme comme une grande collectionneuse, faisant le pont entre Turin et Paris, et contribue à faire naître

57 « Sociétés et salons », dans José de Llos Lanos, Ulysse Jardat (dir.), *La Régence à Paris (1715-1723). L'Aube des Lumières*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 19 octobre 2023 – 25 février 2024, Paris, Paris Musées, 2023, p. 188.

58 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, éd. Adolphe Chéruel, Paris, Hachette, t. VII, appendice XII, 1878, p. 594.

59 Voir Ellen Hertz, « Le matrimoine », dans Marc-Olivier Gonseth, Nicolas Yazgi, *Le Musée cannibale*, cat. exp., Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 9 mars 2002-2 mars 2003, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 2002, p. 153-168. L'autrice compare le processus d'appropriation, et par là même, d'invisibilisation du matrimoine et du patrimoine ethnographique derrière le terme commun de « patrimoine universel de l'homme ».

60 Aujourd'hui seul le terme « matrimonial » en apparaît comme une survivance, quoique dévoyée.

61 Voir *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. 3, XVII^e-XVIII^e siècles, éd. Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle. Série Théâtre », 2022.

62 Aujourd'hui le terme est réapparu à la faveur d'actions militantes dans le cadre de l'organisation des Journées européennes du patrimoine : l'association « H/F » organise ainsi depuis 2015 des « Journées du matrimoine » dans différentes villes de France.



Fig. 4 : Jean-Baptiste Santerre (Magny-en-Vexin, 1658 — Paris, 1717), *La Brodeuse à la bougie*, huile sur toile, vers 1700, H. 81,5 x la. 66 cm, Libourne, dépôt de la commune de Créon au musée des Beaux-Arts et Archéologie. Inv. D.2003.1. 62 © Musée des Beaux-Arts de Libourne, photographe Jean-Christophe Garcia

un intérêt pour la peinture nordique, jusqu'à en faire un objet de collection et un modèle artistique. Elle commande des œuvres, protège des artistes et pourrait tout à fait avoir contribué à l'émergence d'une veine rembranesque dans la peinture française. Enfin, elle se fait passeuse d'art en opérant une transmission affective et parallèle au marché de l'art, par la circulation de ses œuvres via son

cercle d'amis intimes et par le modèle inspirant qu'elle a créé⁶³. L'emploi du terme matrimoine et ce qu'il recouvre apparaît pertinent dans le contexte de l'étude du rôle de la comtesse de Verrue : il fait entendre d'emblée la singularité de l'histoire de cette femme intermédiaire qui met en œuvre une véritable stratégie dans la constitution et la pérennisation de son action artistique. Aujourd'hui, une part significative de ses collections appartient au matrimoine public car certaines de ses œuvres ont intégré les plus importantes collections muséales, parmi lesquelles celles du musée du Louvre ou du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Une dimension supplémentaire pourrait être ajoutée à cette longue liste d'actions en faveur de l'art : la comtesse de Verrue n'est-elle pas devenue elle-même figure de patrimoine et de matrimoine ? Son nom tend en effet à devenir une référence susceptible de faire monter la cote des œuvres lui ayant appartenu. Une citation de Louis Clément de Ris à propos des livres de sa bibliothèque est particulièrement significative : « Je n'exagère pas en disant que depuis cent vingt-six ans cette valeur a centuplé. Heureux qui pourrait avoir pour 10 ou 20 francs un maroquin aux armes de madame de Verrue⁶⁴ ! » Les œuvres passées entre les mains de la comtesse de Verrue ne semblent plus seulement avoir une valeur en soi, de par leur qualité intrinsèque, mais apparaissent chargées d'une aura supplémentaire du simple fait d'avoir été sa propriété.

Acquérir, collectionner, commander, accueillir, soutenir, inspirer et transmettre sont autant de manifestations de l'action concrète qu'a menée la comtesse de Verrue en faveur de l'art et de la création, et de sa contribution multiforme à l'histoire de l'art (Fig. 5).

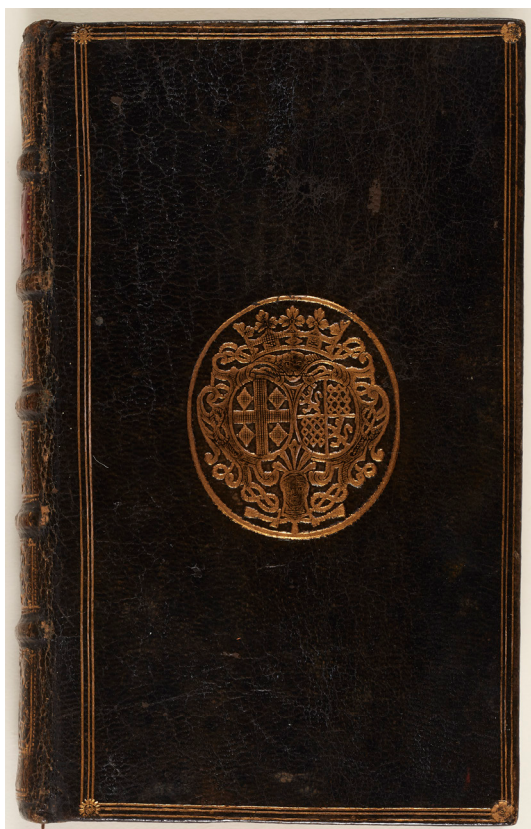


Fig. 5 : Louise-Marguerite de Lorraine (princesse de Conti), *Les Aventures de la Cour de Perse* (1629), exemplaire avec reliure de maroquin aux armes de la comtesse de Verrue, H. 16,6 x la. 10,6 cm, Paris, musée du Petit-Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Inv. LDUT471. CCO Paris Musées/Petit Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

63 Selon Patrick Michel, Charles Cressent rapportait que M^{me} de Gontaut avait pour dessein « en survivant à Madame de Verrue, de se substituer à sa place, et d'acquérir la réputation de la Dame du meilleur goût pour les plus belles Peintures, en quoi elle a parfaitement réussi ». P. Michel, *Peinture et plaisir*, op. cit., p. 102.

64 Les ouvrages de la comtesse de Verrue comportaient ses armoiries : une croix noire cantonnée de quatre losanges sur champ d'argent (Fig. 5).