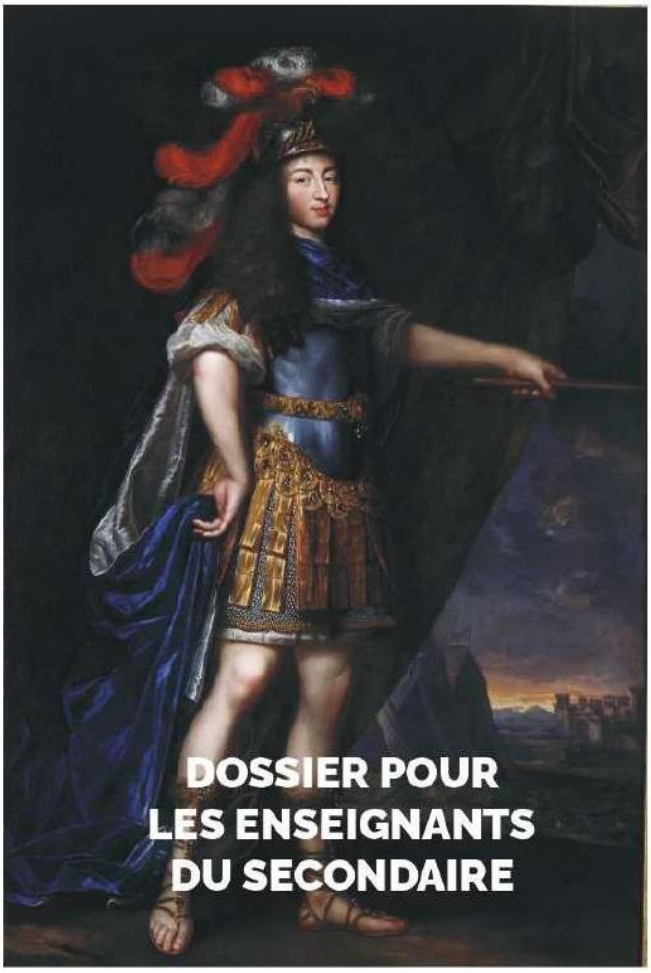
IMAGES ET SYMBOLES DU POUVOIR

dans les collections du musée du Domaine départemental de Sceaux



hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT

Images du pouvoir sous le règne de Louis XIV

Collections du musée du Domaine départemental de Sceaux

Dossier pédagogique destiné aux enseignants du secondaire,

réalisé par le service des publics du musée

Sommaire :

Introduction p. 1

Des outils pédagogiques en ligne p. 4

Fiche 1 : Portrait de Louis XIV à l'antique p. 5

Fiche 2 : Statue équestre de Louis XIV p. 9

Fiche 3 : Colbert protecteur des Arts p. 13

Fiche 3 : Combats d'animaux p. 19

Fiche 4 : Les Chevaux de la Renommée p. 26

Fiche 5 : La Leçon d'astronomie de la duchesse du Maine p. 32

Fiche 7 : Portrait du duc du Maine p. 41

Si art et pouvoir ont été associés dès la plus haute Antiquité, leur relation a été plus étroite à certaines périodes. En France, ce que Voltaire nommait « Le siècle de Louis XIV » fut l'un de ces temps où l'œuvre d'art se fit acte de communication, utilisant ses moyens propres pour montrer l'éclat du pouvoir et justifier son exercice. « Aucun souverain, aucun empereur (…) n'a réussi comme le Roi Soleil cette identification de l'art de son temps à sa personne [1] ».

Autour de Jean-Baptiste Colbert, devenu en 1664 surintendant des bâtiments et, en tant que tel, en charge du patronage royal des arts, s'organisa une administration dédiée à la fabrication et la présentation de l'image royale. Le 18 novembre 1662, Colbert avait interrogé l'académicien Jean Chapelain sur le bien-fondé de la création d'une institution ayant pour mission de travailler à l'histoire du souverain. En réponse, Chapelain lui proposa, « pour conserver la splendeur des entreprises du Roy et le détail de ses miracles », d'autres moyens tangibles et durables : œuvres de pierre, tapisseries, peintures, estampes et médailles.

C'est ainsi que furent créées en 1663, sous l'impulsion du ministre, une Petite Académie (devenue en 1696 l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), la Manufacture royale des Gobelins (création et fabrication des meubles destinés aux palais royaux), et que l'Académie royale de peinture et de sculpture fut réorganisée (1665). Pendant les dix années qui suivirent, d'autres académies et institutions complétèrent cette politique, dans le but de faire contribuer tous les arts à la gloire du roi. À partir des années 1670, ce système très hiérarchisé et centralisé, sous l'autorité du roi et de Colbert, a pu apparaître comme un véritable « ministère de la gloire »[2]. À la mort du surintendant, en 1683, le marquis de Louvois assura la direction des arts, lors d'une période de grands projets : agrandissement de Versailles, création de Marly (voir la fiche 5) et de la place Louis-Le-Grand (fiche 2).

Au début du XVIII^e^ siècle (les dernières années du règne de Louis XIV), les souverains européens perdirent une grande part de leur pouvoir symbolique. En 1721, dans les *Lettres persanes* (Lettre 24), Montesquieu raille le roi de France, « grand magicien » qui « exerce son empire sur l'esprit-même de ses sujets ». Cependant, les symboles détruits ensuite par la Révolution française ressurgirent sous une autre forme : la République élabora ses images en puisant dans le répertoire allégorique, tandis qu'elle créait d'autres mythes et rituels. De nos jours, les portraits présidentiels se rapprochent des portraits officiels des monarques, avec leur décor étudié et leur lot d'objets symboliques, tandis que le langage corporel des puissants est étudié et modifié par des conseillers en image.

Nihil novi sub sole.

La fabrique du portrait

Au XVII^e^ siècle, la demande et la production de portraits étaient immenses, qu'ils soient peints, gravés ou même sculptés. Le portrait était en effet le seul moyen de conserver une physionomie et de la faire connaître. Louis XIV fut bien entendu l'homme le plus représenté dans tout le royaume : plus de 300 portraits peints et sculptés du roi et 700 portraits gravés de lui ont été conservés, les reproductions amplifiant la visibilité de son image. Les médailles étaient fabriquées à quelques centaines d'exemplaires chacune, mais les estampes, bon marché, à plusieurs milliers. Les portraits peints du roi avaient une place à part car ils représentaient le roi à double titre : les tableaux étaient considérés comme des substituts de

sa personne (tourner le dos au roi était un délit). « Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa présence réelle[3] ».

Dans la hiérarchie des genres picturaux édictée en 1667 par André Félibien au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le portrait occupait la seconde position, après la peinture d'histoire (dont faisaient partie la peinture religieuse, la peinture mythologique et les représentations de l'histoire ancienne et moderne). Les portraits exaltant la possession ou la pratique du pouvoir de leur modèle montraient des personnages engagés dans l'histoire et se rapprochaient donc du « grand genre » (la peinture d'histoire), d'autant plus s'ils faisaient appel à la mythologie et l'allégorie. L'image du monarque était avant tout un instrument de pouvoir et de propagande. Le roi et ses conseillers avaient été formés à l'art de la rhétorique. Dans cet art de persuader, le discours, la poésie et les arts étaient utilisés et se renforçaient mutuellement.

Le portrait d'apparat

Dans la typologie des portraits, le portrait d'apparat, portrait officiel, est le plus à même de représenter l'idée de puissance. Dans ces portraits, le modèle figure « grand comme nature » ou même plus grand, « en pied » (debout et représenté de la tête aux pieds) ou assis, le regard portant au-dessus du spectateur pour marquer sa position supérieure. Les vêtements et accessoires choisis représentent son rang (voir le manteau bleu, fiche 1, l'écharpe blanche et le cordon bleu, fiche 7), sa vaillance (l'armure, fiches 1 et 7) ou sa richesse. Les objets ou attributs figurés peuvent évoquer le pouvoir (les *regalia* du souverain, le bâton de commandement, fiche 1), un titre ou une fonction (les canons et le baril de poudre, fiche 7). Le décor met en valeur la magnificence du personnage (présence de lourds drapés à l'arrière-plan).

Le portrait historié

Un portrait historié est en quelque sorte un mélange de deux genres : la peinture d'histoire et la peinture de portrait. Historier un portrait suppose de représenter les modèles sous un costume emprunté à l'histoire ou à la Fable (la mythologie gréco-romaine), voire engagés dans des actions tirées de sujets ordinairement réservés à la peinture d'histoire (c'est le cas par exemple du *Festin de Didon et Énée* du peintre François de Troy, exposé à Sceaux). Le XVII^e^ siècle fut la grande époque du portrait historié, dans la tradition de la Renaissance. Prendre le costume et les attributs d'un grand personnage, qu'il soit historique ou mythologique n'était pas anodin, car cela revenait à investir la grandeur de ce modèle, à en absorber les qualités. Il s'agit donc d'un processus d'identification symbolique.

Le portrait « de genre »

Dans les collections du musée du Domaine départemental de Sceaux figure un autre type de portrait, que l'on pourrait appeler « de genre » : le portrait s'y mêle à la scène de genre (scène de la vie quotidienne), laquelle venait en troisième dans la hiérarchie des genres picturaux. En outre, *La Leçon d'astronomie de la duchesse du Maine* due au peintre François de Troy (vers 1705, fiche 6) représente un autre type de pouvoir, celui de la connaissance.

Le langage de l'allégorie

Le langage symbolique et allégorique, familier à l'élite cultivée de l'époque, était aussi un jeu intellectuel puisqu'il s'agissait de décrypter les images comme un langage codé, qui permettait de véhiculer des idées. On taxait d'ailleurs ce langage de *hiéroglyphique*, à une époque où le mystère de l'écriture des anciens Égyptiens, que l'on prenait pour un ensemble d'idéogrammes, n'avait point été percé. Cette culture issue de l'humanisme de la Renaissance est à l'œuvre dans nombre de créations du Grand Siècle. Tandis que poètes, écrivains et artistes décrivaient le roi comme un guerrier et un héros invincible, des évènements réels étaient empreints de mythologie (fiche 5 *: Les Chevaux de la Renommée*). Sur les monuments équestres, un personnage ou symbole représentant la défaite ou les forces du mal pouvait figurer sous les sabots du cheval (fiche 2). Les groupes statuaires symboliques dus à Théodon, qui marquaient l'entrée du domaine de Colbert à Sceaux (fiche 4) offrent un autre exemple de ce système de pensée.

[1] BEAUSSANT Philippe, *Louis XIV artiste*, Payot, 1999, p. 10.
[2] BURKE Peter, *Louis XIV, Les stratégies de la gloire*, Seuil, 1995, p. 68.
[3] MARIN Louis, *Le Portrait du roi, Paris*, Ed. de Minuit, 1981, p. 12.

Des outils pédagogiques en ligne

Plusieurs sites de musées proposent des dossiers sur des sujets proches :

- Le dossier pédagogique « Art et pouvoir » réalisé par le service des publics et le service éducatif des musées de la ville de Rouen (bonnes bibliographie et webographie) : https://mbarouen.fr/sites/default/files/upload/SDP/dp_art_et_pouvoir_2014.pdf

- Le dossier pédagogique « Portrait et pouvoir aux 17ème et 18ème siècles » réalisé par le service culturel des musées d'Orléans : http://musees.regioncentre.fr/sites/default/files/fichiers/portrait_et_pouvoir_web.pdf

- Le dossier pédagogique « La monarchie absolue à travers quelques œuvres du musée » du musée des Augustins, musée des beaux-arts de Toulouse : https://www.augustins.org/documents/10180/15597167/fjeu02s.pdf

- Le dossier « Ressources sur la monarchie absolue » réalisé par le bureau des activités éducatives du château de Versailles : http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/ressources_sur_la_monarchie_absolue.pdf

- Le dossier de presse de l'exposition « Miroir, mon beau miroir / Le pouvoir politique en images, hier et aujourd'hui » au musée d'Histoire de Nantes : https://www.chateaunantes.fr/wp-content/uploads/2020/06/dp-miroir-2008.pdf

Voir aussi le dossier E.P.I. (Enseignement Pratique Interdisciplinaire) sur la monarchie absolue et l'image du roi réalisé par l'Académie de Strasbourg : https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/EPI_LCA_5eme_monarchie_absolue.pdf



École française du XVII^e siècle

(attribué à Jean NOCRET)

Portrait de Louis XIV à l'antique

Vers 1661
Huile sur toile
2,28 m x 1,455 m
Inv. 96.9.1

CD92 / Pascal Lemaître.

L'œuvre en quelques mots :

- un portrait en pied du jeune roi Louis XIV
- un portait « à l'antique »
- un tableau riche en symboles

L'auteur de l'œuvre

Ce tableau a été attribué à Jean Nocret (1615-1672), mais il est également dans le style des toiles de Louis Ferdinand Elle l'Aîné (1612-1689). Elle et Nocret étaient des peintres de cour, qui se prêtaient à une idéalisation de leurs modèles. Dans leurs tableaux, ils accordaient une grande attention aux draperies et aux accessoires, davantage qu'aux visages souvent stéréotypés, où la recherche psychologique est absente (à comparer avec des peintres aux portraits plus réalistes comme Philippe de Champaigne, Claude Lefèbvre ou Charles Le Brun).

Le Lorrain Jean Nocret, nommé peintre du roi en 1649, a bénéficié de la faveur de Monsieur, frère du roi, dont il était le premier peintre, et de sa première épouse. Il réalisa pour leur château de Saint-Cloud une série de portraits mythologiques (disparus pour la plupart) dont le célèbre *Louis XIV et sa famille en dieux de l'Olympe*[1] (vers 1670, conservé au musée des châteaux de Versailles et de Trianon). C'est en tant que peintre d'histoire et non portraitiste que Nocret avait été admis en 1663 à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il devait à ce genre de peinture sa capacité à travestir ses modèles de façon flatteuse, qui fait de lui un portraitiste précieux par excellence.

Description

Le roi est représenté jeune, le visage pourvu d'une fine moustache. Par comparaison avec d'autres portraits, le tableau est daté des environs de 1661, année de la prise de pouvoir par Louis XIV qui avait alors 23 ans. Il est peint « en pied » (de la tête aux pieds) et « grand comme nature ». Louis XIV est figuré de trois-quarts, fièrement campé, le bras droit plié pour retenir un pan du manteau sur la hanche et le bras gauche levé à l'horizontale, dans un geste impérieux : il pointe un bâton de commandement en direction d'une ville fortifiée, visible à l'arrière-plan à droite, comme s'il donnait l'ordre à son armée de mener l'assaut. À gauche de la fortification se détachant sur un ciel aux couleurs vespérales, une rangée de tentes évoque un campement militaire, ce qui laisse penser que le grand drapé servant de fond au personnage est la toile de la tente dans laquelle se tient le roi.

Le travestissement à l'antique

Le roi s'est souvent fait représenter à l'antique, en général ou en empereur (référence à Auguste ou Alexandre). Dans la jeunesse de Louis XIV, ce travestissement n'est pas seulement une vue de l'esprit, le roi étant paru ainsi costumé en certaines occasions. Outre le fameux *Ballet royal de la Nuit*, en février 1653, où le jeune roi vêtu à l'antique figurait Apollon[2], citons le Carrousel de 1662 en l'honneur de la naissance du Dauphin, lors duquel le monarque prit le soleil comme emblème. Il s'y présentait vêtu en empereur romain rutilant d'or et de diamants et coiffé de plumes d'autruche rouges.

Sur le portrait qui nous occupe, Louis XIV arbore une cuirasse musclée de couleur acier, portée sur une tunique couverte d'une cotte de mailles. Sa taille est ceinte d'une ceinture à la boucle précieuse, sous laquelle figure le cingulum, ceinture romaine constituée de lanières de cuir sur lesquelles sont fixées des pièces de métal doré. Le roi est chaussé de caligae, les sandales du légionnaire romain, cependant ornées de pierres précieuses. Enfin, il est coiffé d'un casque empanaché de théâtrales plumes d'autruche blanches et rouges. En dépit de ce costume à l'antique, Louis XIV arbore sous le casque une longue chevelure bouclée tombant sur les épaules ; il s'agit à cette époque de sa chevelure naturelle, puisque le roi n'aurait commencé à porter la perruque que vers 1673. Cette coiffure qui tranche avec le costume à l'antique permettait de reconnaître le monarque.

De nombreux symboles

Le bleu



Si la cape – dite manteau – drapée sur les épaules du roi évoque le manteau impérial romain, la couleur fait nettement référence à la dignité de roi de France. Le bleu du tissu (un tissu soyeux plus proche d'un satin que d'un velours) est en effet la couleur du roi de France depuis le Moyen Âge. Cette couleur trouve son origine dans la représentation du manteau (plus rarement de la robe) de la Vierge Marie à partir de la première moitié du XII^{e} siècle. C'est donc en hommage à la Vierge, protectrice du royaume de France et de la dynastie capétienne,

que les rois capétiens ont choisi le bleu pour leurs armes, puis le manteau royal, vers le milieu du XII^{e} siècle, en même temps que la fleur de lys, autre attribut marial. Sur le tableau, le manteau bleu du roi est doublé d'un blanc argenté, le blanc étant l'autre couleur associée à la France et au roi de France, en particulier sur les étendards.

Les lauriers



Le casque porté par le roi est couronné de lauriers dorés, symbole de victoire depuis l'Antiquité (c'est l'origine du mot « lauréat »). Le laurier est aussi la plante associée à Apollon dans la mythologie grecque. Cet emblème a ensuite été choisi par les Romains, fascinés par la culture grecque, pour couronner les généraux victorieux, puis Jules César fit de la couronne de lauriers un symbole impérial. Arborer cette couronne est donc une façon pour Louis XIV de se comparer à un empereur romain, tout au moins un chef de guerre victorieux. Par ailleurs, Apollon coiffé de lauriers n'est pas seulement le dieu des arts mais également un dieu solaire que Louis XIV s'était choisi comme dieu tutélaire.

Le bâton de commandement



L'existence de ce bâton comme signe de l'autorité et du commandement est attestée depuis l'Antiquité. À l'époque moderne, nombre d'exemples attestent qu'il n'est pas réservé aux maréchaux (par exemple sur les portraits de Vélasquez, le roi Philippe IV d'Espagne, de son fils Baltasar Carlos ou du ministre Olivares, chacun a en main un bâton de commandement sans ornement)[3]. Ce bâton représente le pouvoir militaire. Sur notre portrait, il rappelle que le roi est le chef suprême des armées.

Le coq



Parmi les plumes d'autruche ornant le casque du roi, on peut apercevoir un coq qui fait office de cimier. Cet oiseau a représenté les Gaulois avant de devenir le symbole de la France, à la suite d'un jeu de mots romain basé sur l'homophonie *gallus*, le coq et *Gallus*, le Gaulois en latin. Jules César en particulier reprendra ce calembour. Puis cette comparaison sera oubliée pour resurgir au XII^{e} siècle, jusqu'à faire du coq gaulois l'emblème de la France. C'est ce symbole que Charles Le Brun choisit, avec la fleur de lys, pour créer un « ordre français » dans la Galerie des Glaces à Versailles.

Conclusion

Exécuté à l'aube du règne personnel de Louis XIV, ce portrait livre l'image d'un roi guerrier, à la tête de son armée. Le travestissement à l'antique renvoie à Alexandre Le Grand, général macédonien conquérant et victorieux, dont l'histoire fut souvent illustrée, à la demande du roi, par les peintres de son académie. C'est ainsi en « nouvel Alexandre » que s'affirme Louis XIV, quelques années après que se soit achevée, avec le traité des Pyrénées (1659), la guerre franco-espagnole à laquelle la vue de la fortification fait peut-être allusion.

Pour prolonger le travail en classe…

- Chercher et montrer d'autres représentations, peintes ou sculptées, du roi Louis XIV, en particulier le célèbre *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*[4] réalisé par Hyacinthe Rigaud en 1701, dans lequel la position à la fois martiale et élégante du roi rappelle celle du tableau de Sceaux.
- Quels seraient les symboles du pouvoir aujourd'hui ?
- Comprendre l'admiration de Louis XIV pour Alexandre le Grand, en regardant les œuvres de Charles Le Brun commandées par le roi (les toiles de l'histoire d'Alexandre au musée du Louvre) [5].
- Chercher des photos de représentations d'empereurs romains (statues en bronze de César et de Trajan à Rome, Auguste de la Prima Porta du musée du Vatican, le dessin de Jules César dans *Astérix*…) pour comprendre le travestissement à l'antique.

---

[1] https://www.histoire-image.org/fr/etudes/portrait-mythologique-famille-louis-xiv

[2] https://www.histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu

[3] François Lagrange, « Signes du pouvoir militaire : de l'épée de connétable au bâton de maréchal », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2005 : http://journals.openedition.org/crcv/11815 ; DOI : https://doi.org/10.4000/crcv.11815

[4] http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/5._edutheque_louis_xiv_en_costume_de_sacre___rigaud.pdf

http://ressources.chateauversailles.fr/documents/edutheque/16-Louis_XIV_Rigaud/index.html#collapse2

[5] https://www.histoire-image.org/fr/etudes/alexandre-tente-darius



Anonyme

(d'après François GIRARDON)

Louis XIV, statue équestre

XVIII[e] siècle (modèle de 1685-87)
Bronze
H 1,05 m x L 0,93 m
Dépôt E 696

CD92 / Pascal Lemaître.

L'œuvre en quelques mots :

- la réduction de l'un des chefs-d'œuvre de Girardon

- une sculpture créée en référence à l'antiquité romaine

- une iconographie caractéristique de la propagande royale et de la représentation du pouvoir sous Louis XIV

Une copie en réduction

Cette statue en bronze (alliage de cuivre et d'étain) patiné est une copie de taille réduite d'une sculpture colossale (sept mètres de haut !), de même métal, érigée en 1699 au centre de la place Louis-le-Grand (actuelle place Vendôme) à Paris, et détruite sous la Révolution française. Seul subsiste de l'original le pied gauche du roi, déposé par le Louvre au musée Carnavalet.

Le contexte de la création du modèle

En 1685, le marquis de Louvois, ministre de la guerre et surintendant des Bâtiments depuis la mort de Colbert, décida l'aménagement d'une nouvelle place royale, d'abord baptisée place des Conquêtes, à l'emplacement de l'hôtel de Vendôme. L'architecte Jules Hardouin-Mansart fut choisi pour en concevoir l'ensemble tandis que François Girardon, l'un des plus grands sculpteurs de son temps, recevait la commande d'une statue équestre du roi. En effet, un monument équestre, qui demande à être vu de tous côtés et avec un recul suffisant, doit être installé idéalement au centre d'un lieu vaste et découvert.

Les sources d'inspiration

Un modèle venu de la Rome antique



La réplique de la statue équestre de Marc-Aurèle, place du Capitole à Rome, Photo Jebulon, Creative Commons.

L'usage de rendre hommage à un personnage en lui élevant une statue équestre remonte à l'Antiquité, pour signifier à la fois l'autorité politique et les faits d'armes du héros. Une statue équestre de Jules César se dressait ainsi sur le Forum romain. La seule effigie antique de ce type conservée est la statue de Marc Aurèle de la place du Capitole (aujourd'hui au musée du Capitole), modèle et référence des artistes depuis la Renaissance (voir la statuette de Charlemagne du Louvre, fin du XVI^e^ siècle[1]). À cette époque, le développement du régime monarchique accroît la signification de la statuaire équestre, qui devient l'apanage des rois. Avant la statue de Louis XIV, les Parisiens avaient connu l'effigie équestre d'Henri IV, installée place Dauphine en 1614 (abattue sous la Révolution) et le monument honorant Louis XIII place Royale (place des Vosges), inauguré en 1639 et fondu à la Révolution. Un « Grand », le Connétable Henri de Montmorency, voulut aussi sa statue équestre (1612, détruite en 1792). Pour ces trois groupes, le cheval et le cavalier avaient été exécutés séparément.

Une prouesse technique

François Girardon travailla au modèle de 1685 à 1687 (maquettes en cire puis grand modèle de plâtre). Cependant, les Français n'avaient pas l'expérience de la fonte des grands bronzes équestres, perfectionnée par les Italiens de la Renaissance : la statue d'Henri IV, commandée par Marie de Médicis, avait été réalisée à Florence, tandis qu'un cheval de création italienne du XVI^e^ siècle avait été récupéré pour la statue de Louis XIII. La transcription en bronze de la statue de Girardon fut confiée au fondeur suisse Jean-Balthazar Keller, installé à Paris, qui prépara la fonte à la cire perdue dès 1688 (préparation du moule en creux et de la cire destinée à garnir l'intérieur du moule). La coulée en un seul jet, première en France, se déroula le 31 décembre 1692 et fit figure d'exploit : quarante tonnes de bronze (un alliage de cuivre, étain et zinc) furent englouties dans un moule gigantesque, d'un seul tenant. Les détails de l'exécution (confection des accessoires, polissage du bronze) se poursuivirent en 1693 et 1694. Cependant, la statue demeura encore plusieurs années dans l'atelier du fondeur, installé à proximité de la place. En effet, les finances de l'État étaient amoindries par les dépenses dues aux guerres successives et les travaux de la place s'interrompirent. Finalement, la Ville de Paris racheta les terrains pour les vendre, en respectant les plans d'Hardouin-Mansart, et les autorités municipales décidèrent de prendre en charge l'installation de la statue au centre de la place, qui prit le nom de Louis-le-Grand.
La statue fut érigée en 1699, sur un piédestal de neuf mètres de haut. L'ensemble dépassait alors les immeubles qui l'entouraient. Dans le prolongement de la statue colossale, l'usage exigeait d'offrir des réductions aux dignitaires de la cour et de la ville. L'une de ces réductions, exécutée sous la direction de Girardon, est conservée au musée du Louvre.

Le choix du classicisme

Girardon s'est inspiré de l'Antiquité romaine tant pour l'accoutrement du roi, représenté vêtu à l'antique, bien qu'il arbore l'abondante perruque bouclée contemporaine permettant de l'identifier, que pour l'attitude de sa monture. Cette dernière est directement inspirée de la statue équestre de Marc-Aurèle : le roi est à la parade et chevauche, sans selle ni étriers, un cheval passant (dans l'attitude de la marche), à l'antérieur droit levé. Rappelons qu'une statue équestre repose sur les pieds du cheval ; renoncer à la position statique pose donc le problème de l'équilibre de l'ensemble. Le respect de l'équilibre s'oppose également à des gestes trop extérieurs du cavalier. Ici, le roi est figuré le buste droit, le regard portant au loin vers la gauche, tendant le bras et l'index droits en un geste impérieux : il incarne l'autorité souveraine. Cette majesté sobre et mesurée est à comparer avec la fougue baroque du monument exécuté quelques années auparavant (1671-1677) à Rome par Le Bernin.



Giovanni Bernini, *Louis XIV sous les traits de Marcus Curtius*, modifié par Girardon, Orangerie de Versailles, Creative Commons.

Cette statue montrant le roi sur un cheval cabré déplut au souverain, qui la fit transformer par Girardon en une figure de Marcus Curtius, héros légendaire de la Rome antique, et transporter à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses à Versailles (où elle est aujourd'hui remplacée par une copie). À l'époque où elle fut présentée au roi (1685), elle s'accordait mal en effet avec l'image de dignité et de noblesse que souhaitait donner le souverain.

Symboles et propagande

Représentation du pouvoir



Photo CD 92/ MN Mathieu.

Si l'allusion à la monarchie est très discrète (présence de fleurs de lys sur le tapis de selle), l'attitude et le geste du roi mais aussi la monumentalité de l'ensemble ne laissent aucun doute sur la volonté de manifester visuellement l'autorité royale. En outre, le roi porte la cuirasse et le manteau de commandement antiques. Il apparaît ici en chef de guerre et en vainqueur.

Un nouveau Persée

Sous le sabot postérieur gauche du cheval figure un bouclier, sur lequel apparaît en bas-relief une tête monstrueuse à la chevelure de serpents. Il s'agit du chef de la Gorgone Méduse, décapitée selon la mythologie gréco-romaine par le héros Persée, geste qui

permettra à ce dernier d'accéder au trône. La présence d'un glaive près du bouclier fait référence aux armes des ennemis, piétinées par le cheval : le roi soumet l'ennemi vaincu, il est glorifié pour ses triomphes militaires. Le même symbole se retrouve sur le tableau (vers 1652-54) de Charles Poerson *Louis XIV vainqueur de la Fronde*[2] (la tête de Méduse représente alors l'ennemi intérieur), ou le Louis XIV à l'antique, en marbre, sculpté par Jean Warin (1671-72, château de Versailles)[3]. Sur cette statue, le Gorgoneion (tête de Gorgone) figurant sur le bouclier peut faire référence aux vaincus mais également au rôle apotropaïque et donc protecteur de cette tête, qu'Athéna (Minerve) avait placée au centre de sa cuirasse, l'égide.



Photo CD 92/ MN Mathieu.

La force d'expression politique de la statue de Girardon, dont la forme était, de plus, consacrée aux monarques, fut à l'origine de sa destruction : elle fut abattue en août 1792 sous la Révolution, comme symbole de l'absolutisme, de même que les autres statues équestres royales.

Pour prolonger le travail en classe :

- Mettre en rapport cette sculpture avec d'autres représentations de Louis XIV à l'antique.
- Décrire et analyser les références à l'Antiquité dans ces représentations.
- Chercher des photos de la place Vendôme et la façon dont la statue de Girardon s'intégrait dans cet ensemble architectural[4].
- Un site pour découvrir la place et l'histoire de la sculpture de Girardon : http://souslecieldeparisetdailleurs.unblog.fr/2014/06/01/la-place-des-conquetes-puis-louis-le-grand-desormais-place-vendome/
- L'histoire des monuments de la place Vendôme est à mettre en relation avec celle de la France : statue de Girardon, première puis seconde colonne Vendôme. Recherche d'autres exemples (y compris récents) de destruction de monuments pour des raisons politiques et symboliques.
- Baroque et classicisme : comparer la statue se Girardon avec celle du Bernin.
- En savoir plus sur le bronze et la technique de la fonte à la cire perdue : https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-thematique-l039art-bronze.pdf
- L'émission « C'est pas sorcier » sur la sculpture, à partir de la minute 15 pour la fonte : https://www.youtube.com/watch?v=ia1DHHVGVwM

[1] https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/statuette-equestre-charlemagne-ou-charles-le-chauve
[2] http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/louis_xiv_en_jupiter_vainqueur_de_la_fronde.pdf
[3] http://ressources.chateauversailles.fr/IMG/pdf/3._edutheque_louis_xiv___warin.pdf
[4] https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louis_XIV_statue_Girardon_gravure.jpg



Nicolas LOIR (attribué à)

Allégorie des Arts
à la gloire de Jean-Baptiste Colbert,
vers 1675, huile sur toile, 1,75 x 2,51 m.,
Southport, Atkinson Art Gallery,
inv. SOPAG.60.
CD92/Vincent Lefebvre.

Cette œuvre ne fait pas partie des collections du musée du Domaine de Sceaux mais lui a été prêtée pour une durée de cinq ans par le musée Atkinson de Southport (Royaume-Uni).

L'œuvre en quelques mots :

- un tableau allégorique célébrant Jean-Baptiste Colbert

- une œuvre à décrypter : l'évocation des arts et des genres de peinture

- un exemple de grande peinture baroque et de portrait historié

L'auteur de l'œuvre

Nicolas Loir (1624-1679), auquel ce tableau est attribué[1], est issu d'une famille d'orfèvres et de graveurs. Il a été très influencé par l'art de Nicolas Poussin : lors d'un séjour en Italie (1647-1649), il avait pu en admirer les œuvres, dont il fit des copies. De retour à Paris, Loir fut reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture en 1663, avec l'appui du premier peintre du roi Charles Le Brun et de Louis XIV lui-même. Loir travailla au décor des châteaux de Saint-Germain-en Laye, des Tuileries et pour Versailles. En tant que graveur, il fut aussi l'auteur d'estampes, principalement de sujets religieux. Le tableau du musée de Southport présenté ici a été rapproché d'un tableau de Loir conservé à Versailles, *l'Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*[2], qui montre le même principe d'un portrait peint (Louis XIV dans ce cas) présenté par des figures allégoriques.

Qu'est-ce qu'une œuvre allégorique ?

Une *allégorie* est la représentation de quelque chose (une idée abstraite le plus souvent) sous forme de personnage : des allégories fameuses sont *Marianne* pour la République française ou un squelette muni d'une faux pour la mort. Quand il s'agit d'un animal ou d'un objet (par exemple le coq pour la France), on parle de symbole. Les *œuvres allégoriques* font donc appel au procédé de personnification pour communiquer une idée. Dans cette optique, elles peuvent mêler des personnages réels et fictifs. Cependant, une œuvre rassemblant uniquement des symboles (comme les tableaux dits *Vanités* évoquant la mort, qui montrent un ensemble d'objets) sera également considérée comme allégorique.

Pourquoi ce tableau est-il une œuvre allégorique ?

Observons cette peinture : de nombreux personnages y sont figurés, vêtus « à l'antique ». Ils sont chacun représentés dans une action et ont des gestes assez grandiloquents, comme s'ils étaient sur une scène de théâtre. Est-ce pour autant une scène de l'histoire antique ? Impossible : certains personnages ont des ailes, l'un d'eux est assis sur un nuage… Alors ce pourrait être la représentation d'une histoire de la mythologie, ou un tableau religieux (avec des anges) ? Un détail va nous mettre sur la voie, qui répond à une question…



Pourquoi une telle œuvre dans cette salle ?
La *salle Colbert* du musée est consacrée à la période où les Colbert père et fils, tous deux ministres de Louis XIV, étaient les propriétaires du domaine de Sceaux (1670-1690). Or, cette grande toile présente plusieurs « tableaux dans le tableau ». L'un d'eux est **un portrait**, présenté dans un cadre ovale en haut à gauche. En comparant avec d'autres portraits présents dans la salle, on reconnaît **Jean-Baptiste Colbert**, vêtu de noir avec un col blanc à rabat en dentelle, comme à son habitude. On ne peut comprendre ce tableau sans rappeler que Colbert était à l'époque Surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures (à partir de 1664) et protecteur de l'Académie royale de peinture et sculpture (1672), soit un peu l'équivalent de notre ministre de la culture.

Description

La composition
On appelle composition la façon dont les formes se répartissent sur la surface du tableau : on tient donc compte des lignes directrices (lignes de force) et de la hiérarchisation des éléments. Sur le tableau de Nicolas Loir, la composition forme une ellipse autour de laquelle se répartissent les nombreux personnages. Cette ellipse s'articule autour d'une trouée de lumière, un coin de ciel



bleu devant lequel s'élève une architecture classique. En même temps, elle crée un effet de profondeur, l'extrémité gauche de l'ellipse étant située plus loin du spectateur que l'extrémité droite, au premier plan en bas.

Amours et Renommée

Il ne peut être question d'une fable mythologique, à cause du portrait de Colbert, un personnage réel donc. Ce sont les autres personnages de ce tableau qui nous donneront la réponse…



Ce portrait, à l'extrémité gauche de l'ellipse, est présenté par des personnages ailés, donc imaginaires : de jeunes enfants, appelés ***putti*** (pluriel de *putto*) en italien, que l'on pourrait traduire par ***amours*** (ce sont en effet des figures profanes, à ne pas confondre avec des angelots), associés à la figure de Cupidon enfant (le dieu de l'Amour dans la mythologie romaine). En haut et à droite du portrait, une femme ailée est figurée. On distingue dans sa main gauche l'embouchure d'une trompette. Cet objet ainsi que ses ailes permettent de reconnaître **la déesse de la Renommée**, messagère de Jupiter dans la mythologie romaine. Dans sa représentation classique, la Renommée, que l'on pourrait traduire par *Réputation*, porte deux trompettes, la longue trompette de la Vérité et la trompette courte du mensonge. Ici, on voit l'embouchure de la première trompette, qui glorifie les actions de Colbert.

La figure centrale



Au centre, sur le bord supérieur de l'ellipse et contre la pile d'une sorte d'arc de triomphe, un jeune homme est assis sur un nuage flottant dans les airs. Il est traité *en raccourci* par le peintre, c'est-à-dire qu'il est représenté de façon à donner l'impression de profondeur : sa cuisse droite n'apparaît pas et son avant-bras droit est raccourci par l'effet de perspective.
Observons-le pour savoir à qui nous avons affaire : il est à peine vêtu d'un voile jaune d'or, et sa peau claire semble absorber la lumière venue de gauche, qui fait aussi briller sa chevelure blonde et bouclée. Enfin, le personnage appuie sa main gauche sur un drôle d'objet, un instrument de musique à cordes : c'est une lyre. Cet instrument, la lumière qui s'attache à cette figure, son caractère juvénile et imberbe, enfin la couleur dorée qui lui est associée permettent d'identifier un dieu célèbre de la mythologie gréco-romaine : **Apollon, dieu du soleil mais aussi des arts**…

Apollon et le roi Soleil
Rappelons que le jeune roi avait choisi le soleil pour emblème, après avoir lui-même paru en Apollon lors du *Ballet royal de la Nuit* (1653), sous la Régence d'Anne d'Autriche. La figure d'Apollon, de son enfance à son triomphe, et son visage auréolé de rayons, sont partout présents à Versailles : comme Apollon, Louis XIV est le dispensateur de tout bien et protège

les arts. C'est donc la figure tutélaire d'Apollon / roi Soleil qui domine cette assemblée sur le tableau de Nicolas Loir.



L'avez-vous remarqué ?
On aperçoit deux chevaux fougueux à l'arrière-plan à droite, et derrière eux, le ciel s'éclaircit de droite à gauche, à mesure que l'on s'approche d'Apollon. Il s'agit des chevaux du soleil, attelés au char du dieu.



Le jeu des regards
Apollon lève la main droite dans un signe de monstration, en direction du portrait de Colbert qu'il présente donc. Suivons son regard : Apollon s'adresse à la jeune femme qui figure à sa gauche et qu'il surplombe. Celle-ci est debout, vêtue d'un drapé violet (la couleur complémentaire du voile jaune du dieu), la lumière qui éclaire son visage et ses bras blancs attire l'attention du spectateur. Cette femme ne répond pas au regard d'Apollon, mais regarde en haut à gauche, comme si elle s'adressait à Colbert à travers son portrait.

Un outil de peintre
La jeune femme tient une baguette dont elle désigne la toile peinte sur laquelle elle s'appuie. Cette baguette est un ancien outil de peintre, encore utilisé aujourd'hui : l'appuie-main ou repose-poignet. L'extrémité rembourrée et gainée de cuir peut être appuyée sans dommage sur la toile, pendant que le peintre appuie sa main sur la tige afin de pouvoir peindre des détails sans fatiguer son poignet, donc sans trembler.

Des allégories de la peinture
Cet objet est aussi ce que l'on appelle *un attribut*, un élément qui permet d'identifier le personnage auquel il se rapporte (ainsi, la lyre est l'attribut d'Apollon, mais également d'Orphée dans la mythologie gréco-romaine). Comme c'est un outil de peintre, on peut penser que la femme qui le tient est une allégorie de la peinture. En face d'elle, une autre femme agenouillée près de la toile tient d'autres objets liés à la peinture : une palette et des pinceaux. Il s'agit à nouveau d'une personnification de cet art.



Un tableau d'histoire
La toile près de laquelle se tiennent ces allégories montre un jeune homme vêtu d'un drapé (à l'antique) pointant son ombre sur le mur avec une baguette. Cette scène peut faire référence au mythe d'origine de la peinture, l'histoire de Dibutade, racontée par Pline l'Ancien au I^{er} siècle ap. J.C. : une jeune Corinthienne, Dibutade, avait voulu conserver le souvenir de son bien-aimé qui partait à la guerre en traçant sur un mur le contour de son ombre, réalisant ainsi la première peinture. Ce tableau qui représente une scène antique est ce qu'on appelait au XVII^{ème} siècle un tableau d'histoire (voir le paragraphe sur les genres de peinture dans ce dossier).



D'autres genres de peinture
Les autres toiles figurées sur le tableau illustrent d'autres genres de peinture : à gauche, la femme agenouillée vue de dos, vêtue d'un drapé bleu, regarde le portrait de Colbert, un pinceau à la main : elle est en train d'en peindre une copie. On peut donc la considérer comme une allégorie de la peinture de portraits. À sa gauche, une femme drapée de rouge pâle montre un tableau de fleurs : il s'agit d'une nature-morte.



Une scène violente
Au premier plan au centre, juste sous la figure d'Apollon, un enfant ailé, couronné de lauriers, se sert de sa torche enflammée pour terrasser un jeune homme (observez le raccourci) tenant un carton à dessin, dont le contenu, des dessins à la sanguine, s'est répandu sur le sol. On peut interpréter cette scène comme la punition par un génie, en l'occurrence le génie de la peinture du mauvais artiste, celui qui ne suit pas les règles de l'art. Ce personnage, figuré avec des oreilles pointues, est en fait une allégorie de l'Ignorance.

Les autres arts
Les genres de peinture ne sont pas seuls à être évoqués et personnifiés. Au premier plan à gauche, une femme et un enfant soutiennent un torse en plâtre évoquant un antique célèbre, le Torse du Belvédère. L'enfant pose son pied sur une tête sculptée, copie d'antique également (l'un des fils de Laocoon, du groupe du même nom). Devant lui sont posés des outils de sculpteur : un burin, un maillet, et un compas. Derrière cette **allégorie de la sculpture**, on distingue une élévation d'architecture dessinée sur un fond noir. On peut y reconnaître la façade de l'ancien château de Sceaux, propriété de Colbert. La plaque noire peut évoquer la technique de l'eau-forte, procédé de **gravure** par l'acide au cours duquel une plaque de métal est recouverte de vernis puis noircie, avant d'être légèrement gravée. **L'architecture** est présente par le bâtiment qui s'élève au fond et l'arc du second plan. Enfin, **le dessin** pourrait être figuré par l'enfant debout à droite, tenant une tablette blanche et un porte-crayon.



Conclusion

En considérant ces éléments, un autre titre pour cette toile pourrait être : *Apollon présentant Jean-Baptiste Colbert aux Arts qu'il protège et favorise*.
Dans quel genre de peinture classer cette œuvre de Nicolas Loir ? Ce type de grand tableau allégorique est assimilé à la peinture d'histoire, genre dans lequel Loir avait été reçu à l'Académie. Cependant, la présence du portrait de Colbert rapproche ce portrait allégorique des **portraits historiés**, mêlant le genre du portrait et la peinture d'histoire. Des exemples de portraits historiés, dus au pinceau de François de Troy qui fut élève de Nicolas Loir, sont présentés salle Maine dans ce musée : le *Portrait d'Élisabeth de Malézieu en Sainte Catherine d'Alexandrie* (1697) et *Le Festin de Didon et Énée* (1704).

Pour poursuivre le travail en classe…

- Regarder des reproductions de tableaux d'histoire de Nicolas Poussin et Charles Le Brun, deux peintres qui ont influencé Nicolas Loir. Observer en particulier les couleurs et l'aspect théâtral des scènes, caractéristiques de la peinture baroque.
- Comparer cette œuvre avec *l'Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*[3] de Nicolas Loir et essayer de décrypter ce tableau.
- Chercher des exemples d'allégories dans les arts visuels. Peut-on imaginer l'équivalent dans les médias / publicités aujourd'hui, par exemple pour glorifier une personne célèbre ou un produit ?
- Imaginer et créer (dessin, collage) des allégories contemporaines

[1] Attribution due à Jennifer Montague : Montague, Jennifer, 'An Allegory with the Portrait of Colbert attributed to Nicolas Loir', *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*, eds. Olivier Bonfait, Veronique Gerard Powell and Philippe Senechal, Paris, 1998, pp. 91-95, pl. XX-XXI.

[2] https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolas-loir_allegorie-de-la-fondation-de-l-academie-royale-de-peinture-et-de-sculpture_huile-sur-toile

[33] https://histoire-image.org/fr/etudes/fondation-academie-royale-peinture-sculpture



Jean-Baptiste THÉODON (1645-1713)

Chien égorgeant un loup,
Combat d'une licorne et d'un dragon

1672-1675
Rondes-bosses en pierre
H. 1,75 x L . 1,86 x prof. 2,16 m.
Inv. 37.29.1 et 37.29.2

CD92 / Pascal Lemaître.



L'œuvre en quelques mots :

- Deux exemples de sculpture animalière héritiers d'une tradition ancienne
- Des animaux choisis pour leur portée symbolique, placés à un endroit stratégique
- Un sujet s'inscrivant dans une thématique plus large au sein du Domaine de Sceaux

L'auteur de l'œuvre

Jean-Baptiste Théodon est né à Vendrest, en Seine-et-Marne. Dès son enfance, il reçut la protection de la famille Potier de Gesvres (à laquelle Colbert avait acheté le domaine de Sceaux), propriétaire d'un château au nord de Vendrest. Théodon, à Paris au début des années 1670, y côtoya des artistes actifs à Vaux-le-Vicomte. Il poursuivit sa formation à la Manufacture des Gobelins, sous l'autorité de Charles Le Brun, et rencontra Jean-Baptiste Colbert, qui devint son principal mécène. Colbert lui présenta intellectuels et artistes, en particulier Charles Perrault (l'auteur des contes), nommé contrôleur général de la Surintendance des bâtiments du roi en 1672 (Colbert en était alors le Surintendant, sorte de ministre des Beaux-Arts). Le ministre fit travailler le jeune sculpteur en 1674 à Versailles (Escalier des Ambassadeurs) puis à l'église Saint-Eustache à Paris, sous la direction de Le Brun. En 1676, Colbert fit admettre Théodon comme pensionnaire au sein de l'Académie royale de France à Rome, qu'il avait nouvellement créée (1666), en le dispensant de ne travailler qu'au profit du roi. Les artistes étaient en effet envoyés à l'Académie pour se former, mais aussi pour copier les plus beaux antiques de la ville à l'intention du roi. Théodon s'installa à Rome et devint professeur au sein de l'Académie en 1683. Il avait pour ami l'abbé Léon Potier de Gesvres, chargé du service du pape Innocent XI. Le sculpteur resta près de trente ans à Rome, travaillant en particulier au décor des basiliques du Latran et de Saint-Pierre ; il était tenu en grande estime par les papes Innocent XII puis Clément XI. Théodon rentra définitivement en France en 1705 et travailla à Versailles (Chapelle royale) et à Marly (parc).

Théodon à Sceaux

Jean-Baptiste Colbert fit exécuter ces deux groupes sculptés pour les présenter à l'entrée du domaine de Sceaux, qu'il avait acquis en 1670. Ils étaient destinés à orner les guérites de pierre encadrant la grille d'honneur, face au château. Ces sculptures ont longtemps été attribuées à Antoine Coysevox, qui avait travaillé à Sceaux pour le ministre. Un manuscrit acheté par le musée en 2007 (*Lettre d'un Ecclésiastique du Diocèse de Paris à un gentilhomme de Province sur la Promenade du Roy à Sceaux le 16 juillet 1685*), signalant qu'elles étaient « l'ouvrage du S^{r} Théodon » a permis d'en connaître l'auteur. Théodon avait donc moins de trente ans lorsqu'il fut appelé à Sceaux par le surintendant des bâtiments. Les groupes ont été sculptés dans les premières années de 1670 et apparaissent sur la *Vue de la Maison de Sceaux appartenant à Monseigneur Colbert*, d'Israël Silvestre, datée de 1675.

Les sculptures originales sont aujourd'hui conservées dans l'Orangerie du domaine. Elles ont été remplacées en 1987 sur les guérites par des moulages en résine.



Israël Silvestre, *Vue de la Maison de Sceaux appartenant à Monseigneur Colbert*, 1675, CD 92 / Benoît Chain.

Description

Ces sculptures imposantes, conçues en symétrie, confrontent chacune deux animaux opposés : des animaux réels d'un côté, un dogue et un loup, et des animaux imaginaires, une licorne et un dragon, un animal ayant le dessus sur l'autre : la licorne transperce de sa corne le cou du dragon dont elle maintient le corps entre ses jambes, tandis que le chien attrape le loup à la gorge.

Les animaux sont traités avec une grande précision anatomique, encore visible malgré l'érosion due au temps (pelage du loup, griffes du chien, pattes palmées du dragon…). Ils sont comme saisis dans le vif de l'action, dans la fureur d'un combat à mort. Il se dégage de l'ensemble une grande énergie.





CD 92 / Olivier Ravoire, détail (à gauche),

CD 92 / Pascal Lemaître, détail (à droite).

Les combats d'animaux : une tradition



Lion attaquant un cheval, Musée du Capitole, Photo Carole Raddato, Wikimédia Commons.

Lorsqu'il commanda ces sculptures, Colbert avait pour références plusieurs combats d'animaux célèbres : un marbre antique fameux, *Lion attaquant un cheval* (IVe siècle av. J.-C.), placé dans le jardin du Palais des Conservateurs à Rome (aujourd'hui au musée du Capitole à Rome), avait servi de modèle à de nombreux sculpteurs à partir de la Renaissance. Ainsi, on doit à Jean de Bologne (vers 1580), un *Lion attaquant un cheval* et un *Lion attaquant un taureau*.

Ces groupes ont ensuite été fondus en bronze par Antonio Susini (fin du XVIe - début du XVIIe siècle). L'un de ces petits bronzes, aujourd'hui au Louvre, était entré dans les collections royales en 1663. D'autres sculpteurs interprétèrent ces œuvres et nombreux étaient les collectionneurs à posséder de tels bronzes au XVIIe siècle : tel était le cas du cardinal Mazarin et du sculpteur François Girardon. Colbert avait eu le loisir d'admirer les pièces de la collection de Mazarin, dont il était devenu l'intendant en 1651.



Jean Bologne, Antonio Susini, *Lion attaquant un cheval*, Walters Art Museum, Wikimédia Commons.

Enfin, en 1687, quatre grands bronzes animaliers de même inspiration vinrent orner à Versailles deux fontaines dessinées par Jules Hardouin-Mansart (Cabinet du Point du Jour et Cabinet de Diane ou du Soir), commandés aux sculpteurs Jacques Houzeau (*Chien limier terrassant un cerf* et *Tigre terrassant un ours*), Corneille Van Clève (*Lion terrassant un sanglier*) et Jean Raon (*Lion terrassant un loup*). Sur ces fontaines, le jet des animaux vainqueurs arrose le bassin supérieur, tandis que celui des animaux vaincus retombe dans le bassin inférieur…



Jacques Houzeau, *Tigre terrassant un ours*, 1687, Photo Coyau, Wikimedia Commons.

Pourquoi le dogue et la licorne ?



Armes de Jean Baptiste Colbert, Anonyme, Eau-forte sur papier vergé, CD 92 / Pascal Lemaître.

Les animaux vainqueurs de ces groupes sculptés, la licorne et le chien, que l'on retrouve comme supports de l'écu (animaux héraldiques encadrant le blason) sur les armoiries choisies par Colbert ont une valeur symbolique ancienne. Ils représentent ici deux qualités morales revendiquées par le ministre dès l'entrée de son domaine.

La licorne : l'honnêteté

Animal fabuleux que l'on a longtemps cru réel (la question n'est pas encore tranchée à l'époque où Théodon réalise ces sculptures), la licorne immaculée est un symbole de pureté et de modestie. La tradition médiévale la représentait plutôt comme une chèvre dotée d'une longue corne effilée, mais la Renaissance en fit un petit cheval élancé, tout en lui conservant la barbiche et les sabots fendus de la chèvre. Sur le groupe de Théodon, la licorne a la taille et la noble allure du cheval. Elle est loin de la gracilité de la licorne des tapisseries de *La Dame à la licorne* et semble très vigoureuse. Ce caractère correspond à ce que l'on disait de cet animal fier et indomptable, n'hésitant pas à s'attaquer au lion ou à l'éléphant. Ici, elle affronte un dragon dont les ailes sont étendues au sol. Le dragon est un animal au symbolisme très négatif dans l'occident chrétien : il est associé au Mal, c'est la Bête maléfique, incarnation de Satan et du paganisme que la Femme de l'Apocalypse (assimilée à la Vierge Marie) écrase sous son talon… La licorne choisie par Colbert représente l'intégrité au service de l'État, soit l'honnêteté du ministre, qualité essentielle pour le contrôleur général des finances qu'il était.

Le chien : la fidélité





CD 92 / Olivier Ravoire, détail (à gauche),

Grandville, Illustration pour *Le Loup et le Chien*, édition des Fables de 1855, Domaine public, (à droite).

Le chien est un antique symbole de fidélité. Il est indissociable de son maître dont il est le loyal compagnon. Notons que Théodon n'a pas choisi un chien de chasse ou un élégant lévrier, mais un mâtin, un dogue, un gros chien de garde. Son collier bien visible sous la gueule du loup dit assez son allégeance.

Le fait qu'il affronte un loup n'est pas anodin car le chien est également à l'époque un gardien contre les bêtes sauvages, dont les loups, fort répandus encore. Le loup symbolise la férocité et l'animal guidé par son instinct (domestication contre sauvagerie). On ne peut s'empêcher de penser aussi à la fable *Le Loup et le Chien* de Jean de La Fontaine (1668) de peu antérieure à la sculpture : le loup représente aussi l'appétit de liberté…
Par le choix de cet animal, Colbert se présente donc à la fois comme le gardien de son maître et un ministre fidèle à son roi.

La licorne comme symbole

La licorne est une création du haut Moyen Âge occidental. Son origine serait à rechercher dans les récits de voyages de l'Antiquité et les descriptions d'animaux exotiques. Le médecin et historien grec Ctésias au IV^{e} siècle av. J.-C. en fait un animal féroce, qu'il mentionne comme *Monocéros*, dans son *Histoire de l'Inde*. La croyance en l'existence d'un animal unicorne en Inde se perpétue à l'époque romaine (Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, I^{er} siècle ap. J.-C.).

C'est cependant le premier bestiaire chrétien, le *Physiologos*, rédigé en grec ancien en Égypte au II^{e} siècle ap. J.-C., qui raconte pour la première fois la capture d'un monocéros par des chasseurs en utilisant une jeune vierge comme appât.

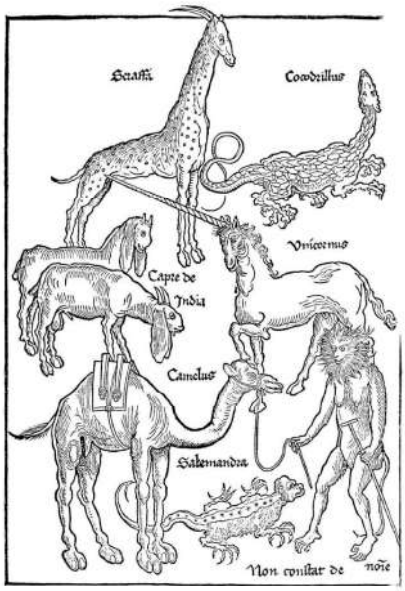


Planche de la *Relation du voyage en Terre Sainte* de Bernhard von Breydenbach, 1486, CD 92 /D.R.

Ce texte, traduit en de nombreuses langues (en latin dès le IVe siècle) exerce une influence considérable sur la diffusion de la légende de la licorne dans le monde occidental. Le *Physiologos* compare Jésus-Christ à une licorne spirituelle (la corne : l'unicité de la nature divine du Christ, la petite taille de la licorne : l'humilité du Christ). Les récits et représentations de la licorne au Moyen Âge sont d'inspiration chrétienne. Les bestiaires médiévaux rapprochent la jeune fille vierge qui capture l'animal de la Vierge Marie, et donc ce récit de l'Incarnation.



Jeune fille vierge et licorne, détail d'une fresque attribuée à Domenico Zampieri (Le Dominiquin), 1604-1605, Palais Farnèse à Rome, Wikimédia Commons.



La licorne devient l'un des thèmes favoris des tapisseries jusqu'à la Renaissance. Deux célèbres tentures (ensembles de tapisseries) - fin du XVe - début XVIe siècle - la mettent en scène : *La Chasse à la licorne* (musée des Cloisters au Met., New-York) et *La Dame à la licorne* (musée du Cluny, Paris).
Le symbolisme de pureté associé à la licorne se retrouve naturellement attaché à la dent de narval que l'on considère alors (jusqu'au début du XVIIIesiècle) comme une corne de licorne. Le pouvoir de purification de cette corne, mentionné pour la première fois au XIIIe siècle, lui attribue une vertu de contrepoison qui en fait l'un des remèdes les plus chers et les plus réputés durant la Renaissance.

La Dame à la licorne, ***La Vue***,
Wikimedia Commons.

Les premiers textes à remettre en cause l'existence de la licorne apparaissent au milieu du XVIe siècle, cependant l'assurance du caractère fabuleux de l'animal n'est entièrement partagée qu'au début du xxe siècle…

Le chien comme symbole

Le chien apparaît très tôt comme un symbole de fidélité dans la littérature. Dans l'*Odyssée*, seul Argos, le chien d'Ulysse, reconnaît son maître à son retour, juste avant de mourir. Dans *Tristan et Iseut*, Tristan envoie son chien Husdent comme gage d'amour et de fidélité à sa bien-aimée, mais également comme gardien. Husdent est également le seul à reconnaître son maître déguisé en fou.

Depuis l'Antiquité, le chien est aussi associé au monde des morts. Compagnon fidèle dans la vie, il l'est aussi dans la mort. Il est le symbole du psychopompe : il guide les âmes dans leur voyage vers le royaume des morts.



Jean van Eyck, *Les Époux Arnolfini* 1434, Huile sur panneau de bois, National Gallery, Londres, Wikimédia Commons.

Au Moyen Âge, un ou deux chiens sculptés sont souvent représentés aux pieds des gisants de femmes, de religieux et parfois d'enfants. Le chien symbolise toujours la fidélité : à la foi chrétienne, au souverain et au royaume ou à un époux disparu. À la Basilique Saint-Denis, aux pieds du gisant de Louis de France, fils de Saint Louis, mort à 17 ans, il représente la fidélité au souverain, mais aussi et surtout la foi. Toujours à Saint-Denis, on voit des chiens sur le gisant de Marguerite d'Artois (†1311) et sur celui de Marguerite de Flandre (†1382). Dans ce dernier exemple, un chien tient un os entre ses pattes, indice que le corps se trouve sous le gisant. Sur le portrait des époux Arnolfini par Jean van Eyck, le petit chien a également pour rôle de signifier la fidélité conjugale.



Chiens du gisant de Marguerite d'Artois, Basilique Saint-Denis, http://chambredescouleurs.France-i.com/4465/



Chiens du gisant de Marguerite de Chausse († après 1443), Bueil-en-Touraine (Indre-et-Loire), Photo Daniel Jolivet, Flickr.

En guise de conclusion

Les deux groupes de Jean-Baptiste Théodon sont à considérer dans un ensemble plus large de sculptures et peintures à caractère symbolique relatives au ministre Colbert au sein du Domaine de Sceaux. Ainsi, les combats d'animaux s'inscrivent dans la thématique plus générale du combat des vertus contre les vices, également exploitée au Pavillon de l'Aurore par le peintre Charles Le Brun.

Pour prolonger le travail en classe…

- Compléter la visite par une visite au pavillon de l'Aurore et une observation des statues dans le parc pour un travail plus général sur la symbolique dans le Domaine de Sceaux.
- Chercher d'autres exemples de symbolique animale dans la tradition occidentale.
- Effectuer une comparaison avec d'autres traditions.
- Étudier la symbolique animale dans l'héraldique (blasonnement).





D'après Antoine COYSEVOX (1640 - 1720),

La Renommée et *Mercure*,
dits *Les Chevaux de la Renommée*

1699-1702
E. Boudet, fondeur
Bronze doré, XIX^e^ siècle
Renommée : H : 1,11 m., L : 0,92 m., P : 0,34 m.
Mercure : H : 1,17 m., L : 0,95 m., P : 0, 34 m.
Inv. Dépôt E 124 et Dépôt E 122
Dépôts du musée du Louvre

CD92/ Marie-Noëlle Mathieu.

L'œuvre en quelques mots :

- des réductions de sculptures célèbres créées pour Louis XIV
- une technique de fonte du bronze
- des figures mythologiques
- une symbolique très riche
- des allusions historiques

L'auteur des modèles

Antoine Coysevox (prononcer « Coiseveau ») est né à Lyon mais vint à Paris dès l'âge de 17 ans travailler dans l'atelier du peintre et sculpteur Louis Lerambert. Il fut reçu en 1676 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, avec comme pièces de réception les bustes en marbre de Charles Le Brun et Jean-Baptiste Colbert. Il gravit ensuite les échelons de la hiérarchie au sein de l'Académie jusqu'à en devenir le directeur de 1703 à 1705. Coysevox réalisa pour Versailles des copies d'antiques en marbre (*Vénus accroupie*, *Nymphe à la coquille*…) et, pour le parterre d'eau, les sculptures originales de *La Garonne* et de *La Dordogne* ainsi que le *Vase de la Guerre*. Il participa au décor des grands appartements du château (escalier des Ambassadeurs, galerie des Glaces) et à celui de la cour de Marbre. On lui doit le relief du *Louis XIV triomphant* du salon de la Guerre, dans lequel se manifeste son goût baroque.

Antoine Coysevox travailla également à Trianon, Saint-Cloud et Sceaux (notamment pour les cascades) et surtout, au début du XVIIIe siècle, au domaine royal de Marly, lieu de retraite et de repos pour le roi, sa famille et quelques courtisans privilégiés, construit sur les plans de Jules Hardouin-Mansart de 1679 à 1686.

Les *Chevaux de la Renommée*, sculptés dans deux blocs de marbre de Carrare de plus de trois mètres de haut, ornaient à l'origine l'abreuvoir du domaine, qui achevait, à l'extérieur du mur d'enceinte, l'axe d'eau central. Les groupes monumentaux surplombaient le bassin, posés sur des piédestaux dessinés par Robert de Cotte. Ils exaltaient la grandeur et la générosité du maître du domaine, aménageant dans l'espace public cet imposant abreuvoir où les bêtes pouvaient se désaltérer et se baigner.

Les *Chevaux de la Renommée* furent transportés aux Tuileries en 1719. Louis XV commanda en 1739 à Guillaume Coustou, neveu de Coysevox, deux nouveaux groupes de marbre pour les remplacer. Aujourd'hui, des moulages de ces *Chevaux de Marly* ornent l'abreuvoir de ce domaine et marquent l'entrée de l'avenue des Champs-Elysées, place de la Concorde, face aux copies des chevaux de Coysevox qui encadrent l'entrée du jardin des Tuileries. Les sculptures créées par Coysevox pour Marly qui ont été conservées sont désormais présentées au Musée du Louvre, cour Marly.

Les techniques de fabrication

Les groupes du musée du Domaine de Sceaux sont des réductions (copies de taille réduite) des chevaux de Coysevox, réalisées en bronze (alliage de cuivre et d'étain) doré au mercure. Ils ont été fabriqués en assemblant des pièces moulées avec le procédé de la fonte au sable, (essentiellement utilisé au XIXe siècle, plutôt que la technique très ancienne de la fonte à la cire perdue). Dans les deux techniques, le bronze en fusion est coulé dans un moule autour d'un noyau fixé au centre du moule et retiré une fois le bronze refroidi. Le noyau permet d'économiser le bronze, allégeant ainsi le poids et le coût de l'œuvre.

La dorure au mercure est un procédé utilisé en Europe jusqu'à la fin du XIXe siècle puis interdit en raison de sa toxicité (il dégageait des vapeurs de mercure très toxiques pour les artisans).

Le contexte historique de la création des modèles

L'iconographie savante des *Chevaux* de Coysevox est liée aux circonstances historiques et politiques dans lesquelles ils ont été commandés (1698) puis réalisés (1701-1702). La commande de Louis XIV fait en effet suite aux traités de Ryswick qui mirent fin à la guerre de la ligue d'Augsbourg (1688-1697). Ce conflit de neuf ans avait opposé la France, alliée à l'Empire ottoman et aux jacobites (partisans des Stuarts détrônés) écossais et irlandais, à une coalition de nations européennes (la *Grande Alliance* : Angleterre, Hollande, Espagne, Savoie, Saint-Empire romain germanique). La paix se solda par des pertes et des gains de part et d'autre.

La paix revenue marquait pour la France le retour à la prospérité. C'est à ce moment que Louis XIV commanda, par l'intermédiaire de son surintendant des Bâtiments, Jules Hardouin-

Mansart, le décor statuaire de son domaine de Marly. Antoine Coysevox, sculpteur préféré de l'architecte, se vit confier l'exécution de nombreuses sculptures, en particulier pour le décor de la « rivière », la cascade de Marly, outre les groupes devant orner l'abreuvoir, à l'extérieur de la propriété.

Description et symbolique

La composition des sculptures est traitée de façon symétrique : **un cheval cabré, chevauché d'un cavalier, s'élance, le ventre soutenu par un trophée d'armes** permettant ce mouvement ascendant. Le cheval est ailé : **il s'agit du mythique Pégase**, tandis que les cavaliers, tous deux assis « en amazone », sont **deux divinités de la mythologie gréco-romaine** : un cavalier, Mercure, sur le cheval de droite, une cavalière, la Renommée, sur le cheval de gauche. Il s'agit de deux messagers : Mercure est le messager des dieux. La Renommée, qui embouche une trompette, a ici un rôle de proclamation, d'annonce.

I – <u>Le groupe de droite</u>

Pégase

Pégase, né selon la mythologie grecque du sang de la Gorgone Méduse tombé sur le sol, symbolise l'art et l'élévation par la beauté. C'est lui qui, d'un coup de sabot, fit jaillir la source des Muses, Hippocrène, symbolisant elle-même la création artistique : une légende latine racontait que boire son eau donnait l'inspiration poétique. **L'époque moderne a fait de Pégase le coursier des Muses et le symbole de la poésie**, ses ailes représentant alors l'élévation de la pensée.

Mercure



Mercure n'est pas seulement le messager des dieux. C'est aussi le dieu des commerçants (son nom vient du latin *merx*, marchandise), des voleurs, des voyageurs et des bergers (d'où peut-être la figure du chien couché qui surmonte son casque sur cette sculpture). On le reconnaît à ses sandales ailées, à son couvre-chef ailé également (ici un casque) et à son attribut, **le caducée**, baguette d'olivier surmontée de deux ailes, autour de laquelle s'enroulent deux serpents affrontés. Le caducée fut considéré comme **un symbole de paix** dès l'Antiquité romaine. En brandissant le caducée, Mercure apparaît donc comme un messager de paix. **Avec la paix retrouvée renaissent les échanges commerciaux (Mercure) et la création artistique (Pégase).**

Le trophée d'armes

Le trophée d'armes comme motif décoratif sculpté, formé d'éléments symbolisant la guerre (armes, casques, armures…), pour évoquer les succès militaires, existait déjà dans l'Antiquité



gréco-romaine. Très utilisé comme motif ornemental au XVII^e siècle, il s'est décliné en d'autres types de trophées sculptés ou peints, sans attributs guerriers. Sur les chevaux de Coysevox, il s'agit bien de trophées d'armes. Celui qui soutient la monture de Mercure (puisque ces trophées ont aussi le rôle technique de permettre l'envol de Pégase) est composé principalement d'un tronc de palmier, d'une cuirasse, d'un casque couronné de lauriers, d'un carquois rempli de flèches et d'un bouclier. **La couronne de lauriers**, nous l'avons vu (cf. portrait de Louis XIV en pied), symbolise la victoire. **Le palmier** représente ici la renommée et la victoire.

Le bouclier est particulièrement intéressant pour la scène qui y figure en bas-relief. On y voit trois personnages vêtus à l'antique, ainsi qu'un lion derrière la femme de droite. La composition est symétrique : au centre, la figure de **Minerve**, déesse guerrière de la sagesse et de l'intelligence dans la mythologie gréco-romaine, se dresse. À gauche, un jeune homme portant perruque s'incline légèrement, en face d'une femme également inclinée, qui semble l'accueillir. Cette femme est une allégorie de **l'Espagne**, comme l'indique le lion qui l'accompagne, symbole de cette nation.



Le jeune homme que Minerve présente à l'Espagne est **Philippe, duc d'Anjou**, second fils du Grand Dauphin et par conséquent petit-fils de Louis XIV. Cette scène est **une allégorie de la succession d'Espagne** : en 1700, le roi d'Espagne Charles II mourrait sans héritier. Or, Charles II était le frère de Marie-Thérèse d'Autriche, épouse du roi de France, et son dernier testament avait désigné comme successeur son petit neveu. En décembre 1700, Philippe d'Anjou, titré *roi d'Espagne et des Indes* sous le nom de Felipe V, faisait ses adieux à son grand-père au château de Sceaux, proche de la route royale d'Orléans qu'il devait emprunter pour gagner sa nouvelle patrie. Le roi actuel Felipe VI est son descendant direct. La figure pacifique de Mercure évoque donc à la fois la fin de la guerre récente et la paix durable qui s'annonce entre la France et l'Espagne.

II – <u>Le groupe de gauche</u>

La Renommée

Divinité grecque reprise par les Romains, messagère de Zeus ou Jupiter, la Renommée (*Pheme* en grec, *Fama* en latin) est dans l'Antiquité décrite comme un monstre : fille de la terre Gaïa, c'est une déesse géante pourvue d'ailes dont le dessous est couvert d'yeux toujours ouverts et vigilants. De même, elle a cent bouches et cent oreilles pour prendre connaissance des secrets des mortels et les divulguer, mêlant le vrai et le faux. Le mot latin *fama* (réputation) a donné *fameux* et *infamant* en français.



La Renaissance a représenté la déesse comme une femme ailée coiffée de lauriers, munie de deux trompettes, la courte trompette du mensonge et la longue trompette de la vérité. Coysevox reprend cette iconographie classique en ne lui laissant que la trompette de la vérité, qui glorifie les héros et les rend immortels. Il a aussi supprimé les ailes qui n'ont pas lieu d'être puisque la Renommée chevauche Pégase, considéré par certains auteurs antiques comme symbole-même de la Renommée, proposition devenue évidente à la Renaissance.

Le trophée d'armes

Comme pour *Mercure*, un trophée soutient le ventre de Pégase. On y retrouve le tronc de palmier symbole de victoire, une cuirasse revêtue d'une peau de lion, un bouclier, un casque…

Le casque est cette fois couronné de **feuilles de chêne**, arbre de Jupiter, symbole de la force morale et physique : en latin, le mot *robur* désignait à la fois le chêne et la force.



La peau de lion qui recouvre la cuirasse ainsi que le sommet de **la massue** dissimulée à l'intérieur de cette cuirasse sont les attributs du mythique **Hercule**, héros symbolisant la force s'il en est. Il faut rappeler qu'Hercule était depuis le Renaissance (François I^{er}) assimilé au roi de France, en tant qu'Hercule gaulois (la mythologie faisant passer Hercule de l'Espagne à l'Italie avec le troupeau de Géryon, les anciens le faisaient traverser la Gaule et même y faire souche). À Versailles, l'Hercule Gaulois était, avec la figure d'Apollon, l'un des thèmes de célébration de Louis XIV. Là encore, il ne s'agit pas seulement d'exalter la force physique du monarque mais également sa force morale. Hercule était considéré comme un héros civilisateur et une figure de la Vertu.

Les armes d'Hercule déposées parmi celles du trophée peuvent donc se lire comme une allusion à la guerre qui s'est achevée (la puissance guerrière d'Hercule n'est plus requise), mais aussi comme une glorification de la France et de son roi.



Le bouclier ovale enfin porte en bas-relief une figure féminine de profil, ailée et flottant dans les airs. Elle tient d'une main une couronne et de l'autre une palme. Il s'agit de **la déesse de la Victoire**, l'antique Niké (Victoria pour les Romains), dont une célèbre sculpture, la *Victoire de Samothrace*, est conservée au Louvre. Elle est ici représentée avec la palme de la victoire. Elle représente en quelque sorte ce qu'annonce la déesse de la Renommée : la victoire du roi. À noter : l'entreprise américaine *Nike* a repris le nom de la déesse grecque et s'est inspirée de ses ailes pour le dessin de son logo.

Par la présence de Pégase, **les chevaux de Coysevox sont deux aspects de la Renommée royale, annonçant la paix avec Mercure et la victoire avec la Renommée**. Les trophées d'armes symbolisent la fin du conflit et la gloire du monarque plutôt que les armes de ses ennemis que le cheval foulerait.

Le style des sculptures

Comme d'autres œuvres de Coysevox, les *Chevaux de la Renommée* sont des sculptures mariant le classicisme inspiré par l'antique (choix du sujet, frontalité des groupes, équilibre et symétrie de l'ensemble) au baroque (élan des chevaux, draperies qui s'envolent, position instable des deux cavaliers), réalisées à une période de transition où se côtoient ces deux tendances. Les fougueux *Chevaux retenus par des palefreniers* (1743-1745) de Guillaume Coustou, qui les ont remplacés pour orner l'abreuvoir de Marly ne font plus du tout référence à la mythologie et sont résolument baroques, voire pré-romantiques.

Pour prolonger le travail en classe :

- Aller au musée du Louvre ou rechercher des photos des sculptures originales de Coysevox.
- Chercher une photo des *Chevaux de Marly* de Guillaume Coustou et comparer avec ceux de Coysevox. On peut aussi chercher une photo de l'abreuvoir de Marly aujourd'hui.
- Observer un plan du domaine de Marly et situer l'abreuvoir.
- Raconter les travaux d'Hercule, en particulier sa lutte avec le lion de Némée.
- Chercher d'autres symboles de la paix.



François de TROY (1645-1730)

La Leçon d'astronomie de la duchesse du Maine,

vers 1705,
Huile sur toile,
0,95 m x 1,30 m,
Inv. 88.24.1,

CD92 / Pascal Lemaître.

L'œuvre en quelques mots :

- un portrait collectif et une scène de genre réunis en un même tableau

- une œuvre atypique par son sujet, passionnante à décrypter

- l'hommage rendu à une princesse célébrée pour sa soif de connaissances

- un point de départ pour une réflexion sur l'éducation des filles

Le thème

Dans une pièce attenante à une bibliothèque (voir les rayonnages à l'arrière-plan à droite), un homme et une femme se font face, assis des deux côtés d'une table couverte d'un tapis de velours rouge. Le titre de l'œuvre nous indique que la jeune femme représentée est la duchesse du Maine, propriétaire du domaine de Sceaux pendant la première moitié du XVIII^{e} siècle, en train de suivre une leçon d'astronomie. Un troisième personnage montrant un petit objet apparaît au fond à gauche, dans l'embrasure d'une porte.

Cette scène représente un moment de la vie d'une jeune princesse à la fin du règne de Louis XIV ; on peut donc considérer l'œuvre comme **une scène de genre**, c'est-à-dire une scène de la vie quotidienne, un genre de peinture surtout représenté, au XVII^{e} siècle, par les écoles du nord de l'Europe.

Cependant, le tableau est aussi **un portrait collectif**. Le visage de la duchesse est proche du portrait que le même peintre, François de Troy, avait exécuté en 1704 pour le *Festin de Didon et Énée* également exposé à Sceaux. L'homme qui lui fait face est connu et identifiable : il s'agit de son professeur, Nicolas de Malézieu, tandis que le troisième larron est un autre familier de la duchesse, l'abbé Charles Genest.





Détail du visage de la duchesse du Maine en Didon, CD92 / Pascal Lemaître.

Sujet et composition : à propos d'une gravure…

L'œuvre a été peinte par François de Troy, peintre d'histoire et portraitiste attitré de la cour de Sceaux, en 1705 (voir le portrait du duc du Maine). Le sujet, une leçon donnée à une princesse, avait été traité quelques années auparavant (1697) par le graveur Sébastien Leclerc. Il est intéressant de comparer notre tableau à cette image, qui illustrait un texte poétique d'une quinzaine de pages, *L'Histoire à Madame la duchesse de Bourgogne*[1], à propos de l'éducation historique de la petite belle-fille du roi. Il est probable que François de Troy ait eu connaissance de l'estampe, d'autant plus que le texte était dû à l'un des personnages portraiturés sur la toile, Charles-Claude Genest.

La gravure[2] (que l'on peut trouver en ligne) est décrite dans le *Catalogue raisonné*[3] de l'œuvre du graveur :

« On y voit l'Histoire, sous la figure d'une Muse ailée, qui instruit cette princesse, en lui montrant un grand livre ouvert tenu par le Temps. Le fond est un grand cabinet enrichi de tableaux représentant l'histoire des femmes vertueuses de l'Antiquité. »

Avec la *Leçon d'astronomie*, François de Troy livre de cette scène d'enseignement une version prosaïque, débarrassée de toute allégorie. On y retrouve, à droite, la figure de la jeune princesse attentive, dans son fauteuil « Louis XIV » à dossier raide. En 1705, la duchesse du Maine, née en novembre 1676, avait 28 ans. Elle était cependant, comme ses sœurs, très petite de taille. Sa belle-sœur Mademoiselle de Nantes, par jalousie, la surnommait la « poupée du sang », se moquant de sa hauteur dans les deux sens du terme. La princesse est représentée dans une attitude active, pointant du doigt le livre ouvert devant elle et désignant de la main gauche une sphère posée au sol. Contrairement à celle

qui figure sur la gravure, cette sphère n'est pas une sphère terrestre mais céleste, indiquant la position des étoiles, comme le montrent les points blancs sur fond sombre discernables sur le tableau. Face à la princesse, un professeur réel, au visage non idéalisé, a remplacé les divinités mythologiques. Nicolas de Malézieu est assis, les jambes croisées, sur un tabouret qui souligne son rang inférieur. Il ne domine pas la princesse de sa taille, d'autant plus que, la table étant placée de biais (d'où un bel effet de plis sur le pan de velours), le professeur paraît plus près du spectateur. Enfin, le troisième personnage, bien que drapé « à l'antique », est contemporain (la perruque bouclée) et non une figure allégorique.



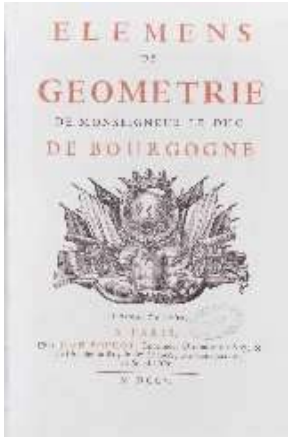
Le contexte de la scène

En 1703, le duc et la duchesse du Maine avaient pu prendre leurs quartiers d'été au château de Sceaux – le duc avait acheté le domaine en décembre 1700 pour en faire leur résidence de campagne – après y avoir fait réaliser de nouveaux aménagements. La scène se déroule-t-elle dans ce château ? Nous savons par l'inventaire après décès de la duchesse[4], que le château de Sceaux abritait une bibliothèque importante (1 721 volumes imprimés, en 1753). D'autre part, la princesse possédait plusieurs baromètres dans des cadres de bois doré, tel celui apparaissant devant les rayonnages. Si rien n'indique pour autant que le décor du tableau ne soit pas inventé – une sorte de bibliothèque idéale, comme le cabinet de la gravure citée précédemment – la présence de Nicolas de Malézieu en face de la duchesse nous ramène à Sceaux. En effet, peu avant l'achat de cette propriété, le duc du Maine avait offert à son ancien précepteur la terre et seigneurie de Châtenay, proche de Sceaux, en « reconnaissance des soins qu'il a pris de son éducation, et des services continuels qu'il lui rend depuis près de vingt années, dans la conduite de ses affaires, et dans la direction de toute sa Maison »[5]. Malézieu pouvait donc venir « en voisin » dès que la duchesse du Maine le mandait à Sceaux.



Détail du portrait de Nicolas de Malézieu.





Gérard Edelinck, d'après François de Troy, *Nicolas de Malézieu*, burin et eau-forte, CD92/Benoît Chain
À droite : *Eléments de géométrie de Monseigneur le duc de Bourgogne*, Livre relié aux armes du duc du Maine, 1705, CD92/Pascal Lemaître.

Une princesse « avide de savoir »

La duchesse du Maine se passionnait pour les sciences, en particulier les mathématiques et l'astronomie, les lettres antiques et modernes, les tragédies et la poésie. Lors de séjours au château de Clagny, que son époux avait hérité de sa mère la marquise de Montespan, Louise-Bénédicte s'entoura d'hommes de lettres, de savants et de musiciens, entraînant dans son sillage deux anciens précepteurs de son mari, Nicolas de Malézieu et Charles-Claude Genest, lequel avait enseigné la philosophie au prince. La duchesse du Maine appréciait ce dernier comme auteur de poésie et de théâtre. En 1705, elle avait remis au goût du jour l'une de ses tragédies, *Pénélope* (1684) en la faisant représenter sur la scène de Clagny. Nicolas de Malézieu, quant à lui, allait devenir, par ses multiples talents, le principal ordonnateur des divertissements de Sceaux, tout à la fois poète, auteur et acteur de théâtre, mais aussi le professeur de lettres (il savait le latin et le grec), de mathématiques (algèbre et géométrie) et d'astronomie de la princesse. En 1705, il était doublement académicien, membre de l'Académie royale des sciences (1699) et de l'Académie française (1701). Cette même année étaient parus ses cours de mathématiques au duc de Bourgogne, que le duc du Maine avait fait rassembler par son bibliothécaire en vue de leur publication.

Une œuvre à décrypter

Le décor et les objets





Outre **la bibliothèque** évoquant le savoir, plusieurs objets sont à considérer pour leur signification.
Le cartel (pendule), dont la base sculptée est visible à l'arrière-plan, porte les armes du duc et de la duchesse du Maine, deux écus accolés couronnés, entourés du collier de l'ordre du Saint-Esprit, dont l'étoile à huit branches est visible. Au-dessus, deux figures mythologiques évoquent le thème, fréquemment choisi en horlogerie, de l'Amour vainqueur du Temps, le jeune Cupidon repoussant le vieillard Chronos tombé à terre. L'ensemble fait référence au jeune couple princier.

L'écritoire en argent, avec son plateau présentant l'encrier fiché d'une plume et la boîte à sable pour sécher l'encre, évoque l'écriture et l'étude. Devant, **plusieurs objets de mesure** en laiton doré (compas, pied-de-roi, rapporteur) pouvaient permettre à la princesse de dessiner les constellations et rappellent son goût pour les sciences et les mathématiques (son inventaire mentionne vingt-sept objets scientifiques et d'optique à Sceaux). En ce qui concerne l'astronomie, la duchesse possédait au château de Sceaux un télescope et une lunette d'approche (longue-vue), un globe céleste et une sphère de carton. L'étrange objet posé sur la table de la *Leçon*, une sphère armillaire, est directement lié à cette science.

La sphère armillaire dite « de Ptolémée » est l'un des plus anciens instruments utilisés par les astronomes ; inventée au IIIe siècle av. J.C. en Grèce, elle permettait de montrer le mouvement des étoiles et du soleil autour de la terre, figurée par une boule placée au centre (voir détail). Il s'agit donc d'une vision géocentrique de l'univers, système perfectionné par l'astronome grec Ptolémée au IIe siècle ap. J.C. mais remis en cause par Copernic vers 1513. Bien qu'en 1633 Galilée ait été condamné par l'Église catholique à abjurer l'héliocentrisme, le système de Copernic était, à l'époque où François de Troy peint son tableau, adopté en Occident et diffusé par des ouvrages de vulgarisation scientifique. Cependant, la sphère armillaire classique avait conservé sa vocation didactique ; elle est encore utilisée de nos jours.





Détail de l'écliptique, chemin parcouru par le soleil dans le ciel, sphère armillaire moderne, CD92/David Beaurain.

Sur la sphère armillaire géocentrée, l'observateur s'imagine au centre de la sphère que l'on fait tourner autour de l'axe polaire. Pour cet observateur, le soleil se déplace durant l'année selon une trajectoire, l'écliptique, figurée ici par le cercle en biais entre les cercles des tropiques. L'écliptique est la ligne où se passent les éclipses. On y trouve les constellations du zodiaque (photo ci-contre). La sphère elle-même tient son nom des armilles (*armilla* en latin : cercle ou bracelet) qui la composent.

Mobiles, faits de métal, de bois ou carton, ces anneaux matérialisent, outre l'écliptique, l'équateur céleste, les méridiens des solstices et des équinoxes, puis des cercles mineurs : les tropiques et les cercles polaires. En déplaçant le soleil ou la lune sur le cercle de l'écliptique, la sphère permet d'expliquer les équinoxes, les solstices, les éclipses, les phases de la lune, les saisons, la durée du jour et de la nuit…

Il faut souligner que depuis la Renaissance, la sphère armillaire représentait la connaissance sur les portraits de savants et de personnalités sur lesquels elle figurait. Sur le tableau de François de Troy, la sphère faisait figure de symbole de la science astronomique.





Un dernier objet à mentionner est **le lorgnon** qu'apporte l'abbé Genest à son ami Malézieu. On ne peut comprendre ce détail sans connaître l'esprit facétieux de la cour de Sceaux. Cette loupe est en effet une allusion à la myopie du professeur, qui lui valait le surnom de « Mal-aux-yeux ». En retour, le long nez de l'abbé, perpétuel sujet de plaisanterie, était cause de son sobriquet de « Large nez », d'après une anagramme de « Charles Genest ».

Les vêtements



Le manteau bleu de la duchesse du Maine est purement symbolique (sur le même principe, le dossier de la duchesse de Bourgogne arbore des fleurs de lys sur la gravure de Leclerc). Il rappelle le rang de la duchesse du Maine, princesse du sang (royal), c'est-à-dire issue en légitime mariage par les hommes, d'un petit-fils de France (petit-fils du roi). Elle est en fait lointaine descendante du grand-père d'Henri IV, lui-même grand-père de Louis XIV. Rappelons que la duchesse était d'un rang supérieur à son époux, fils bâtard du roi.





Les tenues « à l'antique » de Malézieu et Genest rappellent à la fois leur attachement à l'Antiquité gréco-romaine et leur rôle de littérateurs, en particulier d'auteurs de théâtre, auprès de la duchesse du Maine. La fin du XVII^{e} siècle fut animée par une polémique, dans le monde littéraire et artistique, entre les partisans des Anciens, pour lesquels les artistes et auteurs antiques représentaient une perfection indépassable, et ceux des Modernes, affirmant que l'art et la littérature devaient innover et s'adapter à la modernité. Malézieu et Genest possédaient tous deux une solide culture grecque et latine. Le premier enseignait le grec et le latin à la duchesse du Maine et la princesse organisait à Sceaux des séances de traduction des auteurs anciens. La cour de Sceaux était résolument du côté des Anciens – même si la querelle avait perdu de sa vigueur en 1705 – mais rejoignait les

Modernes dans l'idée de proposer une littérature conforme à la morale chrétienne, mission à laquelle participeront les tragédies de Charles-Claude Genest par exemple.

Le geste de Nicolas de Malézieu

Monsieur de Malézieu fait le geste du *comput digitis* (compter sur ses doigts) qui symbolise, dans l'art, l'argumentation, l'explication, et manifeste donc la position de l'enseignant en face de son élève. On retrouve ce geste, par exemple, sur le tableau du Caravage peint en 1602 pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome, sur lequel un ange enseigne Saint Matthieu. (Le Caravage, *L'Inspiration de Saint Matthieu*, détail, Domaine public).





Pour aller plus loin, sur le thème de l'éducation des filles…

L'éducation de la duchesse du Maine

Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé était l'une des quatre petites-filles du prince de Condé, dit le Grand Condé, qui était aussi son parrain. À l'époque de la naissance de l'enfant (1676), le prince avait fait ses adieux aux champs de bataille pour se consacrer à l'embellissement de son domaine de Chantilly, que la famille de Bourbon-Condé gagnait aux beaux jours. On pouvait y croiser Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, Bossuet, Malebranche, mais aussi des chimistes ou des astronomes. Le prince de Condé avait lui-même choisi les précepteurs du frère aîné de Louise-Bénédicte parmi ses amis : Jean de La Bruyère lui enseignait ainsi plusieurs matières. L'éducation de la jeune fille avait, quant-à-elle, été dirigée par sa mère, qui avait choisi maîtres et professeurs. L'accès au savoir était reconnu aux princesses, mais outre les connaissances de base (lecture, écriture, arithmétique, catéchisme), on leur enseignait surtout les arts d'agrément (musique, chant, danse, leçons de maintien) qui permettaient d'être agréable en société. De fait, la jeune épouse du duc du Maine « danse bien, et joue parfaitement bien du clavecin [6]». Deux ans après son mariage, la duchesse du Maine avait accouché de son premier enfant, une petite fille qui n'avait vécu que quelques jours. Elle était allée se reposer chez ses parents à l'hôtel de Condé à Versailles, où elle avait retrouvé Jean de La Bruyère, qui y avait un logement en tant que gentilhomme de la Maison du Prince. Elle avait alors demandé au récent académicien de lui donner des leçons. Par la suite, comme nous l'avons vu, la princesse voulut compléter son éducation.

Le mouvement précieux et l'éducation des femmes au XVII^e siècle

La première moitié du siècle fut marquée en France, dans les milieux aristocratiques et mondains, par un mouvement de promotion de la femme, en réaction au discours misogyne de la tradition satyrique en vigueur sous le règne d'Henri IV. Les décennies 1630 à 1650, sous la régence d'Anne d'Autriche, furent un âge d'or pour les salons féminins comme ceux de la marquise de Rambouillet et de Madame des Loges, rendez-vous des beaux esprits du temps. Dans le cadre des salons, les femmes pouvaient avoir accès à des auteurs, des savants et des lettrés, auprès desquels elles pouvaient s'exercer à l'art de la conversation. Il est intéressant de noter qu'une correspondante de l'abbé Genest en 1699, très âgée à l'époque (elle meurt en 1701 à 93 ans) est Madeleine de Scudéry, femme de lettres la plus célèbre du mouvement précieux, courant dont les prétentions au savoir avaient été tournées en ridicule dans la seconde moitié du siècle, sous le règne de Louis XIV. Dans le tome X de son roman-fleuve « Le Grand Cyrus », Mademoiselle de Scudéry invitait les femmes à s'instruire et à utiliser leur raison pour étudier et s'étudier, car seule l'éducation pourrait leur permettre d'accéder à la culture, à l'épanouissement et à l'émancipation[7].

On peut comparer les idées de Madeleine de Scudéry avec celles de Fénelon, auteur en 1687 d'un *Traité de l'Éducation des filles*. Fénelon ne remettait pas en cause l'infériorité des femmes, qui le conduisait à préconiser pour elles un enseignement limité et simplifié. Bien que le latin soit autorisé parce que langue de l'Église, il déconseillait le grec et bannissait les langues étrangères. En ce qui concerne la science, Fénelon était formel : «il doit y avoir pour leur sexe une pudeur sur la science presque aussi délicate que celle qui inspire l'horreur du vice[8] ». Madeleine de Scudéry avait entre autres matières étudié l'astronomie…

En s'entourant de beaux esprits, en étudiant les mathématiques et l'astronomie, la duchesse du Maine s'inscrivait comme héritière des Précieuses et des salonnières de la première moitié du siècle. Mais elle annonçait aussi les femmes qui tinrent salon au siècle des Lumières.

Conclusion

L'œuvre de François de Troy propose à première vue une scène dotée d'une plaisanterie à usage interne, conforme à l'esprit dans lequel Nicolas de Malézieu avait rédigé les *Divertissements de Sceaux*[9]. Dans sa préface à l'ouvrage, l'abbé Genest prévenait : « Au reste, je ne conseillerais pas à ceux qui ne connaissent ni Sceaux, ni les personnes qui l'habitent d'ordinaire, de s'arrêter à cette lecture : ils pourraient trouver beaucoup d'endroits qui leur sembleraient peu intelligibles ». Si elle demande en effet une connaissance du contexte historique de l'œuvre pour en comprendre toutes les subtilités, l'analyse du tableau permet un travail de lecture d'image approfondi et d'aborder des thèmes comme les connaissances de l'époque en astronomie ou l'éducation des filles.

Pour prolonger le travail en classe :

- On peut mettre cette œuvre en relation avec *Les Femmes savantes* de Molière (Acte II, scène 7, v. 561-565), où il est question d'une lunette d'astronomie[10].
- Lire des extraits de textes de l'époque concernant l'éducation des filles, point de départ d'une réflexion sur le sujet.
- Regarder un extrait du film *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy (2000).
- Les gestes symboliques dans l'art : chercher d'autres exemples.

---

[1] Charles-Claude Genest, *L'Histoire à Madame la duchesse de Bourgogne*, Paris, Anisson, 1697, in-4°.

[2] Le frontispice est reproduit dans un article consultable en ligne : Fabrice Preyat, *L'Histoire à Madame la duchesse de Bourgogne*, *Préceptorats princiers et politique à la cour de Versailles*, p. 58 httpps://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/171758/1/preyat.pdf

[3] Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, seconde partie, Paris, 1774, p. 127, n° 260 (consultable sur Gallica).

[4] conservé aux Archives nationales à Paris.

[5] *Mercure* Galant, décembre 1700, p. 230.

[6] *Mercure Galant*, 1692, mars, p. 296.

[7] On peut consulter en ligne la « Fiche Enseignant-e sur Les Femmes savantes », p. 21. edu.ge.ch › sefpo › moliere-les-femmes-savantes › file

[8] François de Fénelon (1651-1715), *Traité de l'Éducation des filles*, 1687, p.132, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623315h/f144.item

[9] Nicolas de Malézieu, *Les Divertissemens de Seaux*, Trévoux, 1712.
Le recueil est consultable sur Gallica.

[10] Sur le dédain de l'astronomie à l'époque de la pièce, voir la fiche de l'université Paris IV-Sorbonne http://moliere.huma-num.fr/base.php?Cette_longue_lunette



François de TROY (1645-1730)

Portrait de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine

1715
Huile sur toile
2,585 m. x 1,49 m.
Inv. 95.12.1

CD92 / Pascal Lemaître.

L'œuvre en quelques mots :

- le portrait officiel d'un prince, ancien propriétaire du domaine de Sceaux
- un peintre de renom
- une œuvre riche en symboles et allusions
- une date importante

L'auteur de l'œuvre

François de Troy (1645-1730), né à Toulouse, s'est d'abord formé auprès de son père, peintre verrier, avant de partir à Paris à 24 ans. Il y poursuivit son apprentissage auprès de Nicolas Loir puis Claude Lefèbvre, portraitiste des Colbert, et enfin de Charles Le Brun, qui joua auprès de lui le rôle d'un protecteur. En 1671, Troy fut agréé à l'Académie en qualité de peintre d'histoire. Il exerça cependant le métier plus lucratif de portraitiste, exécutant de nombreux portraits du roi, des princes du sang et de la noblesse de cour. En 1700, François de Troy entra au service de la cour de Sceaux, après avoir travaillé pour la mère du duc du Maine, la marquise de Montespan. Abandonnant la raideur des portraits officiels, il créa des compositions aux coloris chauds, sur le modèle des peintres flamands. Dans le même temps, il gravit les échelons de l'Académie de peinture et de sculpture, jusqu'à en devenir directeur en 1708. Ce peintre à la longue carrière (il meurt à 85 ans !) est considéré comme l'un des plus grands portraitistes de la seconde moitié du règne de Louis XIV, avec Nicolas de Largillière et Hyacinthe Rigaud. Le musée du Domaine départemental de Sceaux conserve cinq autres de ses œuvres.

Description

Composition

Le tableau est un portrait du duc du Maine, représenté « en pied, grand comme nature », tourné de trois-quarts. Le prince, fils légitimé du roi Louis XIV et de Madame de Montespan, devenu propriétaire du Domaine de Sceaux en 1700, y est figuré en armure, la tête découverte mais coiffée de la haute perruque bouclée à la mode. Sa main gauche repose sur le casque (armet) empanaché, lui-même posé à l'angle d'une table couverte d'un long tapis de velours vieux rose. Sur la droite, un rideau drapé de même tissu, dissimulant la table en partie, s'ouvre sur un paysage de plaine. La main droite du duc s'appuie sur une canne. À gauche de la toile, au premier plan, on distingue un tabouret richement garni portant les gantelets de métal. À l'arrière-plan, on devine un champ de bataille à la présence de deux canons, celui de droite étant à moitié voilé par les plis de l'écharpe blanche nouée autour de la taille du duc. Un tonneau est placé à gauche de ce canon. La mise en scène n'a rien de réaliste : le fait que le rideau soit placé devant la table incite le spectateur à y voir, plutôt qu'une portière de tente militaire dans laquelle se tiendrait le modèle, un artifice classique du portrait d'apparat.

Couleurs et lumière

Le tableau de François de Troy s'inscrit dans la tradition du portrait militaire, avec un fond sombre – un ciel gris plombé qui s'éclaircit néanmoins au dessus de la ligne d'horizon – faisant ressortir l'armure luisante du modèle. La lumière vient de gauche et met en valeur les éléments clairs : le visage et la main droite, le col, l'écharpe et les plumes de couleur blanche, une partie du ruban bleu. Sur le champ de bataille, elle attire le regard sur les fûts des canons. Une grande attention est portée au rendu des matières : métal de l'armure, tissu moiré du ruban bleu, plumes, velours du tapis de table et du rideau à la bordure d'or. La tonalité générale de l'œuvre est chaude, malgré le fond neutre, ce qui est caractéristique de l'œuvre de François de Troy, influencé en cela par la peinture flamande. La restauration du tableau a montré que la toile avait été enduite d'une préparation rougeâtre que la couche picturale fine laisse transparaître, afin de réchauffer l'ensemble des couleurs.

Des objets chargés de sens



Détail d'un livre armorié aux armes du duc du Maine, 1688,
CD 92 / Pascal Lemaître.

Cette toile présente un portrait officiel du prince dans sa dignité de Grand Maître de l'Artillerie de France, charge que lui avait remise son père Louis XIV en 1694. C'est ce qui explique la présence **des deux canons** à l'arrière-plan, faisant référence aux soutiens de l'écu du duc, sur ses armoiries. Les canons héraldiques symbolisent ce grand office de la Couronne. Le tonneau est un baril de poudre. Le grand maître était en effet le chef de l'artillerie : il avait le contrôle sur l'administration et la production des bouches à feu françaises et tout ce qui dépendait de cette arme : fonte des pièces, fabrication des poudres et projectiles. La production de canons était de la responsabilité des « Fonderies de bronze, arsenaux et poudreries », propriétés directes de la Couronne.

Le ruban bleu qui barre le buste du duc est le cordon de l'Ordre du Saint-Esprit, ordre le plus prestigieux de la monarchie française, fondé par Henri III au XVI^e^ siècle pendant les guerres de religion. Le fait que le duc du Maine arbore cette décoration est significatif : celle-ci était octroyée aux fils de France (fils légitimes du roi) et petits-fils de France à leur baptême, et aux princes du sang (issus légitimement par les mâles d'un petit-fils de France) à l'âge de quinze ans. Le duc du Maine, né en 1670 d'un double adultère, était un fils bâtard de Louis XIV. Cependant son père l'avait légitimé (reconnu comme sien) en 1673, avec ses frère et sœur cadets, comme il l'avait fait auparavant des deux enfants de Louise de La Vallière. Le duc avait été reçu chevalier dans l'Ordre du Saint-Esprit en 1686, c'est-à-dire à l'âge de la réception des princes du sang.

L'écharpe blanche qui ceint la taille du duc est hautement symbolique. Le blanc était en effet la couleur du roi de France aux armées et celle des chefs militaires qui exerçaient le pouvoir en son nom. Henri IV l'avait adopté, en récupérant la couleur du parti huguenot auquel il avait appartenu, comme signe distinctif et de ralliement des armées royales de France. Le blanc était donc la couleur du commandement militaire, et les officiers ceignaient des écharpes de cette couleur afin d'être repérables sur le champ de bataille. En outre, Le drapeau royal de France qui accompagnait le souverain comme commandant suprême des armées, d'Henri IV à 1790, était blanc. Sur le tableau, l'écharpe signale le grade d'officier du prince, pouvoir qu'il avait reçu du roi son père.

L'armure qu'a revêtue le duc est un objet d'apparat plus qu'un instrument de combat. À l'époque où est réalisé ce portrait (1715), les armures complètes ont disparu du champ de bataille, face au progrès constant des armes à feu qui leur ôtait toute efficacité. Dès la guerre de Trente ans (achevée en 1648), l'armure complète (harnois) est progressivement abandonnée. Sous le règne de Louis XIV, l'usage était de porter une cuirasse-plastron de fer fixée sur une casaque de peau de buffle par des courroies croisant sur le dos, et une calotte de fer dans le chapeau. Seules les unités de cavalerie (cuirassiers) continuaient à porter un casque et la cuirasse double, coque métallique se composant d'un plastron (torse) et d'une dossière (dos). Aujourd'hui, un corps de prestige comme la Garde républicaine perpétue cette tradition.

L'armure du duc du Maine fait donc référence à une époque plus lointaine, celle de la chevalerie. Ce n'est cependant pas un harnois complet car la protection des jambes n'est assurée que par des cuissards et genouillères. Curieusement, le prince semble porter des bas de soie noire et des souliers munis d'éperons avec cette armure. Le casque fermé, dit armet, en usage depuis le XIV^e^ siècle, était encore porté par les cuirassiers pendant la guerre de Trente ans mais il avait disparu vers 1650. Il s'agit donc là-encore d'un historicisme. Par ce type de portrait militaire, le duc du Maine se rattache à la tradition de la chevalerie, liée à la noblesse de sang.

La canne sur laquelle s'appuie le prince nous rappelle que ce dernier, infirme de naissance, boîtait, ce qui lui valait le sobriquet de *Gambillard*. Dans sa *Relation de la cour de France en 1690*, le diplomate allemand Ezéchiel Spanheim écrit ainsi que le duc du Maine « vint au monde avec un corps infirme, les jambes tournées, estropiées, en sorte qu'il en conserve un marcher fort incommode, une petite taille et mal aisée, sans que l'usage des bains de Barèges, aux Pyrénées, où on lui fit faire quelques voyages, l'en ait pu soulager. »

1715 : une date charnière

L'année de réalisation de ce portrait marque l'apogée de l'élévation du duc du Maine. Déjà, en 1694, le souverain avait accordé aux princes bâtards le premier rang immédiatement après celui des princes du sang. Entre 1711 et 1714, une série de deuils vint frapper la famille royale : le roi Louis XIV perdit plusieurs de ses descendants légitimes, jusqu'à ne conserver, comme successeur en droite ligne, que son arrière-petit-fils, le duc d'Anjou, à la santé fragile. Par mesure de précaution, le roi publia, en juillet 1714, un édit par lequel il accordait au duc du Maine et au comte de Toulouse, son frère, le droit de succession après leurs cousins, dans le cas où l'enfant viendrait à mourir. Au mois d'août 1715, une déclaration royale éleva en outre le duc du Maine, le comte de Toulouse, et les princesses, leurs sœurs, au rang de princes et princesses du sang. Les années 1714 et 1715, avant la mort de Louis XIV le 1er septembre, furent celles du triomphe du duc et surtout de la duchesse du Maine, née princesse du sang, qui avait vécu son mariage comme une mésalliance. C'est à ce moment que fut organisée en hommage à la duchesse une série de fêtes nocturnes, les Grandes Nuits de Sceaux.

Conclusion

Ce portrait militaire traduit la volonté de présenter le duc du Maine de façon avantageuse et dans la lignée de chevaliers de haute noblesse. Il permet de rappeler que malgré son handicap, le prince s'était illustré sur le champ de bataille, dans la campagne de Flandres, à la fin du siècle précédent, ce qui lui avait valu d'être fait Lieutenant Général des armées en 1692, un grade très élevé. Le duc témoigne ainsi de son autorité militaire, alors qu'il pouvait espérer encore renforcer sa position et son pouvoir après la mort de Louis XIV.

Pour prolonger le travail en classe…

- Comparer ce portrait officiel avec un portrait officiel d'aujourd'hui (les photos des présidents de la République) et s'interroger sur la posture du modèle et la symbolique des objets.
- Travailler sur la symbolique des couleurs.
- Comparer l'armure du duc avec des armures plus anciennes (Moyen Âge et Renaissance).