

Ministère de la Culture
et de la Communication



Réunion
des Musées
Nationaux



CHATEAU DE VERSAILLES

DOSSIER DE PRESSE

Jean-Marc Nattier (1685-1766)

28 octobre 1999 – 30 janvier 2000

Château de Versailles
Salles d'Afrique et de Crimée

Sommaire

Renseignements pratiques	p. 3
Communiqué de presse	p. 4
Quelques dates	p. 5
Nattier en son siècle (texte de Xavier Salmon)	p. 8
Quelques extraits du catalogue	p. 12
Autour de l'exposition :	
-Exposition Nattier, musée Condé, Chantilly,	p. 26
- <i>La Pénitente au désert</i> , par Jean-Marc Nattier, musée du Louvre	p. 28
-Un colloque, une conférence	p. 31
-Les portraits musicaux	p. 33
Bouygues, mécène de l'exposition	p. 35
Liste des œuvres	p. 37
Liste des diapositives disponibles pour la presse	p. 45

Renseignements pratiques

Commissariat : Xavier Salmon, conservateur au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Scénographie : Jean-François Bodin et associés, architectes

Accès : •SNCF : Versailles-Chantiers (départ Paris Montparnasse) ou Versailles-Rive droite (départ Paris Saint-Lazare) •RER : Versailles-Rive gauche (départ Paris ligne C) •Autobus 171 : Versailles place d'Armes (départ Pont de Sèvres) •Stationnement cars et voitures : place d'Armes

Horaires : ouvert tous les jours, sauf le lundi, le 25 décembre et le 1^{er} janvier

•de 9h30 à 11h exclusivement pour les groupes en visite libre ou en visite conférence

•de 11h à 17h30 pour les visiteurs individuels (dernière admission : 17h)

Prix d'entrée : **Billet simple** : plein tarif 45 F ; tarif réduit (moins de 18 ans) 35 F ; gratuit pour les moins de 10 ans. **Billet jumelé** (château et exposition) : 70 F ; tarif réduit : 60 F. (Billetterie : porte D)

Visite des groupes : Informations et réservations pour les visites libres au 01 30 83 77 43, du lundi au vendredi,

et au 01 30 83 76 50 le dimanche. Pour les visites commentées : 01 30 83 77 88

Audioguide : français, anglais, italien, 30 F

Publication : catalogue de l'exposition, 352 pages, 92 illustrations couleur, 265 illustrations noir et blanc, 345 F (52,59 euros)

Autour de l'exposition :

Château de Chantilly, exposition dossier sur les œuvres de Nattier conservées au musée Condé, 27 octobre 1999 - 30 janvier 2000

Musée du Louvre, exposition "*La pénitente au désert*" de Jean-Marc Nattier : un travestissement de circonstance ?, du 3 au 29 novembre 1999

Château de Versailles : **Colloque international** : *De soie et de poudre, portraits de Cour dans l'Europe des Lumières*, 2 et 3 décembre 1999, Auditorium

Cycle de concerts : *Les portraits musicaux*

-Mardi 9 novembre à 21h, Chapelle Royale : *Madame Henriette* – pièces pour viole de C. d'Hervelois et J.B. Forqueray, par Jordi Savall et Le Concert des Nations

-Samedi 13 novembre à 18h, Galerie Basse : *La Reine et la Dauphine*, pièces de clavecin de F. Couperin, Dandrieu, Royer, Du Pilly, Hasse et Forqueray par Skip Sempé

-Samedi 11 décembre à 18h, Galerie Basse : *Madame Adélaïde et Madame Victoire*, sonates et cantates de Grandval, Aubert, Rameau et Mozart par Patricia Petitbon et les Folies Françaises

-Programme détaillé au Centre de Musique Baroque (T : 01 39 20 78 10)

Contacts :

Réunion des musées nationaux :

Alain Madeleine-Perdrillat, communication ; Hélène Prigent, presse,

Tél : 01 40 13 48 49, Fax : 01 40 13 48 61, email : helene.prigent@rmn.fr

Site internet : www.rmn.fr

Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon :

Ariane de Lestrangé, communication ; Aude Meltzer, presse

Tél : 01 30 83 77 02, Fax : 01 30 83 77 06, email : communication@chateauversailles.fr

Site internet : www.chateauversailles.fr

Cette exposition est organisée conjointement par l'Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles et la Réunion des musées nationaux.

Elle a été réalisée grâce au soutien de Bonygues et avec le partenariat du Figaroscope.

Communiqué de presse

C'est la première fois qu'une exposition rétrospective est consacrée à l'œuvre de Jean-Marc Nattier. En réunissant quatre-vingts œuvres majeures du peintre, provenant de collections françaises et étrangères (Allemagne, Angleterre, Brésil, Danemark, Etats-Unis, Italie, Japon, Russie), cette exposition permet d'évoquer l'ensemble de la carrière de Nattier et d'approfondir un aspect essentiel de l'art du XVIIIe siècle : le portrait.

Jean-Marc Nattier naît à Paris en 1685. Il est le fils du portraitiste et peintre de l'Académie Marc Nattier et le frère cadet de Jean-Baptiste, peintre d'histoire. Jean-Marc Nattier est très tôt remarqué par Louis XIV qui l'autorise à dessiner et à faire graver l'*Histoire de Marie de Médicis* peinte par Rubens (musée du Louvre) ; le peintre réalise ce travail entre 1700 et 1710. En 1717, il travaille pour Pierre le Grand en Hollande et à Paris. L'année suivante, il est reçu à l'Académie comme peintre d'histoire avec pour morceau de réception *Persée changeant Phinée en pierre* (musée des Beaux-Arts de Tours).

Très vite, Jean-Marc Nattier se spécialise dans le portrait et devient le peintre favori des maisons d'Orléans et de Condé. Dans les années 1740, il exécute les effigies des deux sœurs cadettes de la comtesse de Mailly, maîtresse de Louis XV. Très admirées par la Cour, ces œuvres lui permettent d'obtenir la clientèle de la famille royale : il peint les filles du roi (*Madame Henriette en Flore*, 1742, musée des châteaux de Versailles et de Trianon, *Madame Adélaïde en Diane*, 1745, musée des Beaux-Arts de Niort), mais aussi la reine (*Marie Leszczyńska*, 1748, musée des châteaux de Versailles et de Trianon).

Même si ses portraits révèlent une prédilection pour l'apparat, Nattier retient l'attention par la grande sensibilité avec laquelle il traite la figure humaine et c'est en définitive moins la grandeur d'un personnage qu'il représente que la douceur, l'élégance, la légèreté nuancées de mélancolie propres à la société de cour du XVIIIe siècle. Il s'impose ainsi comme l'un des plus brillants portraitistes de Versailles et ses effigies constituent un élément majeur du décor pictural des appartements privés du château.

Le succès de Nattier dura toute sa carrière. En 1750, Giacomo Casanova rapportait à son sujet : « Quoique le portrait soit la partie la plus matérielle de l'art, il est juste de remarquer combien les peintres qui ont excellé dans ce genre sont en petit nombre. Il y a trois espèces de portraits : ceux qui ressemblent en laïssant, ceux qui rendent la ressemblance dans toute sa perfection, et ceux qui, à une ressemblance parfaite, ajoutent un caractère imperceptible de beauté. Les premiers ne sont dignes que de mépris (...) ; on ne saurait, sans injustice, refuser un mérite réel aux seconds ; mais la palme appartient aux derniers, qui malheureusement sont extrêmement rares. Tel a été le célèbre Nattier de Paris, que j'ai connu dans cette capitale ».

Quelques dates

17 mars 1685

Naissance de Jean-Marc Nattier à Paris, rue des Petits-Champs. Fils de Marc Nattier, portraitiste de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et de Marie Courtois, l'enfant est tenu sur les fonts baptismaux de Saint-Eustache par le peintre Jean-Baptiste Jouvenet.

12 septembre 1700

Jean-Marc Nattier devient élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture comme son frère aîné Jean-Baptiste.

1702-1704

Jean-Baptiste et Jean-Marc Nattier dessinent les tableaux de la galerie du Luxembourg peints par Pierre-Paul Rubens. Les dessins sont gravés l'un après l'autre afin de former un recueil.

13 octobre 1703

Décès de Marie Courtois, la mère de Nattier

24 octobre 1705

Décès de Marc Nattier, le père de l'artiste.

1710

Parution du recueil dévolu à la galerie du palais du Luxembourg peinte par Rubens, "dessinée par les sieurs Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps" (Paris, Bibliothèque Nationale de France).

29 octobre 1712

Jean-Baptiste Nattier est reçu peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

1717

Jean-Marc Nattier peint à Amsterdam pour le tsar Pierre I^{er} un tableau figurant la bataille de Poltava (Moscou, musée Pouchkine) et portraiture à La Haye Catherine I^{ère} de Russie (Saint-Petersbourg, Ermitage). De retour à Paris, il fixe les traits du tsar (Munich, Résidence). Invité à suivre le souverain russe à Saint-Petersbourg, il décline l'offre.

29 octobre 1718

Jean-Marc Nattier est reçu peintre d'histoire à l'académie en présentant *Persée qui change Phinée en pierre* (Tours, musée des Beaux-Arts).

26 juin 1724

Jean-Marc Nattier épouse Marie-Madeleine de La Roche en l'église Saint-Roch à Paris.

1725

L'artiste présente à l'exposition de la jeunesse, place Dauphine à Paris, le portrait de Maurice de Saxe (Dresde, Gemäldegalerie).

27 avril 1726

Jean-Baptiste Nattier se suicide dans sa cellule à la Bastille après avoir été condamné dans une affaire de moeurs.

1729

Jean-Marc Nattier peint le portrait de *Mademoiselle de Clermont en déesse des eaux de la santé* (Chantilly, musée Condé).

1731

Il fixe les traits des filles du Régent, Mesdemoiselles de Beaujolais et de Chartres (collections particulières).

1732

L'artiste obtient la clientèle du duc de Richelieu (Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian)

1734

A la demande du Grand Prieur d'Orléans, Nattier succède à Jean Raoux afin de poursuivre le décor du palais du Temple à Paris et il reçoit un logement dans l'enclos du Temple.

1737

Nattier expose pour la première fois au Salon. A cette occasion, le poète Jean-Baptiste Gresset qualifie l'artiste d'*élève des Grâces* et de *peintre de la beauté* dans le *Mercur de France*.

1738

Le public découvre au Salon les portraits de la marquise de Crèvecoeur en Hébé (château de Versailles) et de la marquise d'Antin (Paris, musée Jacquemart-André).

1740

Nattier peint deux des sœurs de Madame de Mailly, la maîtresse de Louis XV. La marquise de La Tournelle paraît en Point du jour. La marquise de Flavacourt est dépeinte en Silence. Les deux œuvres, aujourd'hui perdues, connaissent un énorme succès.

1741

L'artiste peint le portrait de la comtesse Tessin, l'épouse de l'ambassadeur de Suède à Paris (Paris, musée du Louvre).

1742

Mort de Marie-Madeleine de La Roche, épouse du peintre.

La même année, le maître obtient de la famille royale sa première commande : il fixe les traits de Madame Henriette, la seconde fille de Louis XV et de Marie Leszczyńska (château de Versailles).

1744

Le peintre exécute le portrait de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse de Chartres, en Hébé (Stockholm, Nationalmuseum).

1745

Nattier livre un portrait en buste de Louis XV. Disparue, l'œuvre était destinée à Madame de Châteaurox et n'est aujourd'hui connue que par des répliques.

La même année il peint aussi le portrait de *Madame Adélaïde en Diane* pour la chambre du roi au château de Choisy (Niort, musée des Beaux-Arts).

26 mars 1746

L'artiste devient adjoint à professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

A partir du 25 août 1746

Il expose au Salon le portrait de Joseph Bonnier de La Mosson (Washington, National Gallery of Art), ainsi que celui de Madame de Baglion en Flore (Munich, Alte Pinakothek).

Entre octobre et novembre 1746

Il peint le portrait de *Madame de Pompadour en Diane* (collection particulière).

6 février 1747

Marie-Catherine-Pauline Nattier, la fille aînée du maître, épouse le portraitiste Louis Tocqué.

Septembre 1747

Le peintre fixe à l'abbaye de Fontevault les traits de Mesdames Victoire, Sophie et Louise, les filles du roi (château de Versailles).

Avril 1748

Nattier travaille au portrait de la reine *Marie Leszczyńska en costume de ville* (château de Versailles) qu'il présente au Salon quelques mois plus tard.

Du 25 août au 8 octobre 1750

Nattier expose au Salon le portrait de *Madame Marsollier et sa fille* qu'il avait peint l'année précédente (New York, The Metropolitan Museum of Art).

La même année, Giacomo Casanova fait la connaissance du maître.

A partir du 25 août 1751

Il expose au Salon les portraits de Mesdames désignées sous les attributs des quatre éléments. Les œuvres ont été peintes pour le grand cabinet du dauphin à Versailles (São Paulo, musée d'art ancien).

27 mai 1752

Nattier est nommé professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

1753

Grâce à la protection du directeur des Bâtiments du roi, le marquis de Vandières, le fils de l'artiste, Jean-Frédéric-Marc Nattier, obtient une chambre à l'Académie de France à Rome afin de pouvoir compléter sa formation artistique.

Juin 1754

Jean-Frédéric-Marc se noie, à Rome dans le Tibre.

22 septembre 1754

Charlotte-Claudine-Nattier, fille du peintre, épouse François-Philippe Brochier, avocat au Parlement de Paris.

En 1754, Nattier achève aussi le portrait de *Madame Henriette jouant de la basse de viole* qu'il avait commencé en 1748 (château de Versailles).

1758

Le peintre termine le portrait de *Madame Adélaïde en habit de cour tenant un livre de musique* (château de Versailles).

1759

Jean-Marc Nattier est nommé membre associé étranger de l'Académie des Beaux-arts de Copenhague au Danemark. Lors de la présentation de ses œuvres au Salon, il connaît les premières critiques négatives de Diderot.

1761

La santé de l'artiste le contraint à demeurer chez lui.

Juillet 1762

Une crise d'hydropisie oblige Nattier à définitivement demeurer alité.

27 juin 1763

Vente à Paris des dessins, tableaux, estampes, bronzes, porcelaines et livres constituant le cabinet de Jean-Marc Nattier.

28 août 1763

Madeleine-Sophie Nattier, fille de l'artiste, épouse le peintre Charles-Michel-Ange Clalle.

Le même mois, Jean-Marc Nattier expose pour la dernière fois trois œuvres au Salon, dont celle le figurant avec sa famille (château de Versailles).

7 novembre 1766

Décès de Jean-Marc Nattier chez sa fille Madeleine-Sophie, rue du Sentier, paroisse Saint-Eustache, à Paris.

Nattier en son siècle

"Il ne faut pas juger Jean-Marc Nattier sur les oeuvres médiocres qui portent son nom dans beaucoup de musées et dans quelques collections particulières. Depuis qu'il est à la mode de posséder un Nattier, comme il l'était autrefois d'avoir un Téniers ou un Raphaël, les "Nattier" se sont multipliés et courent le monde. La moindre vente de tableaux présente au catalogue ce nom redevenu fameux, et, bien entendu, c'est toujours pour un portrait de femme célèbre, une "Madame de Châteauroux" ou une "fille de Louis XV". Ces illusions flattent des vanités ou servent des intérêts; mais ce qui doit y perdre, c'est assurément la gloire de l'artiste. Peut-être convient-il, à présent que l'engouement est au comble, de peser les titres de cette gloire, de la réduire à sa part équitable et aussi de mettre en garde le public contre l'injuste réaction qui ne peut manquer de venir. Sans approcher des plus grands, Nattier est un maître incontestable; il a des qualités de beau peintre et des charmes qui ne sont qu'à lui. On ne doit demander à "l'élève des Grâces" que ce qu'il peut donner; mais on est émerveillé de la valeur de son œuvre, si on veut bien ne l'étudier qu'en ses meilleurs morceaux.

Pour sa renommée, deux fois née de la mode et exposée à périr de nouveau par elle, l'abondante production qu'on lui attribue devient un danger. On s'habitue trop vite à l'apprécier sur ces copies alourdies, ces répétitions d'atelier, où ne se retrouve plus la caresse délicate du pinceau, où l'on demeure surtout frappé par le caractère conventionnel, et parfois puéril, d'une composition que l'habileté de la main ne soutient plus. La mémoire en reste obsédée devant les meilleurs ouvrages; on est porté à prendre pour de simples réussites ceux qui donnent, en réalité, la moyenne véritable du peintre.

Tel critique de presse ou de salon, aussi sévère pour Nattier qu'un contemporain de Louis David, et dont le dédain se justifie par les raisons les mieux déduites, serait désarmé et conquis, si on lui présentait, réunies en une exposition idéale, un choix d'oeuvres de la bonne période de l'artiste. Quel préjugé d'école, quelle discussion technique résisterait à cet enchantement des yeux? On ne lutte pas contre le plaisir qu'il nous donne, on ne se défend point contre les séductions de ce pinceau adroit et nonchalant, qui connaît toutes les ruses d'un métier charmant et quelques-unes des ressources de la grande maîtrise".

En 1905, Pierre de Nolhac invitait son lecteur à reconsidérer l'œuvre de Jean-Marc Nattier et, pour ce faire, l'exhortait à ne regarder que les tableaux sûrs afin d'avoir une idée plus juste de l'artiste. Malheureusement il ne semble pas avoir été entendu. Non seulement le maître continue à pâtir de cette réputation de peintre complaisant de la femme que ses contemporains et surtout la critique du XIX^{ème} siècle et de notre siècle lui forgèrent, mais il jouit aussi d'une célébrité mal maîtrisée qui conduit encore à lui donner les portraits les plus divers et les plus inégaux. Le maître serait-il condamner à demeurer un créateur de compositions marquées d'un certain apprêt, d'une certaine prétention au mignard, au joli, au musqué, enlevant à ses modèles ce sentiment de nature, cette franchise que l'on ne reconnaît qu'aux grands peintres? Comprendra-t-on un jour que Nattier ne fut pas seulement le portraitiste d'une femme couverte de pompons, de dentelles plus que transparentes, de fleurs, de fard, de mouches, d'une femme dont le regard coquet et animé faisait croire en 1850 à Pierre Hédouin qu'il signifiait "Admirez mes prétintailles et aimez-moi!".

Le peintre sera-t-il toujours condamné par les partisans du grand goût pour avoir privilégié la douceur de l'enveloppe et avoir ainsi estompé l'accent de la forme et la particularité vivante? Soulignera-t-on indéfiniment que sa morbidesse avait abouti à l'effacement de la personnalité de ses modèles et à un sentiment de répétition? L'absence de publication d'envergure depuis l'ouvrage fondateur publié par Pierre de Nolhac en 1905 (réédité en 1910 et en 1925) ainsi que d'une exposition rétrospective permettant d'embrasser l'ensemble de l'œuvre, n'a certes pas contribué à modifier l'image de l'artiste. Souffrant paradoxalement de sa trop grande célébrité et de la désaffection que le portrait français du XVIII^{ème} siècle connaît depuis trop longtemps, Jean-Marc Nattier n'est demeuré qu'un nom. S'il est aujourd'hui temps de reconsidérer l'artiste, ne cherchons cependant pas à en faire une personnalité singulière, un génie comparable à Titien, à Rubens ou à Goya. Soulignons seulement ce que l'art de Nattier dut à son siècle et mesurons combien il put être un modèle. L'exposition nous y aidera certainement et la personnalité du maître n'en sera dès lors que plus grandie.

Un portraitiste en quête d'une identité artistique.

« Comme son goût naturel le portait à suivre le genre de l'histoire, le premier ouvrage qui parut de lui après sa réception à l'Académie fut un très grand tableau allégorique de la famille de M. de la Motte, trésorier de France. C'est à ce goût dominant en lui que l'on a dû ce nombre infini de portraits, qui séduisaient autant par le mérite de la ressemblance que par les grâces de la composition la plus ingénieuse. Il conciliait si bien ces deux grandes parties de l'art dans ses ouvrages, que le public éclairé ne savait le plus souvent qui admirer le plus en lui, ou du peintre d'histoire ou du peintre de portrait ».

On pardonnera à Madame Tocqué, la fille de l'artiste, d'avoir singulièrement simplifié les faits, car si Jean-Marc Nattier quitta rapidement le talent de l'Histoire auquel il s'était en premier lieu adonné, pour s'attacher à celui du portrait, non seulement il ne connut pas immédiatement le succès, mais il lui fallut plusieurs années pour parvenir à la formule qui fit sa célébrité. Lorsque l'artiste devint membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1718 avec un tableau figurant *« Persée pétrifiant Phinée »* (Tours, musée des Beaux-arts), Paris comprenait alors nombre de portraitistes reconnus. Les plus âgés d'entre eux, François de Troy (1645-1730), Nicolas de Largillière (1656-1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743) s'étaient imposés auprès d'une clientèle d'aristocrates, de parlementaires, de financiers et de grands bourgeois par la somptuosité de leur pinceau, la pompe souvent décorative de leurs mises en scène, et leurs travestissements mythologiques. Alexandre-François Desportes (1661-1743) s'était illustré par la création du portrait masculin *« en chasseur »*. Pierre Gobert (1662-1744), et Jean Raoux (1677-1734), les plus jeunes, s'étaient faits les chantres du portrait historié. Jean-Baptiste Santerre (1658-1717), Robert Le Vrac-Tournières (1667-1752), et Alexis Grimou (1678-1733) contribuaient à la diversité du genre. A chacun, Nattier avait fait acte d'allégeance. De chacun, il avait su apprendre. Ainsi le portrait de Pierre I^{er} de Russie peint en 1717 (Munich, Residence) devait-il beaucoup à l'iconographie guerrière de Rigaud. La jeune femme à la partition des Folies d'Espagne, toile signée et datée de 1719 (Paris, musée du Louvre), rappelait les créations de Raoux. Le monumental portrait dépeignant en 1720 le comte Maurice de Saxe (Dresde, Gemäldegalerie) faisait songer à l'art de Santerre. Les effigies de chasseurs, comme celle du marquis de Villeneuve datant de 1725 (Paris, musée du Louvre), appelaient à la comparaison avec les créations de Desportes. Le portrait de Thérèse de La Martinière (1739, Musée de Cincinnati) et celui de l'abbesse de Chelles, Anne de Clermont Gessan de Chaste, dont le

souvenir nous est conservé par des copies (Château de Versailles et musée Alfred-Bonno à Chelles), pérennisaient les traits de ces femmes vouées à Dieu à la manière de Largillierre et de Rigaud. Les images présumées de Mesdemoiselles de Beaujolais et de Chartres (collections particulières) clamaient leur dette à l'égard de Gobert. Il fallut en fait attendre les années 1735-1740 pour que Nattier parvienne à peindre des portraits qui lui fussent un peu plus personnels. Emblématiques de l'esthétique rocaille, ses créations ne cherchèrent pas à se distinguer de celles de ses confrères par le choix de travestissements qui auraient été son apanage. Nombreuses furent en effet les clientes qui, souhaitant paraître en vestale, en Source, en Hébé ou en Diane, firent appel à d'autres peintres, tels le célèbre Louis-Michel van Loo ou les méconnus Pierre Le Sueur et Marianne Loir. Si Nattier chercha à se démarquer de ses contemporains, c'est avant tout par le choix d'une gamme chromatique associant le bleu, le gris perle, le vert et le rose, et par l'usage d'une matière posée en touches légères et duveteuses qui conféra un aspect un peu flou aux chairs et contribua à accentuer leur volume en vertu du pouvoir d'accommodation de l'œil. C'est aussi et surtout par la manière dont son pinceau, sans cesser d'être fidèle, c'est-à-dire sans trop perdre la ressemblance, parvint à ajouter à la beauté de ses modèles.

De la lumière à l'ombre.

Rapidement reconnu pour ce rare talent, l'artiste fut très vite encensé. Dès 1737, le poète Jean-Baptiste Gresset en fit l'élève des Grâces et le peintre de la beauté. En 1741, l'ambassadeur de Suède en France, Carl Gustaf Tessin, souligna combien il était devenu difficile d'obtenir un portrait tant le maître était sollicité par les femmes. En 1748, l'auteur des « *Observations sur les arts* », probablement Saint-Yves, se fit tout aussi laudatif. Pour lui, il ne fallait point s'étonner que la gente féminine aimât à ce faire portraiturer par l'artiste : personne n'avait le don de les faire plus ressemblantes, et n'était plus heureux dans le choix de leurs attitudes et de leurs airs de tête toujours gracieux. Il semblait que l'amour conduisait son pinceau. Rendues et embellies par une main si habile, les grâces de chacun des modèles en devenaient même si touchantes que souvent la seule vue du portrait achevait ce que la vue de la personne n'avait que commencé. Pendant longtemps ce succès ne se démentit pas, et si, en 1750 et en 1753, le baron Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien et l'abbé Garrigues de Froment furent les premiers à reprocher à Nattier de quelquefois manquer de vérité et d'utiliser des attitudes maniérées et forcées, il fallut attendre les premiers salons de Diderot pour qu'une opinion terriblement divergente soit émise au sujet des mérites de l'artiste. En 1763, le critique annonçait laconiquement que si Nattier avait été autrefois un bon portraitiste, à présent il n'était plus rien. Un tel jugement pouvait avoir plusieurs raisons. D'une part, la mode des travestissements historiés, mythologiques ou allégoriques, n'était plus aussi goûtée qu'auparavant. D'autre part, parce qu'il avait dû satisfaire une clientèle toujours plus nombreuse, le peintre avait été souvent appelé, soit à reproduire la même composition à des dates différentes, en modifiant simplement le visage du modèle, soit à n'introduire que de légères variantes comme dans le portrait de Marie-Henriette Berthelet de Pleneuf, peint en 1739 (Tokyo, The National Museum of Western Art), et celui d'Elisabeth de La Rochefoucauld, duchesse d'Enville, réalisé en 1740 (Collection particulière), ou ceux, beaucoup moins ambitieux, de Marie-Elisabeth de Rouvray Saint-Simon (portrait présumé signé et daté de 1739, collection particulière), de la comtesse de Ranes (New York, marché de l'art. Signé et daté de 1742), ou de la comtesse d'Andlau, née Polastron (Non localisé. Signé et daté de 1743), tous de simples bustes se détachant ou non sur un fond de paysage. Cette trop grande abondance de portraits répondant presque à une norme et n'offrant entre eux que très peu de variantes, avait

certainement lassé et, du même coup, avait nui à la réputation du maître. C'était oublier les plus belles créations de Jean-Marc Nattier, celles où le maître, par la beauté de son pinceau et la grâce de sa composition, avait manifesté un évident plaisir de peindre.

Xavier SALMON
Conservateur au musée national des
châteaux de Versailles et de Trianon

Quelques extraits du catalogue

Joseph Bonnier de La Mosson. 1745.

Huile sur toile.

H. 137, 9 ; L. 105,4.

Signé et daté à gauche sur la base de la colonne : *Nattier / pinxit / 1745.*

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Si Charles-Nicolas Cochin éprouva la nécessité de se projeter en l'an 2355 afin de donner son sentiment sur les arts de son temps, c'est probablement qu'il savait que son jugement ne plairait pas à tous. C'est là le propre de la vérité. Son mémoire sur les portraits -le septième de ce curieux Mercure du mois de juin 2355 faisant partie du « Recueil de quelques pièces concernant les arts... » publié à Paris chez Antoine Jombert en 1757 - est en ce sens particulièrement utile à notre propos. En prête-nom, l'imaginaire monsieur Findsault avait remarqué à l'instigation du caustique Cochin, qu'à la gloire de la nation française, tous les portraits annonçaient l'opulence. Le velours de toutes couleurs y était prodigué aussi bien que les broderies d'or et d'argent. Il avait également observé combien les Sciences et les Arts devaient être florissants à cette époque puisque les savants et les artistes étaient eux-mêmes dépeints de façon si luxueuse. Si l'on regardait plusieurs portraits de ces hommes célèbres, particulièrement ceux de Hyacinthe Rigaud, si fameux dans « l'antiquité », il n'en était aucun qui ne fut pas magnifiquement vêtu et enveloppé d'une pièce de velours très ample portée sur les bras et autour des épaules. Leurs appartements étaient toujours ornés de colonnes de marbre avec des bases de bronze doré. Quelques-unes de ces colonnes étaient même parfois entourées d'amples rideaux d'étoffes d'or. Cet accessoire ne s'intégrait à la composition que pour révéler la richesse de la personne portraiturée, car il ne pouvait servir à rien, n'étant point attaché à des tringles sur lesquelles il aurait pu glisser, mais simplement noué autour du fût de la colonne. De plus, marquant une opulence encore plus extraordinaire, les appartements dans lesquels paraissaient les modèles, ne pouvaient être que des pièces de parade, celles-ci ne comportant pas de fenêtre. C'était apparemment des vestibules ou des galeries servant à décorer magnifiquement leur palais. Findsault notait aussi : « ... tous les hommes de ce temps-là devoient être fort sçavans, puisqu'il n'en est presque aucun qui n'ait une bibliothèque fort riche, de livres qui, à la vérité, nous sont pour la plus grande partie inconnus, mais qui vraisemblément étoient fort estimés alors. Peut-être pourroit-on penser que c'étoient des bibliothèques de parade de livres qu'on ne lit point, comme c'est l'usage de nos jours ». Mais il fallait observer que dans ces portraits on voyait véritablement le désordre du cabinet d'un savant. Les livres étaient répandus sur les tables, à terre, mêlés avec des sphères renversées, et des instruments de mathématiques. Enfin, à en juger par tous ces tableaux, les hommes du XVIIIème siècle avaient la science universelle. Toutes savoureuses qu'elles fussent, ces considérations révélaient combien le portrait masculin avait pu devenir stéréotypé. Tout au long du XVIIIème siècle, les peintres avaient eu du mal à se détacher d'une formule que Hyacinthe Rigaud avait effectivement beaucoup contribué à mettre en place et à populariser auprès de sa clientèle. Il fallut un artiste comme Jean-Baptiste Siméon Chardin pour que le thème du savant dans son cabinet de travail trouva une dimension différente. A la vue du « Souffleur », le portrait de Joseph Aved peint à la nordique en 1734 (Paris, musée du Louvre), l'abbé Laugier avait écrit en 1753 : « C'est l'évocation d'un philosophe qui ne se contente point de lire, qui médite et qui approfondit ». Si l'œuvre de Chardin, exposée au Salon de 1737 et

diffusée par l'intermédiaire de l'estampe gravée en 1744 par François-Bernard Lépicié, avait été connue de Jean-Marc Nattier, il n'était cependant pas parvenu à en comprendre toute l'intériorité. Son portrait de Joseph Bonnier de La Mosson achevé en 1745, soit après la mort du modèle le 26 juillet 1744, devait avant tout beaucoup à l'art de Rigaud, réunissant chacun des éléments cités par Cochin. A la diversité et à la richesse des matières qui permettaient à l'artiste de briller dans la description d'une fourrure de lynx dont le soyeux résultait d'un adroit mélange de gris, de blanc et de rose, ou d'un gilet entièrement broché de petits empâtements dorés, répondent en de délicats accords chromatiques le prune de la garniture du siège et le bleu-vert de la pièce de draperie suspendue à l'indispensable colonne. Aux yeux de La Font de Saint-Yenne, le portrait avait des beautés très singulières. La position du modèle était belle, l'action vraie et d'un bon choix. Tout y était sage et bien pensé. Chacun des éléments qui composaient le cabinet était d'un ton excellent. Il résultait de ce bel exemple un repos agréable à la vue, et une harmonie qui ne pouvaient que satisfaire les plus difficiles. La beauté de l'image s'expliquait aisément : tout en appliquant la leçon de Rigaud, Nattier n'avait pas cherché à embellir la réalité. Ayant sollicité l'artiste dès 1742 afin qu'il peignit sa femme à la mode du temps, Joseph Bonnier de La Mosson possédait la fortune et se targuait effectivement d'être un curieux. En 1726, il avait acquis rue Saint-Dominique à Paris l'hôtel de Lude (démoli en 1861, il se trouvait à l'emplacement de l'actuel n° 244 du boulevard Saint-Germain) et de cette demeure il avait fait un lieu de visite ouvert aux amateurs. La distribution en enfilade des appartements lui avait en effet permis d'y regrouper ses collections dans 9 cabinets : le cabinet d'anatomie, le cabinet de chimie, le cabinet de pharmacie, le cabinet des drogues, le cabinet du tour et des outils, le premier cabinet d'histoire naturelle contenant les animaux en fioles, le deuxième cabinet d'histoire naturelle qui renfermait les animaux desséchés, les papillons, les plantes, et les minéraux, le cabinet de physique ou cabinet des machines, et le troisième cabinet d'histoire naturelle abritant les coquilles et l'herbier. Précisément décrits par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville en 1742 (*L'Histoire Naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie...*) et par Edme-François Gersaint en 1744 (*Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres, contenues dans les Cabinets de feu M. Bonnier de La Mosson, Bailly et Capitaine des Chasses de la Varenne des Thuilleries, & ancien colonel du Régiment Dauphin ; réédité dès 1745*), plusieurs de ces cabinets firent même l'objet d'une série de dessins réalisés entre 1739 et 1740 attribués en 1976 par Marianne Roland Michel à Jean-Baptiste Courtonne, l'un des deux fils de l'architecte. Ils inspirèrent à Jacques de Lajoüe deux des tableaux que lui avait justement commandé Bonnier de La Mosson pour le décor de ces pièces. Ces documents démontrent que Jean-Marc Nattier chercha à peindre pour son portrait des objets ou des livres ayant réellement appartenu à la collection, mais qu'il les assembla au sein de sa composition dans un but décoratif sans chercher à transcrire la réalité des lieux où ils étaient conservés. Jamais les flacons contenant d'inquiétants spécimens ne furent disposés à côtés de ces maquettes où nous reconnaissons certains des appareils de levage apparaissant sur le dessin de Courtonne décrivant le cabinet de physique (C. Eisler pensait à un modèle de catapulte et à une vis d'archimède). Tout comme le premier tome de l'« *Histoire naturelle* » posé sur la console, que Jacques Guignard proposa d'identifier comme l'un des deux in-folio de la traduction par Antoine du Pinet de « l'*Histoire du monde* » de Pline publié à Lyon en 1584 et non pas l'un des volumes du célèbre ouvrage de Buffon paru seulement à partir de 1749 (*Catalogue des livres de M. Bonnier de la Mosson ... dont la vente commencera lundi 26 avril 1745 ... à Paris chez Jacques Barrois, 1745*), ils avaient avant tout pour rôle de révéler les passions du modèle. Par leurs formes aux lignes droites, ces objets permettaient aussi de rompre discrètement la subtile harmonie rocaille d'une composition qui sublimait la courbe et l'asymétrie.

Madame Marsollier et sa fille. 1749

Huile sur toile.

H. 146,1; L. 114,3.

Signé et daté sur le pilastre en bas à droite : *Nattier. pinxit / 1749.*

New York, The Metropolitan Museum of Art.

Considérer ce double portrait comme un simple témoignage du talent de Nattier en ses années les plus fécondes consisterait à singulièrement le mésestimer. De toutes les oeuvres de l'artiste, le tableau du Metropolitan Museum of Art de New York est assurément celui qui est emprunt de la plus forte connotation sociale. L'historien familial de la société d'Ancien régime mais peu galant y reconnaîtrait même la plus belle des *"savonnettes à vilain"*. Expliquons-nous. Réunissant en un charmant moment d'intimité domestique une mère et sa fille suivant une formule qui non seulement fut coutumière à Nattier et à de nombreux autres maîtres du XVIIIème siècle (Nicolas de Largillierre, Alexis-Simon Belle, Charles-Antoine Coypel, François-Hubert Drouais), mais qui soulignait aussi combien les liens au sein de la famille avaient évolué tout au long du siècle de Rousseau, le portrait ne se distingue aucunement des autres créations de Nattier. Exposé au salon en 1750, il n'avait alors suscité aucun commentaire particulier, paraissant au comte de Caylus aussi beau que ceux présentés les années précédentes. La joliesse des traits de la jeune femme et de son enfant, un métier au brillant particulièrement perceptible sur le juponné de dentelles qui couvre la toilette, la matière fluide du petit paysage aquatique, les précieux accords chromatiques de bleu, de jaune et de prune expliquaient un succès jusqu'alors non démenti. Contrairement à d'autres modèles, Madame Marsollier n'avait pas dissimulé son identité lorsque son portrait avait été montré au public du salon. Ainsi que l'a si justement souligné Donald Posner dans un récent article, elle avait au contraire cherché à utiliser son image afin d'obtenir une reconnaissance sociale. A l'exemple de la grenouille de Jean de la Fontaine aspirant à devenir aussi grosse que le bœuf, la belle bourgeoise trop modestement née à son goût, tentait d'égaliser les plus grandes dames de la cour. Sa quête fut d'ailleurs si perceptible qu'elle engendra la raillerie. Le samedi 17 janvier 1756, le duc de Luynes indiquait ainsi : *"Il mourut il y à quelques jours à Paris une Madame Marsolier, fille de Monsieur de Len, procureur du Roi des domaines et bois ; elle étoit fort connue par sa beauté. Son mari étoit un gros marchand de soie qui a acheté depuis une charge de secrétaire du Roi. Madame Marsolier ne laisse qu'une fille qui sera fort riche. Une des conditions de mariage de Madame Marsolier a été de ne jamais entrer dans la boutique de son mari ; elle évitoit même de passer dans la rue Saint-Honoré pour ne pas voir la boutique , cela n'empêchoit pas qu'on l'appelât la duchesse de Velours"*. De tels propos expliquent le choix de l'artiste et celui de la scène représentée. Madame Marsollier sollicitait le peintre le plus renommé afin de montrer qu'elle était en mesure de le payer et surtout, afin de prendre place parmi la cohorte de sa clientèle habituelle. Elle demandait aussi à être représentée à sa toilette car, en *"femme de condition"*, elle savait que le choix de cette iconographie traduirait un rang social. A Versailles, *"s'enluminer le visage"* répondait à un usage de la cour auquel sacrifiait les femmes les plus en vue. Ces instants d'attention portée au corps et au visage étaient devenus moments publics au cours desquels on recevait ministres et courtisans. Chacun le savait à Paris. Certains en prenaient exemple. A l'aide de son portrait, la *"duchesse de Velours"* le clamait, quant à elle, haut et fort.

Sur le tableau peint par Nattier, la vaniteuse s'adonne en deshabillé à cet exercice élitiste. Cadre palatial et accessoires témoignent avec ostentation de sa richesse. Constitué d'un miroir, d'une aiguière de cristal, et de quelques-uns de ces coffrets dits "quarrés" que l'on destinait au rangement de la poudre, des onguents, de l'éponge ou, comme ici, des plumes, sa toilette peut

paraître un peu démodée pour la fin des années 1740. Marquetée de cuivre ou d'argent, de nacre et d'écaïlle colorée, elle n'en demeure pas moins un objet de luxe réservé à une élite.

A en juger par les mots de Luynes, Madame Marsollier ne parvint pourtant pas à tromper ses contemporains sur la réalité de sa condition. Seul le temps lui rendit justice. Au début du XXème siècle, l'œuvre de Nattier était en effet considérée comme le portrait de la comtesse de Chamilly, née Marc Saint-Pierre, et de sa fille la comtesse de Neubourg. Un tel titre résultait en fait de la flagrante méconnaissance du dessin de Weimar et des liens familiaux qui avaient unis les Marsollier, les Chamilly et les Saint-Pierre. Les descendants de la belle "duchesse de Velours" nous ont aimablement permis de dénicher l'écheveau. L'acquisition par Monsieur Marsollier de la charge de secrétaire du Roi lui valut anoblissement et lui permit de porter le titre de comte de Neubourg. Sa fille, unique héritière de son immense fortune et par conséquent parti enviable, se maria à Claude-Christophe Lorimier de Chamilly (1732 - 1794) dont l'histoire n'a retenu le nom que parce qu'il avait été le valet de chambre de Louis XVI. De cette union naquirent deux filles. L'une d'entre elles épousa le marquis de Pernon. Le couple donna naissance à Agathe de Pernon qui convola en 1808 avec le vicomte Théodore de Saint-Pierre. Leur fils, Maurice de Saint-Pierre, eut une fille, Louise de Saint-Pierre, qui épousa le marquis Dodun de Keroman. C'est ce dernier, ou sa fille Mathilde Dodun de Keroman, qui probablement vendit les deux portraits que Nattier avait exécutés pour la famille, celui de madame Marsollier à sa toilette, et celui de sa fille peint en 1757 que l'on surnomme encore chez ses descendants « la grand-mère Chamilly ».

La Dauphine Marie-Josèphe de Saxe. 1751

Huile sur toile

H. 113. L. 105

Signé et daté en bas à gauche sur la plinthe de la colonne : *Nattier Pinxit./1751.*

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Du Dauphin, Jean-Marc Nattier avait peint une image guerrière rappelant la présence du prince sur le champ de bataille de Fontenoy au côté de son père, le roi Louis XV. Exposée au Salon en 1747, l'œuvre, dont seules des répliques et des copies sont aujourd'hui connues fit l'objet de commentaires élogieux de la part de l'abbé Le Blanc (*Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc..., de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à monsieur R.D.R...*). De la seconde Dauphine Marie-Josèphe de Saxe (1731 - 1767), l'artiste laissa en 1751 une image toute aussi officielle. Marié une première fois à l'infante d'Espagne Marie-Thérèse-Raphaëlle dont il n'eut pas d'enfant mâle, Louis de France fut contraint après la mort en juillet 1746 de cette épouse tendrement aimée à convoler en secondes noces, le 9 février 1747, avec l'une des filles d'Auguste III, l'électeur de Saxe, roi de Pologne. Le 18 février, soit peu de jours après cet événement, le duc de Luynes dressait en courtisan un portrait aimable de la nouvelle Dauphine : « *M^e la dauphine paraît fort vive et en même temps fort douce ; elle aime à s'occuper continuellement... Elle connaît la chasse à tire ; elle tirait même à Dresde ; mais elle ne connaît pas celle à courre. A Dresde, elle était accoutumée à jouer après son souper. Ici, jusqu'à présent, il faut qu'elle s'accoutume à une vie différente. M. le dauphin n'aime ni le monde, ni les amusements. Il paraît qu'elle craint fort tout ce qui peut déplaire à M. le dauphin...* ». Le 1^{er} mars, il ajoutait : « *Tout ce qu'on a annoncé des grâces de M^e la dauphine se confirme tous les jours par l'expérience ; on voit qu'elle a le désir de plaire et de se faire aimer* ». Avant que la princesse n'arrivât à Versailles, le comte de Vaulgrenant, ambassadeur à Dresde en avait établi un portrait que d'Argenson n'avait consenti à présenter au roi que sous le sceau de l'anonymat. Fermée d'un cachet que le ministre prétendit ne pas connaître, la lettre révélait : « *La princesse Josèphe est d'une taille proportionnée à son âge, parfaitement bien faite, le port noble, l'air doux et engageant, marchant bien et de bonne grâce ; elle croît et se forme à vue d'œil ; elle est blonde, elle a les yeux bleus, grands, vifs et doux en même temps, et la physionomie très spirituelle. On ne peut pas dire qu'elle soit belle, mais on peut la regarder comme jolie et elle plaît généralement, elle a beaucoup d'esprit et tout du meilleur, une grande pénétration ; elle a l'esprit juste et orné de sens droit, le caractère excellent, beaucoup de douceur ; elle est remplie de sentiments de piété et de religion et elle a eu la meilleure éducation qu'on puisse donner* ». Très vite, celle que le duc de Croÿ désignait comme un « joli laideron » sut trouver sa place dans une cour prédisposée aux jalousies et aux petits chiffonnages (le mot est de Maurice de Saxe). La naissance du duc de Bourgogne, le 13 septembre 1751, nouvel héritier de la couronne, permit de renforcer cette position. C'est d'ailleurs une jeune femme épanouie, plus sûre d'elle-même et qui avait enfin su inspirer de l'amour à son mari, que Nattier peignit quelques mois avant cet accouchement si attendu. La très chère Pépa de Louis XV avait grandi et s'était dotée du maintien qui seyait à son rang. A son intention, le peintre créa un portrait où l'on sentait que le modèle pouvait être un jour reine. Dans une attitude pleine de majesté, la Dauphine porte l'une de ces magnifiques robes de cour à grands ramages qui faisaient des appartements de Versailles les lieux des plus somptueuses élégances. La traîne, toute d'hermine et de velours fleurdelysé, confirme l'appartenance à la famille royale. La perspective du parterre de Latone et du tapis vert révèle que la jeune femme vivait en ce château que toute l'Europe admirait et tentait de plagier. Autre apanage du lieu, les cheveux sont poudrés et les joues sont fardées. De tels

détails souvent associés au nom de Nattier, ne peuvent aucunement être considérés comme un moyen pour l'artiste de conférer à ses modèles cette beauté qui fit sa renommée. Ils obéissent totalement à une mode qui, très vite, fit l'objet des sarcasmes de la critique artistique. A l'occasion d'un piquant « *Avis aux Dames* » résultant d'une conversation d'artistes qui « *s'égayoient* » sur le rouge dont ils étaient ennemis (*Recueil de quelques pièces concernant les arts, Paris, 1757*), Charles Nicolas Cochin écrivait ainsi :

« Une des choses qui les occupe le plus -il parle des femmes-, c'est l'art de se mettre le rouge, qui est devenu une chose si importante dans l'état, quelque laid qu'il paroisse en soi, qu'il est la marque distinctive du rang ou de la richesse, ou du défaut de l'un & de l'autre, réparé par des services rendus à la société. On a donc cru faire sa cour aux Dames, en leur donnant des moyens de se rendre aussi rouges qu'elles peuvent le désirer, en peu d'instans, & d'une manière permanente, qui leur épargnera la peine de recommencer tous les jours. Le Sr. P... [Picault probablement] qui depuis long-temps est consommé dans l'art de maroufler, c'est-à-dire de coller les toiles peintes ou à peindre, avertit qu'il a trouvé un secret admirable pour maroufler sur le visage des Dames, de petites pièces de la plus belle écarlate, taillées dans la meilleure forme de couper le rouge, & du dernier goût. Il ose assurer qu'ainsi collées, elles pourront rester attachées pendant environ une année, pour les personnes qui voudront économiser, & au moins six mois dans toute leur fraîcheur, pour les personnes plus opulentes. [...]

Second avis. Le Sieur Lorient a trouvé le secret de fixer les pastels, sans altérer la beauté des couleurs. Il seroit donc facile de se faire une fois bien peindre les joues, soit dans la manière noble, c'est-à-dire, tranchée, soit dans la manière bourgeoise, c'est-à-dire, imitant le naturel. On pourroit s'adresser à quelqu'un des Peintres en pastel, dont Paris fourmille, & ensuite fixer cette couleur de telle manière que rien ne puisse l'altérer.

Troisième avis. Celui-ci est le plus important. Le Sr B... Peintre du Roi [surement Jean-Jacques Bachelier], a trouvé un nouveau secret de peindre en cire, qui n'a ni mauvaise odeur, ni aucun désagrément. Il délaye la cire dans de l'eau, & la broye avec les couleurs, dont elle semble diminuer un peu la vivacité ; ensuite il passe auprès un fer chaud, qui fond la cire, la lie parfaitement avec les couleurs, leur rend toute leur beauté, & leur procure un degré de solidité immuable. On n'ose cependant conseiller l'usage de ce merveilleux secret à toute Dame qui craindroit de hasarder l'épreuve du fer chaud : peut-être cette difficulté pourroit-elle restreindre l'emploi de cette cire colorée à si peu de personnes, que celles qui seroient les plus sûres de s'en servir sans danger, auroient lieu de craindre qu'on ne les accusât de vouloir se distinguer dans la société.

Ce seroit dommage cependant qu'une si belle découverte demeurât inutile, car elle a un avantage que n'ont pas les deux autres : c'est que l'on peut se laver le visage avec de l'eau, sans rien ôter à la beauté de ce rouge. De plus, avec une petite vergette, on peut y donner un luisant qui égale les plus beaux vernis ».

La conclusion ne manquait pas non plus d'humour : « *On sçait assez que le rouge n'est que la marque du rang ou de l'opulence ; car on ne peut pas supposer que personne ait cru s'embellir avec cette effroyable tache cramoisie. Il est étonnant qu'on ait attaché cette distinction à une couleur qui est si commune & à si bon marché, que les plus petites grisettes pourroient faire cette dépense aussi abondamment qu'une personne de la plus haute naissance : il sembleroit bien plus raisonnable qu'on eût adopté l'usage du bleu d'outre-mer* (*Cet usage n'est pas sans exemple. Il y a des beautés Indiennes qui mettent du bleu, comme les nôtres mettent du rouge ; il est vrai qu'elles le distribuent avec plus d'économie, & par petites veines). Cette couleur qui est plus chère que la poudre d'or, & dont une Dame pourroit consommer dans une année pour la valeur de plus de deux mille écus, seroit une preuve de richesse bien moins équivoque ».*

Comme la plupart de ces femmes tant décriées par Cochin, Marie-Josèphe de Saxe usa du rouge sans parcimonie. Pierre-Jean Mariette relate d'ailleurs comment Jean-Baptiste Greuze osa même lui en faire le reproche en 1761. Invité par le Dauphin à peindre le portrait de sa femme, l'artiste bourru répliqua en présence de la dame qu'il préférait en être dispensé, ne sachant point peindre de pareilles têtes. « *Il vouloit critiquer le rouge qui défiguroit les joues de la princesse* », et manquait à cette occasion aux plus simples convenances. Quelques années plus tard, la Dauphine abandonnerait elle même un apanage si voyant. En 1766, après la mort de son mari, elle déclarait : « *Je me suis débarbouillée* ». En 1751, Marie-Josèphe de Saxe ne s'était aucunement émue de ce fard ajoutant à sa complexion généreuse. Elle avait seulement jugé que son visage n'était pas assez ressemblant. Le grief, qui expliquait peut-être aussi que Nattier n'ait jamais achevé l'effigie conservée au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, où la princesse semble encore une enfant, ne condamna pas le portrait. Il devint l'image officielle de la Dauphine et fit l'objet, à ce titre, de répliques et de copies. On ne sait si le visage inspira aussi le portrait en buste qui figurait le modèle princier en habit de marmotte, soit portant une coiffe de dentelles similaire à celle que la reine Marie Leszczinska portait en 1748. Également peinte en 1751 à la demande de Lenormant de Tournehem, cette œuvre était destinée à la duchesse de Brancas, dame d'honneur de la Dauphine. Son aspect aujourd'hui nous échappe et ne saurait être confondu avec celui du portrait de Marie-Josèphe de Saxe que conserve le musée des Beaux-Arts d'Agen. Longtemps attribuée à Nattier, cette œuvre est en effet de Jean-Martial Frédou (1710 - 1795).

Madame Adélaïde faisant des noeuds. 1756

Huile sur toile.

H. 89,8; L. 77,2.

Signé et daté à gauche : *Nattier / p.x. 1756*

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Nous l'avouons humblement, de tous les portraits de la famille royale, cette oeuvre a notre préférence. Peut-on imaginer plus belle image de cour ? Une nouvelle fois, la robe offre à Nattier l'occasion d'imposer son talent. Le pinceau y fouille amoureusement la dentelle, celle des « petits bonshommes » -le nom fut donné au XVIIIème siècle aux ruchés symétriquement opposés couvrant le haut des bras-, celle de la modestie qui ourle le buste, celle du noeud qui pudiquement dissimule la gracilité d'un cou qui appartient encore à la jeunesse. Il sait aussi transcrire le scintillement des étoiles d'argent brodées sur la soie rose glacée de blanc d'un habit qui annonce ceux des Plaisirs célestes dessinés par Boquet pour la reprise au Palais Royal en 1772 de *Castor et Pollux*, la tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau. Tout respire l'atmosphère confinée des salons de Versailles, jusqu'à l'activité impitoyablement répétitive du modèle. A l'exemple de toute l'Europe élégante et de nombreuses autres dames telles qu'Anne Dangé portraiturée par Louis Tocqué en 1753 (Paris, musée du Louvre), la princesse Marie Cunégonde de Saxe peinte vers 1755 par Pietro Antonio Rotari (Dresde, Gemäldegalerie), ou Marie-Angélique Gougenot de Croissy représentée en 1757 par Jean-Baptiste Greuze (New Orleans museum of Art, Louisiane), Madame Adélaïde fait des noeuds. Condamnée au célibat par défaut d'un parti suffisamment prestigieux, la princesse consacra certainement de longues heures à cet exercice puisqu'elle se fit portraiturer de la sorte au moins une autre fois peut-être par Ducreux (copie du legs de Nicolas Beaujon conservée à la Chambre de commerce de Bordeaux). Afin de témoigner de leur application et surtout d'occuper de longues journées souvent monotones, les princesses de France eurent recours à différents petits travaux de salon qui obéirent avant tout à un phénomène de mode. Le premier d'entre eux consistait à parfiler, c'est-à-dire à effiler une étoffe, à la détisser fil à fil afin d'en séparer l'or. Dans son dictionnaire des étiquettes de la cour, Madame de Genlis relate l'engouement que provoqua cette activité : *« On demandait à tous les hommes de sa connaissance leurs vieilles épauettes d'or, leurs vieux glands d'épée d'or, leurs vieux galons d'or, etc..., que l'on enlevait ainsi à leurs valets de chambre, et l'on parfilait toutes ces choses, c'est-à-dire qu'on séparait l'or de la soie pour le vendre ensuite à son profit. En outre, on recevait aux étrennes des bobines d'or ou de petits meubles convertis d'or, que de même on parfilait et que l'on vendait. J'ai vu le malheureux duc de Lauzun donner à une dame de la société (Mme A. de B.) une fausse harpe de grandeur ordinaire toute recouverte d'or de bobines. Communément une habile parfileuse gagnait à cet étrange métier environ cent louis par an »*. S'exerçant quotidiennement à l'aide des boîtes à parfiler livrées par Lazare Duvaux, Mesdames Adélaïde, Victoire, Sophie et Louise comptaient certainement parmi les ouvrières les plus habiles. L'art de la « frivolité » ne leur était probablement pas non plus inconnu. Destiné à créer de petites fleurs à l'aide d'un simple fil et d'une étroite navette, et ce sans l'aide ni d'une aiguille, ni d'un crochet, il nécessitait une grande dextérité. De tous ces travaux peut-être le moins utile était enfin celui de « faire des noeuds », soit de former des noeuds sur un cordon de chanvre, de lin ou de soie, toujours à l'aide de l'une de ces navettes que les marchands-merciers et les orfèvres voulaient indispensables et raffinées, et ce, de la manière la plus serrée possible. Tout ardu qu'il fût, l'exercice permettait à Nattier d'occuper de très jolies mains. Il témoignait aussi d'un instant de vie de cour.

Zannetta Balletti, surnommée Mademoiselle Silvia. Entre 1750 et 1758.

Huile sur toile.

H. 48; L. 42,5.

Annoté à la pierre noire en bas à droite : *M^{lle} Silvia*.

New York, collection particulière.

"Pendant le souper, ma principale occupation fut d'étudier Silvia, qui jouissait de la plus grande réputation : je la jugeai au-dessus de tout ce qu'on en publiait. Elle avait environ cinquante ans, la taille élégante, l'air noble, les manières aisées, affable, riante, fine dans ses propos, obligeante pour tout le monde, remplie d'esprit et sans le moindre air de prétention. Sa figure était une énigme, car elle inspirait un intérêt vif, plaisait à tout le monde; et malgré cela, à l'examen, elle n'avait pas un seul beau trait marqué; on ne pouvait pas dire qu'elle fût belle; mais personne sans doute ne s'était avisé de la trouver laide. Cependant elle n'était pas de ces femmes qui ne sont ni laides ni belles; car elle avait un certain je ne sais quoi d'intéressant qui sautait aux yeux et qui captivait. Mais qu'était-elle donc?

Belle, mais par des lois inconnues à tous ceux qui, ne se sentant pas entraînés vers elle par une force irrésistible qui les forçait à l'aimer, n'avaient pas le courage de l'étudier et la constance de parvenir à la connaître. Silvia fut l'idole de la France et son talent fut le soutien de toutes les comédies que les plus grands auteurs écrivent pour elle, et particulièrement Marivaux. Sans elle ces comédies ne seraient pas passées à la postérité. On n'a jamais pu trouver une actrice capable de la remplacer, et pour qu'on la trouve, il faut qu'elle réunisse en elle toutes les parties que Silvia possédait dans l'art difficile du théâtre : action, voix, esprit, physionomie, maintien, et une grande connaissance du cœur humain. Tout en elle était en nature, et l'art qui la perfectionnait était toujours caché.

Aux qualités dont je viens de faire mention, Silvia en ajoutait une autre qui leur donnait un nouvel éclat; bien que, si elle ne l'avait pas possédée, elle n'en eût pas moins brillé au premier rang sur la scène : sa conduite fut toujours sans tache. Elle voulut des amis, jamais des amants; se moquant d'un privilège dont elle aurait pu jouir, mais qui l'aurait rendue méprisante à ses propres yeux. Cette conduite lui valut le titre de respectable dans un âge où il aurait pu paraître ridicule et même injurieux à toutes les femmes de son état; et nombre de dames du plus haut rang l'honorèrent plus encore de leur amitié que de leur protection. Jamais le capricieux parterre de Paris n'osa siffler Silvia, même dans les rôles qui ne lui plaisaient pas; et tout le monde s'accordait à dire que cette actrice célèbre était une femme fort au-dessus de son état.

Comme Silvia ne croyait pas que sa bonne conduite pût lui être attribuée à mérite, car elle savait qu'elle n'était sage que parce que son amour-propre était intéressé à sa sagesse, jamais elle ne montra ni orgueil ni supériorité dans ses relations avec ses compagnes, quoique ces dernières, satisfaites de briller par leurs talents ou leur beauté, se souciaient peu de se rendre célèbres par la vertu. Silvia les aimait toutes et elle en était aimée, elle rendait publiquement justice à leur mérite, faisait leur éloge de bonne foi; mais on sentait qu'elle n'y perdait rien; car, comme elle les surpassait en talents et que sa réputation était intacte, elles ne pouvaient lui faire aucun tort.

La nature a frustré cette femme unique de dix années de vie; car elle devint étique à l'âge de soixante ans, dix ans après notre connaissance. Le climat de Paris joue assez souvent de ces tours aux actrices italiennes. Deux ans avant sa mort, je l'ai vue jouer le rôle de Marianne, dans la pièce de Marivaux, et malgré son âge et son état, l'illusion était parfaite".

Comme écrits à la vue du portrait de Nattier, les mots sont de Giacomo Casanova. Ils en disent long sur l'attachement presque filial qu'il éprouva pour Zanetta Balletti.

C'est à Milan que l'aventurier vénitien avait rencontré en 1748 Antonio Balletti, le fils de Zannetta. Immédiatement les deux hommes s'étaient liés d'amitié. Le jeune Balletti *"avait beaucoup de talent comme danseur (...). Il était vertueux, il avait l'âme grande et noble, avait fait ses études et reçu la meilleure éducation qu'on pût dans ce temps-là donner en France à un homme de qualité"*. Dès son premier séjour à Paris, d'août 1750 à l'été 1753, Casanova était devenu familier du clan Balletti. On y comptait plusieurs acteurs reconnus. Le patriarche, Luigi Riccoboni (1667-1753), avait conduit en 1716 la troupe italienne à Paris à la demande du Régent Philippe d'Orléans, et s'était illustré sous le pseudonyme de Lelio. Son épouse, Helena Virginia Balletti (1686-1771) était la fille de l'acteur Francesco Balletti et de Giovanna Calderoni, la célèbre Fragoletta. Ayant pris pour nom de scène celui de Flaminia, elle n'avait pas trouvé grâce aux yeux de Casanova qui, dès le premier souper, l'avait considérée comme une femme *"désagréable en figure, en ton, en style, en tout, même dans le son de sa voix"*. Son frère, Antonio-Giuseppe Balletti (1691-1762), surnommé Mario, avait épousé Zannetta Rosa Guionna Benozzi (1701-1758), que tout Paris connaissait sous le nom de Silvia. Gloire du Théâtre Italien, l'actrice s'illustrait en effet depuis 1716 dans les rôles d'amoureuse.

La fascination qu'exerça Silvia sur Giacomo Casanova fut extrême. Cependant elle ne conduisit à aucune liaison, la comédienne cherchant avant tout à se substituer à la mère du jeune Italien. En protectrice, elle l'introduisit auprès des personnalités du monde littéraire et du monde artistique. Jean-Marc Nattier faisait-il partie de ce cercle familial qui regroupait Crébillon Père, d'Alembert, Fontenelle ou l'abbé de Voisenon? nul document ne permet de répondre. Casanova indique cependant qu'il rencontra le peintre pour la première fois en 1750, soit au moment où il fréquentait avec assiduité les Balletti. Si, toujours hyperbolique, il soulignait que l'artiste avait alors quatre-vingts ans et que, malgré son âge, *"son beau talent semblait être encore dans toute sa fraîcheur"*, il n'indiquait cependant pas qu'il avait mis son pinceau au service des acteurs de la Comédie Italienne. Ne donnant aucun indice qui permît d'assigner une date au portrait de Silvia, il invitait aussi à la conjecture. Deux hypothèses peuvent être formulées. La première, et peut-être la plus satisfaisante, incite à penser que la petite toile fut peinte vers 1750, soit au moment où Casanova fit la connaissance de Nattier. Le visage de Silvia est en effet très proche de celui de l'estampe de Surugue Fils gravée en 1755 d'après le portrait perdu que Maurice Quentin de La Tour avait exposé au Salon de 1751. La seconde, sans doute moins convaincante en raison de l'âge apparent du modèle, invite à placer plus tardivement le portrait dans l'œuvre de l'artiste. Ayant peint en 1757 l'effigie de Manon Balletti, le maître aurait ensuite obtenu la clientèle de sa mère. Le décès de l'actrice en 1758 expliquerait alors l'inachèvement du tableau.

Manon Balletti. 1757.

Huile sur toile.

H. 54,5; L. 46,2.

Signé et daté au-dessus de l'épaule à droite : *Nattier. p.x. / 1757.*

Londres, **The Trustees of the National Gallery.**

De retour à Paris le 5 janvier 1757 après plusieurs années d'absence et après avoir connu les plombs du Palais ducal de Venise, Giacomo Casanova ne reconnaît plus Manon Balletti (1740-1776), la fille de Silvia. Il s'étonne de la métamorphose :

« Mlle Balletti avait quinze ans, elle était devenue belle, et sa mère, l'ayant élevée avec soin, lui avait donné les meilleurs maîtres, et tout ce qu'une mère pleine d'esprit, de grâces et de talents peut donner à une fille chérie et douée de dispositions excellentes : vertus, grâces et talents, et ce savoir-vivre qui dans tous les états est, avec le tact des convenances, le premier des talents ». A cette heureuse découverte, l'impénitent amoureux succomba d'autant plus rapidement qu'il savait que ses sentiments étaient partagés :

« La fille de Silvia m'aimait, et elle savait que je l'aimais, quoique je ne lui eusse jamais dit ; mais la femme a le sentiment si fin ! Au reste, elle se gardait bien de me le faire connaître, car elle aurait craint de m'encourager à exiger des faveurs, et, ne se sentant pas sûre d'être assez forte pour me les refuser, elle appréhendait mon inconstance. Ses parents l'avaient destinée à Clément qui depuis trois ans lui enseignait à jouer du clavecin ; elle le savait, et rien ne l'empêchait de consentir à devenir sa femme ; quoiqu'elle ne l'aimât pas, elle le voyait avec plaisir (...). M. Clément était visiblement amoureux de la jeune Balletti, et celle-ci fut ravie que je m'en aperçusse, car elle ne doutait pas que cette certitude ne me forçât à me déclarer, et elle ne se trompa pas ». Le musicien Charles Clément congédié, Manon ne vécut plus désormais que pour Casanova. Quarante et une lettres écrites par la jeune femme témoignent de son amour, mais aussi de l'inconstance de celui qu'elle chérissait. Au début d'avril 1758, elle lui indiquait : « Il m'est bien dur que l'homme que j'aime le plus dans le monde me traite avec si peu de ménagements, connoissant mes sentiments pour lui ». En juillet, elle l'interrogeait : « Pourquoi m'accablées d'indifférence ? et même plus ? pourquoi ? ». Le 28 octobre 1759, Manon implorait Giacomo de toujours l'aimer et annonçait que le comble de ses malheurs serait d'être abandonnée. Le 16 décembre, elle regrettait d'avoir menacé. Le 7 février 1760, elle manifestait son impatience : « Enfin, mon cher mari, il est donc décidé que je vais passer encore un fort long temps sans vous voir ! Je vous avoie que je commence à me lasser furieusement de cette longue absence ». Désabusée, Manon Balletti décidait peu après d'oublier Casanova. Le 20 juillet 1760, elle épousait l'architecte Jacques-François Blondel (1705-1774), de trente-cinq ans son aîné. A son tour Casanova regrettait : « Je reçus de Paris une lettre et un gros paquet ; elle était de Manon. Je l'ouvre, et je crus mourir de douleur quand je lus ceci :

« Soyez sage, et recevez de sang-froid la nouvelle que je vous donne. Ce paquet contient toutes vos lettres et votre portrait. Renvoyez-moi le mien, et, si vous avez conservé mes lettres, faites-moi la grâce de les brûler. Je compte sur votre honnêteté. Ne pensez plus à moi. De mon côté, le devoir va m'imposer l'obligation de faire tout mon possible pour vous oublier, car demain à cette heure je serai l'épouse de M. Blondel, architecte du roi et membre de son académie. Vous m'obligerez beaucoup si, à votre retour à Paris, vous avez la bonté de faire semblant de ne point me connaître, dans le cas où le hasard vous ferait me rencontrer ». Les mots étaient durs et justes. Casanova confessait d'ailleurs : « Je crois reconnaître que Manon, en acceptant très sagement la main de Blondel, avait blessé mon amour-propre beaucoup plus que mon amour ».

En 1757, lorsque Nattier fixait les traits de Mademoiselle Balletti, l'un des plus beaux visages du XVIIIème siècle, les sentiments étaient encore tendres. Le peintre avait-il reçu commande de Giacomo Casanova ? Nous aimerions le croire. L'histoire ne le dit pas.

Madame Infante en habit de classe. 1760.

Huile sur toile.

H. 137; L. 105

Signé et daté sous le cor de chasse à gauche : *Nattier/1760*

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

"Le portrait de feu Madame Infante en habit de chasse est détestable. Cet homme-là [Nattier] n'a donc point d'amis qui lui dise la vérité". Formulé à l'occasion du Salon de 1761, le jugement de Denis Diderot est lapidaire et sans appel. La fille aînée de Louis XV n'avait certes pas la beauté de ses cadettes, Mesdames Henriette et Adélaïde. Son visage rappelait celui de son père. En 1746, lors de la mission diplomatique qu'il avait conduite à la cour d'Espagne auprès de Philippe V, le maréchal de Noailles s'en était d'ailleurs ouvert. Au sujet de l'infante que nul n'avait vu depuis son départ pour Madrid en 1739 après avoir épousé l'infant Don Philippe, il écrivait au roi : *"Elle est infiniment mieux que lorsqu'elle est partie de France. Rien n'égale l'amour des grands et des petits pour cette princesse. Elle est, en effet, charmante; sa figure est très agréable, les plus beaux yeux du monde, le regard perçant et annonçant l'esprit; bonne, franche, cherchant à plaire et à obliger, et, pour tout dire en un mot, sire c'est votre véritable portrait"*. A chacun des trois séjours de la princesse sur le sol français (1749, 1752-1753, 1757-1759), on avait ensuite pu constater qu'elle avait grossi et que son teint était devenu plus brun. Aussi, lorsqu'à l'occasion de son troisième et ultime voyage du 3 septembre 1757 au 6 décembre 1759, jour de son décès à Versailles, la duchesse de Parme avait accepté de poser pour Nattier, l'artiste n'avait pas cherché à affiner des traits qui ne l'étaient plus. Non seulement l'embonpoint du visage répondait à la réalité, mais il contribuait aussi à une ressemblance que Claude Bonnet avait jugée. C'est à ce titre que Madame Adélaïde avait demandé à ce que le portrait soit rapidement achevé afin d'en disposer et d'ainsi conserver l'image d'une sœur chérie trop tôt disparue. Ce fut aussi certainement la raison qui conduisit Nattier à réutiliser le visage pour la grande toile officielle livrée en 1761. Soulignant l'attrait que tous les Bourbons avaient toujours manifesté pour l'art cynégétique et, du même coup, le caractère décidé du modèle, le portrait de 1760 n'en était pas pour autant la cruelle analyse d'un physique original. Comme à l'accoutumée, Jean-Marc Nattier était parvenu à flatter la nature sans totalement la travestir. En 1750, lors d'une rencontre à Paris avec Giacomo Casanova, le maître s'en était d'ailleurs expliqué. Dans ses Mémoires, le célèbre libertin révélait en effet :

« Quoique le portrait soit la partie la plus matérielle de l'art, il est juste de remarquer combien les peintres qui ont excellé dans ce genre sont en petit nombre. Il y a trois espèces de portraits : ceux qui ressemblent en laidissant, ceux qui rendent la ressemblance dans toute sa perfection, sans plus ni moins que la nature, et ceux qui, à une ressemblance parfaite, ajoutent un caractère imperceptible de beauté. Les premiers ne sont dignes que de mépris et ceux qui les font mériteraient d'être lapidés, car ils ajoutent l'impertinence au défaut de talent et de goût et ne conviennent jamais de leur tort ; on ne saurait, sans injustice, refuser un mérite réel aux seconds ; mais la palme appartient aux derniers, qui malheureusement sont extrêmement rares, et leurs auteurs méritent la brillante fortune qu'ils font. Tel a été le célèbre Nattier de Paris, que j'ai connu dans cette capitale en 1750. Ce grand artiste avait alors quatre-vingts ans [en réalité soixante-cinq] ; malgré son grand âge, son beau talent semblait être encore dans toutes sa fraîcheur. Il faisait le portrait d'une femme laide ; il la peignait avec une ressemblance parlante, et, malgré cela, les personnes qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle. Cependant, l'examen le plus scrupuleux ne laissait découvrir dans le portrait aucune infidélité ; mais quelque chose d'imperceptible donnait à l'ensemble une beauté réelle et indéfinissable. D'où lui

venait cette magie ? Un jour qu'il venait de peindre les laides Mesdames de France, qui sur la toile avaient l'air de deux Aspasiaes, je lui fis cette question. Il me répondit : « C'est une magie que le dieu du goût fait passer de mon esprit au bout de mes pinceaux. C'est la divinité de la Beauté que tout le monde adore et que personne ne peut définir, parce que nul ne sait en quoi elle consiste. Cela démontre combien est imperceptible la nuance qui existe entre la laideur et la beauté ; et cette nuance, cependant, paraît si grande à ceux qui n'ont aucune connaissance de notre art ! ». Formulée avec élégance, la réponse devait certainement beaucoup à Casanova. Le portrait de *Madame Infante en habit de chasse* prouvait qu'elle ne lui devait pas tout.

Exposition Nattier musée Condé, château de Chantilly



Le musée Condé organise une exposition-dossier autour des œuvres de Jean-Marc Nattier conservées à Chantilly, à l'occasion de la rétrospective organisée au château de Versailles. En effet, les dispositions testamentaires du duc d'Aumale (1822-1897) interdisant tout prêt d'œuvres de Chantilly à l'extérieur, les deux œuvres originales de Nattier sont étudiées par le commissaire de l'exposition, Xavier Salmon, dans le catalogue édité par la Réunion des musées nationaux, mais les œuvres sont exposées sur place à Chantilly.

L'un des propos de l'exposition est de faire le point sur les liens entre Nattier et la famille de Condé, alors propriétaire de Chantilly. Le père de notre artiste, le portraitiste Marc Nattier, travaillait déjà pour les princes de Condé : son nom figure dans les comptes de Chantilly de 1700 à 1704.

En 1729, Jean-Marc Nattier, artiste déjà très connu, reçoit la commande du portrait de Marie-Anne de Bourbon-Condé (1697-1741), dite Mademoiselle de Clermont, sœur de Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé. Nattier situe son sujet dans un décor réel, celui du pavillon des Eaux Minérales de Chantilly, pavillon élevé vers 1725 à l'extrémité du Grand canal, mais aujourd'hui disparu, et place, à l'arrière-plan, des personnages en costume contemporain, mais il peint la princesse en déesse des eaux de la santé, appuyée sur une urne d'où s'écoule une source, tandis qu'à ses pieds une naïade remplit une coupe de cette eau et qu'un enfant tient le serpent d'Esculape, dieu de la médecine. La princesse est vêtue de draperies intemporelles, dans les bleus et les gris perle, tons préférés de Nattier tout au long de sa carrière. C'est un des derniers portraits en pied peints par Nattier dans le goût du siècle précédent. Cet ambitieux portrait mythologique, exécutés à Chantilly en 1729, figura jusqu'à la Révolution dans la chambre du prince de Condé, avant d'être confisqué comme bien d'émigré et d'entrer ainsi au Louvre. À son retour en France, le prince Louis-Joseph de Bourbon-Condé, neveu de Mademoiselle de Clermont, réclama le portrait. À la fin du XIX^e siècle, propriété du duc d'Aumale, petit-neveu du dernier prince de Condé, le tableau fut exposé par lui au milieu de la galerie de peintures et légué avec le musée Condé à l'Institut de France, en 1884.

Nattier peignit d'autres portraits de Mademoiselle de Clermont : en 1733 en sultane au bain, dans le goût des turqueries alors à la mode (Londres, The Wallace Collection), en 1737 en déesse des eaux de la santé, dans un dessin exposé au Salon.

Nattier peignit aussi pour la famille de Condé avant 1741 le portrait de la seconde épouse du prince Louis-Henri de Bourbon-Condé, Charlotte de Hesse-Rheinfels (1714-1741) (Buenos Aires, musée des Beaux-Arts), puis en 1753 le portrait de leur fils Louis-Joseph, futur prince de Condé (1736-1818) à l'âge de dix-sept ans (Salon de 1754), œuvre perdue connue par des copies (Dijon, musée des Beaux-Arts et Versailles, château). En 1754 enfin, il peignit la jeune épouse de ce dernier, Charlotte-Elisabeth-Godefrid de Bourbon-Condé (1737-1760), œuvre exposée au Salon de 1755 qui semble aujourd'hui perdue (au XIX^e siècle, ce portrait fut confondu avec un tableau de Pierre Gobert, bien antérieur). Un portrait copié par un miniaturiste travaillant à la fin du XVIII^e siècle, Jean-Marie Ribou, et conservé au musée Condé, nous en donne cependant quelque idée.

Chantilly possède aussi un grand portrait de femme dont la récente restauration vient de révéler la signature de Nattier et la date de 1744. Il passe pour représenter Louise-Henriette de Bourbon-Conti (1726-1759), duchesse de Chartres puis d'Orléans, sous les traits mythologiques de la déesse de la jeunesse Hébé, avec ses attributs, l'aigle et l'aiguière. On serait tenté d'y voir le tableau exposé par Nattier au Salon de 1745, le *Portrait de M^{me} la duchesse de Chartres représentée en Hébé, déesse de la jeunesse*, s'il n'existait cependant au Nationalmuseum de Stockholm un tableau très proche d'attitude, mais représentant un modèle différent, lui aussi signé et daté de 1744. La comparaison avec d'autres portraits de la duchesse d'Orléans, comme celui d'E. Pottier, et avec d'autres œuvres de Nattier (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1738, ou The Detroit Institute of Arts) conduit cependant à écarter cette identification.

Ce beau portrait d'une inconnue vue à mi-corps est très différent du portrait peint quinze ans plus tôt pour Chantilly, et permet de mesurer l'évolution de l'artiste.

Contacts presse :

Nicole Garnier, conservateur en chef du Patrimoine, chargée du musée Condé,
Château de Chantilly, B.P. 70243, 60631 Chantilly Cedex ;
téléphone : 03.44.62.62.64 ; télécopie 03.44.62.62.61.

Nathalie Darzac, chargée de la Communication,
Institut de France, 23 quai de Conti, 75006 Paris ;
téléphone : 01.44.41.43.40 ; télécopie 01.44.41.44.50.

***La pénitente au désert*, de Jean-Marc Nattier : un travestissement de circonstance?**

musée du Louvre

Tableau du mois n° 64

Exposé au département des Peintures du 3 au 29 novembre 1999

A l'heure où le château de Versailles rend hommage à Jean-Marc Nattier (1685-1766), le plus célèbre portraitiste du règne de Louis XV, il serait juste de croire que toutes les oeuvres du maître ont désormais livré leurs secrets. Il n'en est malheureusement rien. *La pénitente au désert* compte ainsi parmi ces tableaux qui ont divisé les historiens d'art et au sujet desquels nombre de questions demeurent sans réponse. Son étude a conduit à plusieurs hypothèses qu'il faut ici développer.

Un tableau peint pour la marquise de La Tournelle.

Après avoir connu le succès en 1740 grâce aux belles et piquantes effigies de Marie-Anne de Mailly-Nesle, marquise de la Tournelle, peinte en « Point du Jour », et de sa sœur Hortense-Félicité de Mailly-Nesle, marquise de Flavacourt, incarnant le « Silence », Jean-Marc Nattier fut à nouveau appelé à travailler à la fin de l'année 1742 pour Madame de La Tournelle, future duchesse de Châteauroux. En novembre, la jeune femme avait en effet supplanté sa sœur aînée, la comtesse de Mailly, dans le cœur de Louis XV. Preuve flagrante de cette nouvelle faveur, elle obtenait à Versailles, le 22 décembre, l'appartement qu'avait occupé François de Franquetot, maréchal de Coigny. De belle taille, son nouveau logement situé au deuxième étage au-dessus du Grand Appartement du roi, disposait, de par ses nombreuses fenêtres, d'une vue superbe sur le parterre du Nord, et offrait également l'avantage d'être mitoyen des petits cabinets occupés par Diane de Mailly-Nesle, duchesse de Brancas et de Lauraguais, autre sœur de la nouvelle favorite. Dès le 28 décembre 1742, Madame de la Tournelle écrivait à son oncle le duc de Richelieu : « *Je me trouve très bien dans mon appartement nouveau et j'y passe de très jolies journées...* » Pour la chambre, quatre petits tableaux furent commandés à Nattier à la fin de l'année 1742 par la Direction des Bâtiments du Roi. Peints dans les premiers mois de 1743 et non pendant les six derniers mois de 1742 ainsi que l'indiquait leur mémoire, ils furent payés 1600 livres le 12 février 1744 sur l'exercice de l'année précédente. Selon l'état général des portraits faits par le Sieur Nattier pour le service du roi tant sous les ordres d'Orry que sous ceux du marquis de Marigny de 1742 à 1762, ils représentaient « *Madame de Châteauroux la mère, Madame de Châteauroux, Madame sa sœur, et, une autre sœur* ».

Les hypothèses de Fernand Engerand et de Pierre de Nolhac

N'ayant fait l'objet d'aucune mention ni de la part des chroniqueurs du temps, ni de celle des historiens, ces oeuvres suscitèrent la curiosité de Fernand Engerand. En novembre 1897, l'érudit proposa en effet d'associer la « pénitente » du musée du Louvre à la commande de 1742. Le tableau en présentait à la fois les dimensions et l'iconographie et il avait été cité en magasin à Versailles dès 1760. En raison des traits du visage, le modèle ne pouvait être pour Engerand que Louise-Julie de Mailly-Nesle, comtesse de Mailly, la première maîtresse de Louis XV et l'aînée des demoiselles de Nesle. Lassé de ses charmes, Louis XV avait demandé en novembre 1742 à Madame de Mailly de quitter Versailles. En décembre, après un sermon du Père Renaud, la jeune femme avait renoncé au rouge et aux mouches qu'arboraient les dames de la cour à Versailles. S'infligeant la mortification du cilice, elle s'était livrée dès lors à de nombreuses oeuvres pies. Conscient de ce qui n'était peut-être qu'un jeu de scène, le cardinal de Bernis avait d'ailleurs écrit à son propos : « *Mme de Mailly jouait à Paris le rôle de Madeleine repentante* ». Le travestissement du tableau de Nattier répondait donc aux événements. Engerand y voyait même de la part de madame de la Tournelle le résultat d'une « petite cruauté féminine », la cadette ayant demandé à ce que son aînée fût représentée dans l'habit d'une femme repentante. Pierre de Nolhac pensait tout autrement. Pour lui, l'oeuvre du Louvre ne pouvait être l'un des dessus-de-porte destinés à la chambre. S'il admettait que le tableau représentait la comtesse de Mailly, y reconnaissant « son grand front, ses joues un peu plates, sa bouche grande, son teint plus brun que blanc, et ses yeux, assez beaux, au regard vif et quelque peu dur », il lui était aussi évident qu'il n'avait pu figurer dans l'appartement de Versailles car, quelque singularité que l'on attribuât au caractère de Louis XV, il était impossible de croire que le roi ait autorisé que l'on plaçât en pareil lieu l'image de la maîtresse délaissée, celle qui avait été renvoyée si durement et qu'il ne voulait plus revoir. Le spécialiste de Nattier émettait une autre hypothèse. Le souvenir de la commande nous était conservé grâce à quatre beaux portraits féminins exécutés d'après les originaux de Versailles. Placés en dessus-de-porte dans les bâtiments abbatiaux de Longpont (Aisne), ces oeuvres appartenaient au comte Henri de Montesquiou-Fezensac. Reproduites en 1905 avant qu'elles ne soient détruites pendant la première guerre mondiale, les toiles dépeignaient trois jeunes femmes incarnant des saisons et une quatrième, sensiblement plus mûre, jouant de la lyre. Conforté par cette différence d'âge et par une tradition familiale qui en faisait les soeurs de Nesle, Nolhac était convaincu que Nattier avait donné au Printemps les traits de Diane de Mailly-Nesle, duchesse de Lauraguais, à l'Été ceux de la marquise de la Tournelle, future duchesse de Châteauroux, et à l'Automne ceux d'Hortense-Félicité de Mailly-Nesle, marquise de Flavacourt. La femme la plus âgée n'était autre que leur mère, Armande-Félice de Mazarin, épouse de Louis de Mailly, marquis de Nesle.

Une provenance royale pour un modèle non identifié.

Qui de Fernand Engerand ou de Pierre de Nolhac avait raison ? Bien que les tableaux de l'abbaye de Longpont aient beaucoup d'affinités avec l'art de Nattier et que l'attitude de la jeune femme incarnant l'Été soit commune à plusieurs de ses oeuvres, nous ne pensons pas qu'il faille les associer au décor de Versailles. Plusieurs éléments nous y incitent. D'une part, les toiles sont d'un format trop grand pour être les dessus-de-porte de la chambre de la marquise de la Tournelle, d'autre part, le portrait de femme jouant de la lyre n'est pas une composition originale mais la copie simplifiée de l'allégorie de la musique qu'Antoine Coypel avait peinte entre 1681 et

1684 pour l'un des plafonds de la demeure de Charles Perrault, rue Neuve des Bons Enfants à Paris. Pour ce faire, le créateur du tableau de Longpont avait certainement utilisé l'estampe en contrepartie de Simon Gibelin le fils. Bien qu'il puisse s'expliquer par la disparition prématurée de la marquise de Nesle en 1729, l'artifice ne nous semble pas correspondre à la manière de travailler de Nattier et invite à reconsidérer les allégations de Pierre de Nolhac.

Plus attrayante, l'hypothèse d'Engerand semble aussi plus acceptable. Initialement de format presque ovale, la toile du Louvre est la seule à posséder une provenance royale. Elle est en effet inventoriée en 1760, 1784 et 1794, parmi les tableaux des collections royales conservés dans les magasins de la Surintendance à Versailles. De par ses dimensions, l'oeuvre répond également au format du dessus-de-porte (75,5 X 82 cm) tel qu'il subsiste encore aujourd'hui à Versailles. En revanche, il nous est impossible de déterminer si Nattier avait effectivement donné les traits de la comtesse de Mailly à sa pénitente. L'absence de portrait assuré de la favorite nous interdit toute certitude. L'effigie de femme en Diane peinte par l'artiste en 1743, qui fut vendue à Paris le 24 novembre 1937 lors de la dispersion de la collection de la princesse Aymon de Faucigny-Lucinge, ne représentait certainement pas la comtesse de Mailly. La mode qui conduisit certains artistes à peindre leurs clientes en pénitente ou en Madeleine nous incite aussi à la prudence. Le choix du travestissement avait fort bien pu séduire plusieurs des soeurs de Nesle. Par conséquent, la belle solitaire du Louvre méditant sur le psaume de la pénitence et sur l'iniquité en un paysage minéral où seul le chardon prospère, conserve encore une part de son mystère.

Xavier Salmon, octobre 1999

Un colloque au château de Versailles Une conférence au musée du Louvre

• Colloque :

De soie et de poudre : portraits de cour dans l'Europe des Lumières

Sous la direction scientifique de Xavier Salmon, conservateur au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, commissaire de l'exposition

Château de Versailles, auditorium, 2 et 3 décembre 1999

Programme

Jeudi 2 décembre 1999

9h45 Allocution d'accueil, Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL, directeur général de l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles

Président de séance : Juan LUNA, conservateur en chef des peintures françaises, anglaises et allemandes, Musée du Prado, Madrid

10h00 *Portraits français inédits du XVIIIe siècle dans les collections espagnoles*
Juan LUNA

10h45 *Les conceptions théoriques du portrait à la cour d'Espagne de Philippe V à Charles IV*
Pascal TORRES GUARDIOLA, conservateur au musée national des châteaux de Versailles et des Trianon

11h30 *Portrait de cour en Espagne à l'époque de Goya*
Almudena ROS de BARBERO, historienne d'art

Président de séance : Harald MARX, Directeur de la Gemäldegalerie, Dresde

14h30 *Alexandre Roslin et Giuseppe Baldryghi*
Amalia PACIA CAPELLI, Sovrintendenza per i beni artistici e storici della Lombardia, Pinacoteca di Brera, Milan

15h15 *Liotard : entre portrait de cour et portrait bourgeois*
Anne de HERDT, conservateur honoraire du musée d'Art et d'Histoire, Genève

15h45 Pause café

16h15 *De Louis de Silvestre à Anton Graff. Tradition et innovation dans le portrait du XVIIIe siècle en Saxe*
Harald MARX

17h00 Questions / Débat

Vendredi 3 décembre 1999

Président de séance : Christian BAULEZ, conservateur en chef au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

10h00 *L'influence du portrait français du XVIIIe siècle sur le portrait anglais*
Jo HEDLEY, conservateur des peintures avant 1800, The Wallace Collection, Londres

10h45 *Les bordures des portraits royaux au XVIIIe siècle*
Christian BAULEZ,

11h30 *La position des portraitistes auprès de la famille royale*
Laurent HUGUES, inspecteur des Monuments Historiques, région Languedoc-Roussillon-Corse

14h30 *Portrait de cour et d'amitié : le peintre Charles Leclerc*
Xavier SALMON

15h30 Visite de l'exposition *Jean-Marc Nattier*, Salles d'Afrique et de Crimée en compagnie de Xavier Salmon

• Conférence

Jean-Marc Nattier et la clientèle étrangère

Par Xavier Salmon, conservateur au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, commissaire de l'exposition

Musée du Louvre, Auditorium, vendredi 29 octobre, 12h30

Plein tarif : 25 F, tarif réduit : 19 F.

Les Portraits musicaux

Dans le cadre de L'Automne Musical du Château de Versailles 1999
une production de l'Établissement public de Versailles
et du Centre de Musique Baroque de Versailles

Vieille tradition de l'Europe, le portrait en peinture s'est perpétué et enrichi sous le règne de Louis XIV en même temps que naissait le genre du portrait littéraire, en vers ou en prose, tel que le pratiquèrent, souvent avec mordant, les grands écrivains moralistes de l'époque. Puis François Couperin mit à la mode le genre du portrait de cour en musique qui continua de vivre durant tout le XVIII^e siècle, essentiellement dans des pièces de clavecin, de viole ou des sonates comme les fameuses Pièces de clavecin en concert de Rameau. Nombre de ces portraits, équivalents musicaux des Mémoires de Saint-Simon ou des Caractères de La Bruyère, mettent en scène les grands personnages de la cour de Versailles.

Les trois concerts de ce cycle vont nous permettre de rencontrer les principaux membres de la famille de Louis XV peints par Nattier, grand spécialiste du portrait d'apparat. La Princesse Marie de François Couperin nous évoquera la reine Marie Leczinska qui fut son élève au clavecin. Marie-Josèphe de Saxe revivra grâce au clavecin de Rameau et à sa Dauphine. Dans cette même optique, on entendra La Victoire de Du Phly et L'Henriette de Caix d'Hervelois. Cette programmation comprendra également des œuvres offertes en hommage à la Reine, à la Dauphine, et à Mesdames, filles de Louis XV.

C'est ainsi que Jean-Baptiste Forqueray dédia à Madame Henriette certaines de ses pièces de viole, et Louis Aubert à Madame Adélaïde ses œuvres de violon. Madame Victoire, enfin, fut dédicataire du tout premier opus du jeune Mozart âgé de 7 ans, les Sonates pour clavecin avec accompagnement de violon.

Cette brillante galerie de personnages royaux revivra grâce aux talents associés de Jordi Savall, Skip Sempé, Patricia Petitbon et Patrick Cohën-Akenine.

mardi 9 novembre 1999	" Madame Henriette "
Chapelle royale	Musique pour violes de Caix d'Hervelois
21h00	Marais et J.B. Forqueray
tarifs : de 50 f à 220 f	Les solistes du Concert des Nations
direction et viole de gambe :	Jordi Savall
samedi 13 novembre 1999	" La Reine et la Dauphine "
Galerie Basse du Château	Pièces de clavecin de F. Couperin, Dandrieu,
18h00	Royer, Du Phly, Hasse et J.B. Forqueray
tarifs : de 100 f à 130 f	Récital Skip Sempé
samedi 11 décembre 1999	" Madame Adélaïde et Madame Victoire "
Chapelle royale	Sonates et cantates de Grandval, Aubert,

18h00 Rameau et Mozart
tarifs : de 100 f à 130 f Ensemble Les Folies Françaises
Patricia Petibon, dessus
direction et violon solo : Patrick Cohën-Akenine

Renseignements et réservations : Centre de Musique Baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs - 22, avenue de Paris - 78000 Versailles
Tél. 01 39 20 78 00



Bouygues est heureux d'apporter son soutien à l'exposition consacrée à l'œuvre de Jean-Marc Nattier. Epris de modernité, nous savons que l'avenir d'un pays ne se bâtit harmonieusement que dans le respect de son identité, forgée par les siècles de son histoire et la richesse de sa culture. Valoriser, par notre savoir-faire d'entrepreneur, le patrimoine français est notre fierté.

Le groupe Bouygues, créé en 1952 par Francis Bouygues, est dirigé depuis 1989 par Martin Bouygues, Président-directeur général.

D'abord centrées sur le bâtiment en Ile-de-France, les activités de Bouygues se sont rapidement étendues à l'immobilier, la préfabrication, et, grâce à ses filiales régionales, à l'ensemble de la France.

Les années 1970 sont marquées par l'introduction de Bouygues à la Bourse de Paris, la percée sur le marché des travaux publics (Parc des Princes), la création de Bouygues Offshore (travaux pétroliers) et de Maison Bouygues (maisons catalogue).

Au cours de la décennie 80, Bouygues renforce sa position d'entrepreneur et engage une politique ambitieuse de diversification dans les activités de services.

- De prestigieux chantiers sont réalisés à l'étranger telle que l'Université de Riyadh en Arabie Saoudite et en France (Musée d'Orsay, pont de l'île de Ré, Grande Arche de La Défense).
- En 1986, avec l'acquisition du premier groupe français de travaux routiers (Colas, Screg et Sacer), Bouygues est leader mondial de la Construction.
- En 1984, le Groupe prend le contrôle de Saur, société de distribution d'eau essentiellement implantée en France dans des zones rurales.
- En 1987, Bouygues devient opérateur de TFI privatisée, première chaîne de télévision française.

Les années 1990 voient la croissance des activités de services. Pour accélérer ces développements, Bouygues mène une stratégie d'alliances avec de grands partenaires.

- En 1994, un accord est signé avec EDF International pour développer des actions communes à l'International. En 1997, Bouygues et Saur achètent à Saint-Gobain sa filiale Cise, donnant ainsi naissance au troisième groupe français de gestion de services publics. Début janvier 1999, à l'occasion de la réorganisation du capital de Saur, EDF International devient actionnaire de la société à hauteur de 14%.

- Le 29 mai 1996, Bouygues Telecom, société contrôlée par Bouygues et qui réunit de grands actionnaires français, italien, allemand et anglais, lance son offre de téléphonie mobile à la norme DCS 1800. Elle connaît un succès inégalé en Europe avec, mi-septembre 1999, plus de 2 300 000 clients.

- En décembre 1996, TF1, alliée à des partenaires majeurs, lance le bouquet numérique Télévision Par Satellite (TPS). En septembre 1999, le nombre d'abonnés était de 720 000. En 1999, TF1 est toujours la première chaîne de télévision européenne par l'importance de son audience. Ses nouvelles activités de diversification représentent désormais plus du quart de son chiffre d'affaires avec notamment les chaînes thématiques LCI, Eurosport et Odysée.

Parallèlement, dans le BTP, Bouygues redéploie avec succès ses activités à l'International qui représente désormais plus de la moitié du chiffre d'affaires de cette activité. Le Groupe signe de grands chantiers en France (Bibliothèque de France, Stade de France, Pont de Normandie) et à l'étranger (Grande Mosquée Hassan II de Casablanca, Palais des Congrès de Hong Kong, métro de Sydney, complexes présidentiels du Turkménistan et du Kazakhstan, autoroutes en Croatie, Hongrie, Afrique du Sud, Front de mer de Beyrouth). Colas, n°1 mondial de la Route, poursuit son développement, principalement en Amérique du Nord par l'acquisition de plusieurs sociétés. L'Immobilier, restructuré autour de la marque Bouygues Immobilier, profite depuis fin 1997 de la reprise du secteur.

Aujourd'hui, Bouygues est un groupe industriel diversifié structuré en deux pôles : la Construction avec les métiers traditionnels -BTP, Routes et Immobilier- et les Services qui comprennent la Gestion privée de services publics, la Télévision et les Télécommunications. Implanté dans 80 pays, Bouygues compte plus de 100 000 collaborateurs. En 1999, le chiffre d'affaires consolidé s'élèvera à environ 102 milliards de francs (15,5 milliards d'euros) dont 36 milliards de francs (5,5 milliards d'euros) à l'International.

Liste des œuvres

Trois œuvres figurant dans la liste ci-après et étudiées dans le catalogue ne figurent pas à l'exposition du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon en raison des dispositions testamentaires de leurs donateurs. Il s'agit des œuvres issues de la collection Beistegui (musée du Louvre) et de la collection du duc d'Aumale (musée Condé, Chantilly). Ces œuvres sont indiquées par un astérisque dans la liste qui suit. Elles sont présentées dans les musées qui les conservent.

Quant à *La pénitente au désert*, elle fait l'objet d'un dossier particulier au musée du Louvre du 3 au 29 novembre 1999.

1.
La Galerie du Palais du Luxembourg : La Paix confirmée dans le ciel
Sanguine sur tracé à la pierre noire sur papier crème filigrané des grandes armes de France avec les colliers des ordres de Saint-Michel et du Saint Esprit.
44 x 30,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds de la bibliothèque de l'Arsenal
2.
La Bataille de Poltava
1717
Huile sur toile
90 x 112 cm
Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine
3.
Etude d'officier coiffé d'un tricorne
1717
Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier brun
22,7 x 15 cm
Avignon, musée Calvet
4.
Catherine Ire
1717
Huile sur toile
1,425 x 1,10 cm
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage
5.
Pierre Ier
1717
Huile sur toile
142 x 112 cm
Munich, Bayerische Verwaltung des Staatlichen Schlösser, Gärten, und Seen, musée de la Résidence
6.
Persée, assisté par Minerve, pétrifie Plinée et ses compagnons en leur présentant la tête de Méduse
1738
Huile sur toile
113,5 x 146 cm
Tours, musée des Beaux-Arts
7.
Le Comte Maurice de Saxe
1720
Huile sur toile
257 x 172 cm
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
8.
Jacques Fitz-James, duc de Berwick
1723
Huile sur toile
357 x 274 cm
Paris, musée des Arts décoratifs

En raison des travaux conduits au musée des Arts décoratifs, le tableau n'a finalement pas pu venir à l'exposition

9.
Jean-Baptiste Le Gobien, seigneur de Saint-Jouan
1724
Huile sur toile
138,5 x 105 cm
Canada, collection particulière
10.
Alexandre Borisovitch Kourakine
1728
Huile sur toile
131 x 107 cm
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage
- 11.*
Marie-Anne de Bourbon, dite Mademoiselle de Clermont, aux eaux minérales de Chantilly
1729
Huile sur toile
195 x 161 cm
Chantilly, musée Condé
12.
Portrait présumé de Mademoiselle de Beaujolais
1731
Huile sur toile
113,5 x 146 cm
Collection particulière
13.
Portrait présumé de Mademoiselle de Chartres
1731
Huile sur toile
113,2 x 146,2 cm
Collection particulière
14.
Louis-François-Armand Vignerot du Plessis, duc de Richelieu
1732
Huile sur toile
239 x 179,5 cm
Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian
15.
Portrait présumé de Marie-Thérèse-Catherine Crozat, marquise du Châtel, et de sa fille Antoinette-Eustachie
1733
Huile sur toile
138 x 105,5 cm
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art
16.
Madame Duplex de Bacquencourt née Jeanne-Henriette de Lalleu
1735
Huile sur toile
82,6 x 65,7 cm
Collection particulière
17.
Portrait de femme sous les traits de Diane
1735
Huile sur toile
138 x 105,5 cm
Cholet, musée d'Art et d'Histoire
18.
Portrait d'homme en chasseur
1735
Huile sur toile
137 x 105 cm
Collection particulière
19.
La Justice châtiant l'Injustice
1737
Huile sur toile
132,6 x 161,1 cm
Collection particulière
20.
Françoise-Renée de Carbonnet de Canisy, marquise d'Antin
1738
Huile sur toile
118 x 97 cm
Paris, musée Jacquemart-André

21.
Charlotte-Louise de Rohan-Guéméné, marquise de Crèvecoeur, en Hébé
 1738
 Huile sur toile
 125,2 x 97,3 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
- 22
Marie-Thérèse Geoffrin
 Vers 1738
 Huile sur toile
 145 x 115 cm
 Tokyo, Tokyo Fuji Art Museum
23.
Thalie, Muse de la Comédie
 1739
 Huile sur toile
 136 x 124,5 cm
 San Francisco, The Fine Arts Museums, Mildred Anna Williams Collection
24.
Terpsichore, Muse de la Danse
 Vers 1739
 Huile sur toile
 136 x 125 cm
 San Francisco, The Fine Arts Museums, Mildred Anna Williams Collection
25.
Louis Tocqué
 1739
 Huile sur toile
 82 x 64,5 cm
 Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian
26.
Marie-Thérèse Geoffrin, marquise de La Ferté-Imbault
 1740
 Huile sur toile
 145 x 113,5 cm
 Tokyo, Tokyo Fuji Art Museum
- 27
L'Homme à l'estampe de Rembrandt
 Vers 1740
 Huile sur toile
 81,5 x 64 cm
 France, collection particulière
28.
Marie-Anne de Mailly-Nesle, marquise de la Tournelle, en Point du jour
 Vers 1740-1744
 Huile sur toile
 81 x 101,2 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles
29.
Madame la comtesse de Brac en Aurore
 1741
 Huile sur toile
 145 x 114 cm
 Detroit, Detroit Institute of Arts
30.
Marie-Sophie de Courcillon, princesse de Rohan
 1741
 Huile sur toile
 145 x 113 cm
 Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art
31.
Ulrika Lovisa Sparre, comtesse Tessin
 1741
 Huile sur toile
 81 x 65 cm
 Paris, musée du Louvre
32.
Carlotta Frederika Sparre, en nymphe de Diane
 1741
 Huile sur toile
 64 x 53 cm
 Dublin, The National Gallery of Ireland

33.
Francis Greville, 8^e baron Brooke
 1741
 Huile sur toile
 134,5 x 109,5 cm
 New York, collection particulière
34.
Académie féminine
 1742
 Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier brun
 26,8 x 21 cm
 France, collection particulière
35.
Constance Gabrielle Magdeleine Bonnier de la Mosson sous les traits de Diane
 1742
 Huile sur toile
 128,9 x 96,5 cm
 Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
36.
Madame Henriette sous le figure de Flore
 1742
 Huile sur toile
 105 x 151 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
- 37.*
La pénitente au désert
 1743
 Huile sur toile
 71 x 77 cm
 Paris, musée du Louvre
38.
Madame la comtesse d'Argenson
 1743
 Huile sur toile
 139 x 105,5 cm
 Collection particulière
- 39.*
Anne-Josèphe Bonnier de la Mosson, duchesse de Chaulnes, représentée en Hébè
 1744
 Huile sur toile
 144 x 110 cm
 Collection Bestegui
 Paris, musée du Louvre
40.
L'Alliance de l'amour et du vin
 1744
 Huile sur toile
 58 x 74 cm
 Munich, Bayerische Hypotheken-und Wechsel-Bank, en dépôt à la Alte Pinakothek
41.
Guillaume-Joseph de L'Epine
 1745
 Huile sur toile
 92,5 x 73,5 cm
 Paris, Faculté de médecine
42.
Joseph Bonnier de la Mosson
 1745
 Huile sur toile
 137,9 x 105,4 cm
 Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection
43.
Madame Adélaïde sous la figure de Diane
 1745
 Huile sur toile
 97,3 x 123,9 cm
 Niort, musée des Beaux-Arts
44.
Angélique-Louise-Sophie, marquise de Baglion, en Flore
 1746
 Huile sur toile
 137 x 106 cm
 Munich, Bayerische Hypotheken –und Wechsel- Bank, en dépôt à la Alte Pinakothek

45.
Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval représentée en Erato, Muse de la poésie lyrique, et son petit-fils Chappron
 1746
 Huile sur toile
 138 x 105 cm
 Paris, musée du Louvre
46.
Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly, duc de Chaulnes, représenté en Hercule
 1746
 Huile sur toile
 129 x 103,5 cm
 Paris, musée du Louvre
47.
Etude préparatoire au portrait du duc de Chaulnes représenté en Hercule
 1746
 Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier brun filigrané
 39,3 x 28,8 cm
 Rouen, Bibliothèque municipale, fonds Hédou
48.
Elisabeth de Flesselles en Source
 1747
 Huile sur toile
 135,5 x 103 cm
 Princeton, Princeton University Art Museum ; don de Madame H. Clinch Tate
49.
Madame Victoire à Fontevrault
 1748
 Huile sur toile
 81,5 x 64,2 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
50.
Madame Sophie à Fontevrault
 1748
 Huile sur toile
 81,1 x 64 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
51.
Madame Louise à Fontevrault
 1748
 Huile sur toile
 82,2 x 66 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
52.
Marie Leszczyńska, reine de France
 1748
 Huile sur toile
 138,9 x 107 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
53.
Portrait présumé de Louise-Elisabeth de La Chastre, marquise de Dreux-Brézé
 1749
 Huile sur toile
 72,8 x 59,5 cm
 Douai, musée de la Chartreuse
54.
Madame Marsollier et sa fille
 1749
 Huile sur toile
 146,1 x 114,3 cm
 New York, The Metropolitan Museum of Art
55.
Jean-Georges Leerse
 1749
 Huile sur toile
 80,6 x 65,1 cm
 Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut une Städtische Galerie

56.
Anna Elisabeth Leerse, née d'Orville
 1749
 Huile sur toile
 82,7 x 65,2 cm
 Francfort-sur-le-Main, Städelsches
 Kunstinstitut und Städtische Galerie
57.
**Etude du visage de Madame Infante,
 duchesse de Parme**
 1749
 Huile sur toile
 39,5 x 31,5 cm
 Copenhague, Statens Museum for Kunst
58.
L'Infante Isabelle de Bourbon-Parme
 1749
 158 x 115,4 cm
 Versailles, musée national des châteaux de
 Versailles et de Trianon
59.
Etude du visage de Marie-Josèphe de Saxe
 1750
 Huile sur toile
 60 x 50 cm
 Bordeaux, musée des Beaux-Arts
60.
Etude du visage de Madame Adélaïde
 Vers 1750
 Huile sur toile
 53,9 x 42,3 cm
 Versailles, musée national des châteaux de
 Versailles et de Trianon
61.
**Madame Infante, Louise-Elisabeth de
 France, duchesse de Parme, incarnant la
 Terre**
 1750
 Huile sur toile
 107 x 138 cm
 São Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo Assis
 Chateaubriand
62.
Madame Henriette incarnant le Feu
 1751
 Huile sur toile
 106 x 138,5 cm
 São Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo Assis
 Chateaubriand
63.
Madame Adélaïde incarnant l'Air
 1751
 Huile sur toile
 106 x 138 cm
 São Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo Assis
 Chateaubriand
64.
Madame Victoire incarnant l'Eau
 1751
 Huile sur toile
 106 x 138 cm
 São Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo Assis
 Chateaubriand
65.
La Dauphine Marie-Josèphe de Saxe
 1751
 Huile sur toile
 113 x 105 cm
 Versailles, musée national des châteaux de
 Versailles et de Trianon
66.
**Madame, fille du Dauphin, jouant avec un
 petit chien**
 1751
 Huile sur toile
 70 x 82 cm
 Florence, galerie des Offices
67.
La Chute des anges rebelles
 291 x 218 cm
 Paris, musée du Louvre, département des Arts
 Graphiques

- 68
Marie-Geneviève Boudrey sous les traits d'une Muse
 1752
 Huile sur toile
 124,5 x 96,5 cm
 Londres, collection particulière
- 69
Jeune Femme sous les traits de Diane
 1752
 Huile sur toile
 100,4 x 79,5 cm
 Cleveland, The Cleveland Museum of Art, legs John L. Severance
- 70*
Jeune Femme en Hébé
 Vers 1754
 Huile sur toile
 137 x 104 cm
 Chantilly, musée Condé
- 71
Madame Henriette en habit de cour jouant de la basse de viole
 1754
 Huile sur toile
 246 x 185 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
- 72
Etude préparatoire au portrait de Madame Henriette jouant de la basse de viole
 Vers 1748
 Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige
 44,1 x 54,5 cm
 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 73
Louis-Joseph-Xavier de France, duc de Bourgogne
 1754
 Huile sur toile
 130,3 x 97,5 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
- 74
Portrait présumé de Marie-Anne Camasse
 1755
 Huile sur toile
 80 x 63,5 cm
 Allemagne, collection particulière
- 75
Madame Adélaïde faisant des nœuds
 1756
 Huile sur toile
 89,8 x 77,2 cm
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
- 76
Madame de Maison-Rouge sous les traits de Diane
 1756
 Huile sur toile
 136,5 x 105,1 cm
 New York, The Metropolitan Museum of Art
- 77
Madame de Maison-Rouge sous la figure de Vénus attelant des colombes à son char
 1757
 Huile sur toile
 123 x 97 cm
 Los Angeles, collection de Lynda et Stewart Resnick

- 78
Zannetta Balletti, surnommée Mademoiselle Silvia
 Entre 1750 et 1758
 Huile sur toile
 48 x 42,5 cm
 New York, collection particulière
- 79
Manon Balletti
 1757
 Huile sur toile
 54,5 x 46,2 cm
 Londres, The Trustees of the National Gallery
- 80
Prisonnier assis
 1757
 Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier crème
 43,9 x 38,5 cm
 Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts
- 81
Deux lutteurs
 Vers 1757
 Pierre noire sur papier crème
 41,6 x 38,5 cm
 Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts
- 82
Madame Adélaïde en habit de cour, tenant un livre de musique
 1758
 Huile sur toile
 231,3 x 146 cm
 Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon
- 83
Le Triomphe d'Amphitrite
 1758
 Pierre noire, plume et encre de chine, rehauts de lavis gris sur papier beige
 28,5 x 50,6 cm
 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 84
Une vestale
 1759
 Huile sur toile
 115,6 x 135,9 cm
 Raleigh, The North Carolina Museum of Art
- 85
Madame Infante en habit de chasse
 1760
 Huile sur toile
 140,2 x 107 cm
 Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon
- 86
Madame Infante, duchesse de Parme, en habit de cour
 1761
 Huile sur toile
 240 x 184 cm
 Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon
- 87
Jean-Marc Nattier et sa famille
 1730-1762
 Huile sur toile
 142,5 x 163 cm
 Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon

Liste des diapositives disponibles pour la presse pendant la durée de l'exposition uniquement

* : diapositive couleur

+ : photographie noir et blanc

4.* +

Catherine Ire

1717

Huile sur toile

1,425 x 1,10 cm

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

6.*

Persée, assisté par Minerve, pétrifie Phinée et ses compagnons en leur présentant la tête de Méduse

1738

Huile sur toile

113,5 x 146 cm

Tours, musée des Beaux-Arts

7.*

Le Comte Maurice de Saxe

1720

Huile sur toile

257 x 172 cm

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

17.*

Portrait de femme sous les traits de Diane

1735

Huile sur toile

138 x 105,5 cm

Cholet, musée d'Art et d'Histoire

20.* +

Françoise-Renée de Carbonnet de Canisy, marquise d'Antin

1738

Huile sur toile

118 x 97 cm

Paris, musée Jacquemart-André

21.* +

Charlotte-Louise de Rohan-Guéméné, marquise de Crèvecœur, en Hébé

1738

Huile sur toile

125,2 x 97,3 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

23.*

Thalie, Muse de la Comédie

1739

Huile sur toile

136 x 124,5 cm

San Francisco, The Fine Arts Museums, Mildred Anna Williams Collection

25.*

Louis Tocqué

1739

Huile sur toile

82 x 64,5 cm

Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian

28.*

Marie-Anne de Mailly-Nesle, marquise de La Tournelle, en Point du jour

Vers 1740-1744

Huile sur toile

81 x 101,2 cm

Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon

29.* +

Madame la comtesse de Brac en Aurore

1741

Huile sur toile

145 x 114 cm

Detroit, Detroit Institute of Arts

31.* +

Ulrika Lovisa Sparre, comtesse Tessin

1741

Huile sur toile

81 x 65 cm

Paris, musée du Louvre

36.*

Madame Henriette sous la figure de Flore

1742

Huile sur toile

105 x 151 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

42.*

Joseph Bonnier de la Mosson

1745

Huile sur toile

137,9 x 105,4 cm

Washington, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

45.*

Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval représentée en Erato, Muse de la poésie lyrique, et son petit-fils Chappron

1746

Huile sur toile

138 x 105 cm

Paris, musée du Louvre

46.*

Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly, duc de Chaulnes, représenté en Hercule

1746

Huile sur toile

129 x 103,5 cm

Paris, musée du Louvre

49.* +

Madame Victoire à Fontevrault

1748

Huile sur toile

81,5 x 64,2 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

50.*

Madame Sophie à Fontevrault

1748

Huile sur toile

81,1 x 64 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

51.*

Madame Louise à Fontevrault

1748

Huile sur toile

82,2 x 66 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

52.* +

Marie Leszczyńska, reine de France

1748

Huile sur toile

138,9 x 107 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

53.* +

Portrait présumé de Louise-Elisabeth de La Chastre, marquise de Dreux-Brézé

1749

Huile sur toile

72,8 x 59,5 cm

Douai, musée de la Chartreuse

54.* +

Madame Marsollier et sa fille

1749

Huile sur toile

146,1 x 114,3 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

58.*

L'Infante Isabelle de Bourbon-Parme

1749

158 x 115,4 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

60.*

Etude du visage de Madame Adélaïde

Vers 1750

Huile sur toile

53,9 x 42,3 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

67.* +

La Chute des anges rebelles

291 x 218 cm

Pierre noire et rehauts de blanc

110,5 x 81,5 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques

71.*

Madame Henriette en habit de cour jouant de la basse de viole

1754

Huile sur toile

246 x 185 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

73*

Louis-Joseph-Xavier de France, duc de Bourgogne

1754

Huile sur toile

130,3 x 97,5 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

75.*

Madame Adélaïde faisant des nœuds

1756

Huile sur toile

89,8 x 77,2 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

79.* +

Manon Balletti

1757

Huile sur toile

54,5 x 46,2 cm

Londres, The Trustees of the National Gallery

81.* +

Deux lutteurs

Vers 1757

Pierre noire sur papier crème

41,6 x 38,5 cm

Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts

84.*

Une vestale

1759

Huile sur toile

115,6 x 135,9 cm

Raleigh, The North Carolina Museum of Art

85. *

Madame Infante en habit de chasse

1760

Huile sur toile

140,2 x 107 cm

Versailles, musée des châteaux de Versailles et
de Trianon

86. *

**Madame Infante, duchesse de Parme, en
habit de cour**

1761

Huile sur toile

240 x 184 cm

Versailles, musée des châteaux de Versailles et
de Trianon