

Portrait et pouvoir aux 17^e et 18^e siècles

Dossier destiné aux enseignants



**Service culturel
des musées d'Orléans**

Dossier réalisé par les enseignants détachés
Hervé Finous, Nadine Mazier, Odile Ringuedé, Dominique Massardier

I. Aux origines du portrait

Étroitement lié à la conception religieuse et à l'organisation sociale et politique d'une société, le portrait est initialement associé à la notion de survie et à la transmission de l'image d'une personne aux générations futures. Il témoigne de l'apparence d'un individu à un moment donné de sa vie et représente un moyen de conjurer l'état éphémère lié à la condition humaine. Par conséquent, le portrait joue un rôle social important :

- Il permet d'affirmer la position sociale d'un personnage ou d'un groupe social important et puissant.
- C'est un outil de propagande ; autrefois, les souverains envoyaient leur portrait dans les différentes provinces du royaume, affirmant ainsi leur omniprésence.
- Il compense l'absence : ainsi, lors des fiançailles de hauts personnages, les futurs époux faisaient souvent "connaissance" par l'intermédiaire d'un portrait.
- C'est un souvenir pour la famille qui le transmettra aux générations futures.

II. Des portraits de pouvoir

À une époque où la peinture d'histoire se situe au sommet de la hiérarchie des genres, le portrait est d'autant plus légitime qu'il est au service de l'histoire, qu'il est un portrait d'un personnage engagé dans l'histoire. Aussi les portraits des 17^e et 18^e siècles sont-ils bien souvent des portraits de pouvoir, qui, d'une manière ou d'une autre exaltent chez la personne portraiturée la possession ou la pratique d'un pouvoir.

L'exaltation du pouvoir peut s'exprimer à travers des accessoires, des attributs symboliques : *regalia* du souverain, ordres religieux et militaires, coiffure et costume révélateurs du rang social ou caractéristiques de la fonction, instruments propres à une profession... Elle peut se manifester à travers la richesse du décor, la somptuosité de la mise en scène. Elle peut aussi s'étendre à l'ensemble de la personne portraiturée : sa pose, ses gestes, son regard. Elle peut enfin prendre une tournure allégorique par le truchement d'une identité d'emprunt qui se superpose à l'identité réelle du modèle. On recourt volontiers aux divinités du panthéon gréco-latin et aux héros de la mythologie, mais les personnages de la Bible et les saints du Paradis sont également mis à contribution.

Les portraits que nous avons sélectionnés illustrent ces différents aspects, tout en reflétant les évolutions du genre.

III. Sous Louis XIV

Comme l'écrit Emmanuel Coquery dans *Visages du Grand Siècle* (1997), "*Jamais sans doute société ne s'est si attentivement scrutée dans ses portraits que celle de Louis XIV (...) Le roi donne l'exemple. Son auguste face, peinte puis gravée, est multipliée à l'infini pour venir trôner parmi les images de ses sujets. La noblesse fait du portrait un témoignage de continuité dynastique, un instrument de justification et un gage d'alliance inter-familiale : pas de portrait sans sa copie donnée aux alliés. Les intellectuels, au rang desquels viennent se hisser les peintres, s'interrogent sur leur condition et revendiquent une dignité plus haute, dont l'effigie peinte est une des indispensables composantes. Les bourgeois imitent les uns et les autres. La demande est immense, la production est à sa mesure. Il reste difficile d'évaluer le nombre des seuls portraits peints, originaux et copies, durant ce demi-siècle – peut-être trois mille pour la seule capitale. Mais la croissance du genre, en nombre et en variété, est un fait sans conteste*".

La France est, à l'avènement de Louis XIV, un riche vivier de portraitistes. Deux courants marquent la régence ; celui du portrait réaliste, avec les frères Le Nain, Philippe de Champaigne, Charles Le Brun, Simon Vouet et Robert Nanteuil, porte une attention précise à l'expression des visages et à la vérité psychologique des modèles ; celui du portrait de cour, qui soumet les visages à une flatteuse idéalisation pour satisfaire aux canons de la mode et à la tradition de la peinture d'histoire, attache beaucoup d'importance aux accessoires (costume, bijoux, guirlandes de fleurs, draperies, paysage...). Pierre Mignard, qui vient s'établir à la cour en 1658 ou 1659 après un long séjour en Italie, est à mi-chemin des deux courants. Il devient très vite le portraitiste de tous ceux qui

comptent et le rival de Charles Le Brun. A la mort de ce dernier, en 1690, il recueille toutes ses charges : premier peintre du roi et directeur de l'Académie.

La fin du règne du Louis XIV est surtout marquée par la production de François de Troy, de Nicolas de Largillière et de Hyacinthe Rigaud. Attaché au service du duc et de la duchesse du Maine, le premier cultive volontiers l'allégorie et l'allusion mythologique. La pose de ses modèles conserve souvent beaucoup de hauteur. Très sensible à l'élégance de l'œuvre de Van Dyck, le second, dont la clientèle est plus bourgeoise, est reconnu comme le plus grand coloriste de la peinture française d'Ancien Régime. Rigaud, quant à lui, connaît dès les années 1680, un immense succès. Considéré comme un symbole de la monarchie absolue, son *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (1701) confère plus d'éclat encore à sa déjà grande renommée. D'abord influencé par Van Dyck et la tradition française du portrait de cour, Rigaud s'affranchit de l'ensemble de ses aînés. Son goût pour les mises en scène théâtrales et les effets de draperie fait qu'on associe généralement son nom au portrait d'apparat (voir *Repères pour l'enseignant*).

IV. Les évolutions du 18^e siècle

Le faste des portraits de cour nous conduit trop souvent à oublier le souci de vérité psychologique des artistes du Grand Siècle et à opposer trop fortement leur production aux portraits moins ostentatoires du 18^e siècle. La réalité n'est, on l'a vu, pas tout à fait aussi simple. Au reste, plusieurs grands portraitistes de l'époque de Louis XIV poursuivent leurs activités sous la Régence et le ministère du cardinal de Fleury. C'est le cas de Largillière, mais aussi de Rigaud, peintre emblématique du règne du Roi-Soleil.

Il n'est pas moins vrai que l'art du portrait va progressivement changer au cours du Siècle des Lumières, et avec lui la représentation des hommes et des femmes de pouvoir. La légèreté, l'élégance, la fantaisie et la sensualité de la société aristocratique ne sont pas étrangères au succès des portraits mythologiques, dont les portraits de Mesdames de France - *Henriette de France en Flore* (1742) et *Adélaïde de France en Diane* (1745) - par Jean Nattier offrent de brillants exemples. Fort apprécié par la famille royale, l'artiste, héritier aimable de Rigaud, prête aux visages une expression de douceur un peu mélancolique très révélatrice de la sensibilité de l'élite. Mais le charme et la vivacité de ses modèles – surtout des femmes – l'intéressent plus que les traits de leur personnalité.

La deuxième moitié du siècle voit au contraire s'imposer la quête de la vérité psychologique. Cette évolution se fait sentir dans le portrait peint. L'utilisation d'un fond neutre allège la composition et donne une atmosphère plus détendue et plus intime. Les attitudes des modèles sont moins hiératiques et leur naturel permet l'expression plus authentique de la personnalité de l'individu : le réalisme sans outrance, empreint de simplicité, est de mise. Le format ovale est largement utilisé pour le portrait en buste qui s'y inscrit de manière harmonieuse. Ainsi, dans le portrait du Musée des beaux-arts d'Orléans, François-Hubert Drouais nous fait-il pénétrer dans l'intimité de Madame de Pompadour.

L'analyse psychologique est encore plus aboutie chez les pastellistes comme Maurice- Quentin de La Tour, honoré de très nombreuses commandes des Grands, et Jean-Baptiste Perronneau, qui doit se contenter d'une clientèle plus bourgeoise et plus provinciale. L'attention de l'artiste, et donc du spectateur, se focalise sur le visage, dont l'expression, le regard, le sourire ou la moue disent le caractère profond du modèle. *"Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage mais je descends au fond d'eux-mêmes..."*, disait Maurice-Quentin de La Tour.

Les accessoires, quand il en subsiste, sont réduits au minimum. Ils symbolisent alors le statut du personnage portraituré, l'origine de son pouvoir : livres du juriste, compas de l'ingénieur, plume et encrier du négociant ou carton à dessin du peintre. Et puis le costume est là pour rappeler la richesse du modèle et sa fonction dans la société.

Le portrait historié ou mythologique tombe en désuétude et l'artiste a de moins en moins recours aux représentations symboliques pour traduire la personnalité de son modèle. Enfin les ornements, les attributs et les décors perdant de l'importance, les formats retrouvent des dimensions plus réduites permettant au regard du spectateur de se porter sur le personnage central du tableau. Dans la seconde moitié du 18^e siècle, le portrait de genre se développe grâce à des artistes comme Chardin et Greuze. L'époque, marquée par les idées de Jean-Jacques Rousseau, voit naître un courant sentimental qui s'épanouit avec les portraits de famille empreints de douceur et de féminité que compose Elisabeth Vigée-Lebrun.

I. Portrait et figure : essai de définition

Un portrait est la représentation d'une personne, réalisée de telle sorte qu'elle soit identifiable. Le petit Larousse définit ce mot issu du vieux français *pourtraire* - dessiner - comme étant « *L'image donnée d'une personne par la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie* » ou encore la « *Description orale ou écrite de quelqu'un* ».

Le genre du portrait révèle l'évolution de la représentation humaine tout en étant un témoin très précis des sociétés (modes, classes sociales...) même s'il fut longtemps limité à la représentation des grands de ce monde.

Le portrait résulte des rapports entre imitation, imagination et représentation des conventions sociales, qui varient selon les époques, les artistes et les commanditaires.

La figure, quant à elle, est la représentation d'un personnage historique ou religieux (personnage biblique, saint, héros...) qui a disparu depuis longtemps, d'une muse ou d'une allégorie (le Renommée, la Vertu, la Curiosité...). Elle peut également personnifier un métier voire une catégorie sociale (servante, mendiant, paysan, etc).

Même s'il utilise les services d'un modèle pour peindre une figure de manière réaliste, l'artiste est libre de toute contrainte de ressemblance avec une personne existante, ce qui lui permet de faire appel à l'imaginaire et de donner une interprétation personnelle du personnage représenté.

II. Le portrait peint

1 / Eléments typologiques du portrait

La typologie du portrait varie selon des choix qui peuvent être ceux du commanditaire ou ceux de l'artiste lui-même. Lorsque ces choix viennent du commanditaire, les finalités d'ordre social prédominent généralement et reflètent les préoccupations prioritaires de celui-ci :

- Portrait d'apparat et officiel,
- portrait de souvenir personnel.

L'artiste doit alors utiliser les techniques les plus adaptées au type de portrait souhaité en agissant sur :

- la composition,
- le cadrage,
- le point de vue
- la palette de couleurs
- le rapport entre le fond et le modèle...

La forme du portrait est également liée au cadrage et à la position du modèle :

- portrait en pied
- portrait en buste
- portrait à mi-corps
- tête seule
- de profil
- de face
- de trois-quart
- debout
- assis
- allongé
- à cheval (portrait équestre)

2 / Le portrait d'apparat

Ce type de portrait connut un essor exceptionnel durant le Grand Siècle, sous le règne de Louis XIV dont il devint un outil de propagande privilégié. Outre un format aux dimensions imposantes, le portrait d'apparat bénéficie d'une composition complexe où la théâtralité du décor et de la pose exclue toute spontanéité du modèle.

Le fond comporte fréquemment des éléments d'architecture à l'antique aux dimensions imposantes aptes à évoquer l'intérieur d'un palais. Le personnage central est généralement placé devant d'immenses tentures de velours drapé formant un dais et retombant jusqu'au sol. S'il est représenté à l'extérieur, dans son environnement familial, il se tient le plus souvent sur une terrasse adossée à un parc planté d'arbres centenaires. Au contraire, s'il s'agit de représenter un prince menant ses armées, le fond laissera entrevoir un champ de bataille lié au souvenir d'une victoire.



Pierre GOBERT (1662-1744)

Portrait d'une princesse cueillant des fleurs à un oranger

De nombreux accessoires sont dispersés sur le lieu, ce qui permet de renforcer l'effet de luxe et de donner du volume à la composition en creusant l'espace. Par ailleurs, ces objets sont généralement chargés de valeur symbolique quand ils ne sont pas de véritables **attributs** permettant d'identifier clairement le personnage qui fait l'objet du portrait. Les vêtements eux-mêmes sont alors des éléments déterminants dans cette fonction d'identification. Ainsi Louis XIV en majesté est-il toujours accompagné des attributs de la royauté et du pouvoir absolu : manteau de velours bleu profond semé de lys d'or et doublé d'hermine, sceptre d'or dans la main droite, épée incrustée de pierres au côté gauche et grand collier de l'Ordre du Saint-Esprit sur la poitrine. À ses côtés, la main de justice et la couronne reposent sur un coussin bleu fleurdelisé. Le rideau drapé du fond est alors de pourpre, symbole du pouvoir royal. L'effet de richesse et de foisonnement est renforcé par les textures et les matières luxueuses associées à ces éléments de décors et aux attributs du pouvoir qui sont rendus avec virtuosité par de nombreux artistes du 17^e et du 18^e siècle.

La représentation d'un **personnage en pied** permet de donner tout son sens au portrait d'apparat. **Le format** aux dimensions généreuses laisse toute latitude au peintre de concevoir une composition complexe où se mêlent les attributs, les éléments de décor, voire des personnages complémentaires et des animaux, dont la fonction est de permettre l'expression de la puissance et de la gloire du personnage central.

Un point de vue en légère contre-plongée allonge la silhouette et renforce l'idée de puissance et d'autorité. La position de trois-quart permet de placer le buste en légère rotation accompagnée de mouvement de bras qui introduisent un peu de dynamisme et de vivacité.

III. le portrait sculpté

1 / Eléments typologiques du portrait sculpté

Si le **portrait en pied** et le **portrait équestre** furent les plus prestigieux dans le genre du portrait sculpté, le **portrait en buste** fut souvent considéré comme facile et destiné à « nourrir son homme » sans pourtant lui assurer une véritable renommée. Mais il fut aussi le plus couramment pratiqué et connu, en France, un succès certain dès le 17^e siècle où il était présenté de diverses manières :

- à l'*Italienne*, c'est à dire coupé horizontalement à la naissance des bras
- en *Hermès* : coupé aux épaules et engagé dans un bloc cubique faisant corps avec lui
- à *mi-corps*, avec ou sans les bras
- avec les *épaules*.

Les utilisations que l'on peut faire du portrait en buste sont multiples, ce qui explique en grande partie l'engouement dont il a fait l'objet. Si son usage traditionnel le destinait tout naturellement aux tombeaux et à l'architecture (sur les façades des palais et des édifices publics), il fut aussi largement utilisé dans les parcs et jardins mis à l'honneur sous Louis XIV. Enfin, les nobles de la Cour et les bourgeois fortunés en firent un élément privilégié de décoration intérieure pour leurs demeures.

Les dimensions du portrait en buste variaient sensiblement selon le lieu auquel il était destiné. On le disait *colossal* s'il était plus grand que son modèle, *nature* s'il le reproduisait à l'identique, ou même *demi-nature*, *petite nature* s'il était de dimensions réduites. Les très petits formats eurent beaucoup de succès pour l'ornement des maisons bourgeoises.

Les techniques et les matériaux utilisés pour ce genre de sculpture sont fonction du lieu auquel il est destiné ainsi que du budget dont dispose le commanditaire.

2 / Les techniques de la sculpture

Le modelage

De toutes les techniques utilisées pour créer une forme en trois dimensions, le modelage est la plus simple car il se contente de l'action directe des mains sur un matériau naturellement plastique comme l'argile.

L'oeuvre obtenue est une pièce unique et originale qui peut éventuellement servir ensuite de support à un moulage. Outre l'argile, qui reste le matériau privilégié du modelage, le plâtre et la cire peuvent également être utilisés.

Les sculptures en plâtre sont d'un poids relativement réduit car, en général, elles sont creuses.

Le moulage

Le moulage est destiné à assurer la conservation et la diffusion en de multiples exemplaires (épreuves de série) d'une oeuvre déjà existante et qui est elle-même modelée ou taillée. Le principe de base consiste à prendre, à partir de cette oeuvre originale, un moule ou creux (négatif) et à tirer de ce moule (par coulage ou estampage) une épreuve (positif). Les matériaux les plus couramment utilisés pour le moulage sont le plâtre et l'argile.

Le travail des métaux

Selon les époques, on a travaillé l'or, le cuivre, le fer et divers alliages pour réaliser des sculptures.

La fonte

Le bronze est le métal qui se prête le mieux à l'expression plastique et l'art de la fonte est considéré comme l'une des techniques majeures de la sculpture. Pratiquement inaltérable, le bronze résiste bien aux intempéries et à la corrosion ; il restitue toutes les finesses du modelé voulu par le sculpteur et peut ensuite s'enrichir de ciselures ou d'une patine. Toutes ces qualités en font le matériau privilégié des oeuvres de plein air et des commandes de prestige. Cependant, il présente deux inconvénients majeurs : son coût et son poids. Aussi, a-t-on recherché de tout temps à réduire l'épaisseur des pièces fondues afin d'en diminuer le poids et le prix de revient !

La technique de la fonte nécessite l'existence d'un modèle original exécuté pour en faire un moule. Selon la technique de fonte utilisée ensuite, ce modèle (généralement modelé avec de l'argile ou du plâtre) sera détruit pendant le démoulage, ou il pourra être réutilisé pour une production en plusieurs exemplaires. Le nombre de ceux-ci est officiellement limité ; ils pourront recevoir la signature de l'artiste et seront alors considérés comme authentiques. Après le démoulage, la sculpture en bronze subit plusieurs opérations (ébarbure, ciselure, patine) avant d'obtenir son aspect final.

Le martelage et l'estampage

Outre la technique de la fonte, les métaux furent travaillés par martelage et par estampage depuis la plus haute antiquité : les sculptures gallo-romaines du trésor de Neuvy-en-Sullias en sont un bel exemple (à voir au Musée historique et archéologique de l'Orléanais).

La taille directe

Pratiquée depuis la haute Antiquité, la technique de la taille directe est très fortement associée à la sculpture dans l'esprit du public. Elle ne peut s'exécuter que sur des matériaux durs comme la pierre, le bois ou l'ivoire. Le fait de tailler consiste à enlever directement de la matière à partir d'un bloc de départ, sans possibilité de repentir. Cela nécessite donc de procéder par étapes successives et avec d'autant plus de prudence que le matériau est coûteux et présente souvent des zones d'éclatement.

Grille d'analyse d'un portrait

Caractères physiques du personnage	Corps	
	Tête et visage	
	Membres et mains	
Cadre dans lequel le personnage est représenté	Intérieur	
	Extérieur	
	Fond neutre	
Costumes et accessoires	Vêtements	
	Coiffure	
	Objets, animaux, personnages « accessoires »	
Attributs et symboles	Attributs de fonction	
	Attributs mythologiques	
	Symboles	

Position et attitude	Contenance	
	Attitude	
	Expression du visage	
Éléments plastiques	Format	
	Cadrage	
	Couleurs	
	Rendu des matières	
	Support et technique	

FICHE DE L'ELEVE

Collège-lycée

« Ce que disent les mains... »

Vous rechercherez, au premier étage du musée, les portraits des personnages cités. En observant bien leurs mains, vous découvrirez des indices intéressants sur le modèle afin de compléter le tableau ci-dessous en précisant l'époque.

Vous pourrez ensuite comparer ces représentations.

Personnage représenté Année du portrait	époque	Ce que touchent les mains. MD (main droite) MG (main gauche)	Ce qu'elles indiquent sur le personnage
Philippe de France, dit « Monsieur »	Deuxième moitié du 17 ^e siècle	MD : MG :	montrent que Philippe d'Orléans commande des troupes au nom du roi.
Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine, portrait réalisé en 1694.		MD : MG :	Désigne symboliquement une jeune mariée. souligne le rang social élevé du modèle, princesse du sang.
Anne Henriette de France, portrait en Flore réalisé en 1742.		MD : MG :	marque de sensualité qui renvoie à la chair rose du modèle. référence à la virginité qui renvoie à sa robe blanche. l'attribut de la déesse Flore.
La marquise de Pompadour, portrait réalisé en 1763		MD et MG :	souligne le caractère intime du portrait.

Vous pourrez prolonger ces observations en faisant parler les mains dans d'autres œuvres.

FICHE DU PROFESSEUR

Collège-lycée

« Ce que disent les mains... »

Vous rechercherez, au premier étage du musée, les portraits des personnages cités. En observant bien leurs mains, vous découvrirez des indices intéressants sur le modèle afin de compléter le tableau ci-dessous en précisant l'époque.

Vous pourrez ensuite comparer ces représentations.

Personnage représenté Année du portrait	époque	Ce que touchent les mains. MD (main droite) MG (main gauche)	Ce qu'elles indiquent sur le personnage
Philippe de France, dit « Monsieur »	Deuxième moitié du 17 ^e siècle	MD : un casque empanaché de blanc. MG : une armure et une écharpe blanche.	montrent que Philippe d'Orléans commande des troupes au nom du roi.
Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine, portrait réalisé en 1694.	Fin du 17 ^e siècle	MD : une fleur d'oranger. MG : une robe bordée d'hermine et brodée de lys d'or.	Désigne symboliquement une jeune mariée. souligne le rang social élevé du modèle, princesse du sang.
Anne Henriette de France, portrait en Flore réalisé en 1742.	Première moitié du 18 ^e siècle	MD : le cœur rose... ...d'une fleur blanche. MG : une couronne de fleurs.	marque de sensualité qui renvoie à la chair rose du modèle. référence à la virginité qui renvoie à sa robe blanche. l'attribut de la déesse Flore.
La marquise de Pompadour, portrait réalisé en 1763	Deuxième moitié du 18 ^e siècle	MD et MG à l'intérieur d'un manchon de fourrure blanche.	souligne le caractère intime du portrait.

FICHE DE L'ÉLÈVE
Lecture d'une œuvre
Niveau : collège et lycée

François de TROY

Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine

Technique : huile sur toile

Dimensions : 227,4 x 158,3 cm

Année de réalisation : 1694

I. Un portrait d'apparat.

1/ De quoi le décor se compose-t-il ?

.....
.....
.....
.....

2/ Quelle est la position du personnage dans le tableau ?

.....
.....
.....

3/ Quelle est l'attitude du modèle ?

.....

II. Une princesse du sang.

1/ Quelles touches d'exotisme signalent le haut rang du personnage ?

.....
.....

2/ Quels détails du costume montrent qu'il s'agit d'une princesse de sang royal ?

.....
.....

III. Une jeune mariée.

1/ Quels symboles végétaux et animaux associés au mariage peut-on repérer ?

.....
.....
.....

2/ Quels attributs mythologiques évoquent l'amour ?

.....
.....

FICHE DU PROFESSEUR
Lecture d'une œuvre
Niveau : collège et lycée

François de TROY
Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine

Technique : huile sur toile

Dimensions : 227,4 x 158,3 cm

Année de réalisation : 1694

I. Un portrait d'apparat.

1/ De quoi le décor se compose-t-il ?

- d'un paysage, d'un arbre monumental, d'une fontaine décorative, en arrière-plan ;
- d'une terrasse carrelée limitée par une balustrade de pierre ornée d'un vase.

2/ Quelle est la position du personnage dans le tableau ?

- C'est un portrait en pied.
- Le personnage est au milieu du tableau, vu en légère contre-plongée.

3/ Quelle est l'attitude du modèle ?

- On pourra accepter des adjectifs aussi divers que : assurée, distinguée, élégante, posée, raide...

II. Une princesse du sang.

1/ Quelles touches d'exotisme signalent le haut rang du personnage ?

- le serviteur de type hindou,
- le singe et les fruits exotiques (citron et grenade).

2/ Quels détails du costume montrent qu'il s'agit d'une princesse de sang royal ?

- le manteau brodé de lys d'or,
- la robe bordée d'hermine et brodée de lys d'or.

III. Une jeune mariée.

1/ Quels symboles végétaux et animaux associés au mariage peut-on repérer ?

- la fleur d'oranger (symbole du mariage), la grenade et le citron (fruits à pépins symboles de fertilité) ;
- la petite chienne (symbole de fidélité) aux mamelles très apparentes (symbole de fécondité).

2/ Quels attributs mythologiques évoquent l'amour ?

- deux amours ailés,
- au sol, l'arc et le carquois garni de flèches de Cupidon.

Claude Deruet

Nancy, 1588 – Nancy, 1660

Fils d'un horloger du duc de Lorraine, **Deruet** reçoit une première formation dans l'atelier du peintre Jacques Bellange. Il séjourne ensuite pendant une dizaine d'années en Italie, où il fréquente Tempesta et bénéficie de la protection des Borghese, en particulier du pape Paul V. De retour à Nancy en 1619, il s'impose bientôt comme le peintre le plus important de sa province. Considéré comme le successeur de Bellange, mort en 1616, il reçoit de nombreuses commandes de l'Église. Ordonnateur des fêtes du duc Charles IV, il travaille avec Callot au fameux carrousel donné par ce prince en 1627.

Deruet est donc avant tout un artiste de cour. Son maniérisme, son charme naïf, son archaïsme précieux reflètent les goûts de la Cour de Lorraine. Sa renommée lui vaut, après l'invasion du duché par les troupes françaises en 1633, de travailler aussi pour Louis XIII et son principal ministre. Désormais, Deruet partage son temps entre sa terre natale et la France.

Les peintures qu'abrite le musée d'Orléans (*les quatre éléments* et *le Portrait de Louis XIV enfant*) figurent parmi les œuvres les plus connues de l'artiste. On peut également citer :

Les amazones : le *Départ*, le *Duel*, la *Rescousse* et le *Triomphe* (musée des Beaux-Arts de Strasbourg),
L'enlèvement des Sabines (Pinakothek de Munich).



Portrait du Dauphin, futur Louis XIV

Huile sur toile
50,3 x 39,2 cm

Preuve de la faveur dont l'artiste jouissait à la Cour de France, ce portrait a probablement été peint vers 1641-42. C'est le plus célèbre des nombreux portraits du Dauphin. Il prépare peut-être, comme le suggère la mise en page, une gravure non réalisée. L'œuvre témoigne en tout cas de la volonté de célébrer une continuité dynastique maintenant assurée en diffusant largement le portrait du futur roi.

Il a fallu attendre le 5 septembre 1638 pour qu'Anne d'Autriche, mariée à Louis XIII depuis 1615, donne le jour à un héritier. Le jeune prince est donc ici âgé d'environ quatre ans. C'est un bambin aux joues roses et rebondies.

Influencé par la manière flamande, le peintre détaille avec complaisance et minutie les riches ornements de dentelle du costume. Le petit Louis est vêtu, selon la coutume de l'époque, d'une robe protégée par un tablier. On avait en effet pris l'habitude au XVI^e siècle, pour marquer le caractère

spécifique de l'enfance, de faire porter aux garçons jusque vers l'âge de six ans les mêmes vêtements qu'aux petites filles.

Au bleu d'azur (couleur royale et mariale) des manches brodées d'or, à celui de la monumentale plume qui orne le béguin dont est coiffé l'enfant, répond le bleu du large cordon du Saint-Esprit et celui de la colombe éployée au centre de la croix à huit points cantonnée de fleurs de lis. Créé par Henri III en 1578, l'ordre est, depuis Henri IV, attribué dès leur naissance au dauphin et à ses frères.

Deux nœuds rouge vif animent la chevelure blonde et encadrent le visage grave du jeune prince. Ils font écho au rouge du fond du portrait, qui réchauffe la composition.

Atelier d'Henri Gascard

Paris, 1635 - Rome, 1701

Fortement influencé par Mignard, Henri Gascard est de ces portraitistes qui tentent de fournir une synthèse entre l'observation précise et le raffinement décoratif, entre l'esprit de définition et l'éclat du faste. Ce compromis, qui leur fait perdre un peu de vigueur et de fermeté, leur a parfois valu l'appellation peut-être un peu sévère de "maîtres au pinceau mou".

Plusieurs grands graveurs, parmi lesquels Antoine Masson (1636-1700) et Benoît Farjat (1645/46-1724), ont travaillé d'après les portraits peints par Gascard, qui s'est lui-même essayé à cet art. Son fastueux portrait de Madame de Montespan, représentée dans la galerie de son château de Clagny vers 1670, est probablement l'un des plus connus de la marquise.

Henri Gascard a travaillé en Italie, en Angleterre et en Hollande. Il a été reçu académicien en 1680. Le musée du Louvre présente plusieurs de ses œuvres.



Portrait de Philippe de France, dit "Monsieur"

Huile sur toile - 131,8 cm x 95,6 cm.

Devant un décor de draperies qui laisse voir, à l'arrière-plan, une scène de bataille, Philippe de France - "Monsieur" - est représenté en chef d'armée. Sur son armure richement damasquinée, le frère de Louis XIV porte le cordon bleu du Saint-Esprit. Le pommeau de son épée se détache sur l'écharpe blanche de commandement. Sa main droite est posée sur un casque empanaché de blanc. Aux ornements rouges de l'armure et de l'épée s'ajoute le reflet de l'intérieur du casque. Ainsi se retrouvent les trois couleurs royales, qui rythment d'ailleurs l'ensemble de la composition.

Le chef de guerre est sans doute associé ici à la bataille de Cassel, qu'il remporta, en avril 1677, près de Dunkerque, contre le Prince Guillaume d'Orange, au cours de la Guerre de Hollande. Primi Visconti, dans ses Mémoires sur la cour de Louis XIV, évoque le vainqueur en ces termes : *"Il a une bravoure si naturelle qu'il semble ignorer ce que c'est que la mort, et pourtant il a l'air d'une femme, étant toujours en train de se farder ; il se pare avec beaucoup de rubans et de bijoux, il ne porte jamais de chapeau pour ne pas abîmer sa perruque"*. Et Saint-Simon surenchérit : *"Monsieur, qui avec beaucoup de valeur avait gagné la bataille de Cassel, et qui en avait toujours montré une fort naturelle en tous les sièges où il s'était trouvé, n'avait d'ailleurs que les mauvaises qualités des femmes"*.

cf. *Portraits littéraires*, fournis en annexe.

François de Troy Toulouse, 1645 – Paris, 1730

François de Troy fait partie d'une lignée d'artistes peintres toulousains. Parmi les portraitistes du règne de Louis XIV, il fut le premier à libérer le genre des rigueurs du classicisme. Après avoir étudié dans l'atelier de son père à Toulouse, il fut l'élève de Nicolas Loir et de Claude Lefèvre à Paris. Il s'orienta très vite vers le portrait, mais il choisit un sujet d'histoire pour se présenter à l'Académie Royale où il fut reçu en 1674. Malgré son peu d'assiduité aux séances de l'Académie il se vit confier de très nombreuses commandes de portraits dont beaucoup venaient de la famille royale. Il fut également sollicité par la cour de Jacques II d'Angleterre, exilée au château de Saint-Germain à partir de 1689. Le duc et la duchesse du Maine, établis à Sceaux, furent parmi les clients les plus assidus de François de Troy.

Durant sa longue carrière, il fit évoluer l'art du portrait grâce à un dessin plus fluide et à un très beau rendu des matières. Mais c'est surtout la richesse et la subtilité des harmonies colorées de sa palette qui caractérisent son œuvre. Ces qualités lui assurèrent un succès constant auprès de la noblesse et de la haute bourgeoisie.

Sa carrière officielle fut également brillante puisqu'il fut professeur, puis directeur, à l'Académie Royale de peinture.

Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé (1676-1753), duchesse du Maine, 1694 Huile sur toile 227,4 x 158,3 cm



Petite fille du Grand Condé, Anne Louise-Bénédicte devint duchesse du Maine en 1692 par son mariage avec Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine. Celui-ci était l'un des enfants légitimés de Louis XIV et de Madame de Montespan.

D'un caractère fantasque et orgueilleux, aimant le théâtre et les lettres, elle tenait une véritable cour à Sceaux où elle organisait des fêtes costumées fastueuses, les grandes Nuits. Elle tenait salon et y accueillait des esprits brillants tels que Voltaire, le baron de Montesquieu, Jean le Rond d'Alembert ou encore la marquise du Deffand. En 1703, elle créa un ordre de chevalerie pour séduire et gratifier ses fidèles : trente-neuf membres, pas un de plus, étaient reçus dans l'ordre (un rien fantaisiste !) de la Mouche à Miel. Après la mort de Louis XIV, elle combattit ardemment le parti des Orléans, espérant que le duc du Maine pourrait ainsi accéder à la succession. Son activisme lui valut au contraire la disgrâce et la prison en 1719.

Au moment de la réalisation de ce portrait en pied, la duchesse du Maine a dix-huit ans. Le point de vue en contre-plongée comme sa toute petite taille et lui donne une prestance altière. Elle se tient sur la terrasse d'un château bordée de grands arbres, qui laissent apercevoir les lointains bleutés d'une campagne vallonnée.

Le tableau est émaillé de détails symboliques et allégoriques destinés à rappeler l'éminente position sociale occupée par la duchesse du Maine. Elle est vêtue d'une robe de cour en satin rebrodée d'or dont la coupe est soulignée d'une large bordure d'hermine. Un manteau de velours bleu, brodé de lys d'or, lui couvre les épaules. La doublure d'hermine ainsi que les lys d'or de la robe et du manteau, associés au bleu profond de ce dernier, indiquent que l'on se trouve face à une « princesse du sang ». Voir *Portraits littéraires* fournis en annexes.

La présence des deux Amours et d'un carquois muni de flèches d'or déposé aux pieds de la jeune femme, nous ramène au goût du portrait mythologique alors très à la mode. Ce type de portrait, peu soucieux de vérité psychologique, permet de glorifier le modèle en lui prêtant des qualités physiques idéales généralement attribuées aux dieux, où tout du moins de le placer sous leur bienveillante attention.

Dans le cas présent, le carquois doré et les flèches peuvent évoquer Diane (Artémis) qui, dans la Rome antique, protégeait les femmes enceintes et présidait aux accouchements. Le mariage, encore récent, de la jeune duchesse est rappelé par les fleurs d'oranger qu'elle saisit dans une corbeille que lui présente un Amour ainsi que par les nombreuses perles qui ornent sa chevelure et sa toilette.

Par ailleurs, la grenade entamée et les citrons, pleins de pépins, sont autant de symboles de fertilité, ainsi que les mamelles très apparentes de la petite chienne, qui jappe en regardant la jeune femme. Cette accumulation de détails symboliques liés à la fécondité annonce une naissance toute proche qui vient conforter la jeune duchesse dans sa position d'épouse, puisqu'elle va offrir un descendant au duc du Maine.

La présence du petit singe, des fruits rares placés dans une pièce d'orfèvrerie et du jeune domestique de type hindou, sacrifie au goût de l'exotisme en vogue à cette époque et sont autant de signes extérieurs de richesse.

François de Troy réussit ici à associer un paysage, une nature morte, des animaux et plusieurs personnages, tout en respectant la monumentalité nécessaire à un portrait de cour. Par ailleurs, l'observation minutieuse des détails, le raffinement des couleurs et la grande qualité technique dans le rendu des textures, font de ce tableau une œuvre de qualité.

Pierre Gobert

Fontainebleau, 1662 – Paris, 1744

Pierre Gobert est issu d'une famille de sculpteurs et son frère Jean fut le « peintre ordinaire du Roi ». Reçu à l'Académie en 1701, Pierre fit le portrait de nombreuses grandes dames appartenant à la cour de Louis XIV à la fin de son règne. C'est ainsi qu'au Salon de 1704, il envoya notamment le portrait de la duchesse du Maine en Vénus avec celui de six autres dames de la Cour ; mais il y joignait également les portraits de cinq ducs, comtes ou autres chevaliers. Parmi les portraits actuellement présentés dans divers musées sous le nom de Pierre Gobert, on trouve un portrait du Dauphin, futur Louis XV (Musée du Louvre), un autre de Louis-Henri de Bourbon, septième prince de Condé, ce qui laisse penser que son talent fut réellement reconnu et lui permit d'en vivre largement.

Portrait de la duchesse de Bourbon-Conti (1673-1743), avec l'une de ses filles, vers 1711- 1715

Huile sur toile 101,9 x 90,8 cm



Louise Françoise de Bourbon était la fille légitimée de Louis XIV et de Madame de Montespan. Née en 1673, elle fut appelée Mademoiselle de Nantes, puis devint duchesse de Bourbon-Conti par son mariage (1685) avec Louis III de Bourbon, prince de Condé, dont elle eut neuf enfants. Sur cette toile, qui fut probablement réalisée vers 1711-1715, elle est représentée en compagnie d'une de ses filles

Ce tableau fait partie d'une série de reproductions dont l'original a aujourd'hui disparu. S'il n'a pas le décorum d'un portrait d'apparat, de nombreux détails signalent cependant la qualité des personnes qu'il représente. La jeune femme et la fillette portent des vêtements qui traduisent leur rang social malgré l'apparente simplicité d'un portrait de caractère plus intimiste qu'officiel. Les reflets du velours de la robe bleu sombre de la duchesse, la légèreté du voile qui couvre le haut de sa chevelure, l'éclat soyeux de la robe et de l'étoile de la

fillette contribuent à rendre l'effet de luxe discret voulu dans ce genre de portrait.

La duchesse de Bourbon-Conti et sa fille sont représentées à mi-corps, la mère assise sur un fauteuil recouvert de velours rouge et la fillette debout à ses côtés. Rien ne sépare le spectateur des deux personnages qui occupent presque en totalité l'espace du tableau. De lourdes draperies de velours vert se fondent dans le fond sombre et forment le décor en suggérant une pièce close, sans doute un cabinet de lecture. L'atmosphère studieuse est renforcée par le parchemin qu'elles tiennent ensemble. L'enfant lève les yeux vers sa mère, nous indiquant ainsi clairement qui est le personnage central du tableau. La position frontale de Louise Françoise de Bourbon-Conti signale son rang et lui confère une autorité sans conteste.

Si la Duchesse et sa fille sont ici représentées dans un cadre familial, ce portrait ne s'apparente en aucun cas à une scène de genre. En effet, la composition et la pose des personnages rappellent très clairement la scène de l'éducation de Marie faite par sainte Anne, largement représentée dans les scènes religieuses. Cette allusion, renforcée par l'emploi de couleurs symboliques liées à Marie, permet de donner une autre dimension à une scène d'ordre domestique : les deux personnes portraiturées se trouvent idéalisées par l'évocation à peine voilée de modèles aux qualités édifiantes.

Enfin, les effets de lumière contribuent également à magnifier les modèles : les plages les plus claires du tableau sont focalisées sur les mains, le cou et le visage de la duchesse et de sa fille, mettant ainsi en valeur leur carnation très claire. Ce teint de porcelaine est rehaussé de touches d'un rose soutenu pour marquer la bouche et les joues : critères de beauté incontournables pour toutes les Dames appartenant à la Cour de Louis XIV.

Jean Le Gros

Paris, 1671 – Port-du-Pecq, 1745

On sait peu de choses au sujet de Jean Le Gros si ce n'est qu'il fut l'élève de Hyacinthe Rigaud dans les années 1690 - 1694. Malgré des dons très tôt reconnus, il ne fut reçu à l'Académie qu'en 1722. Il y présenta deux portraits d'une qualité remarquable ce qui, aux yeux de certains historiens, pose question sur l'attribution de quelques tableaux au maître ou à l'élève.

Quoi qu'il en soit, Jean Le Gros sut tirer profit des leçons de Hyacinthe Rigaud qui reste un des grands noms de l'art du portrait en France et qui, dès 1694, reçut commande du roi Louis XIV. Cet artiste sut à la perfection rendre la richesse et la profusion des textures et des matières luxueuses associées aux portraits de cour. Mais il savait également faire apparaître dans ses portraits la sensibilité et la dignité humaine de ses modèles. Même s'il n'égalait pas son maître en virtuosité, on retrouve une part honnête de ces qualités chez Jean Le Gros.

Portrait de Nicolas-François Rémond, introducteur des ambassadeurs

Huile sur toile marouflée 82 x 66 cm



Fils d'un fermier général, Nicolas-François Rémond est né en 1676. D'abord avocat puis conseiller au Parlement, il fut ensuite désigné premier conseiller du duc d'Orléans. Il acheta la charge d'introducteur des ambassadeurs en 1719 et il occupa cette fonction à mi-temps avec Nicolas Saintot. Il fut notamment chargé de recevoir l'envoyé de l'Empire ottoman en 1721. Il abandonna cette charge en 1723. On ignore la date de sa mort.

Saint-Simon dressa de lui un portrait féroce : "*...un petit homme qui n'était pas achevé de faire, et comme un biscuit manqué, avec un gros nez, de gros yeux sortants, de gros vilains traits, et une voix enrouée comme un homme éveillé en pleine nuit en sursaut. Il avait beaucoup d'esprit; il avait aussi de la lecture et des lettres et faisait des vers. Il avait encore plus d'effronterie, d'opinion de soi, et de mépris des autres. Il se piquait de tout savoir, prose, poésie, philosophie, histoire, même galanterie; ce qui lui procura force ridicules aventures et brocards*" et d'ajouter plus loin pour faire bonne mesure : "*... bas intrigant, petit savant, exquis débauché, et valet à tout faire, pourvu qu'il fût dans l'intrigue et qu'il pût en espérer quelque chose...*". Voir *Portraits littéraires* fournis en annexes.

L'artiste peintre a su, comme il se doit, être plus indulgent et a réussi à transmettre une image plus attrayante du personnage. Nous voyons ici un homme dans la force de l'âge, au port altier mais sans raideur. Si le nez est fort, il ne dépare pas le visage dont l'expression est adoucie par un demi-sourire. Le regard bleu dénote une certaine vivacité; il se détourne du spectateur et semble ainsi dépourvu de toute morgue excessive.

Sa tenue vestimentaire, mélange de luxe et de négligé, dénote une assurance et une décontraction affichée qui ont manifestement déplu à Saint-Simon. L'habit de satin blanc brodé d'or est déboutonné dans sa partie supérieure et laisse entrevoir sur la chemise un col entrouvert en fine dentelle. Une cravate de satin bleu, dénouée, s'en échappe et vient mettre en valeur le coloris lie-de-vin d'un lourd manteau de velours que Nicolas-François Rémond a jeté sur son épaule gauche. La longue perruque légèrement poudrée et soigneusement frisée, montre l'homme de Cour.

Plus qu'*effronterie* et *mépris des autres*, on peut voir ici la marque d'une société à la fois élégante et désinvolte qui, après la mort du Roi Soleil, s'affranchit de la rigidité solennelle du Grand Siècle.

Jean-Marc Nattier

Paris, 1685 – Paris, 1766.

Fils d'un portraitiste de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, Jean-Marc Nattier devint élève de cette Académie où, en 1718, il fut reçu peintre d'histoire, ce qui implique de solides connaissances des textes anciens. Il y fut nommé professeur en 1752.

Il débuta en dessinant pour la gravure avant de pratiquer le portrait allégorique, plus lucratif, parce que très prisé par l'aristocratie. Il représenta mademoiselle de Clermont en Déesse des eaux, la marquise de Tournelle en Point du Jour, la marquise de Flavacourt en Silence, Madame Adélaïde et Madame de Pompadour en Diane. Il devint portraitiste du Régent dont il peignit les filles, mesdemoiselles de Beaujolais et de Chartres, puis de la cour de Louis XV en 1748.

Celui qu'un poète qualifia en 1737 « *d'élève des Grâces* » maria réalisme et fantaisie, déguisant ses sujets en personnages mythologiques, et rendit les femmes jolies conformément au type de beauté à la mode. Avec des couleurs réduites, dans des tonalités froides dont le fameux « bleu nattier » est l'exemple, il visait à un effet décoratif, les modèles étant traités avec virtuosité. Aujourd'hui, ce sont ses portraits non travestis qui sont les plus appréciés : *Madame Henriette jouant de la basse de viole*, *Madame Adélaïde faisant des nœuds* ou la *Marquise d'Antin* du musée Jacquemart-André.

Des critiques de plus en plus négatives, notamment de la part de Diderot, en 1758, et une mauvaise santé l'obligeant à demeurer alité, marquent la fin de son succès et aussi celui de la mode mythologique.

Toutefois, avec Perronneau et Quentin de la Tour, c'est l'un des plus grands portraitistes du 18^e siècle.

Portrait d'Henriette de France en Flore, 1742

Huile sur toile 82 x 129 cm.

Pour sa première commande royale Jean-Marc Nattier, en 1742, réalisa ce portrait d'Henriette de France, l'une des deux filles aînées de Louis XV et de Marie Leszczyńska. Sa sœur jumelle, Madame Louise Elisabeth de France, « Madame Première », épousa don Philippe, fils de Philippe V d'Espagne. Devenant ainsi l'aînée à la cour, Henriette de France eut droit au titre de « Madame Seconde ». Née en 1727, elle mourut d'une maladie foudroyante en 1752.

Ce tableau où elle est âgée de quinze ans la représente en Flore, déesse italique des fleurs et des jardins, aimée de Zéphyr, mère du printemps. C'est l'une des quatre répliques, l'original se trouvant à Versailles où il décorait le trumeau de la cheminée du cabinet de la reine ce qui explique son format horizontal.



La composition s'articule autour d'une oblique, celle de la position de la jeune fille, allongée dans une pose alanguie mais affectée. Vêtue d'une robe virginale, néanmoins très décolletée, entourée d'un drapé bleu, couleur royale, elle tient dans sa main gauche une couronne de fleurs. Dans le visage comme indifférent, distant, seuls les yeux sont expressifs.

Le paysage est un décor qui ne renvoie pas au réel, marquant cependant les prémices d'une nouvelle sensibilité, le début d'un intérêt pour la nature. Sur ce fond de couleurs ternes ressortent d'autant plus la blancheur de la carnation et le bleu nacré du vêtement de cette « *fleur parmi les fleurs* », image poétique et idyllique d'une princesse royale.

Jean-Baptiste Perronneau

Paris, 1715 – Amsterdam, 1783

Perronneau a été l'élève de Natoire et de Laurent Cars. Il a commencé par être graveur avant de devenir l'un des grands portraitistes du 18^e siècle.

Agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis académicien en 1753, il excelle dans le pastel, et, déjà, ses contemporains le comparent à *La Tour*. Mais c'est ce dernier qui a la préférence de la cour. Perronneau est donc contraint de voyager à la rencontre de sa clientèle provinciale ou étrangère. Il effectue ainsi plusieurs séjours à Orléans, où son condisciple Aignan-Thomas Desfriches le reçoit volontiers et lui fait connaître les grandes familles de négociants et raffineurs anoblis. Les Pinchinat, Michel, Miron, Tassin et Ragueneau deviennent donc ses modèles.

Parmi les pastels présentés au Musée des beaux-arts, signalons, outre le portrait de Mademoiselle Pinchinat, ceux de Madame Chevetot, Jean Michel de Grilleau, le peintre Hubert Drouais, René-Honoré Robbé de Beauvezet.

Maître dans l'art de saisir la vérité psychologique de ses modèles, Perronneau est aussi bon peintre que pastelliste. En témoignent deux peintures présentées au Musée des beaux-arts, les portraits de l'ingénieur Robert Soyer et du juriconsulte Daniel Jousse.

Orléans possède assurément la plus remarquable collection de portraits de Jean-Baptiste Perronneau, mais des œuvres de l'artiste sont exposées dans de nombreux autres musées. On retiendra plus particulièrement :

- *Madame de Sorquainville* (musée du Louvre),
- *Jacques Cazotte* (National Gallery)
- *Charles Le Normant du Coudray* (musée Cognacq-Jay)
- *Maurice Quentin de La Tour* (musée de Saint-Quentin)

Portrait de mademoiselle Félicité Pinchinat en Diane, 1765

Pastel ovale : 76 cm x 61 cm.



Exécuté en juillet 1765, comme le précise une inscription portée au dos, de la main de l'artiste, le portrait de Mademoiselle Pinchinat nous présente une très jeune fille de quinze ans. Et c'est probablement la jeunesse du modèle qui frappe d'abord, une jeunesse, une fraîcheur que viennent souligner les attributs de Diane : le croissant de lune qui scintille dans ses cheveux légèrement poudrés et l'arc à peine retenu par sa main gauche. On sait, en effet que la déesse romaine a été identifiée à l'Artémis des Grecs, qui resta vierge et éternellement jeune.

Les perles sont également symboles de pureté. Leur lumineuse blancheur met en outre en valeur la délicate carnation du visage, les lignes souples du cou et de la gorge, les fines attaches du modèle. Front haut, regard froid et altier, bouche médiocrement expressive, Mademoiselle Pinchinat est vêtue d'un « corps » mordoré et d'un manteau bleu. C'est une

Diane de cour qui prend des allures de princesse.

Elisabeth Félicité Pinchinat appartient au milieu des riches négociants orléanais anoblis. Son père, né en Provence, a abjuré le calvinisme en 1737, avant d'épouser, en 1741, la fille d'un « marchand bourgeois d'Orléans » qui possède une raffinerie. A la mort de sa belle-mère, en 1752, il est devenu propriétaire d'un quart de la raffinerie. Il en possède la moitié dès l'année suivante.

Née à Orléans le 18 février 1750, Elisabeth Félicité Pinchinat a été baptisée le jour même par son oncle Benoît Constantin Seurrat, chanoine de la cathédrale. Son portrait a été réalisé au château de La Fontaine, agréable propriété des bords du Loiret, achetée en 1754 par un autre oncle, Ignace Seurrat, négociant à Marseille. Les Pinchinat y reçoivent le patriciat orléanais, et le père d'Elisabeth Félicité, qui s'intitule « négociant » à partir de 1750, rêve de devenir noble. En 1767, lors du mariage de la jeune fille, il peut se dire « écuyer ». L'acquisition d'une charge de conseiller secrétaire du roi lui a conféré la noblesse. Elisabeth Félicité épouse son cousin issu de germain Joseph Robert Seurrat, écuyer seigneur de Guilleville, qui deviendra échevin en 1773, puis maire d'Orléans de 1780 à 1783.

François-Hubert Drouais (le Fils).

Paris 1727 - Paris 1775

Elève de son père Hubert Drouais, puis de Van Loo, Natoire et Boucher, François-Hubert Drouais fut reçu à l'Académie en 1758. Cet artiste consciencieux et travailleur, jouissant d'une grande réputation de portraitiste, fut appelé à Versailles et nommé « Premier peintre du Roi ». Il devint conseiller de l'Académie en 1774. La famille royale (le comte de Provence, le duc de Berry), les favorites (Madame du Barry), toute la noblesse de France (le Prince et la Princesse de Condé), la haute société, se faisaient un honneur de poser devant cet homme en vue.

Les représentations de scènes champêtres, ou d'intérieur, où des personnages illustres posent dans des costumes de jardiniers, de vendangeurs et jouent avec un chien, un chat, dans des attitudes gracieuses, donnent à ses peintures un caractère assez superficiel mais charmant.

Le dessin est vigoureux et, bien qu'empreints d'une certaine somptuosité, ses portraits se montrent soucieux de l'individualité. Il modèle des visages à la carnation lumineuse, rehaussée du vermillon des fards, traduisant fidèlement l'apparence de ses contemporaines soumises aux caprices de la cour.

L'influence de François-Hubert Drouais fut grande sur sa génération et la suivante.



Portrait de la marquise de Pompadour en manchon, 1763

Huile sur toile ovale 63,5 cm x 53 cm.

Née en 1721, dans la bourgeoisie cultivée, Jeanne-Antoinette Poisson épousa un Orléanais, Mr Le Normand d'Étiolles. Ravissante et raffinée, elle devint la favorite en titre du roi Louis XV qui lui offrit le marquisat de Pompadour en 1745 et l'installa à Versailles. « *Madame de Pompadour a vraiment aimé l'Art. Elle l'a protégé, elle l'a pratiqué* » (Edmond et Jules de Goncourt). Elle fut l'alliée des philosophes, de Diderot notamment, et fit profiter des largesses royales

sculpteurs et peintres : Boucher, Nattier, Van Loo, La Tour, Drouais.

Le portrait en buste d'Orléans, commencé en avril 1763, a été « retouché d'après nature » en juin 1763, peut-être lors du passage de la marquise à Paris à l'occasion des cérémonies marquant la fin de la guerre de Sept Ans. Drouais l'aurait peint, non pas comme une étude préparatoire à un autre célèbre portrait en pied de la favorite à son métier à broder (*Londres National Gallery*), mais en parallèle, comme une réplique plus facile à copier pour l'offrir aux amis, aux alliés politiques ainsi que comme modèle à proposer à d'autres clientes (*Duchesse de Hamilton en manchon de fourrure*). Les circonstances de la commande demeurent obscures : l'œuvre n'apparaissant ni dans les dépenses personnelles de la marquise, ni dans les commandes officielles royales.

Le très grand nombre de répliques et de copies de ce portrait de Madame de Pompadour donne à croire qu'il était non seulement la plus célèbre création de Drouais mais l'un des portraits les plus populaires du 18^e siècle français.

Sur un fond uniforme gris-vert, assise dans un fauteuil en bois doré, Madame de Pompadour porte une robe de perse (ou « indienne »), tissu introduit par la Compagnie des Indes et qui a investi toutes les garde-robes au 18^e siècle.

Jean-Antoine Houdon Versailles, 1741 – Paris, 1828

L'exceptionnel talent de portraitiste montré par Jean-Antoine Houdon l'a placé au tout premier rang des sculpteurs de la fin du XVIII^e siècle. Dès l'âge de neuf ans, il se mit à étudier la sculpture à L'*Ecole des élèves protégés* où son père était concierge. Ses études étant achevées, il remporta avec aisance le prix de l'Académie et fut pensionnaire à Rome de 1764 à 1768.

De retour à Paris, il réalisa le buste en terre cuite de Diderot dont il avait le soutien. Dès cette époque, ses œuvres rencontrèrent un vif succès et furent rapidement prises comme modèles par les autres sculpteurs de sa génération. Grâce à son sens de l'observation, associé à sa formation classique, sa réputation de portraitiste s'étendit à toute l'Europe.

En 1785, il partit aux Etats-Unis pour réaliser la statue de Washington. Après la Révolution française, il poursuivit ses activités et exécuta des bustes et une statue de Napoléon.

Jean-Antoine Houdon s'est démarqué de ses prédécesseurs en renonçant aux mouvements tourmentés marqués par les jeux d'ombre et de lumière. Au contraire, il traitait le drapé très calmement en l'organisant autour de lignes verticales. Ses sculptures s'ajustaient strictement aux dimensions des niches qui devaient les recevoir. Il fit preuve d'une virtuosité anatomique hors du commun (cf. *L'écorché*); cette aptitude particulière explique aussi son talent de portraitiste. Maître incontesté du portrait sculpté, il a multiplié les bustes – en plâtre, en terre cuite, en bronze, en marbre – de personnalités des cours étrangères, d'intellectuels et de philosophes. Il a également réalisé de nombreux masques mortuaires. Lorsqu'il arrêta d'exposer, en 1815, Jean-Antoine Houdon laissait un très grand nombre de bustes aux qualités inégales. Son œuvre la plus accomplie fut, sans doute, le *Voltaire* de la Comédie-Française, réalisé en 1781.

Outre le *Buste sculpté du marquis de Miromesnil*, le Musée des beaux-arts d'Orléans possède un buste de *Voltaire* et un autre de *Rousseau*, provenant tous deux de la collection du président du Bureau des finances d'Orléans, Monsieur Houdry, amateur d'art et esprit éclairé du 18^e siècle.



Buste sculpté du marquis de Miromesnil (1723 – 1796), Garde des Sceaux

Plâtre patiné couleur bronze H : 81 cm

Dans le genre du portrait sculpté, le buste fut souvent considéré comme facile et destiné à « nourrir son homme » sans pourtant assurer une véritable renommée. Celui que nous voyons ici est réalisé en plâtre, et c'est probablement le modèle original du buste taillé dans le marbre qui fut présenté par Houdon au Salon de 1773.

Matériau d'origine minérale obtenu par cuisson du gypse, le plâtre est peu coûteux et se prête bien à la technique du modelage ainsi qu'à celle du moulage. Malheureusement, il est assez fragile et vieillit mal.

La patine est un enduit coloré destiné ici à faire passer un matériau pour un autre : en posant sur le buste une patine imitant, on tente de lui donner l'aspect d'une œuvre réalisée avec l'une des techniques majeures de la sculpture.

Le buste du marquis de Miromesnil, exposé au Musée des beaux-arts d'Orléans, nous présente le Garde des Sceaux de face et à mi-corps. Il comporte les épaules et la naissance des bras.

La charge officielle du Marquis est signalée par quelques détails vestimentaires. Il porte en effet une robe d'avocat resserrée par une large ceinture à bouffette droite. Le haut de la robe est orné d'un rabat. Enfin, une perruque soigneusement frisée lui recouvre la nuque et le haut des épaules, comme il se doit pour un magistrat.

La tête légèrement tournée vers la gauche Hué de Miromesnil fixe un point situé dans cette direction. Le regard sévère et le front marqué de quelques rides profondes lui donneraient une expression soucieuse si un léger sourire ne venait démentir cette impression.

Né à Mardié en 1723, le Sieur Armand-Thomas de Bretteville acquit un château à Miromesnil, petite localité près de Dieppe. En 1757 il fut nommé premier président du Parlement de Rouen. Il fit partie des opposants de la politique de René Nicolas Maupeou, chancelier de France de Louis XV à partir de 1768. Maupeou souhaitait abolir la vénalité des charges judiciaires et restaurer l'autorité de l'Etat. Il supprima, à cet effet, les parlements en 1771, contraignant à l'exil Miromesnil qui se lia alors d'amitié avec Maurepas.

En 1774, Jean-Frédéric Phélippeaux de Maurepas fut rappelé par Louis XVI qui le prit pour ministre. Maurepas confia aussitôt la charge de Garde de Sceaux à son ami Miromesnil, le plaçant ainsi au sommet de la hiérarchie de la magistrature du Parquet. Hué de Miromesnil combattit la politique réformatrice de Turgot et de Calonne, mais contribua à la suppression de la Question en 1780. Il conserva la confiance du Roi jusqu'à l'Assemblée des notables de 1787, date à laquelle il fut remplacé par Lamoignon.

Homme intègre, il quitta la vie politique sans s'y être enrichi et se retira dans ses terres normandes où il mourut en 1796.

Buste de François-Marie Arouet dit Voltaire (1694-1778), 1778

Terre cuite en creux

H 49 cm x L 42 cm x P 29 cm, avec un piédouche de 11 cm

Epreuve de série



Ce philosophe, mêlé aux grandes luttes littéraires et religieuses de son époque, exerça une très grande influence sur l'opinion européenne et intervint contre l'injustice, la persécution (affaires Calas, La Barre et Sirven). Il fut contraint à plusieurs exils en province, à Cirey, à Ferney, et à l'étranger, en Angleterre, à Lausanne. Son scepticisme religieux, son culte de l'intelligence et son respect de l'homme sont restés symboliques d'un certain esprit français.

Les œuvres les plus marquantes de Voltaire sont les « *Lettres philosophiques* », « *Le siècle de Louis XIV* », « *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* », « *Zadig* » et « *Micromégas* », (ces deux derniers écrits pour le divertissement de la duchesse du Maine), « *Candide ou l'optimisme* ». Il collabora également à « *l'Encyclopédie* ».

C'est à Paris que Houdon rencontra Voltaire, qui, avec complaisance, posa pour lui dans son atelier lors de deux ou trois séances. Trois mois plus tard, lorsque le philosophe décéda, le 30 mai 1778, il réalisa son masque mortuaire.

Les sculpteurs s'attachaient de plus en plus à montrer leurs contemporains dans leur vraie expression. Représenté en « costume à la française », ce qui à l'époque fait débat, Voltaire a la tête penchée en avant et le visage émacié d'un vieillard, mais son regard reste vif et malicieux. On est d'emblée frappé par son sourire ironique et son front immense sous la perruque.

Buste de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), 1778

Terre cuite en creux,

H 50 cm x L 46 cm x P 28 cm, avec un piédouche en marbre de 10 cm

Epreuve de série

Né dans une famille protestante, Jean-Jacques Rousseau se convertit au catholicisme à seize ans. En 1741, à Paris, il participa à *l'Encyclopédie* qui professe sa foi dans la civilisation et le progrès matériel, sources de progrès moral et de bonheur.

Lui, soutenant que les sciences et les arts corrompent les mœurs, que le bonheur est dans la vie simple, se fâcha avec Diderot. Ses relations avec Voltaire se dégradèrent aussi jusqu'à des attaques violentes par œuvres interposées.

Revenu au calvinisme, il rédigea *La Nouvelle Héloïse*, puis *Du contrat social* et *Emile*, tous deux saisis. Il fut contraint de s'exiler en Suisse, puis en Angleterre où il commença à écrire *Les confessions*.

À la fin de sa vie, brouillé avec ses anciens amis philosophes, il mena une vie errante.

Revenu près de Paris, il écrivit *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. Il mourut chez le marquis de Girardin, à Ermenonville, où son masque mortuaire fut exécuté par Houdon, le 2 juillet 1778.

Le portrait en buste présenté au musée d'Orléans est une épreuve de série qui représente ce Genevois de naissance, costumé « à la française », en habit et gilet à boutons, portant une petite perruque ronde. Le regard de Jean-Jacques Rousseau fixe avec attention, ses lèvres minces ne sourient pas et deux plis d'amertume creusent son visage au large front.



Texte 1- Philippe de France, dit « Monsieur », vu par Primi VISCONTI dans ses *Mémoires sur la Cour de Louis XIV.*

Entre-temps eut lieu la bataille de Cassel [1677] entre Monsieur et le prince d'Orange, la prise de Cambrai sous les ordres du roi et celle de Saint-Omer sous la direction de Monsieur. Il fallait voir la joie des Parisiens pour la victoire de Monsieur, car la ville de Paris l'aimait beaucoup ; la Cour au contraire aurait mieux aimé que Monsieur eût perdu la bataille et l'on disait que le roi aurait donné volontiers 10 millions pour avoir passé le Rhin en personne, ou pour avoir livré bataille à Urtebise près de Cassel, n'ayant jamais fait que des sièges. Le maréchal d'Hutnières commandait la droite de l'armée de Monsieur ; il me dit qu'il avait attaqué les Hollandais quelque temps avant Monsieur, parce que celui-ci n'avait pas encore fini d'ajuster sa perruque devant la glace. Il est vrai que Monsieur faisait toilette et s'habillait en campagne comme s'il devait se rendre au bal. Beaucoup de ses courtisans m'ont confirmé qu'il allait tout fardé et indolent au feu et aux endroits les plus périlleux, tout comme s'il allait voir Mlle de Grancey. Il a une bravoure si naturelle qu'il semble ignorer ce que c'est que la mort, et pourtant il a l'air d'une femme, étant toujours en train de se farder ; il se pare avec beaucoup de rubans et de bijoux, il ne porte jamais de chapeau pour ne pas abîmer sa perruque, et comme il est petit, il porte des chaussures à hauts talons si bien qu'il semble perché et je ne sais vraiment comment il peut se tenir debout. Le roi, au contraire, s'habille commodément et richement sans fanfreluches, ce qui est la meilleure mode pour travailler, monter à cheval et aller à la guerre. A certains jours de fête, quand le roi s'habille pour les cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit, il lui arrive d'être plus vite prêt que son chapelain qui doit lui chanter la messe.

Primi Visconti, *Mémoires*

Texte 2- Philippe de France, dit « Monsieur », vu par SAINT-SIMON.

1701. - Le gros de la Cour perdit en Monsieur. C'était lui qui y jetait les amusements, l'âme, les plaisirs, et, quand il la quittait, tout y semblait sans vie et sans action. À son entêtement près pour les princes, il aimait l'ordre des rangs, des préférences, des distinctions ; il les faisait garder tant qu'il pouvait, et il en donnait l'exemple. Il aimait le grand monde, il avait une affabilité et une honnêteté qui lui en attirait en foule, et la différence qu'il savait faire, et qu'il ne manquait jamais de faire, des gens suivant ce qu'ils étaient y contribuait beaucoup. À sa réception, à son attention plus ou moins grande ou négligée, à ses propos, il faisait continuellement toute la différence, qui flattait, de la naissance et de la dignité, de l'âge et du mérite, et de l'état des gens ; et cela avec une dignité naturellement en lui, et une facilité de tous les moments qu'il s'était formée. Sa familiarité obligeait, et se conservait sa grandeur naturelle sans repousser, mais aussi sans tenter les étourdis d'en abuser. Il visitait et envoyait où il le devait faire, et il donnait chez lui une entière liberté sans que le respect et le plus grand air de cour en souffrît aucune diminution. Il avait appris et bien retenu de la reine sa mère l'art de la tenir : aussi la voulait-il pleine, et y réussissait par ce maintien. La foule était toujours au Palais-Royal.

À Saint-Cloud, où toute sa nombreuse maison se rassemblait, il avait beaucoup de dames, qui, à la vérité, n'auraient guère été reçues ailleurs, mais beaucoup de celles-là du haut parage, et force joueurs. Les plaisirs de toutes sortes de jeux, de la beauté singulière du lieu, que mille calèches rendaient aisé aux plus paresseuses pour les promenades, des musiques, de la bonne chère, en faisaient une maison de délices avec beaucoup de grandeur et de magnificence ; et tout cela sans aucun secours de Madame, qui dînait et soupaît avec les dames et Monsieur, se promenait quelquefois en calèche avec quelques-unes, boudait souvent la compagnie, s'en faisait craindre par

son humeur duré et farouche, et quelquefois par ses propos, et passait toute la journée dans un cabinet qu'elle s'était choisi, où les fenêtres étaient à plus de dix pieds de terre, à considérer les portraits des palatins et d'autres princes allemands dont elle l'avait tapissé, et à écrire des volumes de lettres tous les jours de sa vie, et de sa main, dont elle faisait elle-même les copies, qu'elle gardait. Monsieur n'avait pu la ployer à une vie plus humaine et la laissait faire, et vivait honnêtement avec elle sans se soucier de sa personne, avec qui il n'était presque point en particulier. Il recevait à Saint-Cloud beaucoup de gens qui, de Paris et de Versailles, lui allaient faire leur cour les après-dîners : princes du sang, grands seigneurs, ministres, hommes et femmes n'y manquaient point de temps en temps ; encore ne fallait-il pas que ce fût en passant, c'est-à-dire en allant de Paris à Versailles ou de Versailles à Paris. Il le demandait presque toujours, et montrait si bien qu'il ne comptait pas ces visites en passant, que peu de gens l'avouaient.

Du reste, Monsieur, qui avec beaucoup de valeur avait gagné la bataille de Cassel, et qui en avait toujours montré une fort naturelle en tous les sièges où il s'était trouvé, n'avait d'ailleurs que les mauvaises qualités des femmes. Avec plus de monde que d'esprit, et nulle lecture, quoique avec une connaissance étendue et juste des maisons, des naissances et des alliances, il n'était capable de rien. Personne de si mou de corps et d'esprit, de plus faible, de plus timide, de plus trompé, de plus gouverné, ni de plus méprisé par ses favoris, et très souvent de plus malmené par eux; tracassier, et incapable de garder aucun secret, soupçonneux, défiant, semant des noises dans sa cour pour brouiller, pour savoir, souvent aussi pour s'amuser, et redisant des uns aux autres. Avec tant [de] défauts destitués de toutes vertus, un goût abominable que ses dons et les fortunes qu'il fit à ceux qu'il avait pris en fantaisie avaient rendu public avec le plus grand scandale, et qui n'avait point de bornes pour le nombre ni pour les temps. Ceux-là avaient tout de lui, le traitaient souvent avec beaucoup d'insolence, et lui donnaient souvent aussi de fâcheuses occupations pour arrêter les brouilleries de jalousies horribles ; et tous ces gens-là, ayant leurs partisans, rendaient cette petite cour très orageuse, sans compter les querelles de cette troupe de femmes décidées de la cour de Monsieur, la plupart fort méchantes, et presque toutes plus méchantes, dont Monsieur se divertissait, et entraînait dans toutes ces misères-là.

Le chevalier de Lorraine et Châtillon y avaient fait une grande fortune par leur figure, dont Monsieur s'était entêté plus que de pas un autre. Le dernier, qui n'avait ni pain, ni sens, ni esprit, s'y releva et y acquit du bien. L'autre prit la chose en Guisard qui ne rougit de rien pourvu qu'il arrive, et mena Monsieur le bâton haut toute sa vie, fut comblé d'argent et de bénéfices, fit pour sa maison ce qu'il voulut, demeura toujours publiquement le maître chez Monsieur ; et comme il avait, avec la hauteur des Guises, leur art et leur esprit, il sut se mettre entre le roi et Monsieur, et se faire ménager, pour ne pas dire craindre, de l'un et de l'autre, et jouir d'une considération, d'une distinction, et d'un crédit presque aussi marqué de la part du roi que de celle de Monsieur. Aussi fut-il bien touché, moins de sa perte, que de celle de cet instrument qu'il avait su si grandement faire valoir pour lui. Outre les bénéfices que Monsieur lui avait donnés, l'argent manuel qu'il en tirait tant qu'il voulait, les pots-de-vin qu'il taxait et qu'il prenait avec autorité sur tous les marchés qui se faisaient chez Monsieur, il en avait une pension de 10 000 écus, et le plus beau logement du Palais-Royal et de Saint-Cloud. Les logements, il les garda à la prière de M. le duc de Chartres ; mais il ne voulut pas accepter la continuation de la pension, par grandeur, comme par grandeur elle lui fut offerte.

Quoiqu'il fût difficile d'être plus timide et plus soumis qu'était Monsieur avec le roi, jusqu'à flatter ses ministres, et auparavant ses maîtresses, il ne laissait pas de conserver avec un grand air de respect, l'air de frère, et des façons libres et dégagées. En particulier, il se licenciait bien davantage ; il se mettait toujours dans un fauteuil, et n'attendait pas que le roi lui dît de s'asseoir ; au cabinet, après le souper du roi, il n'y avait aucun prince assis que lui, non pas même Monseigneur. Mais, pour le service, et pour s'approcher du roi ou le quitter, aucun particulier ne le faisait avec plus de respect, et il mettait naturellement de la grâce et de la dignité en toutes ses actions les plus ordinaires. Il ne laissait pas de faire au roi par-ci par-là des pointes ; mais cela ne durait pas, et, comme son jeu, Saint-Cloud et ses favoris lui coûtaient beaucoup, avec de l'argent que le roi lui donnait il n'y paraissait plus. Jamais pourtant il n'a pu se ployer à Mme de Maintenon, ni se passer d'en lâcher de temps en temps quelques bagatelles au roi, et quelques brocards au monde. Ce n'était pas sa faveur qui le blessait ; mais, d'imaginer que la Scarron était devenue sa belle-sœur, cette pensée lui était insupportable.

Il était extrêmement glorieux, mais sans hauteur, fort sensible et fort attaché à tout ce qui lui était dû.

Saint-Simon, *Mémoires*, 1701.

Texte 3- Nicolas-François REMOND, introducteur des ambassadeurs, vu par SAINT-SIMON.

Rémond dont il a été parlé ailleurs, fut introducteur des ambassadeurs. Comme il devint une espèce de petit personnage, et, quoique subalterne, fort dangereux ; il est à propos de le faire encore mieux connoître. Il étoit fils de Rémond, fermier général, connu sous le nom de Rémond le Diable. Ce fils étoit un petit homme qui n'étoit pas achevé de faire, et comme un biscuit manqué, avec un gros nez, de gros yeux ronds sortants, de gros vilains traits; et une voix enrouée comme un homme réveillé en pleine nuit en sursaut. Il avoit beaucoup d'esprit, il avoit aussi de la lecture et des lettres, et faisoit des vers. Il avoit encore plus d'effronterie, d'opinion de soi et de mépris des autres. Il se piquoit de tout savoir, prose, poésie, philosophie, histoire, même galanterie; ce qui lui procura force ridicules aventures et brocards. Ce qu'il sut le mieux fut de tâcher de faire fortune, pour quoi tous moyens lui furent bons. Il fut le savant des uns, le confident et le commode des autres, et de plus d'une façon, et ne se cachoit pas de la détestable; le rapporteur quand on le voulut et que cela lui parut utile. Il s'attacha à Canillac, à Nocé, aux ducs de Brancas, puis de Noailles, surtout à l'abbé Dubois, dont il alloit disant pis que pendre, pour faire parler les gens et le lui aller redire; enfin à Stairs, dont il devint le panégyriste et l'homme à tout faire. Sa souplesse, l'ornement de son esprit, son aisance à parler et à frapper, sa facilité à adopter le goût de chacun, une sorte d'agrément qu'on trouvoit dans sa singularité, le mirent quelque temps fort à la mode, dont il sut tirer un grand parti pécuniaire. Il en avoit espéré d'autres qui s'évanouirent avec son cardinal Dubois. Tel qu'il étoit, il ne laissa pas de trouver et de conserver des entrées et de la familiarité dans plusieurs maisons distinguées. Il a fini par épouser une fille du joaillier Rondé, en quoi il n'y a eu ni disparité ni mésalliance, et par donner souvent des soupers à bonne et honorable compagnie. Il avoit eu la charge de Magny. Il ne la garda pas longtemps, voyant ses espérances trompées et qu'elle ne le menoit à rien.

Saint-Simon, *Mémoires*, 1719.

Texte 4- La duchesse du Maine dans les *Lettres de la Princesse Palatine*.

Versailles, le 26 mars 1711.

... Mme du Maine s'est mariée très jeune et a trouvé un mari bien complaisant, avec lequel elle n'a pas besoin de se contraindre. Toujours elle a obéi à ses propres caprices et quintes. Elle ne peut vivre sans divertissements, et il faut que ce soit toujours du nouveau. Son père, M. le Prince, faisait grand cas de la faveur : il s'imaginait qu'il gouvernerait la France entière par M. et Mme du Maine. M. le Prince, celui qu'on appelle ici le Grand Condé, était tout aussi lâche et attaché à la faveur. S'il n'avait pu marcher il aurait rampé!...

Versailles, le 27 décembre 1713.

... Mon fils est petit-fils de France. Les petits-fils de France sont au-dessus des princes du sang; ils n'ont pas, il est vrai, autant de privilèges que les enfants de France, mais ils en ont beaucoup plus que les princes du sang. Ainsi, mon fils mange à la table du roi, tandis que les princes du sang n'y mangent pas. Il n'a jamais pris le titre de premier prince du sang, car il n'est pas prince du sang, mais petit-fils de France; c'est pour cela qu'on l'appelle Altesse Royale. Mais son fils, qui est le premier prince du sang, s'appelle Altesse Sérénissime et non Altesse Royale. Il n'est pas avec le roi matin et soir; il n'y est que dans les grandes cérémonies, lorsque toute la famille mange avec le roi; il n'a non plus aucun des privilèges qu'a son père, tels que carrosse cloué, premier écuyer, premier aumônier, etc. ; ses officiers ne peuvent ni ne doivent le servir devant le roi; il n'a pas de gardes au château, et cent autres choses du même genre, à la différence de mon fils. Il faut que je me sois trompée en écrivant, car mon fils n'a jamais été prince du sang. Le roi a bien donné au duc du Maine, à ses fils et à son frère' le rang de princes du sang, mais après tous les princes et princesses du sang; c'est tellement vrai que, dans sa propre maison, la femme du duc du Maine est assise au-dessus de lui; qu'elle a en tout le pas sur son mari, et que, lorsqu'on signe un contrat, elle signe au rang que lui donne sa naissance, tandis que lui ne met son nom qu'après celui de tous les princes et princesses du sang. Il est donc bien loin de mon fils: il y a entre eux deux tous les princes du sang. Quant à moi, ma position ne peut pas changer. Si le roi avait une fille, on l'appellerait Madame, et moi, Madame, duchesse d'Orléans. La femme de mon fils s'appelle Mme *la* duchesse d'Orléans. Le *la* indique qu'elle n'est pas enfant ou fille de France, mais seulement petite-fille. Il faut avoir l'habitude de cette cour pour pouvoir bien faire toutes ces différences. M. le dauphin a commis envers la fille de mon fils une grande injustice en décidant qu'elle viendrait après les princesses du sang mariées. Il est cependant bien certain qu'elle est la première, puisque son frère est le premier prince du sang. Mais alors Mme *la* duchesse était la favorite du premier dauphin, elle lui faisait faire tout ce qu'elle voulait, et le roi faisait tout ce que demandait M. le dauphin. S'il eût vécu, les princes du sang auraient été loin...

Texte 5- La duchesse du Maine dans les *Souvenirs de Madame de Caylus*.

Le mariage de M. le duc du Maine mit le comble à ses malheureuses dispositions. Il épousa une princesse du sang, d'un caractère entièrement opposé au sien, aussi vive et entreprenante qu'il étoit doux et tranquille. Cette princesse abusa de sa douceur; elle secoua bientôt le joug qu'une éducation peut-être trop sévère lui avoit imposé; elle dédaigna de faire sa cour au Roi, pour tenir la sienne à Sceaux, où par sa dépense elle ruina monsieur son mari, lequel approuvoit: ou n'osoit s'opposer à ses volontés. Le Roi lui en parla, mais inutilement; et voyant enfin que ses représentations ne servoient qu'à faire souffrir intérieurement un fils qu'il aimoit, il prit le parti du silence, et le laissa croupir dans son aveuglement et sa foiblesse.

À peine madame du Maine fut-elle mariée, qu'elle se moqua de tout ce que M. le prince lui put dire, dédaigna de suivre les exemples de madame la princesse, et les conseils de madame de Maintenon : ainsi, s'étant rendue bientôt incorrigible, on la laissa en liberté faire tout ce qu'elle voulut. La contrainte qu'il falloit avoir à la cour l'ennuya: elle alla à Sceaux jouer la comédie, et faire tout ce qu'on a entendu dire des nuits blanches, et tout le reste. M. le duc son frère, pendant un temps, prit un très grand goût pour elle: les vers et les pièces d'éloquence volèrent entre eux; les chansons contre eux volèrent aussi¹. L'abbé de Chaulieu et M. de La Fare, Malézieux et l'abbé Genest, secondoient le goût que M. le duc avoit pour la poésie: enfin le frère et la soeur se brouillèrent, au grand contentement, je crois, de madame la duchesse.

¹ Voici un exemple (décent) des chansons qui «volaient» contre eux:

De sa femme et de sa fortune
Esclave soumis et rampant,
Du Maine ne se livre à l'une
Que quand de l'autre il est content.

Sa femme joue en comédienne,
Reçoit toutes sortes de gens,
Et sa maison est toujours pleine De coquettes et de galants.

À Malezieux cette princesse
Prodigue ses plus doux appas;
Il lui montre de la tendresse
Mais on dit qu'il ne l'aime pas.

On dit aussi que la coquette
Par d'Albert s'est laissée charmer,
Mais qu'elle en est mal satisfaite
Et qu'il ne peut se ranimer.