

Marie-Antoinette et l'art de son temps



Thèse pour le Doctorat ès-Lettres

par

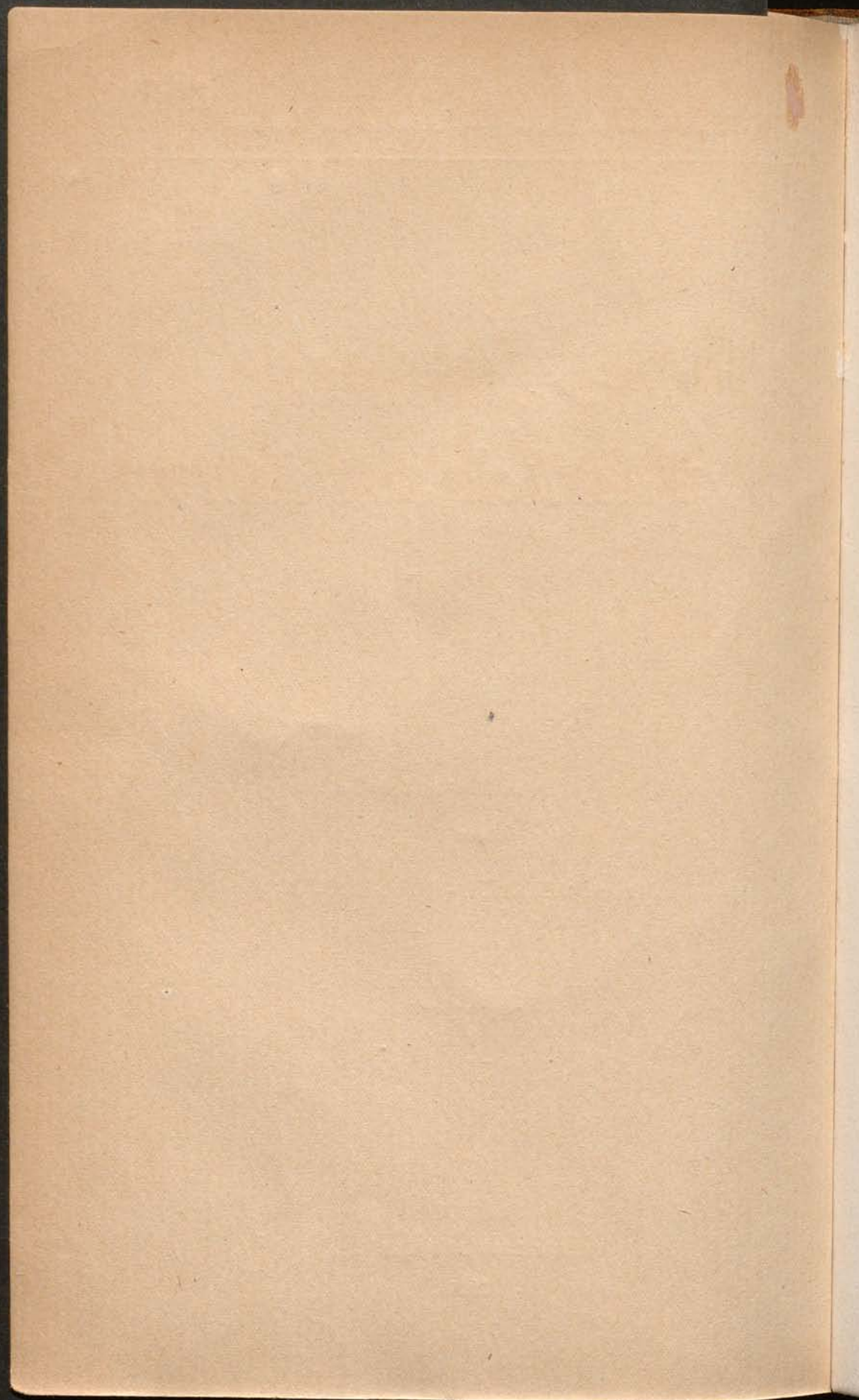
Jeanne ARNAUD-BOUTELOUP



STRASBOURG

IMPRIMERIE ALSACIENNE

1924



62126

Marie-Antoinette et l'art de son temps



Thèse pour le Doctorat ès-Lettres

par

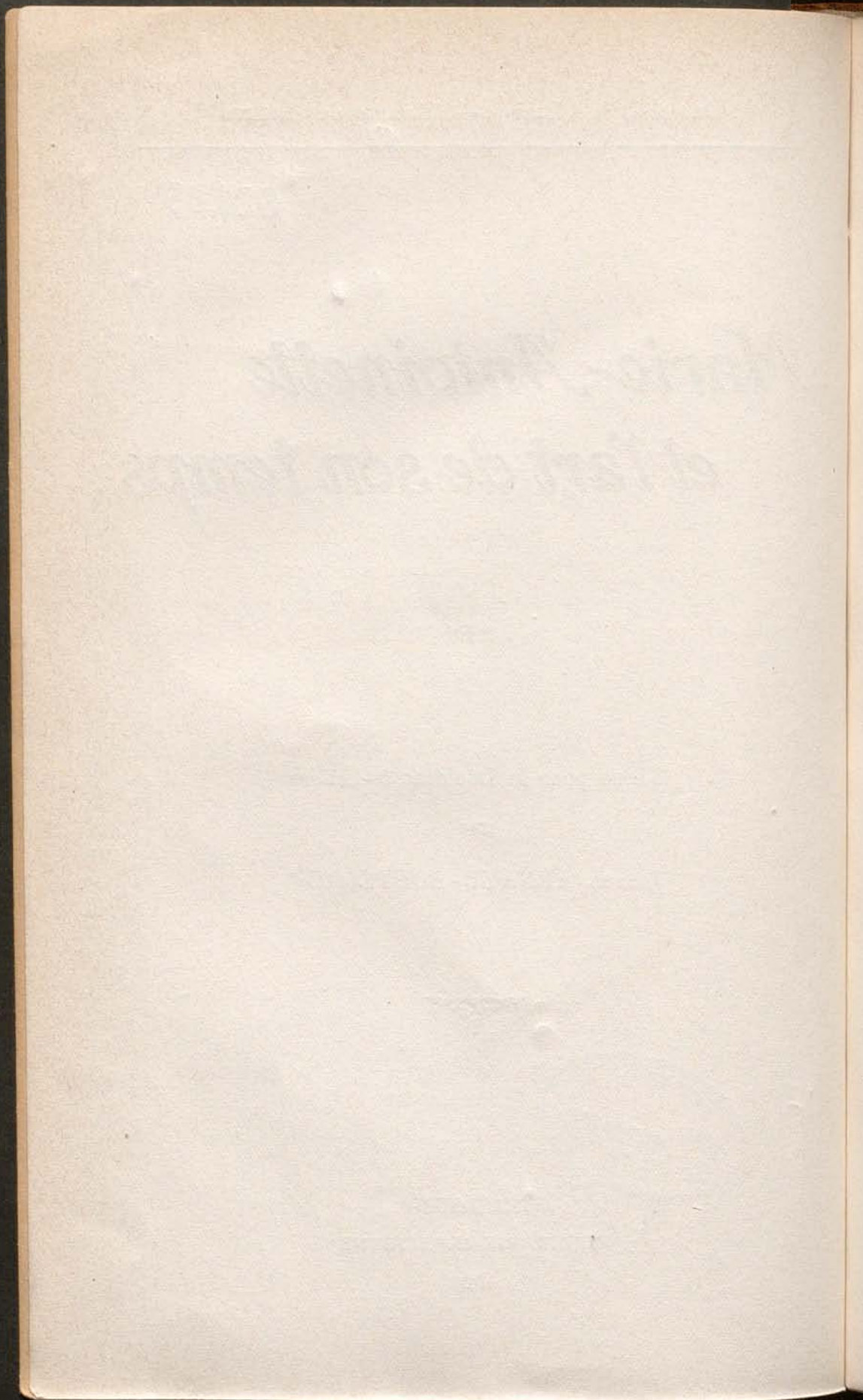
Jeanne ARNAUD-BOUTELOUP



STRASBOURG

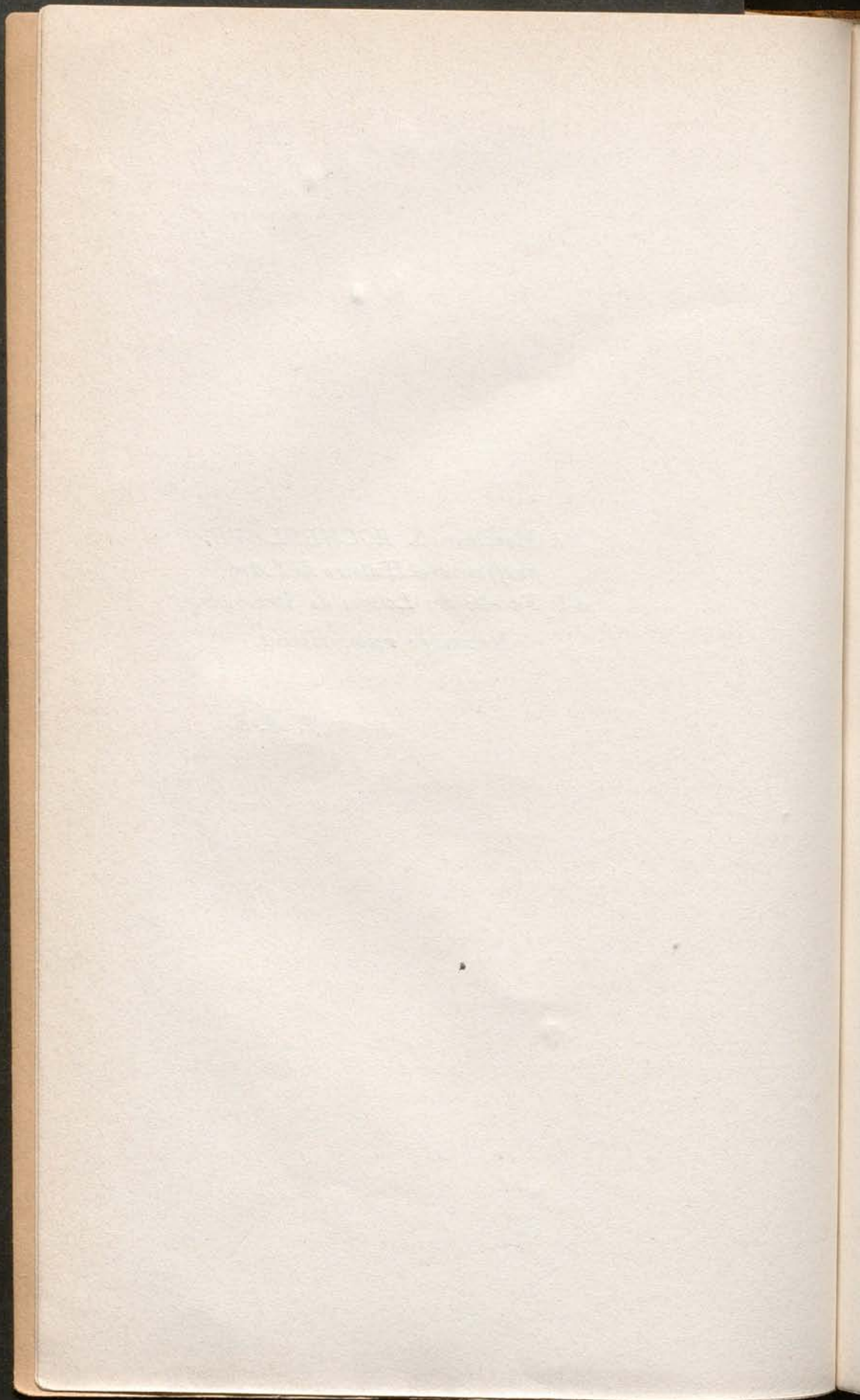
IMPRIMERIE ALSACIENNE

1924



*à Monsieur S. ROCHEBLAVE,
professeur d'Histoire de l'Art
à la Faculté des Lettres de Strasbourg,
Hommage reconnaissant.*

J. A.-B.



INTRODUCTION

La femme d'Etat n'est pas toute la femme en Marie-Antoinette, loin de là; en étudiant son rôle politique¹, nous avons reçu les confidences de l'ambassadeur de Vienne et entendu ses plaintes: la reine, soupire-t-il, se laisse trop aisément distraire de sa tâche de gardienne de l'alliance franco-autrichienne; des bagatelles remplissent sa vie. Or, par bagatelles, M. de Mercy entend aussi bien les occupations d'une mère de famille que les dissipations du carnaval; il englobe sous la même dénomination les travaux que la reine fait exécuter au Petit-Trianon et les études musicales auxquelles elle se livre tous les hivers. Par lui encore nous pouvons compter les séances de pose qu'elle accorde aux peintres durant les premières années du règne; nous prenons connaissance des plus importantes commandes qu'elle fait à la manufacture royale de porcelaines et nous la suivons dans ses visites aux ateliers de Sèvres. Mais quoi? Ne sont-ce pas là des preuves manifestes d'intérêt pour l'art sous ses différentes formes? Nous qui n'avons pas les mêmes raisons que M. de Mercy pour borner le rôle d'une reine à son influence dans les affaires d'Etat, ne sommes-nous pas incités par ses plaintes mêmes à nous demander s'il n'y a pas intérêt pour l'Histoire à retrouver, dans le détail,

¹ *Le rôle politique de Marie-Antoinette*, Paris, Edouard Champion, 1924, 1 vol. in-8°.

l'emploi de tant d'heures distraites à la politique, et si ces heures, au lieu d'être stériles comme semble le croire le trop rigide diplomate, n'ont pas été fructueuses à leur façon ?

Il existe une gravure de Cochin le fils, datée de 1776 et intitulée *l'Hommage des Arts*, dans laquelle Marie-Antoinette, alors toute jeune reine, est représentée au milieu des figures symboliques de la peinture, de l'architecture et de la musique. Ces figures tiennent à la main des cœurs enflammés et les offrent à la souveraine dans une attitude qui dit la reconnaissance autant que l'amour. A examiner pareille gravure comme à en lire le titre, à la rapprocher de l'œuvre que le même graveur avait consacrée précédemment à Mme de Pompadour, protectrice des Sciences et des Arts¹, il semble qu'il ait voulu marquer la différente personnalité de deux esprits, et faire entendre que, si la première a été souvent une femme d'études et a protégé avec une certaine distinction tel ou tel art, la seconde, moins « étudiante » et moins « pratiquante » en ce sens, n'en a pas moins des droits à la reconnaissance des artistes de son temps.

D'autre part, les écrits des contemporains dépeignent une Marie-Antoinette sensiblement inférieure, sur ce point, à sa tâche royale, et la phrase à l'emporte-pièce de Mme Campan « Marie-Antoinette s'occupa très peu de favoriser les lettres et les beaux-arts »² est dans toutes les mémoires. Qu'est-ce à dire ? Qui a tort, qui a raison, du graveur, artiste officiel et très bien placé par conséquent pour être juge en ces matières, ou de la femme de chambre lettrée qui a vécu dans l'intimité journalière de sa souveraine ? Faut-il dénier à Marie-Antoinette toute influence sur l'art et voir dans la gravure de Cochin une allégorie pleine d'espérances qui ne se sont pas réalisées ? Le nom de la reine mérite-t-il au contraire de rester attaché à l'un ou l'autre des courants d'influence qui se sont partagé le dix-huitième siècle ?

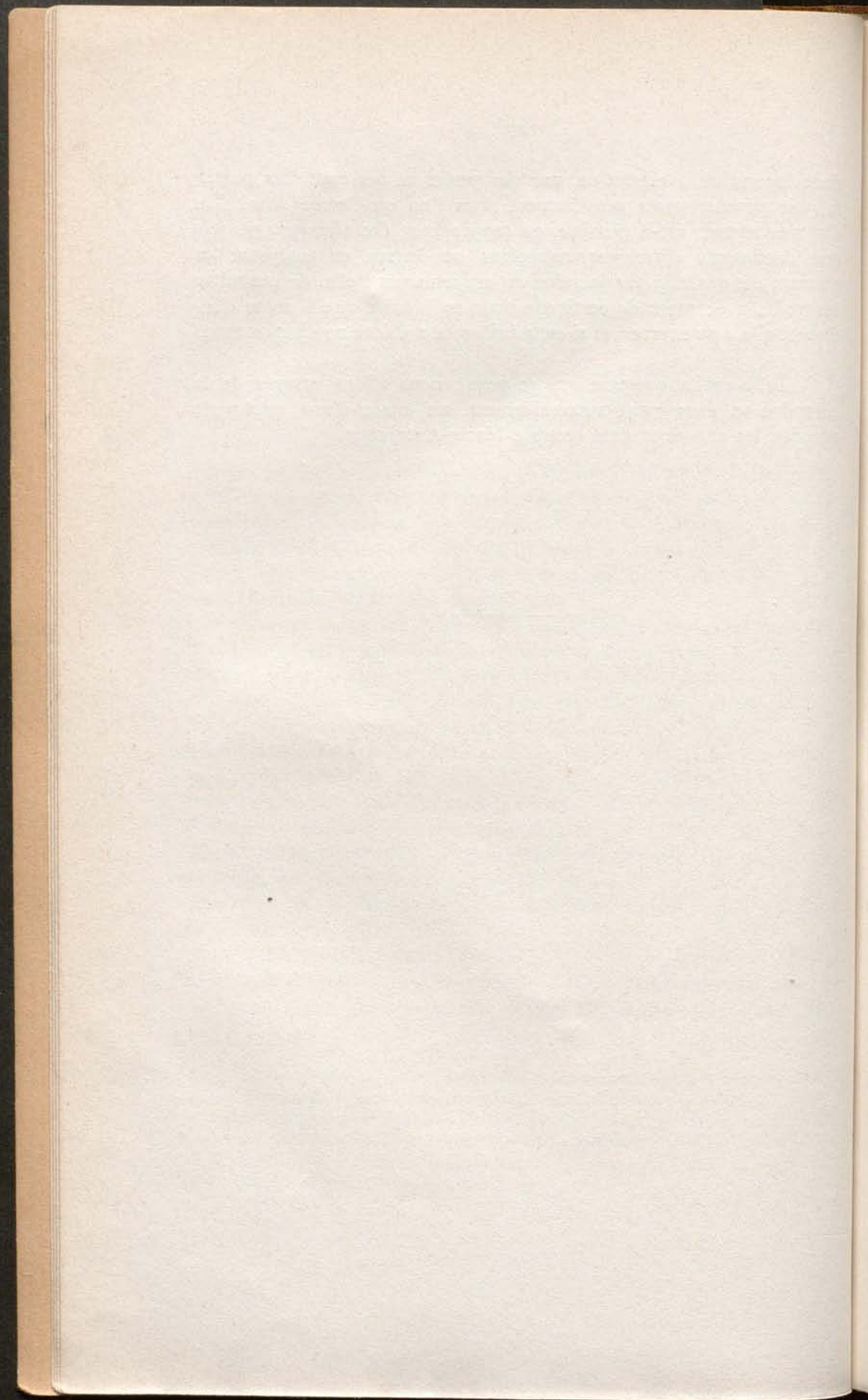
Les Goncourt, dans *L'Art au XVIII^e siècle*, envisagent volontiers cette dernière hypothèse ; M. de Nolhac, dans *La reine Marie-Antoinette*, semble au contraire ne pas s'y arrêter : la balance est

¹ Cette gravure, intitulée, sans aucune intention de satire, *Mme de Pompadour en femme savante*, représente la marquise assise à sa table de travail et tenant en mains le compas du dessinateur. A ses pieds, un petit génie ouvre un coffret d'où s'échappent divers instruments de travail. (Voir S. Rocheblave, *Les Cochin*, p. 201.)

² Mme Campan, *Mémoires*, t. I, p. 151.

donc incertaine. Pourrait-on, par des pesées et des contrôles précis, la voir pencher assez sensiblement dans l'un ou l'autre sens? En d'autres termes, est-il possible, en rapprochant des témoignages tels que documents d'archives, mémoires ou lettres, en analysant les travaux commandés par la reine ou exécutés pour elle, de connaître ses goûts avec assez de certitude pour en induire quelle sorte d'influence elle a pu exercer, et si cette influence a été ou non importante?

Telle est la question qui se pose : nous allons essayer de la résoudre en examinant successivement, au cours d'une impartiale enquête, les arts dont s'est occupée Marie-Antoinette.



CHAPITRE I^{er}

LA FORMATION MORALE ET INTELLECTUELLE DE MARIE-ANTOINETTE

*L'éducation de Marie-Antoinette à Vienne. — Marie-Antoinette dauphine.
— Marie-Antoinette reine: sa « Société ». — Ses divertissements: le théâtre
de Trianon. — Les lettres de Marie-Antoinette.*

Descendante des Habsbourg et des ducs de Lorraine, tous grands chasseurs plutôt que cerveaux spéculatifs, fille de l'indolent empereur François I^{er} et de la grande Marie-Thérèse, en qui les occupations d'une vie tout entière emplie par la politique avaient étouffé toute aptitude aux belles-lettres, Marie-Antoinette semble avoir été dans ses premières années une enfant vive, étourdie, chez qui la pétulance s'alliait toutefois à un précoce bon sens et à un jugement remarquablement droit « dans les choses de conduite ». Intelligente, mais paresseuse, joignant à une réelle facilité de compréhension un « dégoût pour la lecture » commun à tous ses frères et sœurs et dont se désolera plus tard sa mère, elle paraît avoir été une élève aussi aimable que décourageante¹.

Son éducation n'a pu que développer ces tendances, les bonnes comme les fâcheuses. Les souvenirs de l'époque héroïque du règne maternel, les aphorismes du frère aîné, l'archiduc Joseph, bientôt empereur et empereur ami des philosophes, composent à la Hofburg

¹ Arneth, *Maria-Theresia und Marie-Antoinette*, Vermond à Mercy, 21 janvier 1769, etc.

et à Schoenbrunn une atmosphère d'austérité propre à faire prendre au sérieux le *métier de roi*. Nul contact pernicieux : Marie-Thérèse, veuve impeccable, mère vénérée et crainte de dix enfants¹; Joseph II, qui ne laisse rien transpercer de ses fredaines, apparaissent à Marie-Antoinette et à ses sœurs comme des exemples vivants, et cette impression subsistera profondément chez les petites archiduchesses devenues femmes. Malheureusement l'impératrice, au témoignage même qu'en donneront plus tard ses filles, a peu de temps à consacrer à leur éducation et ne la surveille que de loin. Marie-Antoinette se souviendra qu'une première gouvernante lui permettait d'écrire tous ses devoirs sur un tracé au crayon, et il semble bien que par la suite la comtesse de Brandeiss, avec qu'elle devait rester en correspondance pendant les premiers temps de son mariage, ait suivi les mêmes errements². A treize ans seulement la future dauphine a été mise entre les mains d'une femme qui a su « lui en imposer » : la comtesse de Lerchenfeld. A ce moment son instruction présente d'étranges inégalités. Elève du poète Métastase, elle parle couramment et élégamment l'italien; son français germanisé, hérissé de tournures allemandes, est celui qu'elle entend autour d'elle à la cour; son bagage littéraire et grammatical est plus que léger; quant à l'histoire, même l'histoire de son pays, elle n'en sait à peu près rien. Ce qui est de bien autre conséquence, c'est que son esprit, qu'on n'a su accoutumer « à aucune contention », est devenu incapable de se fixer³.

C'est cependant moins, sans doute, pour reprendre par la base une œuvre mal commencée que pour éviter à sa fille de paraître en étrangère dans sa nouvelle patrie, que Marie-Thérèse demande, en 1768, à son ambassadeur en France, le comte de Mercy-Argenteau, un précepteur français pour la future dauphine. A sa demande elle ajoute une seule recommandation : que le précepteur soit « du choix de Choiseul », du choix du ministre qu'elle considère comme le plus ferme soutien de l'alliance franco-autrichienne, comme le promoteur

¹ Sur la « grande peur » que faisait Marie-Thérèse à ses filles, voir les *Souvenirs* du comte de St-Priest.

² Mme Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, I, 39 et suiv. — Mme Campan, qui écrit de longues années après avoir entendu les récits de Marie-Antoinette, est sujette à caution; ses dires demandent à être corroborés sur ce point par les lettres de l'abbé de Vermond au comte de Mercy, placées à la fin du volume de la correspondance entre Marie-Thérèse et Marie-Antoinette.

³ Arneth, *ib.*, Vermond à Mercy, 21 janv. 1769.

du mariage du dauphin avec une archiduchesse¹. Sur cette simple indication, Mercy se met en campagne et son choix se porte sur l'abbé de Vermond, docteur en théologie, bibliothécaire du collège des Quatre Nations, figure taciturne qui accompagnera Marie-Antoinette jusqu'à la Révolution, piétiné par quelques-uns, soupçonné des pires noirceurs par quelques autres²; au demeurant, semble-t-il, un homme instruit, consciencieux, ne craignant pas de dire à son élève, même quand elle sera devenue reine, des vérités assez dures, et dont le seul tort, qu'il partage d'ailleurs avec tous les esprits éclairés de cette époque, semble avoir été de croire au génie du fameux archevêque de Toulouse Loménie de Brienne, et de le vanter sans cesse à Marie-Antoinette. Au surplus, il ne s'agit de le juger ici que sur son rôle de pédagogue, et l'on sait qu'il prit ce rôle fort à cœur. Les lettres qu'il adresse de Vienne au comte de Mercy nous montrent une Marie-Antoinette à l'esprit clair, facilement compréhensif quoiqu'un peu trop disposé à traduire en formules générales les jugements qu'on lui présente, aisément intéressé et encore plus aisément distrait. Bref, Vermond se voit en présence d'un terrain très riche, mais inculte, qu'on lui demande de défricher et de planter en quelques mois. Ces quelques mois suffiront-ils? « Il serait à désirer, soupire le précepteur, que le terme de son éducation fût moins prochain ». Cependant, sans s'attarder davantage à de vaines réflexions sur cette question, il se met à l'œuvre.

Pendant les six premières semaines il s'en tient à des « principes de belles-lettres ». Il y ajoute alors des leçons sur l'histoire de France, dont il se sert — particularité intéressante — comme d'un « canevas » sur lequel il peut « broder tous les objets dont la connaissance est nécessaire dans le cours ordinaire de la vie ». Loin d'abuser de la chronologie est de faire de la leçon « une affaire de mémoire », il ne présente à son élève « que les faits importants, surtout ceux qui font époque dans l'histoire de nos mœurs et de notre gouvernement »; il profite même « de toutes les occasions » pour lui donner « une idée des arts, des lois et des coutumes ». A ces notions conçues, on le voit, dans un esprit vraiment pédagogique, il en joint

¹ Arneth et Flammermont, *Correspondance secrète du Comte de Mercy-Argenteau avec l'Empereur Joseph II et le prince de Kaunitz*, II, 20, Marie-Thérèse à Mercy.

² Par Mme Campan, en particulier, qui s'est faite en cette occurrence l'écho des haines qu'elle partageait.

d'autres, qui sont nécessaires à une femme destinée à vivre à la cour et à y donner le ton : telles la généalogie des grandes familles, surtout de celles qui occupent des places à la cour, et la vie des reines de France, en particulier des reines issues de la maison d'Autriche; il lui met également entre les mains l'Etat militaire de la France. Au bout de quelques mois et à la veille du départ pour Versailles, il fait ainsi le compte des progrès obtenus : le français de l'archiduchesse « s'est débarrassé d'un nombre de mauvaises expressions »; il ne lui reste que « quelques mauvais tours de phrases dont elle se corrigera promptement quand elle n'entendra plus l'allemand et le mauvais français des personnes qui la servent ». L'écriture reste lente et enfantine, l'orthographe défectueuse; c'est, dit Vermond, « le point sur lequel j'ai le moins gagné ». Par contre, « Mme l'archiduchesse a beaucoup gagné par l'histoire; elle s'y montre « fort capable de raisonnement et de jugement » : par exemple, si Vermond lui « présente une position embarrassante pour un prince ou une princesse », s'arrête après « l'exposé des circonstances » et l'oblige « à dire ce qu'elle aurait fait à leur place », il a la satisfaction de la voir prendre « souvent le bon parti ». Il en conclut qu'elle le prendra également dans la pratique, et il augure favorablement de l'avenir.

Qu'il se montre ou non d'un optimisme exagéré sur le résultat de l'instruction qu'il a donnée à son élève, Vermond en tous cas n'a pas tort de prétendre qu'on trouvera chez elle « la plupart des connaissances » qu'on peut désirer chez une princesse de son âge, et Marie-Thérèse peut sans forfanterie déclarer qu'elle a envoyé sa fille aux Français « telle qu'elle croyait qu'ils pourraient en être contents »¹.

* * *

« C'est à eux maintenant à la former », ajoutait l'impératrice. Or, on sait dans quel milieu va s'achever la formation morale de Marie-Antoinette. La cour de Louis XV, en 1770, vient d'assister à l'élévation de Mme du Barry, et le jour de l'arrivée de l'archiduchesse est précisément celui que choisit le roi pour faire asseoir sa favorite à la table des princes du sang. Au point de vue intellectuel,

¹ Arneth, *ib.*, Vermond à Mercy, 21 janv., 21 juin, 14 octobre 1769; 14 mars 1770. Arneth et Geffroy, *Correspondance secrète du Comte de Mercy-Argenteau avec l'Impératrice Marie-Thérèse*, I, 271, Marie-Thérèse à Mercy, 10 févr. 1772.

peu de ressources: le dauphin — le mari — s'occupe de chasse, d'ouvrages mécaniques, fort peu de sa femme durant les premières semaines; bientôt il commence à lui « marquer beaucoup d'amitié » et même de « confiance », mais cette confiance consiste à s'épancher avec elle sur le dégoût que lui cause la corruption de la cour¹. Bref, bien que le dauphin ait du bon sens, de la droiture, plus d'intelligence et d'instruction qu'on ne le croit autour de lui², il est tout à fait incapable d'exercer une influence formatrice sur l'esprit de sa femme; bien au contraire, il se trouve qu'elle possède l'histoire de France mieux que lui, et qu'elle lui conseille, avec un certain succès, d'utiles lectures³.

Des deux beaux-frères de Marie-Antoinette, le plus jeune — c'est le comte d'Artois — est encore « en éducation » et annonce une légèreté de cervelle qui le suivra toute sa vie; le comte de Provence lit, fait des vers, parle volontiers littérature, mais, semble-t-il, avec plus de prétention que de finesse. En 1771, il se mariera avec une princesse de Savoie; mais ni sa femme ni la sœur de celle-ci, que le comte d'Artois épousera deux ans plus tard, ne relèveront le niveau intellectuel de la famille. Restent les trois tantes, les filles de Louis XV, mesdames Adélaïde, Sophie et Victoire; Marie-Antoinette vit en grande intimité avec elles durant les premières années; mais la conversation de ces pauvres filles mécontentes et ennuyées ne roule que sur les potins de la cour.

Marie-Antoinette, à quatorze ans et demi, et influençable comme elle le sera toujours, ne peut manquer de recevoir profondément l'empreinte de ce nouveau milieu. La compagnie du comte d'Artois l'amuse et développe ses propres tendances à la frivolité; le comte de Provence lui déplaît; elle déteste son pédantisme, et par extension détestera cette tournure d'esprit partout où elle croira la rencontrer⁴. Avec Mesdames elle s'accoutume un peu trop à se contenter d'une

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 17, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 9 juillet 1770. — I, 25, Mercy à Marie-Thérèse, 14 juillet.

² *Ib.*, 339, Mercy à Marie-Thérèse, 14 août 1772: « J'ai été surpris de l'aisance de sa conversation. » — *Ib.*, 348, 16 septembre: « Il a de la mémoire et du discernement; un peu d'application pourrait produire de merveilleux effets. »

³ *Ib.*, 348. Stimulé par sa femme, le dauphin lit les *Mémoires* de Sully.

⁴ Mme Campan, *Mémoires*, I, p. 47.

conversation de qualité inférieure¹. Le « divertissement de la chasse » qu'elle prend soit à cheval avec son mari, soit en voiture avec ses belles-sœurs, les devoirs de la représentation et aussi des jeux puérils avec des enfants ou de petits chiens, jeux que Mercy lui reproche un peu trop sévèrement, semble-t-il², ne lui laissent guère le temps de poursuivre son instruction avec l'abbé de Vermond³, ni même de « tapisser » son cerveau de bonnes lectures comme le désirerait Marie Thérèse⁴; par contre, tant il est vrai que toute médaille a deux faces, les comparaisons qu'elle peut faire journellement entre les membres de sa nouvelle famille développent son esprit d'observation et fortifient son jugement⁵.

Dans les rapports bi-mensuels que le comte de Mercy, constitué en tuteur politique et privé de Marie-Antoinette, adresse à l'impératrice, dans les lettres que la dauphine envoie également deux fois par mois à sa mère, lettres d'enfant, mal orthographiées, écrites « ou plutôt griffonnées, par sauts et par bonds »⁶, cette solidité de jugement éclate en maint passage. En 1773, la dauphine « connaît dans une perfection singulière les principaux personnages de la cour ». Par exemple la dame d'honneur, cette comtesse de Noailles irréprochable mais bornée, qui n'a « ni l'esprit, ni le jugement, ni le coup d'œil nécessaire au poste qu'elle occupe », est qualifiée par Marie-Antoinette de femme excellente, mais « incapable de donner un bon conseil »⁷. C'est exactement l'avis de Mercy; or, l'esprit pondéré et le sens rassis de ce dernier peuvent être mis en doute. L'égoïsme de Louis XV a été vite percé à jour par sa petite-fille, dont les yeux de quinze ans sont peu portés à l'indulgence⁸. La

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, 30, Mercy à Marie-Thérèse, 4 août 1770.

² *Ib.*, 36, Mercy à Marie-Thérèse, 20 août 1770.

³ *Ib.*, 73, Vermond à Marie-Thérèse, 20 août 1770.

⁴ *Ib.*, 116, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 6 janvier 1771.

⁵ *Ib.*, 69, Mercy à Marie-Thérèse, 20 oct. 1770 : « J'ai encore eu lieu d'admirer le jugement et la facilité avec laquelle Mme la Dauphine saisit ce qu'on lui dit de raisonnable. » — *Ib.*, 445, Mercy à Marie-Thérèse, 20 avril 1773 : « Elle a un jugement naturel et une sagacité qui ont de quoi étonner et... elle met à ses idées une suite et une raison qui se développent de jour en jour avec un progrès des plus marqués. »

⁶ *Ib.*, 259, Vermond à Mercy, 3 sept. 1771.

⁷ Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 43. Mercy à Marie-Thérèse, 20 août 1770, 16 avril 1771, etc.

⁸ *Ib.*, I, 468. Mercy à Marie-Thérèse, 16 juin 1773. — « Elle suppose au monarque une indifférence pour tout ce qui l'environne et un détache-

dissimulation du comte de Provence, la frivolité du comte d'Artois ont été aisément démasquées et l'ont été au profit de leur aîné, que Marie-Antoinette juge avec non moins de liberté, mais dont elle a su en peu de temps apprécier, au moins par comparaison, les qualités frustes autant que réelles. Elle m'a dit, relate Mercy trois mois après le mariage, « qu'elle en était contente, que tous les petits défauts de son extérieur provenaient de l'éducation négligée qu'il avait reçue, mais que son fond était excellent, qu'il était le meilleur enfant, et du meilleur caractère; ce sont les propres termes dont se servit Mme la dauphine et qu'elle prononça d'un air touché et attendri ». Elle lui reconnaîtra bientôt « un penchant décidé pour la justice, pour l'ordre et pour la vérité, du bon sens et de la justesse dans sa façon d'envisager les objets », craignant seulement chez lui « les effets de la nonchalance, du peu d'aptitude à être ému, enfin un défaut de nerf, sans lequel on ne pense ni on ne sent assez vivement pour agir avec efficacité »¹. Voilà un jugement auquel l'Histoire aura peu à retoucher. Il entraîne Marie-Antoinette à des mouvements d'une spontanéité charmante. Ayant surpris par hasard la preuve d'une complicité inavouée du comte de Provence avec le parti du Barry, elle court chez le dauphin, se jette à son cou, et, « l'embrassant tendrement, elle lui dit : Je sens, mon cher mari, que je vous aime tous les jours davantage. Votre caractère d'honnêteté et de franchise me charme; plus je vous compare avec d'autres, plus je connais combien vous valez mieux qu'eux »².

Dans une autre circonstance, écrivant à Marie-Thérèse, elle a cette phrase révélatrice : « S'il me fallait choisir un mari entre les trois [frères] je préférerais encore celui que le ciel m'a donné »³. — Cet *encore* à la fois élogieux et restrictif en dit plus à lui seul que bien des lignes. Mercy a raison, la dauphine « attache souvent à une phrase fort courte un sens plus étendu qu'il n'est possible d'y remarquer au premier abord »⁴, et cette concision dénote chez elle un esprit précis, déjà formé, bien éloigné de la prolixité commune à son âge et propre à son temps.

ment général de tout sentiment qui peut intéresser l'âme et la rendre sensible... »

¹ *Ib.*, I, 400, Mercy à Marie-Thérèse, 20 août 1770, 16 janv. 1773.

² *Ib.*, I, 254, Mercy à Marie-Thérèse, 19 déc. 1772.

³ Arneth, *ib.*, 165, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 15 déc. 1775.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 259, Mercy à Marie-Thérèse, 19 déc.

Nous l'avons vu : si la dauphine se néglige quant à ses études, on ne peut nier qu'elle gagne chaque jour en maturité. Elle gagne également dans une branche qui nous intéresse particulièrement, celle de la langue française. Après cinq mois de séjour à Versailles, il lui arrive encore quelquefois, dans le courant de la conversation, de faire des fautes de syntaxe; mais elle donne à ses phrases « une énergie et un agrément fort préférables à l'exactitude grammaticale »¹. Pendant l'hiver qui suit le mariage, l'abbé de Vermond reprend son « petit cours » et remporte cette fois plein succès; Mercy nous l'assure, et les lettres de sa pupille en témoignent. Il ne pouvait manquer d'en être ainsi dans un milieu où l'archiduchesse n'entendait plus parler que le français, et un français assurément châtié. Nous pouvons toutefois, avec Mme Campan, attribuer en partie la rapidité du perfectionnement au divertissement imaginé par Marie-Antoinette dans l'hiver de 1773 : la comédie.

L'idée lui en est sans doute venue des *Proverbes* que les artistes de la comédie italienne ou française viennent jouer pour elle dans l'appartement du dauphin; mais son éducation première avait déjà développé en elle le goût des choses du théâtre. N'avait-elle pas « débuté » à Vienne, à onze ans, dans un divertissement scénique donné à l'occasion du mariage de son frère l'empereur? Quoi qu'il en soit, c'est sous son impulsion que les trois jeunes ménages se réunissent en cachette sous Louis XV, qui n'eût certainement pas approuvé une telle liberté, et de l'impératrice à qui Mercy, s'il a connu le secret, n'en a rien révélé, dans un entresol où personne ne pénètre; un châssis pouvant se dissimuler dans une armoire forme l'avant-scène, le dauphin représente à lui seul le public; aussi les acteurs improvisés s'attaquent-ils sans crainte au grand répertoire et récitent-ils des pièces de Molière; les uns, comme le comte de Provence, savent leur rôle imperturbablement; les autres, comme la dauphine, le parent de « grâce et de sentiment »²; tous y gagnent une connaissance plus approfondie de la langue et des chefs-d'œuvre de notre littérature. Marie-Antoinette, qu'on ne peut instruire « qu'en l'amusant »³, a trouvé elle-même « l'amusement » le plus instructif.

¹ *Ib.*, I, 73, Vermond à Marie-Thérèse, 20 oct. 1770.

² Mme Campan, *Mémoires...* I, 71. Le beau-père et le mari de Mme Campan étaient seuls dans le secret et veillaient à ce qu'il ne fût point divulgué.

³ Arneth, *ib.*, 359, Vermond à Mercy, 14 oct. 1769.

* * *

La reine continuera la dauphine, et les tendances en germe chez l'adolescente vont se développer et s'épanouir dans la femme. Toutefois c'est dans un milieu un peu renouvelé que cet épanouissement va s'accomplir. Par le fait de l'avènement de Louis XVI, l'atmosphère de la cour se trouve subitement assainie. Mme du Barry est reléguée à Louveciennes; Marie-Antoinette demande, sur le conseil de Mercy, et obtient l'abolition de l'étiquette qui interdisait aux princesses de « manger avec des hommes ». Finis par conséquent ces soupers de chasseurs « qui ont tant contribué à plonger le feu roi dans les désordres dans lesquels il a vécu »; désormais la présence de la reine « écartera toute société licencieuse et les dangers qui en dérivent »¹. Le vieux duc de Croy, ami pourtant des traditions, et qui assiste par hasard à un souper de la nouvelle cour, reconnaît que « tout cela est beaucoup plus séant et mieux entendu que dans l'ancien temps »². — D'ailleurs, Louis XVI se montre épris, sinon encore de sa femme, du moins de la vie de famille: le deuil pour la mort de Louis XV ne permettant pas « de prendre le délassement de la chasse », les deux époux sortent « maritalement, le jeune monarque donnant le bras à la reine », et c'est encore le duc de Croy qui nous raconte que, certain dimanche de juin, au bois de Boulogne, Marie-Antoinette se promenant à cheval rencontre le roi qui cheminait seul à pied; elle saute à terre, court vers son mari et celui-ci la prend dans ses bras en lui appliquant un baiser sur le front. De telles anecdotes n'excitent pas seulement l'attendrissement du public, elles obligent les courtisans désireux de se faire bien voir à afficher une vie régulière: On eut « le plaisir » de voir « plusieurs époux très anciennement désunis et pour de bonnes raisons » se promener avec la même intimité conjugale. « Ils passaient ainsi des heures entières, bravant par flatterie l'insupportable ennui de leurs longs tête-à-tête »³. Il semble qu'un changement durable s'opère et qu'un âge d'or commence.

Autour de la reine le ton est décent; la conversation, il est vrai, dit Mme Campan, ne roule que sur « la chanson nouvelle, le bon mot du jour, les petites anecdotes scandaleuses »⁴; soit, mais nous savons qu'on n'ose aller trop loin dans cette voie ni

¹ Arneth et Geffroy, II, 164, Mercy à Marie-Thérèse, 7 juin 1774.

² Duc de Croy, *Mémoires*, t. II.

³ Mme Campan, *Mémoires*, I, 88.

⁴ *Ib.*, I, 147.

risquer « un propos trop libre, une historiette trop gaie ou une grosse méchanceté »; ce qui est vrai pour la conversation l'est également pour la lecture, où la reine n'aime point les « gaités trop vives », et pour les divertissements. La vertu inattaquable de Marie Leczinska admettait au théâtre des pièces « un peu fortes », dont on avait pris l'habitude de dire: « C'est du répertoire de la reine » —: « ajoutez au moins que c'est de la feue reine »¹, réplique dans ces cas-là Marie-Antoinette, dont la frivolité s'allie à une foncière honnêteté et même, selon l'expression d'un témoin peu porté à l'indulgence, à une réelle « austérité de caractère »². — Cette *âme blanche*, comme l'appelle le prince de Ligne, ne tient pas seulement à garder sa propre blancheur, elle veille sur celle d'autrui; elle lit dans la journée la pièce qui sera représentée le soir avant de permettre aux jeunes filles de sa maison d'assister au spectacle³; et elle proteste lorsqu'en son absence on a joué devant le roi des Proverbes « licencieux »⁴.

Au point de vue intellectuel, quels éléments nouveaux sont entrés dans la vie de Marie-Antoinette reine? — Elle a délaissé la compagnie de ses tantes et de ses belles-sœurs, que les « tracasseries » de la politique ont éloignées d'elle, et s'est d'abord liée intimement avec la jeune princesse de Lamballe. Celle-ci, aimable mais bornée, n'a pas tardé à devenir insuffisante; Marie-Antoinette a cherché ailleurs « l'amie » rêvée que la mode impose alors⁵ et que son cœur insuffisamment occupé réclame. Elle l'a trouvée dans la comtesse de Polignac, dont le rôle politique a été mainte fois apprécié, et que nous ne considérerons ici qu'au point de vue de son influence dans la formation intellectuelle de la reine, influence, d'ailleurs, plutôt négative. Mme de Polignac, « nonchalante » à l'excès, ne saurait engager son amie dans une voie qui lui demeure à elle-même étrangère, et quand sa belle-sœur Diane de Polignac, qui est grande liseuse, s'aventure à conseiller quelque lecture, on lui répond par une plaisanterie, à l'applaudissement de Marie-Antoinette qui dit hautement que « jamais

¹ Prince de Ligne, *Lettres*.

² Arneth, *Maria Theresia und Joseph II.*, Joseph II à sa mère, juin 1777.

³ Mme Campan, *ib.*, I, 104.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 487, Mercy à Marie-Thérèse, 18 nov. 1780.

⁵ Voir les *Mémoires* de Mme Campan, I, 149.

pédante n'eut été son amie »¹. Il est toutefois difficile d'accepter sans réserve l'affirmation de Mme Campan disant que le bel esprit était banni de la « Société » de la reine². En effet, si nous mettons à part les Polignac père et fils, tous deux « sans esprit » et le comte d'Artois, aussi borné que léger, le cercle intime de Versailles et de Trianon se compose du comte d'Adhémar, épris de littérature et qui fait même de petits vers; du baron de Besenval, dont les Mémoires, on le sait, sont d'un véritable écrivain; du comte de Vaudreuil, qui, lui, est un Mécène, et dont l'éloquence séduit, soit qu'il prône Chamfort ou Lebrun-Pindare, soit qu'il parle en connaisseur de la galerie de tableaux qu'il a réunie chez lui, soit qu'il défende Beaumarchais et ses hardiesses de plume. A ces habitués il faut ajouter un hôte intermittent, le prince de Ligne, qui passe chaque année plusieurs mois à Versailles où, dit-il, « le plaisir l'a amené, la reconnaissance le ramène », et qui, dans l'intervalle de ses apparitions, est présent par ses lettres, petites perles littéraires.

Par de tels commensaux, Marie-Antoinette ne peut manquer d'être reliée au mouvement littéraire et intellectuel de son temps; et nous savons, en effet, qu'elle protège l'abbé Delille, qu'elle encourage les débuts de Collin d'Harleville, qu'elle a obtenu une pension pour Chamfort et qu'une édition des œuvres de son ancien maître Métastase a paru aux frais de sa cassette. Elle a même, en 1777, réclamé contre l'exil de Voltaire et eût voulu le recevoir à la cour³. Mais si les faits de cette sorte, ceux qui se peuvent compter et dont il est possible de dresser la liste, sont à la vérité peu nombreux, il est des anecdotes tombées de la plume des mémorialistes et qui, réunies en bouquet, reconstituent l'atmosphère du salon de Marie-Antoinette et nous font sentir l'influence, non pas toujours pondérable ou « mesurable », mais cependant réelle, de cette maîtresse de maison dont la qualité dominante continuait d'être *le bon sens*. — Elle donne à ses pages de leçons de goût, des avis empreints d'une bonhomie à la Marie-Thérèse⁴; loin de partager tous les engouements à la mode, elle répond au comte de Ségur qui parle avec feu du baquet de Mesmer: « Comment voulez-vous qu'on écoute vos folies quand sept commissaires de l'académie des sciences ont déclaré que votre magné-

¹ Mme Campan, *Mémoires*, I, 147.

² *Ib.*

³ *Ib.*

⁴ Comte de Tilly, *Mémoires*, p. 44.

tisme n'est que le produit d'une imagination exaltée?»¹; malgré Vaudreuil, elle ne se laisse pas séduire par l'ode de Lebrun sur *Les Courtisans* au point de s'aveugler sur le danger qui se cache dans ces vers enflammés².

Il reste que trop souvent, en littérature, sa « timidité », c'est-à-dire une tendance très féminine à se ranger facilement à l'opinion des hommes de son entourage, lui fait abdiquer son propre jugement, ou que, aux environs de sa vingtième année, sa culture superficielle la laisse à la merci d'impressions qui dépendent de l'organe plus ou moins agréable d'un lecteur ou de la recommandation plus ou moins pressante d'un ami.

C'est ainsi qu'en 1775, une mauvaise tragédie du comte de Guibert, *Le Connétable de Bourbon*, lue dans ses cabinets par l'auteur, y produit, sans qu'elle paraisse s'en étonner, « ce genre d'enthousiasme qui éloigne les jugements sains et réfléchis »³. Il y a bien à cet enthousiasme, — d'ailleurs partagé par les beaux esprits du temps⁴, — quelques excuses. Le comte de Guibert, auteur d'un *Essai de Tactique* que Napoléon emportera plus tard dans ses premières campagnes et dont, en attendant, les gens du monde s'arrachent le Discours préliminaire empreint de cet esprit frondeur qui plaisait alors, est le « génie » du jour, le « grand homme des salons », le « héros » dont chacun s'entretient; sa voix « fascine », son éloquence « tient du prodige », il lit à lui seul une pièce « mieux que la meilleure troupe possible » et « l'on emporte des femmes mortes ou mourantes au sortir de ce spectacle »⁵. Chez Marie-Antoinette on n'a point été ému à ce degré; on a cependant été trop loin, puisqu'on a fait représenter *Le Connétable de Bourbon* aux fêtes du mariage de Madame Clotilde, sans songer à « l'inconvenance des rôles que jouaient dans cette pièce les noms de la famille régnante et la puissance avec laquelle on contractait une nouvelle alliance »⁶.

¹ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I.

² *Ib.*, I, 308.

³ Mme Campan, *Mémoires*, I, 15.

⁴ « On a remarqué dans cette pièce, lisons-nous dans la *Correspondance littéraire* de Grimm (juin 1773), de très beaux vers, des caractères fortement dessinés, une manière grande et fière, surtout cette élévation de sentiments qui inspire encore plus d'admiration pour l'auteur que pour son ouvrage. »

⁵ Marquis de Ségur, *Mademoiselle de Lespinasse*, p. 383.

⁶ Mme Campan, *ib.*

Dans une autre occasion, Marie-Antoinette consent à se faire lire par Molé, l'acteur au talent particulièrement varié et brillant¹, une comédie de Dorat-Cubières intitulée le *Dramomane*. Rendue méfiante par un premier échec, elle adjoint cette fois à son cercle habituel les deux Parny, le chevalier de Bertin, et Mme Campan. Sans doute, relate cette dernière, « l'organe enchanteur de Molé, en réveillant le souvenir des beautés dramatiques de la scène française, empêcha d'entendre les pitoyables vers de Dorat-Cubières », car les mots : *Charmant! charmant!* interrompirent plusieurs fois le lecteur et la pièce fut jugée digne d'être jouée au château de Fontainebleau. Or, à la première représentation, le roi, signe de mécontentement qu'il n'avait encore jamais montré, fit baisser la toile avant le dernier acte. Marie-Antoinette se promit alors de ne plus entendre de lecture, et elle tint parole².

* * *

Si elle ne se permet plus de juger les pièces, elle ne se désintéresse pourtant pas du théâtre et ne se lasse pas d'en parler. Aux courtisans qui viennent à sa toilette elle demande sans y manquer ce qui a été joué la veille à Paris, si les acteurs ont eu du succès, « s'il y avait beaucoup de monde »³; elle aime le théâtre avec passion, au point de faire dresser une scène portative devant sa chambre à l'époque de ses couches, et, reprenant sur une plus grande échelle ses amusements de dauphine, de faire construire à Trianon un petit théâtre où elle paraît en personne.

En cela elle ne fait que se conformer au goût de son temps : « Toutes les femmes alors en France jouent la comédie »⁴, tous les maîtres de maison soucieux de tenir leur rang ont leur scène et leur troupe composée de parents ou d'amis. Un genre dramatique nouveau, le *Proverbe*, tout à fait à l'usage de ces comédiens de salons, vient de faire son apparition : on jouait déjà des Proverbes chez le dauphin, nous l'avons vu, à la fin du règne de Louis XV. Mais certaines troupes visent plus haut et ne craignent point d'aborder le répertoire du Théâtre Français ou de l'Opéra en s'adjoignant des acteurs de profession. C'est ainsi qu'à Gennevilliers le comte de Vaudreuil ose

¹ Voir Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 87.

² Mme Campan, *Mémoires*, I, 153.

³ *Ib.*, III, 89.

⁴ Nollac, *La Reine Marie-Antoinette*, p. 251.

donner en 1785 le *Mariage de Figaro*¹ et faire applaudir Cailleau, Garat, Laruelle et la grande Dugazon concurremment avec des amateurs comme la jolie Mme Vigée-Lebrun qui devait garder de ces journées un souvenir enchanteur.

A Trianon les ambitions restent plus modestes. La troupe, composée des intimes de la reine et, au demeurant, assez bonne « pour une troupe de société », ne compte qu'une voix réellement exercée, celle du comte d'Adhémar, encore que l'âge la fasse quelque peu chevroter². Elle possède deux brillants sujets, le comte de Vaudreuil, « le meilleur acteur de société qu'il y ait peut-être à Paris »³, et le comte d'Artois, dont la verve jamais à court compense les défaillances de mémoire; quant au jeu de la reine, il est, nous dit-on, « noble et rempli de grâce »⁴. Tandis que Dazincourt se charge des répétitions de comédie, la direction des chœurs a été confiée à Cailleau, le célèbre chanteur dont la physionomie « si gaie et si animée » a inspiré un des meilleurs portraits de Mme Vigée-Lebrun, et qui, paraît-il, était aussi charmant en société que puissant sur la scène⁵; le public se compose uniquement du roi, de Monsieur et de sa femme; Mme de Lamballe elle-même en est exclue. A peine si, dans les loges, pour stimuler les acteurs, on admet les lectrices ou les femmes de la reine, — Mme Campan entre autres, qui peut ainsi parler en connaissance de cause — et, vers la fin, les officiers des gardes du corps et les

¹ Ce n'était d'ailleurs pas tant la difficulté de monter le *Mariage de Figaro* qui rendait hasardeuse l'entreprise du comte de Vaudreuil, mais bien l'audace de faire jouer une pièce dont la représentation publique venait d'être interdite. Vaudreuil n'obtint l'autorisation du roi qu'en affirmant que Beaumarchais avait fait des coupures à son ouvrage (Mme Campan, *ib.*, I, 280). Il n'en était rien: « Dialogues, couplets », tout y parut dirigé contre la cour « dont une grande partie se trouvait là.... Chacun souffrait de ce manque de mesure, mais Beaumarchais n'en était pas moins ivre de bonheur. Il courait de tous côtés comme un homme hors de lui-même et, comme on se plaignait de la chaleur, il ne donna pas le temps d'ouvrir les fenêtres et cassa les carreaux avec sa canne, ce qui fit dire qu'il avait doublement cassé les vitres. » (Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 99.)

² Son âge, justement, le rendait apte à remplir, sans que la médiosance y trouvât à redire, les rôles de « jeunes premiers »: aussi les lui confiait-on toujours. (Mme Campan, *Mémoires*, I, 228-231.)

³ *Corr. litt.* de Grimm, XII, 427, août 1780.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 478, Mercy à Marie-Thérèse, 14 oct. 1780.

⁵ Voir Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 92.

écuyers. Par exception et une seule fois, le comte de Mercy, que la reine veut mettre à même de la justifier de ses amusements, si besoin en est, auprès de l'impératrice, sera invité à assister au spectacle dans une loge grillée où « personne ne le verra »¹.

Durant les trois séries de représentations qui se succèdent dans les étés de 1780, 1782, 1783, — il n'y eut pas de représentation en 1781, à cause de la naissance toute proche du dauphin —, la petite troupe a le bon goût de s'en tenir le plus souvent, en fait de pièces lyriques, aux opéras-comiques de Sedaine sur lesquels Monsigny a écrit une musique aimable et facile à retenir sans longue étude²; si elle se prend d'engouement, à l'instar du public parisien, pour *Le Sabot Perdu*, de Piis et Barré, au point de tenir à le jouer devant eux, reconnaissons que ce vaudeville, assez médiocre en lui-même, est pourtant le chef-d'œuvre de ses auteurs³. Du reste, elle revient plus volontiers à *Rose et Colas*, tout à fait de mise sur une scène d'amateurs. — Elle a plus d'ambition en ce qui concerne la comédie. *La Gageure Imprévue*, de Sedaine⁴, les *Fausse Infidélités*, de Barthe, sont de son répertoire; enfin, soit inconscience, soit réelle admiration, soit influence du comte de Vaudreuil qui, nous l'avons vu, ne craint pas le scandale et s'est fait le protecteur de Beaumarchais, la troupe de la reine aborde en 1785 le *Barbier de Séville*. Le comte d'Artois joue Figaro, le comte de Vaudreuil fait Almaviva, la reine est Rosine, et Beaumarchais est invité à la représentation, qui semble avoir eu un certain succès. « Le petit nombre de spectateurs » qui s'y est trouvé admis, dit Grimm, « y a trouvé un accord, un ensemble, qu'il est bien rare de voir dans les pièces jouées par des acteurs de société;

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*

² Monsigny, né à Saint-Omer, d'abord élève des Jésuites et violoniste amateur, ne devait jamais être un technicien: son manque de savoir l'obligea même à abandonner, peu après l'avoir accepté, le poste d'inspecteur des études au Conservatoire. Ses principaux opéras sont: *Le Roi et le Fermier*, *Le Déserteur*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Rose et Colas*, etc.

³ *Corr. litt.* de Grimm, XII, 493, mars 1781.

⁴ Voici, telle que la donne M. Albert Terrade (voir son ouvrage *Le Théâtre de la Reine*), la distribution de la pièce:

Distribution:

Marquise de Clainville
Mlle Adélaïde
Gotte
Lafleur, valet.

Personnages:

Diane de Polignac
Mme Elisabeth
La Reine
Le comte d'Artois.

on a remarqué surtout que la reine avait répandu dans la scène du quatrième acte une grâce et une vérité qui n'auraient pu manquer de faire applaudir avec transport l'actrice même la plus obscure ».

* * *

La personnalité de la reine, telle que l'a développée ce milieu de grands seigneurs lettrés et d'artistes, atteint, en effet, au moment de la représentation du *Barbier*, son complet épanouissement. Les jours difficiles vont venir; le scandale du *Collier* a éclaté, quatre jours avant cette représentation qui est la dernière du Théâtre de Trianon; Marie-Antoinette, reine désormais malheureuse et mère de quatre enfants dont deux vont mourir entre les années 1785 et 1789, en a fini avec les folies d'antan; la politique tient maintenant une place de plus en plus grande dans ses conversations; des amitiés comme celle de Mme Elisabeth, qui commence à sortir de l'adolescence, et de la sérieuse comtesse d'Ossun, vont peu à peu l'éloigner de la société frivole qui continue à se presser dans le salon de Mme de Polignac; ce que la reine a acquis durant les années précédentes ce qu'elle acquerra dans la suite, nous en avons une idée par ses lettres.

Ce n'est pas, remarquons-le, dans celles qu'elle adresse à sa mère que nous trouvons le mieux ce que nous cherchons. Visiblement celles-là sont classées par elle dans la catégorie des devoirs ennuyeux et d'autant plus ennuyeux qu'il faut de plus en plus fréquemment y répondre à des « gronderies ». Aussi ces lettres deviennent-elles de mois en mois plus brèves, et, chose curieuse, de plus en plus « sages » de ton, à mesure qu'au contraire la vie de celle qui les écrit devient plus dissipée. Marie-Antoinette reine, comme Marie-Antoinette dauphine, se tient devant sa mère dans l'attitude d'une petite fille qui craint d'être réprimandée; elle ne se permet ni liberté de style, ni récit pittoresque, ni plaisanterie; ses lettres à sa mère sont des « rédactions » réfléchies et compassées.

Faisons exception pour les passages où elle parle de sa fille nouvelle-née, fraîches oasis malheureusement trop rares dans le désert des protestations ou des justifications qui composent cette correspondance.

Marie-Antoinette a des mots charmants de vérité maternelle, par exemple celui-ci, le jour où le bébé a prononcé pour la première fois le mot *Papa* : « Je suis bien aise qu'elle ait commencé par nommer son père, c'est pour lui une attache de plus... et pour moi je

n'ai besoin de rien pour l'aimer davantage »¹. Une autre fois : « J'ose confier au tendre cœur de ma chère maman un bonheur que j'ai eu il y a quatre jours. Etant plusieurs personnes dans la chambre de ma fille, je lui ai fait demander par quelqu'un où était sa mère. Cette pauvre petite, sans que personne lui dise mot, m'a souri et est venue me tendre les bras »².

Ces quelques exemples suffisent à montrer que Marie-Antoinette sent avec finesse et, quand elle laisse courir sa plume « la bride sur le cou », sait traduire avec grâce ses sentiments. Les deux lettres qui suivent, et qu'elle adressait vers l'âge de dix-neuf ans à un ami d'enfance, le comte de Rosenberg, font voir qu'elle sait également écrire avec esprit.

— « Je ne serai jamais inquiète des contes qui iront à Vienne tant qu'on vous en parlera, lui mande-t-elle; vous connaissez Paris et Versailles, vous avez vu et jugé. Si j'avais besoin d'apologie, je me ferais bien à vous; de bonne foi j'en avouerais plus que vous n'en dites; par exemple mes goûts ne sont pas les mêmes que ceux du roi... vous conviendrez que j'aurais mauvaise grâce auprès d'une forge; je n'y serais pas Vulcain, et le rôle de Vénus pourrait lui déplaire beaucoup plus que mes goûts qu'il ne désapprouve pas... » Plus loin elle plaisante : « Admirez mon malheur, car les dévotions de la Semaine Sainte m'ont beaucoup plus enrhumée que tous les bals; vous trouvez sûrement que cela est bien fait... »³.

Le seconde lettre traite des événements politiques à l'époque du sacre. La reine a fait disgrâcier le duc d'Aiguillon, ministre des Affaires étrangères de Louis XV, et qu'elle avait ses bonnes raisons de détester⁴. — « Je n'ai pas voulu de lettre de cachet, mande-t-elle à Rosenberg, mais il n'y a rien perdu, car au lieu de rester en Touraine, comme il voulait, on l'a prié de continuer jusqu'à Aiguillon qui est en Gascogne. » — Elle a fait un autre coup d'Etat, elle a trouvé moyen de donner audience à Choiseul, malgré l'antipathie connue de Louis XVI pour cet ancien ministre de son grand-père. « Vous croiriez aisément que je ne l'ai point vu sans en parler au roi, écrit-elle, mais vous ne devinerez pas l'adresse que j'ai mise pour ne pas avoir l'air de demander permission. Je lui ai dit que

¹ Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 16 août 1779.

² *Ib.*, 16 mars 1780.

³ Arneth et Geffroy, II, 361; 17 avril 1775.

⁴ Voir Ségur, *Au couchant de la monarchie*.

j'avais envie de voir M. de Choiseul et que je n'étais embarrassée que du jour : j'ai si bien fait que le pauvre homme m'a arrangé lui-même l'heure la plus commode où je pourrais le voir. Je crois que j'ai bien usé du droit de femme dans ce moment... »¹.

La lettre continue sur ce ton et n'est malheureusement suivie d'aucune autre. Son destinataire eut l'imprudence de la montrer à l'impératrice, et Marie-Antoinette fut grondée si fort pour avoir osé traiter le roi de « pauvre homme » qu'il est vraisemblable que la correspondance avec Rosenberg dut s'arrêter là². Les quelques fragments qui nous en restent suffisent à nous révéler une Marie-Antoinette que ne laissent guère soupçonner les lettres à Marie-Thérèse; une Marie-Antoinette qui sait manier la langue avec l'aisance d'une vraie Française, d'une Française alerte, moqueuse à l'occasion, voire même mordante et en tous cas spirituelle sans affectation. En vérité, l'archiduchesse Marie-Christine et Joseph II ont raison quand ils s'avouent avec un soupir que décidément leur sœur a pris en tout le ton de sa nouvelle patrie et que « du bon gros allemand » il ne reste « que la figure »³.

Grâce, sentiment, esprit : nous avons assisté, en feuilletant les lettres précédentes, au développement de ces qualités chez Marie-Antoinette. Un autre côté de sa personnalité nous est révélé par sa

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, 362, 13 juillet 1775.

² « Quel style, quelle façon de penser ! s'écrie Marie-Thérèse. Cela ne confirme que trop mes inquiétudes ; elle court à grands pas à sa ruine, trop heureuse encore si, en se perdant, elle conserve les vertus dues à son rang... » (*Ib.*, 360, Marie-Thérèse à Mercy, 31 juillet 1775.) — « De quoi vous mêlez-vous, ma chère sœur, écrit de son côté Joseph II, de déplacer des ministres, d'en faire envoyer un autre sur ses terres,... enfin de parler d'affaires?... Vous êtes-vous demandé une fois par quel droit vous vous mêlez des affaires du gouvernement et de la monarchie française ? Quelles études avez-vous faites, quelles connaissances avez-vous acquises pour oser imaginer que votre opinion doit (*sic*) être bonne à quelque chose... vous aimable jeune personne qui ne pensez qu'à la frivolité..., qui ne lisez ni n'entendez parler raison un quart d'heure par mois ; qui ne réfléchissez ni ne méditez, j'en suis sûre, jamais?... Peut-on écrire quelque chose de plus imprudent, de plus déraisonnable, de plus inconvenant que ce que vous marquez au comte de Rosenberg.... » (*Ib.*, Joseph II à Marie-Antoinette, p. 363). Cette lettre, à la prière de Marie-Thérèse, ne fut pas envoyée ; l'empereur en substitua une autre disant la même chose en termes adoucis et abrégés (*ib.*, 360).

³ Arneth, *Joseph II und Leopold II*, Joseph II à Marie-Christine, 1780.

correspondance pendant la Révolution, correspondance qui forme, on le sait, la source principale pour l'histoire politique de la cour à cette époque.

Avec Fersen, l'ami sûr, le confident à toute épreuve, et de plus l'homme politique absolument neutre dans la conjoncture, Marie-Antoinette peut s'épancher en toute liberté; ses lettres à Fersen, et celles-là seulement, sont le miroir exact de sa pensée pendant la seconde partie de la Révolution. A Fersen, Marie-Antoinette ose se plaindre de la « mauvaise foi » de l'empereur ou de la lenteur de M. de Mercy tout autant que de la « rage » des révolutionnaires et des « folies » de l'émigration. A lui seul elle peut dévoiler toutes ses craintes; devant lui seul elle déverse la colère qui, parfois, l'envahit. Dans ses lettres à Fersen bouillonne le trop plein d'une ardeur obligée de se contenir avec tout autre; écrites au courant d'une plume capricieuse et pressée, elles disent sans ordre et sans suite les espérances chimériques, les tristesses sans remède, les dépités impuissants qui déchirent son âme ulcérée¹.

Ces lettres font valoir celles que la reine écrit dans le même temps à l'empereur et au comte de Mercy, et qui, si nous nous plaçons au point de vue littéraire, sont les meilleures qui nous restent d'elle. Ayant affaire, et le sachant, à des esprits positifs qui ne peuvent être persuadés que par des raisons pratiques, elle s'efforce de parler leur langage et de ne jamais être prise en flagrant délit d'utopie. Elle argumente; aussi emploie-t-elle l'éloquence, mais jamais aux dépens de la clarté. Sa phrase est longue, abondante, mais toujours précise; pressante plutôt que lyrique, elle cherche à convaincre plus encore qu'à émouvoir ce ministre qui fut son tuteur et ce frère auquel l'unit le grand souvenir d'une mère vénérée. De ces lettres, modèles de diplomatie féminine et de maîtrise de soi, jaillissent cependant par endroits un mot du cœur, un éclair de fierté blessée, un cri de découragement par lesquelles elles rejoignent celles adressées à Fersen : « Faut-il, écrit la reine, que, née avec du caractère et sentant si bien le sang qui coule dans mes veines, j'en sois réduite à vivre dans un tel siècle et avec de tels hommes! »² Ou bien une phrase comme celle-ci, qui décèle un abîme de mélancolie : « Nous

¹ Klinckowström, *Le Comte de Fersen et la cour de France*, Paris, 1874, 2 vol. in-8°.

² Arneth, *Marie-Antoinette, Joseph II und Leopold II.* Marie-Antoinette à Mercy, 6 mai 1791.

espérons, avec le temps, revoir un peu de bonheur autour de nous; car, pour nos personnes, il est fini pour jamais, quelque chose qui arrive: nous avons vu trop de sang pour pouvoir jamais être heureux »¹. Citons encore ce mot, révélateur de toute une mentalité : « Je sais que c'est le devoir des rois de souffrir pour les autres; mais aussi le remplissons-nous bien »². D'autres fois, se haussant dans son malheur jusqu'à l'âme de sa mère, elle retrouve sans y songer sous sa plume les expressions même qu'employait Marie-Thérèse vieillissante: « Non pour moi, mais pour mon enfant je continuerai jusqu'au bout ma longue et pénible carrière... Je ne vois plus ce que j'écris; adieu »³. Toujours cette concision, cette vibration contenue, cette sorte de pudeur d'une sensibilité profonde qui s'extériorise peu; point de soupir amollissant, de retour mélancolique vers le passé; encore moins de plainte romantique sur la destinée; bref, nulle trace de la mièvrerie larmoyante du XVIII^e siècle finissant. L'expression de la douleur de Marie-Antoinette est sobre, virile, dépourvue des artifices de plume dans lesquels se complaisent ses contemporains; à travers les années (nous pouvons presque dire maintenant: à travers les siècles), elle nous rejoint directement, sans que nous ayons besoin pour en être émus d'un effort de reconstitution, d'une connaissance approfondie de l'époque dont elle émane; en un mot, elle nous émeut comme le ferait l'expression d'une douleur contemporaine: c'est à des signes de cette sorte que se reconnaît le bon style. Une femme qui a pu écrire de pareilles lettres n'est pas d'âme commune; elle ne peut, puisque les circonstances l'ont placée sur un trône, avoir traversé son siècle sans y avoir laissé çà et là des traces de ses goûts et de ses préférences; ces traces, nous allons maintenant les chercher.

¹ *Ib.*, Marie-Antoinette à Léopold, 7 mai 1790.

² *Ib.*, 7 nov. 1790.

³ *Ib.*, Marie-Antoinette à Mercy, 6 mai 1791.

CHAPITRE II

MARIE-ANTOINETTE DEVANT L'ART DE SON TEMPS

La peinture — la gravure.

Marie-Antoinette dauphine. — Ses portraits. — L'iconographie de Marie-Antoinette reine. — Les portraits de Werihmüller et Kucharsky. — Marie-Antoinette et Mme Vigée-Lebrun. — L'élection de Mme Vigée-Lebrun à l'Académie. — Marie-Antoinette et la gravure.

Lorsque Marie-Antoinette arrive en France, à quatorze ans et demi, elle ne se demande assurément pas quelles tendances artistiques elle va trouver dans sa nouvelle patrie. Elle sait vaguement qu'il y a eu, au début du règne de Louis XV, un style *Régence* qu'on flétrit depuis des années sous le nom de « rocaille » ou de « rococo » et qui, réagissant contre la sévérité du grand siècle, abusait des contournements fantaisistes et des boursoflures. On lui a peut être expliqué comment, vers 1750, une double réaction s'est manifestée; comment, d'une part, sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau, on s'efforce de regarder la nature avec les yeux plus simples; comment, d'autre part, on revient à l'antiquité que des archéologues — Winckelmann, le comte de Caylus — entreprennent de découvrir une fois de plus et découvrent cette fois de la bonne façon, par des fouilles aux villes mortes d'Herculanum et de Pompéï. Cette seconde forme de la réaction semble, au moment où nous sommes, c'est-à-dire en 1770, être celle de l'avenir. En architecture, elle est représentée par Soufflot, qui a posé, en 1764, la première pierre de l'église Sainte-Genève — aujourd'hui le Panthéon —; elle a Jacques-Ange Gabriel, premier

architecte du roi, et Mique, architecte de Mesdames; en peinture, elle aura bientôt David; enfin la Direction Générale des Bâtiments, chargée équivalant à peu près à celle d'un ministère des Beaux-Arts, est exercée depuis 1754, par un frère de Mme de Pompadour, le marquis de Marigny, qui a puisé en Italie « la connaissance des vraies beautés de l'art »¹ et préconise l'antique de son pouvoir.

Quelle forme de la réaction la nouvelle dauphine va-t-elle encourager? En Allemande qui lit les idylles de Gessner, penchera-t-elle vers l'imitation exclusive de la nature? Sera-t-elle plutôt l'auxiliaire du directeur général des Bâtiments? Personne, en 1770, ne le sait; on ne la connaît encore que par des relations officielles et d'une imprécision toute diplomatique. A vrai dire, elle ne le sait pas non plus elle-même. Sauf en musique, ainsi qu'on le verra, sa personnalité encore incomplètement développée ne lui permet pas de faire son choix, et il ne peut s'agir encore pour elle d'exercer une influence consciente. Il ne saurait davantage être question de cette influence indirecte qui tient au désir naturel chez les artistes de faire leur cour aux grands. Marie-Antoinette dauphine n'intéresse l'art de son époque qu'en tant que modèle dont les pinceaux, le burin ou le ciseau ont tenté d'exprimer le charme.

Or, elle est déjà charmante à cette époque de sa vie. Ceux qui l'ont vue alors nous la dépeignent « assez grande sans l'être trop », comme on disait en ce temps-là, élancée, très mince ainsi qu'il convient à une jeune fille à peine sortie de l'enfance; le pied petit, la main parfaite, le visage d'un ovale allongé comme on l'a dans sa famille maternelle. Elle est bien Habsbourg également par la moue caractéristique de la lèvre supérieure² et par le nez en bec d'aigle, un peu trop busqué et trop fort, et qui « décidément » a dit plus tard un des familiers de la cour « n'était pas celui de son visage ». Ses yeux, sans être « fort grands » ni précisément « beaux »,

¹ Albert-François Poisson, chevalier de Vandières en 1746, marquis de Marigny en 1755, duc de Ménars en 1774, s'était préparé à ses fonctions par un voyage scientifique en Italie, en compagnie de Soufflot, du graveur Cochin et de l'abbé Leblanc. (Voir S. Rocheblave, *Les Cochin*.)

² Cette prééminence de la lèvre inférieure mérite bien son nom de lèvre *autrichienne*. Elle est en effet visible chez tous les descendants de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, mais un portrait du XVe siècle conservé à Vienne, représentant Maximilien et sa famille, montre la fameuse *lippe* chez le père et les enfants, non chez la mère (Vuaflard et Bourin, *Les portraits de Marie-Antoinette*, introduction).

n'en sont pas moins remarquablement expressifs¹. Ses cheveux, trop hauts sur un front bombé qui fait le désespoir des coiffeurs, auréolent ce front d'un nuage blond qui adoucit tous les contours. D'ailleurs, ne l'oublions pas : ce n'est pas en analysant chacun de ses traits que nous réaliserons la vraie Marie-Antoinette et que nous pourrons comprendre l'attraction qu'elle exerçait déjà comme dauphine. Rappelons-nous plutôt que « si l'on peut trouver des figures plus régulièrement belles », il n'en a pas existé « de plus agréables »², et qu'au reste « sa physionomie embellissait par ses politesses »³. Essayons donc de nous représenter la douceur du regard, le port de tête dégagé, la démarche « aérienne », le teint éblouissant, et par dessus tout « le ton de bonté, d'affabilité, de gaieté répandu sur cette charmante figure ». Dans cet être « tout enchanteur, où brillait l'éclat de la gaieté française, je ne sais quelle sérénité auguste... faisait retrouver la fille des Césars... Lorsqu'elle se rendait à la chapelle, dès les premiers pas qu'elle avait faits dans la galerie, elle avait découvert, jusqu'à l'extrémité de cette pièce, les personnes qu'elle devait saluer avec les égards dus au rang, celles à qui elle accorderait une inclination de tête, celles enfin qui devaient se contenter d'un sourire, en lisant dans ses yeux un sentiment de bienveillance fait pour consoler de n'avoir pas droit aux honneurs »⁴. Cette attitude à la fois juvenile et royale, cette grâce de pure jeunesse qui contraste avec la sécheresse des filles déjà mûres du roi autant qu'avec les séductions apprêtées de la favorite, tout en elle est fait pour conquérir la nation française.

Et tout de suite elle la conquiert, à commencer par le roi et Mesdames, qui paraissent « enchantés ». Le dauphin, bien qu'il le montre peu, est « très content »; à la cour on ne s'entretient que « de ses grâces, de sa vivacité et de la justesse de ses réparties »⁵. « Elle faisait de si jolies petites révérences... », soupire le duc de Croy; « chacun disait qu'il fallait lui conseiller de rester toujours comme elle était »; il est visible que le vieux gentilhomme songe que cette

¹ Comte de Tilly, *Mémoires*, I, 23.

² Arneth, *Maria Theresia und Marie-Antoinette*, Vermond à Mercy, 21 janv. 1769.

³ Duc de Croy, *Mémoires*, II, 410.

⁴ Mme Campan, *Mémoires*, I, 52-53.

⁵ *Ib.*, 53. — Arneth et Geffroy, I, 14, Mercy à Marie-Thérèse, 15 juin 1770.

dauphine aimable, si elle ne se laisse pas gagner par l'apathie des princesses ses tantes, peut servir de trait d'union entre Versailles et le pays, et rajeunir le prestige déclinant de la dynastie¹. Si nous franchissons ce cercle étroit, si nous interrogeons le grand public parisien et la masse des Français qui, du fond des provinces, se tient au courant des événements, nous entendons partout la même note : Ceux que scandalisent les débordements de Louis XV, ceux qui déplorent les dernières réformes du Gouvernement, ceux que désespère l'abaissement de la France en Europe, trouvent une consolation et un motif d'espérer dans la pensée du jeune couple nouvellement uni, dans la pensée, surtout, de la dauphine.

Les récits de M. de Mercy, les souvenirs des mémorialistes, les nouvelles à la main écrites au jour le jour concordent sur ce point; et l'*iconographie* de la dauphine, telle que nous la font connaître les Flammermont, les Vuaflard, les de Winck et, plus complètement encore, Lord Ronald Gower², présente, en effet, cette particularité d'être avant tout une iconographie *populaire*. Disons plus : l'abondance de portraits et de gravures pour lesquels il est clair que Marie-Antoinette n'a point posé et qui ne valent, à la vérité, que par le sentiment qui les a inspirés, contraste trop évidemment avec le nombre restreint des images officielles pour que nous ne nous demandions pas comment tous les talents d'alors n'ont pas tenu à reproduire plus fréquemment des traits que la France « chérissait ». — Il semble qu'une seule réponse puisse expliquer cette anomalie : les pinceaux officiels sont occupés ailleurs, ils sont tournés vers l'étoile naissante, vers la puissance qui domine chaque jour un peu plus, vers Mme du Barry. C'est chez elle ou pour elle qu'ils travaillent; ce sont ses traits qu'ils reproduisent ou ses appartements qu'ils décorent. Fragonard va la peindre en Muse; il va exécuter pour Louveciennes quatre grandes compositions et en commencer une cinquième; en 1779, ce sera Vien, le sage Vien, le maître de David, qui lui succédera dans la tâche de décorateur au service de la favorite; Moreau le Jeune la représente présidant un souper dans son grand vestibule de marbre : les coffres du trésor, vides lorsqu'il s'agit des membres de la famille royale, s'ouvrent toujours pour la du Barry.

Pour peindre la dauphine on s'est adressé en 1770 à Liotard, connu surtout comme miniaturiste, et son œuvre, au dire de Mercy,

¹ Duc de Croy, *Mémoires*, II, 410.

² Voir la *Bibliographie* à la fin du volume.

n'est ressemblante ni quant à l'attitude, beaucoup trop compassée, ni quand à la coiffure; enfin il n'a « guère réussi »¹. L'année suivante, il est vrai, Van Loo a entrepris un « grand portrait » de Marie-Antoinette à cheval², mais la mort l'a surpris au milieu de ce travail, et les seules œuvres dignes d'être citées représentant Marie-Antoinette avant son avènement sont le pastel de Ducreux et le tableau de Drouais.

Le premier avait été exécuté à Vienne, en 1769, pour Louis XV. Malheureusement l'artiste, s'il a réussi les portraits des filles aînées de Marie-Thérèse et satisfait leur mère au point d'être nommé membre de l'Académie Impériale, n'a pas su rendre le charme de la plus jeune archiduchesse et nous présente une Marie-Antoinette apprêtée, intimidée qui, assurément, n'a pas tenté d'expliquer à son peintre ce qu'elle ignore sans doute elle-même, c'est que sa beauté réside surtout dans son expression.

La mode des « mascarades mythologiques »³ qui avait régné durant tout le siècle, et à laquelle s'étaient prêtées, après la duchesse de Bourgogne, les filles de Louis XV et Marie Leczinska elle-même, conduit en 1771 le peintre Drouais à représenter sous les traits de la déesse de la jeunesse la princesse en qui s'incarne l'espoir de la dynastie: le symbole, à la vérité, est heureusement choisi; mais l'exécution, bien que gracieuse, en est toutefois un peu guindée, et la Marie-Antoinette en Hébé, qui nous apparaît aujourd'hui au musée de Chantilly, assise sur des nuages, la coupe d'hydromel à la main, a l'air un peu trop consciente de son travestissement.

* * *

A l'avènement, tout change. Marie-Antoinette devient l'unique point de mire des peintres officiels et son iconographie s'enrichit d'autant. Il s'en faut d'ailleurs que tout soit à retenir dans la longue liste qu'on nous présente. D'après Mme Campan, la profusion d'ouvrages sans grande valeur que nous passerons sous silence est due à la facilité extrême de la reine qui admettait « les plus médiocres

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 167, Mercy à Marie-Thérèse, 22 mai 1771. — *ib.*, 184, Marie-Thérèse à Mercy, 8 juillet 1771.

² *ib.*, 167. — Il s'agit ici non de Carle van Loo, mort quelques mois avant l'arrivée de Marie-Antoinette, mais de Michel, son neveu, bon portraitiste quoique moins réputé.

³ André Blum, *Mme Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIII^e siècle*.

artistes à l'honneur de la peindre», à son manque de connaissances en peinture — elle avouait ne voir dans un portrait que le mérite de la ressemblance — enfin au peu d'attention qu'elle prêtait à cet art, témoin son attitude aux salons annuels, la rapidité avec laquelle elle « parcourait les petits tableaux de genre » sans « jeter un regard sur les grandes compositions »¹.

En creusant un peu plus, on s'aperçoit pourtant que Marie-Antoinette a gémi longtemps « de n'avoir pu encore trouver un peintre qui attrape sa ressemblance »². Effectivement, dès l'automne de 1774 il a été envoyé à Vienne « un portrait de la reine jouant de la harpe et un second portrait en habit de grand deuil »; ils sont « charmants, déclare l'impératrice, hors le minois de ma chère reine qui est bien mal »³. Huit mois après l'avènement, Marie-Thérèse possède de sa fille « huit ou dix portraits... le tout parfaitement mauvais »⁴. Mais la reine, contrairement à ce que semble insinuer sa femme de chambre, se rend compte qu'ils le sont, si bien qu'elle commence à se décourager et que de Mercy a une certaine peine à obtenir qu'elle consente à poser de nouveau⁵. En 1777, l'impératrice attend toujours le portrait qu'elle réclame depuis deux ans « pour une salle où toute la famille est en grand ». « Eh quoi ! », soupire la pauvre mère, « cette charmante reine ne devrait pas s'y trouver ? Sa mère seule devrait en être privée, de cette chère fille ? Je voudrais avoir votre figure et habillement de cour, si le visage même ne sera pas (sic) si ressemblant. Pour ne vous point trop incommoder, il me suffit que j'aie la figure et le maintien, que je ne connais pas et dont tout le monde est si content. Ayant perdu ma chère fille bien petite et enfant, ce désir de la connaître comme elle s'est formée doit excuser mon importunité, venant d'un fond de tendresse maternelle bien vive... »⁶.

C'est seulement en 1779 que ces plaintes touchantes seront exaucées et que Marie-Thérèse recevra de sa fille un portrait qui fera « ses délices »⁷. C'est le premier portrait de la reine par Mme

¹ Mme Campan, *ib.*, I, 157.

² Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 18 oct. 1774.

³ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 258; Mercy à Marie-Thérèse, 17 nov. 1774. — Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 20 nov.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 315; Mercy au baron Neny, 19 janv. 1775.

⁵ *Ib.*, Mercy à Marie-Thérèse, 18 mars 1775.

⁶ Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 29 juin 1777.

⁷ *Ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 1^{er} avril 1779.

Vigée-Lebrun. Nous le retrouverons; toutefois, avant de nous y arrêter, notons, au fil des années du règne, trois œuvres maîtresses exécutées par deux artistes étrangers, le Suédois Werthmuller et le Polonais Kucharsky.

Le premier Werthmuller est bien connu: c'est celui de 1784, où Marie-Antoinette est représentée debout dans les jardins du Petit Trianon — on distingue, à l'arrière-plan, le Temple de l'Amour — tenant sa fille d'une main et montrant de l'autre son fils. Le peintre a rendu avec une précision qu'aucun autre portraitiste de la reine n'a égalée les yeux à fleur de tête, le nez accentué, la moue autrichienne; il n'en a pas moins, si l'on veut, trahi son modèle. Nous l'avons vu, la physionomie de Marie-Antoinette, toute expressive, n'est pas de celles qui valent par les traits; or, Werthmuller a noté soigneusement — et fidèlement — chacun d'eux sans chercher à en saisir l'expression. C'est ce que les contemporains ont parfaitement senti: « Est-ce possible, lisons-nous dans les *Mémoires secrets*, qu'un aussi habile homme se connaisse si peu en grâces et en majesté?... » Quant à la reine, on prétend qu'elle « s'est méconnue elle-même et s'est écriée: quoi, c'est moi là? »¹.

Werthmuller a fait mieux dans une autre circonstance. Il existe en effet, de lui, une Marie-Antoinette en costume de chasse qui remonte à 1785 et semble bien être la reproduction la plus fidèle, sans en être moins charmante, de la reine dans sa trentième année. Sous la lourde coiffure dont les possesseurs du portrait, craignant une destruction possible, l'ont affublé pendant la Révolution pour le rendre méconnaissable et qu'on n'a pu enlever par la suite, nous retrouvons le visage que font imaginer les mémorialistes: l'exactitude des traits est tempérée ici par l'éclair du regard et la grâce spirituelle du sourire, et nous avons la vraie Marie-Antoinette.

Pendant la Révolution, la reine a voulu laisser un souvenir d'elle à la marquise de Tourzel qu'elle venait de nommer gouvernante de ses enfants et elle s'est fait peindre à son intention par Kucharsky. Commencé en 1791, interrompu après Varennes, puis repris et de

¹ Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*.... XXX, 189. Nous lisons également dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, sous la rubrique du Salon de 1784, à propos du même portrait: « Grand tableau où l'on ne reconnaît qu'un talent fort médiocre; c'est un ouvrage conçu sans intérêt, dessiné mollement, d'un coloris sec et froid. »

nouveau abandonné après le 10 août, ce portrait nous montre Marie-Antoinette assise, de face, un livre à la main. La coiffure élevée, le fichu de mousseline sont à peine esquissés, mais le visage, qui seul a été achevé, est rendu avec une exactitude digne de Werthmuller et une intensité d'expression supérieure à celle du peintre suédois. L'ovale étroit de ce visage semble s'être encore aminci; le regard voilé dit la myopie, mais aussi la tristesse sans fond; la bouche « autrichienne » sourit, d'un pâle sourire où passe, au lieu de gaieté, un reflet d'ironie révélateur d'une arrière-pensée de lutte et d'espoir. Pour qui a suivi les pensées de la reine après Varennes, ce portrait est parlant. Werthmuller nous avait fait connaître Marie-Antoinette à l'apogée de son bonheur de mère et de reine; Kucharsky nous découvre le visage et même un peu de l'âme de Marie-Antoinette au temps de ses malheurs.

* * *

Jusqu'ici nous avons vu Marie-Antoinette poser devant les chevalets en image passive et se mettre « à la discrétion du peintre... dans l'attitude qu'il voudra »¹. Faut-il en conclure qu'il en a toujours été ainsi? Non, car tout au contraire, quand le peintre est Mme Vigée-Lebrun, le modèle semble devenir image active et plus ou moins « collaborante » à l'œuvre.

Nous ne nous occuperons pas ici des premiers portraits de la reine exécutés par Mme Lebrun; ils l'ont été d'après les œuvres d'autres peintres, et sans doute aussi un peu de mémoire, car l'artiste avait aperçu une fois Marie-Antoinette à Marly — rencontre d'ailleurs rapide, où la reine lui avait produit « l'effet d'une apparition »². Citons, en 1776, un portrait destiné à Mgr. Elie de Beaumont, et ceux « en buste et en habit de cour » qui figurent dans les *Comptes des Dépenses Imprévues* pour l'année 1777³.

C'est deux ans plus tard seulement, on l'a vu, que la reine a posé pour la première fois devant Mme Vigée-Lebrun, et il ne semble pas que cette seconde rencontre, plus prolongée pourtant que celle de Marly, ait fait revenir l'artiste sur sa première impression: lisons

¹ Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 15 juin 1777.

² Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I.

³ Ce sont des œuvres à bon marché (240 l. la pièce) destinées à être offertes en cadeau, et d'ailleurs pas toujours exactement payées. Le 3 juillet 1779 une lettre de Mme Lebrun réclame le prix de deux portraits sur quatre. (André Blum, *Mme Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIII^e siècle*, p. 21.)

plutôt le *portrait écrit* qu'elle nous a laissé de son modèle et qu'il faut citer en entier, car il répond trait pour trait à l'impression qu'elle cherche à nous donner dans ses *portraits peints*. Marie-Antoinette, dit-elle dans ses *Souvenirs*, était « grande, admirablement bien faite, assez grosse sans l'être trop. Les bras étaient superbes, ses mains petites, parfaites de forme, et ses pieds charmants. *Elle était la femme de France qui marchait le mieux*, portant la tête fort élevée, avec une majesté qui faisait reconnaître la souveraine au milieu de toute sa cour, *sans pourtant que cette majesté nuisit en rien à tout ce que son aspect avait de doux et de bienveillant*. Enfin, il est très difficile de donner, à qui n'a pas vu la reine, une idée de tant de grâces et de tant de noblesse réunies... » — C'est la note générale, celle que nous avons déjà indiquée et qui domine le concert des mémoires du temps. Dans la suite, c'est plus spécialement le peintre qui parle :

« Ses traits n'étaient point réguliers; elle tenait de sa famille cet ovale long et étroit particulier à la nation autrichienne. Elle n'avait point de grands yeux, leur couleur était presque bleue; son regard était spirituel et doux, son nez était fin et joli et sa bouche n'était pas trop grande, quoique les lèvres fussent un peu fortes. Mais *ce qu'il y avait de plus remarquable dans son visage, c'était l'éclat de son teint*. Je n'en ai jamais vu d'aussi brillant, et brillant est le mot; car *sa peau était si transparente qu'elle ne prenait point d'ombre*. Aussi ne pouvais-je en rendre l'effet à mon gré: les couleurs me manquaient pour peindre cette fraîcheur, ces tons si fins qui n'appartenaient qu'à cette charmante figure et que je n'ai retrouvés chez aucune autre femme »¹.

On le voit: Marie-Antoinette est toujours un peu pour son peintre « l'apparition » de Marly, et c'est cette apparition que Mme Lebrun a fait revivre dans ses portraits, où les défauts du visage sont comme estompés dans la grâce de l'ensemble.

D'abord « prodigieusement intimidée » par « l'air imposant » de son modèle, Mme Lebrun ne tarde pas à être mise à l'aise par la « gracieuse bonté » que la reine lui témoigne. Les deux femmes sont faites pour se comprendre; elles ont le même âge et bien des affinités les rapprochent: Mme Vigée-Lebrun idolâtre sa fille unique, et l'on sait la tendresse maternelle de Marie-Antoinette; elles ont des amis communs — le comte de Vaudreuil — et des divertissements similaires — la comédie; un amour égal pour la campagne les conduit

¹ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 45 et suiv.

toutes deux à un goût décidé pour les jardins qu'on dessine alors d'après J.-J. Rousseau; enfin, elles ont l'une et l'autre la passion de la musique, et Marie-Antoinette, qui a sans doute entendu Grétry parler des « sons argentés » de la voix de Mme Lebrun, « lui donne peu de séances sans lui faire chanter avec elle plusieurs duos » de ce compositeur à la mode¹.

Ce que pouvaient être ces séances, nous le déduisons aisément de ce qui précède et aussi des souvenirs de l'artiste, où on la voit discuter librement avec son modèle pour le choix d'une coiffure, d'un costume ou d'une pose².

Le premier portrait, celui de 1779, peint à l'intention de l'impératrice³ et qui représente Marie-Antoinette debout, en grand costume, est un portrait d'apparat où ni le peintre ni la reine n'ont pu donner cours à leur goût personnel. Elles ont pourtant trouvé moyen d'y mettre une note de fraîcheur significative: remarquons la rose que la reine tient à la main au lieu du classique éventail ou de la guirlande apprêtée, et le vase de fleurs posé à côté de la couronne. Elles ont agi plus librement dans le portrait de Marie-Antoinette dans son jardin, nouant d'un ruban la tige d'une rose; et cependant là large jupe de satin y apparaît encore comme une concession à l'étiquette, car « on peut croire, a dit Mme Vigée-Lebrun, que je préférerais de beaucoup la peindre sans grande toilette et surtout sans grand panier »⁴.

Elle a réalisé son audacieux projet avec le portrait de 1783, où Marie-Antoinette, dans la même attitude que précédemment, apparaît coiffée d'un chapeau de paille et vêtue d'une simple robe de mousseline blanche garnie de manches à « gigots », — la gaulle. Nous ne pouvons que redire avec un écrivain du temps, qui a vu le portrait au Salon de cette année-là⁵ et s'étonne de voir sa souveraine pré-

¹ Mme Vigée-Lebrun, *ib.*, I, 60.

² *Ib.*, 37.

³ La reine en commanda deux copies, l'une pour l'Impératrice de Russie, l'autre pour ses appartements de Trianon, où elle se voit encore; on sait que par suite d'une confusion inexplicable il a été gravé par Roger pendant la Restauration sous le nom du peintre suédois Roslin. Le collier de perles qui entoure le cou de la reine dans le portrait de Vienne ne figure pas sur les copies.

⁴ *Ib.*

⁵ Mme Vigée-Lebrun venait d'être reçue membre de l'Académie royale de peinture: elle avait donc pour la première fois le droit d'exposer

sentée au public sous un costume « réservé pour l'intérieur de son palais » : il est à présumer « que l'auteur y a été autorisée et n'aurait pas pris d'elle-même une pareille liberté ». Le même écrivain, jugeant par-dessus le tableau le modèle lui-même, avec une désinvolture qu'autorise le négligé du costume et qui est aussi un signe du tems, ajoute : « Sa Majesté est très bien; elle a cet air leste et délibéré, cette aisance qu'elle préfère à la gêne de la représentation et qui, chez elle, ne fait point de tort à la noblesse de son rôle. Quelques critiques lui trouvent le cou trop élancé; ce serait une petite faute de dessin. Du reste, beaucoup de fraîcheur dans la figure, d'élégance dans le maintien, de naturel dans l'attitude, font aimer ce portrait. Il intéresse même ceux qui, au premier coup d'œil, n'y reconnaîtront pas la reine »¹. Savourons l'ironie de ce dernier trait et convenons que, si Marie-Antoinette est sans doute pour beaucoup dans la conception de ce portrait, non le plus ressemblant mais peut-être le plus « joli » qui reste d'elle², elle a plus sûrement encore sa bonne part dans les critiques dont il est l'objet; elle le sent d'ailleurs si bien qu'au bout de peu de jours l'ordre arrive de le retirer du salon³.

Il semble qu'elle lui ait préféré d'ailleurs le portrait exécuté la même année et qui la représente à mi-corps, de profil, un livre à la main, vêtue d'un corsage de velours rouge sur une robe jaune. Le mouvement de la tête vers la droite, qui rappelle celui du second Werthmuller, est comme pris sur le vif; Marie-Antoinette va parler, elle a quelque malice à dire: ses yeux et son sourire la disent déjà. Dans ce portrait, un des plus expressifs de l'artiste et le plus vivant qu'elle ait fait de son modèle, nous voyons la reine « chez elle », telle que ses amis l'ont souvent vue et telle qu'elle désire qu'ils la revoient, si nous en jugeons par le nombre des répliques qu'elle en a demandées; Mme Lebrun en compte jusqu'à huit.

En 1787, c'est le grand portrait de la reine entourée de sa

ses œuvres. Le même salon vit aussi l'exposition du tableau de réception de David, *Les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, qui eut un grand succès.

¹ *Mémoires Secrets*, dits de Bachaumont.

² C'est l'avis de M. de Nolhac (voir *Mme Vigée-Lebrun, peintre de Marie-Antoinette*, p. 71).

³ « Le public ayant paru désapprouver ce costume peu digne de Sa Majesté, l'on s'est empressé de lui en substituer un autre avec un habillement plus analogue à la dignité du trône. » (Grimm, *Corresp. litt.*, XIII, 441, 1^{er} déc. 1783.)

famille; une lettre officielle du comte d'Angiviller qui, depuis l'avènement de Louis XVI, a remplacé Marigny à la Direction générale des Bâtiments¹, nous apprend que la reine en a conçu elle-même l'idée.

« Sa Majesté m'ayant, Madame, écrivait, en effet, le Directeur général à Mme Lebrun le 12 septembre 1787, fait part de l'intention où elle était de se faire peindre en grand avec ses trois enfants, je lui ai proposé de vous charger de cet ouvrage, ce qu'elle a agréé... Je suis bien flattée d'avoir à vous annoncer cette marque de distinction particulière que la reine fait de vos talents ». Peu après, Marie-Antoinette demande une esquisse « très poussée » de l'œuvre, qu'elle ne veut évidemment pas perdre de vue².

Rien d'étonnant, au surplus, dans ce désir et dans sa manifestation à cette date: 1787, n'est-ce pas l'année de la grande impopularité de *Madame Déficit*, n'est-ce pas l'époque où Marie-Antoinette, dans l'espoir d'enrayer la montée de haine, cherche toutes les occasions de se montrer en public avec ses enfants? Elle aurait désiré figurer à la cérémonie de ses dernières relevailles dans le même carrosse que son fils aîné; elle a tenu, malgré l'usage, à mener avec elle au théâtre sa fille, à peine âgée de dix ans³; il est naturel qu'elle veuille s'abriter au Salon derrière ces jeunes têtes aimées des Parisiens, et naturel également qu'elle s'adresse, pour réaliser son dessein, à l'artiste délicate, femme et mère comme elle, qui a reproduit déjà plusieurs fois les traits des enfants royaux.

Malheureusement l'effet souhaité n'a été qu'en partie atteint. On connaît le célèbre tableau intitulé: *Marie-Antoinette et ses enfants*. La reine y est représentée assise, ayant à sa droite sa fille qui, debout, semble lui parler, et à sa gauche son fils — « le premier dauphin », comme on l'appelle parfois, car il mourra en 1789 — qui montre le berceau vide de sa petite sœur Sophie, morte à l'âge d'un an⁴. Sur les genoux de la reine, un bébé en robe, qui est le duc de Normandie,

¹ Attaché d'abord à l'éducation du futur Louis XVI, puis intendant du Jardin Royal (Jardin des Plantes), il suivra à la Direction des Bâtiments les errements de son prédécesseur.

² Nolhac, *Mme Vigée-Lebrun*, p. 115.

³ *Mémoires secrets*.

⁴ La petite princesse Sophie-Hélène-Béatrix était née alors que le tableau se trouvait à peine esquissé; on avait donc ajouté son berceau au projet primitif. Elle était morte avant l'achèvement complet, de sorte que le dauphin ne montrait plus qu'un berceau vide.

le futur Louis XVII. La façon dont les personnages sont groupés dit le tableau familial; mais Mme Vigée-Lebrun n'a-t-elle point osé ou n'a-t-elle point voulu ne voir dans son modèle que la *mère de famille*? En tous cas, elle a agi un peu à la façon des primitifs chrétiens pour qui la Vierge n'était que le trône de l'Enfant-Dieu, et elle nous a donné l'image imposante, mais non attendrissante, d'une reine entourée des héritiers de la couronne. De plus, par une inconséquence dans laquelle les primitifs n'étaient pas tombés, elle a fait du petit duc de Normandie un bébé bien réel, au geste délicieusement maladroit, et elle a prêté à la jeune Madame Royale une pose câline qui contraste étrangement avec le regard absent de sa mère. Le public n'a vu que cette contradiction, et un critique a résumé l'impression générale en écrivant que « les airs de tête » de la reine « ne répondaient en rien à la situation »¹.

* * *

Quoi qu'il en soit et au fond, nous pouvons induire des relations de Marie-Antoinette avec Mme Vigée-Lebrun que la peinture préférée de la reine est plutôt un art bourgeois, un art champêtre, un art familial. Et ceci assurément n'est pas nouveau. Mais précisons, et sachons-lui gré de n'avoir pas dépassé la mesure et de n'avoir pas donné dans la vogue des travestis rustiques, qui remplaçaient sous son règne les « mascarades mythologiques » de l'époque précédente. Des femmes de la cour, des femmes de l'entourage de Marie-Antoinette, — une comtesse de Puységur, une marquise de la Guiche, une duchesse de Caderousse-Grammont — se font peindre par Mme Vigée-Lebrun en laitières et en bergères²; la reine se contente de vouloir être peinte en costume d'intérieur, et c'est une preuve de la justesse de son goût. Sans doute, un jour, à Trianon, rencontrant Mme Vigée-Lebrun pendant une répétition de *Rose et Colas*, elle a exprimé le désir de se voir peinte dans la robe de son rôle, une robe de paysanne: mais c'est un mot dit en l'air et dont ne témoigne pas même une esquisse dans les cartons de son peintre³.

D'autre part nous savons qu'elle a résisté aux instances de cette dernière qui la « suppliait » de se laisser coiffer sans poudre et de

¹ *Mémoires secrets*.

² P. de Nolhac, *Mme Vigée-Lebrun peintre de Marie-Antoinette*, p. 112.

³ *Ib.*, p. 114.

se partager les cheveux sur le front¹ ; elle ne s'est point laissé draper à l'antique ; elle n'a point suivi sa portraitiste jusqu'au « flirt » avec la manie antiquisante de son temps ; ce qu'il y a de déclamatoire, de révolutionnaire si l'on peut dire, dans l'art qui se fait jour alors et dont David parti pour Rome en 1783 afin, disait-il, de se retremper aux sources « de l'antique tout cru », est en train de devenir le grand promoteur, l'effarouche sans doute un peu, comme l'ont effarouchée, en poésie, l'ode de Lebrun-Pindare et en politique la violence du sentiment national en faveur des Américains. Rappelons-nous d'ailleurs ses attentions pour Mme Vigée-Lebrun², les noms des modèles mondains de l'artiste — Mme Elisabeth, Mme de Lamballe, la duchesse de Polignac, sa fille, et la plupart des membres de sa société tant en hommes qu'en femmes³ — rappelons-nous la haine que David porte à la portraitiste de la cour⁴, la fuite éperdue de

¹ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 37.

² « Un jour, raconte l'artiste dans ses *Souvenirs* (I, p. 64 et suiv.), il m'arriva de manquer au rendez-vous qu'elle m'avait donné pour une séance... je me hâtai le lendemain de me rendre à Versailles pour m'excuser ; la reine ne m'attendait pas, elle avait fait atteler sa calèche... M. Campan me reçut d'un air froid et sec et me dit d'un ton colère avec sa voix de stentor : « C'était hier, Madame, que Sa Majesté vous attendait, et bien sûrement elle ne vous donnera pas séance. » Il va trouver la reine, qui me fait entrer aussitôt dans son cabinet. Sa Majesté finissait sa toilette ; elle tenait un livre à la main pour faire répéter une leçon à la jeune Madame... la reine se tourna vers moi... « Non, non, ne partez pas, je ne veux pas que vous ayez fait cette course inutilement. » Elle décom-manda sa calèche et me donna séance. » — L'artiste, dans sa confusion, renverse sa boîte à couleurs : « Laissez, laissez », dit la reine ; « et, quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même. » — Après la mort du premier dauphin, Marie-Antoinette fait enlever de Versailles le tableau qui la représente avec ses enfants et qui lui rappelle trop vivement la perte qu'elle a faite ; mais elle a soin de faire avertir aussitôt l'artiste des motifs de ce déplacement. — Bref, « la bonté qu'elle m'a toujours témoignée est un de mes plus doux souvenirs », conclut Mme Vigée-Lebrun.

³ Par exemple le comte de Vaudreuil, M. de Calonne, le duc de Polignac, son père, etc.

⁴ David, d'abord assidu aux soirées de Mme Vigée-Lebrun, ne se résigna pas à frayer avec la société de grands seigneurs qui la fréquentait. Il lui fit des reproches et finalement se brouilla avec elle au point d'être un des propagateurs des bruits qui circulaient d'une liaison entre elle et Calonne. Cependant — elle, du moins, l'assure — il lui rendait justice en art. Le *Paesello* de Mme Vigée-Lebrun ayant été exposé en pendant d'un de ses propres tableaux à l'époque de la Révolution, David le regarda long-

celle-ci dès le début de la Révolution, et nous concluons que l'art qu'aime Marie-Antoinette est la dernière fleur de l'art « ancien régime », celui de Mme Vigée-Lebrun, de Fragonard dans ses tableaux sentimentaux, de Greuze dans ce qu'il a de naturel un peu apprêté, de Moreau-le-Jeune, de Cochin aussi, c'est-à-dire un art voisin de la littérature de *Paul et Virginie*, des *Mois* de Roucher, des *Saisons* de Saint-Lambert, des premières idylles de Chénier, de celles, surtout, de Gessner; un art proprement féminin, qui est la suite alanguie, mais authentique, de Rousseau, et qui est à l'antipode de l'art tendu, raide, masculin et « républicain », de David.

A l'occasion le goût de la reine se traduit en actes. Ceux-ci, quels sont-ils? Marie-Antoinette a été Marraine d'un fils de Ducreux, le pastelliste qui l'avait peinte à Vienne; elle a encouragé les débuts d'Isabey, et s'est fait peindre par lui en miniature avant qu'il devînt élève de David; notons également sa protection envers Moreau-le-Jeune et envers Pierre Cogel, qu'elle aide à devenir peintre officiel et professeur de la Ville de Lyon. Mais ce dernier est Suédois, partant compatriote de M. de Fersen, et la peinture peut n'être pas pour beaucoup dans l'intérêt que la reine lui témoigne. Rappelons plutôt la chaleur avec laquelle elle soutient la candidature de sa portraitiste à l'Académie royale de peinture.

C'est en 1783. Le portrait de l'artiste peint par elle-même a mis le comble à sa notoriété et décidé Joseph Vernet à proposer son élection. L'Académie, alors présidée par Vien, tient la balance de son mieux entre l'art d'hier et celui de demain et n'a point d'objection de principe à formuler; d'autre part les statuts admettent parfaitement qu'il y ait des femmes à l'Académie. A cette époque elle en compte trois : Mme Vien, miniaturiste, Mme Vallayer-Coster, peintre de fleurs et Mme Roslin, pastelliste. Mais la première place vacante revient, dans l'esprit de M. Pierre, premier peintre du roi, à Madame Labille-Guiard, peintre de portraits et d'histoire, dont le talent balance, à la vérité, celui de sa concurrente. De plus, Mme Lebrun fait commerce de ses tableaux, indirectement au moins, puisque son mari les vend, et ceci est contraire aux statuts¹.

temps. « On croirait, dit-il avec dépit, ma toile peinte par une femme et le portrait de Paesello peint par un homme. » (Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 266.)

¹ Son mari jouit d'ailleurs d'une assez mauvaise réputation. C'est un joueur effréné, qui engloutira toute la fortune du ménage, fruit du travail de sa femme.

M. Pierre, à qui sa fortune autant que son titre de premier peintre¹ permet de jouer au Mécène, exerce par là sur ses confrères une influence qui aurait pu, a dit Mme Lebrun, « me devenir fatale si dans ce temps-là tous les vrais amateurs n'avaient pas été associés à l'Académie et s'ils n'avaient formé en ma faveur une cabale »². La mémoraliste ne veut pas qu'on puisse penser, et cela se conçoit, qu'elle n'a dû son succès qu'à un trait de bonté de la reine, et elle préfère s'étendre sur la protestation des « vrais amateurs ». En réalité cependant, Marie-Antoinette a mandé le comte d'Angiviller, lui a parlé en faveur de sa protégée, revient à la charge et l'oblige à rédiger pour Louis XVI un mémoire où se révèle tout l'embarras d'un homme qui veut le maintien des traditions et qui désire pourtant ne pas déplaire à sa souveraine.

« Dans les statuts donnés par Louis XIV à l'académie royale de peinture, y lisons-nous, il est défendu à tout artiste de faire le commerce des tableaux *soit directement soit indirectement*. Ce règlement a été confirmé par Votre Majesté de la manière la plus authentique; il est de la plus grande importance de maintenir une loi qui contribue à la gloire des arts, et, ce qui est bien plus important, les soutient dans un pays où ils sont si utiles et si nécessaires pour le commerce avec l'étranger³. La dame Lebrun, femme d'un marchand de tableaux, a un très grand talent et serait sûrement à l'Académie depuis longtemps sans le commerce que fait son mari; on dit, et je le crois, qu'elle ne se mêle pas du commerce⁴; mais, en France, *une femme n'a point d'autre état que celui de son mari*. La reine honore la dame Lebrun de ses bontés et cette femme en est digne, non seulement par ses talents, mais encore par sa conduite. *So Majesté m'a fait l'honneur de me demander s'il n'y avait pas moyen, sans détruire la loi et en lui laissant toute sa force, de faire admettre*

¹ Il a succédé dans cette charge à Boucher, mort au mois de mai 1770. De concert avec Hubert Robert, il représentera, en cette qualité, les peintres de son temps dans le Comité chargé de préparer l'exécution d'un projet de *Museum royal* au Louvre. (Nolhac, *Hubert Robert*, p. 61.)

² Mme Vigée-Lebrun, *ib.*

³ Remarquons l'habileté avec laquelle l'auteur du Mémoire accumule les raisons pouvant avoir action sur le roi: les questions de commerce étaient, en effet, dès ce moment du règne de Louis XVI, tout à fait à l'ordre du jour.

⁴ C'est en effet la vérité. Mme Lebrun, en vraie artiste, ne prête aucune attention aux détails matériels de la vie, et se laisse en toute indifférence dépouiller par son mari.

Mme Lebrun dans cette compagnie qu'il est intéressant de soutenir dans toute l'exactitude et la rigueur des statuts, surtout depuis que Votre Majesté a accordé la liberté aux arts. *J'ai eu l'honneur de lui répondre que la protection dont elle honorait Mme Lebrun tombait sur un sujet assez distingué pour qu'une exception en sa faveur devint plutôt une confirmation qu'une infraction à la loi*, si elle était motivée sur cette respectable protection et que Votre Majesté voulût bien l'autoriser par un acte formel. Je supplie en conséquence Votre Majesté de vouloir bien me donner ses ordres et je la supplie de vouloir bien borner à quatre le nombre des femmes qui pourront à l'avenir être admises dans l'Académie. Ce nombre est suffisant pour honorer le talent, les femmes ne pouvant jamais être utiles au progrès des arts, la décence de leur sexe les empêchant de pouvoir jamais étudier d'après nature et dans l'école publique établie et fondée par Votre Majesté. »

Louis XVI ayant accordé l'autorisation demandée, d'Angiviller n'a plus qu'à transmettre à M. Pierre les volontés du roi que le procès-verbal de la séance de l'académie du 31 mars 1783 enregistre comme suit, avec un dépit visible :

« Le secrétaire a fait lecture d'une lettre en date du 30 mai, écrite de Versailles à M. Pierre, par M. le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, par laquelle il annonce que la reine *« daignant honorer la demoiselle Louise-Elisabeth Vigée, de Paris, femme du sieur Lebrun, marchand de tableaux, de sa protection la plus particulière et.... lui ayant à plusieurs fois et dernièrement encore donné de nouvelles preuves de l'intérêt qu'elle voulait bien prendre à cette artiste, lui, comte d'Angiviller, se faisant un devoir et une loi de se conformer au désir de la reine et de conserver en même temps les statuts de l'Académie dans toute leur force, il avait en conséquence mis sous les yeux du roi l'article des nouveaux statuts qui interdit de la manière la plus précise à tout membre de l'académie le commerce des tableaux et témoigné le désir que la reine en avait montré que le roi donnât une dispense en faveur de Mme Lebrun. L'Académie, exécutant avec un profond respect les ordres de son souverain, a reçu la demoiselle Vigée, femme du sieur Lebrun.... la compagnie ne doute point que la dame Lebrun, déjà reçue académicienne, ne justifie, en apportant de ses ouvrages, et sa renommée et la protection auguste dont elle est honorée »*¹.

¹ Procès-verbal de l'Académie royale de peinture, IX, 153.

M. Pierre, à qui sa fortune autant que son titre de premier peintre¹ permet de jouer au Mécène, exerce par là sur ses confrères une influence qui aurait pu, a dit Mme Lebrun, « me devenir fatale si dans ce temps-là tous les vrais amateurs n'avaient pas été associés à l'Académie et s'ils n'avaient formé en ma faveur une cabale »². La mémoraliste ne veut pas qu'on puisse penser, et cela se conçoit, qu'elle n'a dû son succès qu'à un trait de bonté de la reine, et elle préfère s'étendre sur la protestation des « vrais amateurs ». En réalité cependant, Marie-Antoinette a mandé le comte d'Angiviller, lui a parlé en faveur de sa protégée, revient à la charge et l'oblige à rédiger pour Louis XVI un mémoire où se révèle tout l'embarras d'un homme qui veut le maintien des traditions et qui désire pourtant ne pas déplaire à sa souveraine.

« Dans les statuts donnés par Louis XIV à l'académie royale de peinture, y lisons-nous, il est défendu à tout artiste de faire le commerce des tableaux *soit directement soit indirectement*. Ce règlement a été confirmé par Votre Majesté de la manière la plus authentique; il est de la plus grande importance de maintenir une loi qui contribue à la gloire des arts, et, ce qui est bien plus important, les soutient dans un pays où ils sont si utiles et si nécessaires pour le commerce avec l'étranger³. La dame Lebrun, femme d'un marchand de tableaux, a un très grand talent et serait sûrement à l'Académie depuis longtemps sans le commerce que fait son mari; on dit, et je le crois, qu'elle ne se mêle pas du commerce⁴; mais, en France, *une femme n'a point d'autre état que celui de son mari*. La reine honore la dame Lebrun de ses bontés et cette femme en est digne, non seulement par ses talents, mais encore par sa conduite. *Sa Majesté m'a fait l'honneur de me demander s'il n'y avait pas moyen, sans détruire la loi et en lui laissant toute sa force, de faire admettre*

¹ Il a succédé dans cette charge à Boucher, mort au mois de mai 1770. De concert avec Hubert Robert, il représentera, en cette qualité, les peintres de son temps dans le Comité chargé de préparer l'exécution d'un projet de *Museum royal* au Louvre. (Nolhac, *Hubert Robert*, p. 61.)

² Mme Vigée-Lebrun, *ib.*

³ Remarquons l'habileté avec laquelle l'auteur du Mémoire accumule les raisons pouvant avoir action sur le roi: les questions de commerce étaient, en effet, dès ce moment du règne de Louis XVI, tout à fait à l'ordre du jour.

⁴ C'est en effet la vérité. Mme Lebrun, en vraie artiste, ne prête aucune attention aux détails matériels de la vie, et se laisse en toute indifférence dépouiller par son mari.

Mme Lebrun dans cette compagnie qu'il est intéressant de soutenir dans toute l'exactitude et la rigueur des statuts, surtout depuis que Votre Majesté a accordé la liberté aux arts. *J'ai eu l'honneur de lui répondre que la protection dont elle honorait Mme Lebrun tombait sur un sujet assez distingué pour qu'une exception en sa faveur devînt plutôt une confirmation qu'une infraction à la loi*, si elle était motivée sur cette respectable protection et que Votre Majesté voulût bien l'autoriser par un acte formel. Je supplie en conséquence Votre Majesté de vouloir bien me donner ses ordres et je la supplie de vouloir bien borner à quatre le nombre des femmes qui pourront à l'avenir être admises dans l'Académie. Ce nombre est suffisant pour honorer le talent, les femmes ne pouvant jamais être utiles au progrès des arts, la décence de leur sexe les empêchant de pouvoir jamais étudier d'après nature et dans l'école publique établie et fondée par Votre Majesté. »

Louis XVI ayant accordé l'autorisation demandée, d'Angiviller n'a plus qu'à transmettre à M. Pierre les volontés du roi que le procès-verbal de la séance de l'académie du 31 mars 1783 enregistre comme suit, avec un dépit visible :

« Le secrétaire a fait lecture d'une lettre en date du 30 mai, écrite de Versailles à M. Pierre, par M. le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, par laquelle il annonce que la reine *«daignant honorer la demoiselle Louise-Elisabeth Vigée, de Paris, femme du sieur Lebrun, marchand de tableaux, de sa protection la plus particulière et.... lui ayant à plusieurs fois et dernièrement encore donné de nouvelles preuves de l'intérêt qu'elle voulait bien prendre à cette artiste, lui, comte d'Angiviller, se faisant un devoir et une loi de se conformer au désir de la reine et de conserver en même temps les statuts de l'Académie dans toute leur force, il avait en conséquence mis sous les yeux du roi l'article des nouveaux statuts qui interdit de la manière la plus précise à tout membre de l'académie le commerce des tableaux et témoigné le désir que la reine en avait montré que le roi donnât une dispense en faveur de Mme Lebrun. L'Académie, exécutant avec un profond respect les ordres de son souverain, a reçu la demoiselle Vigée, femme du sieur Lebrun.... la compagnie ne doute point que la dame Lebrun, déjà reçue académicienne, ne justifie, en apportant de ses ouvrages, et sa renommée et la protection auguste dont elle est honorée »*¹.

¹ Procès-verbal de l'Académie royale de peinture, IX, 153.

Ainsi, non seulement c'est la reine qui a obtenu et pour ainsi dire enlevé de haute lutte l'élection de sa portraitiste, mais l'exception faite en faveur de Mme Lebrun a été renforcée d'une autre, cette permission accordée à la nouvelle élue de ne présenter qu'après l'élection son tableau de réception.

Marie-Antoinette, on le voit, n'a pas craint d'affirmer sa préférence pour Mme Lebrun, ni de s'ingérer, d'empiéter même, dans le domaine du département des Beaux-Arts en faveur de sa protégée; et son geste n'a point été sans retentissement. Mme Lebrun, académicienne, arrive en effet au summum de la réputation; elle est plus que jamais à la mode; les commandes affluent à son atelier au point qu'elle n'a plus une heure de liberté; elle est mimée au théâtre, fêtée à l'opéra¹; elle expose au Salon; ses œuvres vont se multiplier jusqu'à déterminer, non seulement en peinture, mais dans l'histoire du costume, un courant durable. En favorisant l'élection de Madame Vigée-Lebrun, Marie-Antoinette a fortifié d'une façon indirecte, mais efficace, l'importance de ce courant.

* * *

Après la peinture, la *gravure* et l'*estampe*.

La popularité de Marie-Antoinette, dauphine et jeune reine, suffirait à expliquer qu'elle soit « très probablement la femme dont il fut gravé le plus grand nombre de portraits »²; mais, ne l'oublions pas: la fin du XVIII^e siècle, qui est le plus beau moment des collections et des collectionneurs, marque aussi l'apogée de la gravure française: il suffit, pour s'en convaincre, de citer les noms de Lebeau, Janinet, Boisot, Dagoty, de Longueil, Van Loo, Moreau le jeune. Les grands seigneurs, à l'exemple du comte de Caylus, se font graveurs-amateurs en même temps qu'ils achètent des antiquités; les reproductions de sujets mythologiques se multiplient et, conséquence normale, l'art des graveurs s'y affine; il s'affine également dans les sujets contemporains, scènes relatant un fait actuel, compositions allégoriques fixant le souvenir d'un événement.

Chaque phase de l'existence de Marie-Antoinette depuis son arrivée en France a été signalée par une floraison des unes et des autres, et nous en avons un premier exemple dans le « cycle » de son mariage. La séparation de la jeune archiduchesse d'avec sa mère

¹ Voir ses *Souvenirs*, t. I.

² Vuaillard et Bourin, *Les portraits de Marie-Antoinette*.

inspire à Louise Massart une eau-forte dédiée à la duchesse de Chartres et qui représente *les Adieux de Marie-Thérèse* à sa fille, accompagnés d'un quatrain dans le goût d'alors :

Sèche tes pleurs, ma fille; en toi montre à la France
Et la mère du peuple et l'épouse du Roi;
Pour adoucir les maux que m'offre ton absence,
Le bruit de tes vertus parviendra jusqu'à moi¹.

En même temps, chez Hénault et Rapilly paraît une reproduction d'un portrait de la dauphine. Marie-Antoinette y est représentée de face, à mi-corps, en grand décolleté, et, au bas de la gravure, on lit ces vers :

Du sang le plus auguste elle a reçu le jour,
Et son moindre mérite est sa haute naissance;
Minerve avec tendresse éleva son enfance,
Elle en fit l'ornement d'une brillante cour;
Aujourd'hui tous les dieux, inspirés par l'Amour,
Comblent par son hymen le bonheur de la France².

Notons cette tendance du temps à accompagner de vers enthousiastes ou attendris l'image d'une princesse alors chérie.

L'année 1771 voit éclore une composition allégorique, *Les augustes alliances*, où deux socles, sur lesquels sont figurés les mariages des princes de Naples et de Parme avec les sœurs de Marie-Antoinette, soutiennent les portraits du Dauphin et de la Dauphine encadrés d'une couronne de fleurs et de drapeaux, clair symbole de l'espoir que nourrit la nation dans l'union des deux grandes œuvres diplomatiques de Louis XV, le *pacte de famille* et l'*alliance*.

D'autre part, les actes de bienveillance ou simplement « d'humanité » de la Dauphine sont saisis au vol par les artistes comme autant d'occasions de reproduire ce qu'on appelait alors les « traits adorés ». Par exemple, le 16 octobre 1773, Marie-Antoinette étant descendue de carrosse au milieu de la chasse pour porter secours à une vieille paysanne renversée par les chevaux, Moreau-le-jeune s'empare de la scène et Marmontel y joint ces vers :

¹ Lord Ronald Gower, *Iconographie*, N° 264. — Les numéros de gravures indiqués sans référence dans les pages qui suivent se rapportent à cet ouvrage.

² N° 176.

Vous n'oubliez pas qui nous sommes,
Princesse, et l'infortune est sacrée à vos yeux ;
Conservez ce respect, il vous est glorieux :
C'est en s'abaissant jusqu'aux hommes
Que les rois s'approchent des dieux¹.

La gravure fut présentée à Marie-Antoinette qui la vit avec confusion, et dédiée à l'impératrice, qui la reçut en pleurant de joie.

L'avènement de Louis XVI allait bientôt fournir un nouveau thème aux artistes. — C'est ainsi que Moreau-le-Jeune, dans un dessin, demeuré d'ailleurs inédit, représente le nouveau roi et sa femme en costume d'apparat, assis sur un trône fleurdelisé. Louis XVI prête une oreille attentive aux discours de Minerve, tandis que Marie-Antoinette, une main posée sur la couronne, s'incline avec grâce vers un groupe de Français qui l'applaudissent. « Le geste heureux et expressif de la jeune souveraine fait de cette image juvénile la plus intéressante peut-être que Moreau ait dessinée de sa bienfaitrice »². Plus bas, une femme symbolisant la France tend au roi les cœurs de ses sujets, et, dans les nues, *la vérité dévoilée par le temps* se penche sur le jeune couple. La famille royale est groupée à gauche ; à droite, la satire du règne précédent : le chancelier Maupeou roule à terre, foudroyé ; son parlement, tête basse, assiste au retour triomphal des anciens magistrats, et l'abbé Terray est emporté par deux monstres, *Mensonge et Discorde*.

D'un symbolisme encore plus outré est la gravure de Godefroy d'après Bérainville, qui fut présentée à la reine à Marly, le 29 juillet 1774. Elle consiste en deux médaillons, dont l'un renferme une allégorie que l'autre explique comme il suit : « La reine, figurée par l'aurore, nous annonce un jour pur et serein aux premiers rayons du soleil représentant Louis XVI, notre auguste monarque. Le temps, appuyé sur une urne, en fait couler un fleuve d'or. Au milieu flotte la France, représentée par un globe fleurdelisé sur lequel l'Aurore répand des roses. S. A. R. Madame, à la tête des Grâces, ses sœurs, Mme la comtesse d'Artois et Mme Clotilde, présentent à la reine une couronne de fleurs. Cette adorable souveraine, les regardant avec tendresse, leur montre le soleil comme le principe de la gloire qu'elle

¹ N° 164. — Gravé par Godefroy sous ce titre : Exemple d'humanité donné par Madame la Dauphine.

² Voir l'article de P. de Nolhac, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.

partage si dignement. Madame Elisabeth, sous la figure de l'Ingénuité, fait remarquer ce fleuve d'or à Mme la comtesse d'Artois qui la tient par la main et lui montre le soleil et l'aurore, vraies sources de l'abondance et de la fertilité »¹.

Le couronnement n'a pu manquer d'être l'occasion de nouvelles compositions telles que *L'heureux jour de la France*, mise en vente chez Hénault et Rapilly². — La naissance des enfants royaux en provoque toute une série, la plupart accompagnées de pièces de vers rédigées en style de poissardes, selon une tradition qui mêlait directement le « menu peuple », et en particulier cette importante corporation des dames de la Halle, à la joie de la nation. Une des plus caractéristiques, dans ce genre où se mêlent habituellement les protestations patriotiques et les allusions grivoises, accompagne l'eau-forte intitulée *L'heureux accouchement*, et où Marie-Antoinette, étendue sur un lit de parade qu'entoure la famille royale, présente sa fille à Louis XVI.

Admiron ce beau poupon,
Queu plaisir après la peine!
Y n'saurait manquer d'êtr' bon;
C'est l'ouvrage du roi d' la reine.
C't'enfant aura des vertus
Pour le moins autant qu'd'écus.
Partout joyeux échaffaut;
Le vin coule en abondance;
Buvons à tir-larigot;
A la santé d'la Cour d'France, etc.³.

Peu après la naissance du dauphin, on trouvait chez Isabey l'allégorie suivante: Dans un cadre de fleurs et de rubans entrelacés en forme de cœur, la reine porte le dauphin devant le buste du roi. Au fond, on devine le portrait de l'impératrice Marie-Thérèse, décédée depuis un an. Au premier plan, un autel fumant sur lequel est inscrit le mot *Amour* et au pied duquel est couché un chien, emblème de la fidélité. Des vers suivent, empreints d'un sentiment que Marie-Antoinette n'inspirait déjà plus à la nation comme reine, mais qui s'est réveillé un instant pour la mère:

¹ N° 166.

² N° 135.

³ N° 163. (En vente chez Gervais.)

Antoinette, des lis l'espérance bien chère,
Ce beau jour met le comble à la félicité:
Vous êtes dans nos cœurs, roi, reine, enfant et mère,
Réunis par l'Amour et la Fidélité¹.

La vogue des estampes allégorico-sentimentales est telle à cette époque que des sujets même uniquement politiques revêtent cette forme: le *Rappel de M. Necker*, paru en août 1788, en est un exemple. Nous y voyons Louis XVI, appuyé sur les œuvres du banquier genevois, et le recevant des mains de la France figurée sous les traits de la reine². L'exactitude historique de ce dernier détail est si peu conforme à l'opinion répandue alors sur la façon dont s'était opéré le remaniement ministériel en question, qu'on ne peut s'empêcher de se demander si la reine elle-même n'a pas eu plus ou moins part à la conception d'une gravure si bien faite pour redresser les préjugés à son égard.

Jusqu'ici nous avons vu l'image de la reine paraître en accessoire dans des gravures qui commémorent l'événement du jour. Mais les sentiments qu'elle inspire se manifestent plus nettement dans des œuvres où elle figure seule ou dont elle est le seul prétexte. Par exemple, en 1776, l'année de l'*Hommage des Arts*. Longueil a, d'après Cochin, gravé son portrait dans un ovale enguirlandé et lui a dédié les vers suivants:

Les grâces sur son front soutiennent la couronne;
Minerve, un lis en main, la France à ses genoux
Et toutes les vertus environnant son trône
Assurent à jamais à son auguste époux
Le prix du bonheur qu'il nous donne³.

Autres exemples caractéristiques: En 1779, Marie-Antoinette s'est occupée de faire réviser le procès du colonel de Bellegarde, procès politique où le prévenu avait été condamné à vingt ans de prison, et elle a obtenu l'annulation du jugement⁴. La gravure

¹ N° 185. — La gravure est intitulée: *Le Cœur de la Nation*. Il en existe des exemplaires signés Janinet et intitulés: *Les sentiments de la Nation*. — Le marchand d'estampes Isabey, dont la boutique était située rue de Gesvres, était cousin éloigné de l'artiste connu.

² N° 152. Signé Gaucher.

³ Voir l'*Introduction*.

⁴ N° 252.

⁵ Le colonel de Bellegarde avait été compromis ainsi que M. de Mont-

glorifie cet « acte d'humanité » et présente aux yeux attendris du public la reine traversant la galerie des glaces avec sa suite et relevant Mme de Bellegarde à qui elle annonce l'heureuse nouvelle¹.

« L'année de la paix, en 1783 », Isabey met en vente un profil de la reine accompagnés de vers qui sont parmi les mieux tournés de la série :

Dès son enfance au trône consacrée
Antoinette aujourd'hui sait régner à la fois
Et sur un peuple entier dont elle est adorée
Et sur le cœur du plus sage des rois².

Ce sont d'ailleurs moins les vers qui nous intéressent ici que la façon dont la date est formulée : elle semble, en effet, confirmer cette impression, erronée à la vérité, mais répandue dans le public contemporain, que la reine avait eu part aux pourparlers de la paix récemment conclue avec l'Angleterre.

Rien qu'en feuilletant l'iconographie de Marie-Antoinette, on peut reconstituer l'histoire du sentiment public à son égard : en effet, à mesure que les années passent, le nombre des gravures diminue ; il est visible que l'enthousiasme s'est graduellement éteint. Bientôt il fait place à la suspicion ; depuis l'affaire du collier jusqu'au début de la Révolution — en quatre ans — deux exemples seulement, dans l'iconographie de lord Ronald Gower, continuent la série des estampes composées à la louange de Marie-Antoinette. La première, en 1785, exprime avec une candeur touchante un sentiment près de disparaître : dans un intérieur rustique, un enfant soulevé dans les bras de son père tient embrassé le buste de la reine, tandis que toute la famille, groupée autour d'eux, s'unit à ce transport de reconnaissance³.

Moins spontanée a été la gravure d'une miniature de François Dumont⁴, datant de 1789 ou 1790 au plus tard : la reine debout, drapée dans une robe à l'antique, presse contre son cœur un bouquet de lis dont les tiges trempent dans un vase orné du portrait de

thieu, propriétaire de forges à Saint-Etienne, dans un affaire de réforme de fusils, opérée par les ordres de Choiseul sous le ministère de son successeur.

¹ N° 122.

² N° 186.

³ N° 295.

⁴ Miniaturiste lorrain, au service de Marie-Antoinette.

Louis XVI¹. C'est Marie-Antoinette elle-même qui, dans son désir de donner le change aux bruits semés contre son patriotisme, a désiré que la miniature de Dumont fût gravée et répandue. L'œuvre paraît avoir eu un plein succès; mais ce n'était plus, on le sait, par des moyens de ce genre que l'opinion pouvait être « ramenée ».

Au fur et à mesure, en effet, que se font plus rares les manifestations de popularité, nous assistons d'année en année à une floraison de plus en plus active d'estampes satiriques s'attaquant au rôle politique, à la personne et aux mœurs supposées de *l'Autrichienne*. Elles appartiennent à l'histoire préliminaire de la Révolution; nous les laisserons donc de côté, et, nous bornant aux estampes consacrés à célébrer Marie-Antoinette, nous concluons qu'elles suffisent à montrer quelle place importante la reine occupe dans la production artistique de son temps.

¹ Voir l'article de H. de Chennevières, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.

CHAPITRE III

MARIE-ANTOINETTE DEVANT L'ART DE SON TEMPS

(suite et fin)

Les bustes — les médailles — les porcelaines

La question des bustes de Marie-Antoinette. — Les bustes de Marie-Antoinette dauphine par J.-B. Lemoyne et Pajou. — Les bustes de Marie-Antoinette reine: Boizot, Lecomte. — Y a-t-il un buste de la reine par Houdon. — Les médailles. — Marie-Antoinette et la Porcelaine de France. — Les groupes de Boizot; la Vénus de Pajou.

La question des bustes de Marie-Antoinette a été l'objet d'études qui se poursuivent encore et de controverses toujours pendantes, découlant de ce fait qui étonne au premier abord: il n'existe plus à la Manufacture de Sèvres un seul original, un seul biscuit, voire même un seul moule des bustes de Marie-Antoinette contemporains de son règne. Les archives de la manufacture nous donnent la clef de l'énigme; elles nous révèlent que cette lacune n'est pas due à un hasard malencontreux, mais a été voulue et systématiquement réalisée en 1793.

« Citoyens, écrivait, en effet, le ministre Garat aux directeurs de la Manufacture de Sèvres dans le courant du mois d'août de cette année-là, j'ai été informé que le chef de la troisième division de mes bureaux vous aurait invités à retirer des magasins et à briser tous les moules, creux et biscuits, qui pourraient retracer l'image de nos ci-devant tyrans... j'apprends avec peine et surprise que vous n'en avez rien fait; *je vous enjoins de procéder sur le champ et de la manière la plus complète à l'exécution de cette mesure*, et je ne puis que vous exprimer mon mécontentement qu'un ordre de moi ait été nécessaire pour un pareil objet. »

La réponse du directeur est navrante à lire: « Citoyen ministre, comme ces objets sont de très grande valeur, je t'ai prié de me donner un ordre écrit. *Sept personnes sont occupées sans relâche depuis quatre heures tant à casser qu'à briser* et j'espère que demain matin, après avoir fait la plus scrupuleuse recherche avec les chefs d'ateliers *il ne restera plus rien* »¹.

Le malheureux dit vrai et ses ouvriers n'ont pas failli à leur tâche: il n'est rien resté. C'est donc par tâtonnements, en s'aidant des collections particulières et des écrits du temps, que les érudits de nos jours sont parvenus à dresser le catalogue, non encore achevé, des bustes de Marie-Antoinette.

Le premier en date a son original au Musée Impérial de Vienne, et peut-être en faut-il voir une réduction et une adaptation dans le biscuit qui se trouve actuellement sur une commode de la chambre de la reine au Petit-Trianon. Ce buste est l'œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne, l'artiste plein de « feu et d'imagination »², qui avait eu deux fois l'honneur de reproduire les traits du roi³. Exposée au salon de 1771 avant d'être envoyée à l'impératrice, et considérée comme le chef-d'œuvre de son auteur, cette figure où la grâce juvénile s'unit à la majesté naissante dans une parfaite harmonie, justifie le mot du conseiller Tronchin: Lemoyne « a fait de la chair de son marbre »⁴.

¹ Archives de la Manufacture de Sèvres, H⁶. — De toutes les reproductions de « tyrans », une seule devait trouver grâce, celle de Frédéric II, le roi *philosophe* et *citoyen*.

² Voir *Corr. litt.* de Grimm, XII, 133, juillet 1778.

³ Pour la statue (équestre) de Bordeaux, et celle de Reims.

⁴ Ce n'est pas seulement au sculpteur que le buste vaut des compliments; le modèle en reçoit sa large part; témoin ces vers, publiés dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm, tome VI, p. 374:

Regrets de Lemoyne en exposant au Salon le buste de Mme la Dauphine.
(Adressés à cette princesse.)

Combien ce buste m'a coûté!
Je croyais avoir imité
De la Nymphe la plus jolie
Sourire fin, douce gaieté,
Et d'une princesse accomplie
Grâces, noblesse, majesté.
Fier de mon art et de votre beauté,
Je crus dix fois ma besogne finie;
Je revenais, vous étiez embellie
Et mon art était dérouté!

Deux ans plus tard, autre buste, dont cette fois Pajou est l'auteur. — Pajou, lié avec Jean du Barry, et avec sa femme depuis 1768, est devenu en quelque sorte sculpteur attitré de cette dernière et n'a pas reproduit moins de cinq fois ses traits. Il est devenu aussi une manière de sculpteur officiel: c'est lui que Louis XVI a chargé de décorer la nouvelle salle de spectacles, ouverte pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette, et c'est à lui qu'a été commandée la pendule de marbre blanc offerte au dauphin à cette occasion¹. Il est généralement admis, quoique sans preuves et d'après les seules déductions de Feuillet de Conches², que son buste de la dauphine, exécuté en pâte tendre et brisé lors des journées d'octobre 1789, est celui-là même dont les morceaux ont été rapprochés et qui voisine

Vous avouerai-je mes alarmes
Et ma honte et mon désespoir?
Une semaine, un jour, ajoutait à vos charmes,
Et toujours mon talent me paraissait déchoir;
En vous quittant, je répandais des larmes.
Et je tremblais de vous revoir.

Du ciseau l'heureuse imposture
S'efforcerait en vain de suivre la nature;
Son pouvoir est illimité;
Mais il faut bien que l'art s'arrête.
Je crois avoir fini la plus charmante tête,
Et je livre ce marbre à la postérité;
Nos neveux le croiront flatté;
Mais, vous voyant encor plus belle,
L'âge présent rira de ma caducité
Et dira: Lemoyne est resté
Bien au-dessous de son modèle.

¹ En voici le sujet: L'Amour arrête la faux du Temps pour y inscrire la date du mariage royal, tandis que la Ville de Paris, assise aux bords de la Seine et ayant à ses pieds les emblèmes de la fécondité, tient de la main droite une gerbe d'épis, et, le bras gauche appuyé sur la boule du monde, suspend des guirlandes de fleurs d'où sort un serpent en bronze doré qui indique l'heure.

(Cette pendule, qui faisait partie de la Collection Demidoff, a été adjugée 56,700 francs à la vente du palais San Donato en 1880. Voir le *Dictionnaire biographique des sculpteurs*, par Stanislas Lami, article Pajou.)

² On sait que Feuillet de Conches, éditeur des volumes de correspondances intitulés: *Louis XVI, Marie-Antoinette et Mme Elisabeth*, qui contiennent un audacieux mélange d'apocryphes et de pièces du plus haut intérêt, est fort sujet à caution.

au Petit Trianon — il est sur la cheminée de la chambre de Marie-Antoinette — avec celui de Lemoine.

Telles sont à peu près les seules figures identifiées qui nous représentent Marie-Antoinette durant les premières années de son mariage. En dehors même du fait de la destruction des originaux, il semble, en effet, que l'iconographie de la dauphine soit aussi pauvre en œuvres sculpturales qu'elle l'est en portraits exécutés par des maîtres, et cette pauvreté, dont les raisons sont évidemment les mêmes dans les deux cas, donne une certaine valeur à un petit buste de marbre, non signé mais portant sa date — 1773 — qui fait aujourd'hui partie de la collection du comte de Dampierre.

A défaut d'indication précise, le réalisme de l'œuvre permet de penser que la dauphine a posé devant l'artiste anonyme. Nous avons, en effet, sous les yeux une Marie-Antoinette amincie et même amaigrie, d'une maigreur qui fait ressortir ce qu'il y a de défectueux, de trop *Autrichien* dans la physionomie. C'est bien là le portrait d'une jeune fille qui traverse la période ingrate de la croissance; et c'est bien aussi le portrait d'une femme étrangement délaissée par son mari¹.

Notons pour mémoire l'histoire, réelle ou non, d'un projet non exécuté du buste de la dauphine par Houdon. Voici en quels termes la raconte, sans d'ailleurs indiquer d'où il la tient, l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*:

« Houdon faisait le buste de Louis XVI dauphin et en même temps avait commencé un buste de Marie-Antoinette. Dans un premier mouvement d'enfantillage, la vive et espiègle dauphine jeta par terre l'ébauche qui ne la reproduisait pas à son gré... Houdon, profondément froissé, refusa de recommencer le buste de la dauphine et ne termina pas le buste presque achevé du dauphin »².

Sans doute, il ne faut voir là qu'une légende: ainsi conclut M. Giacometti, le plus récent biographe de Houdon, en considération surtout de ce fait que le sculpteur commençait à peine à « percer »

¹ *Iconographie*, par Lord Ronald Gower. — On sait que Marie-Antoinette, à cette époque, n'était probablement encore que de nom la femme du dauphin. Voir les plaintes de Marie-Thérèse à ce sujet: « Je commence à m'ennuyer que vous n'êtes dauphine... (Arneth, *ib.*, 10 févr. 1771.) Et, à propos de la grossesse de la reine de Naples: « Je ne suis pas réservée, ma chère fille, (à la joie) de vous voir dans cet état... (*ib.*, 4 mai 1773.) Voir également les rapports de Mercy (Arneth et Geffroy, *ib.*).

² *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 20 août 1913.

entre les années 1770 et 1774 et n'eût pas, selon toute probabilité, été admis alors à l'honneur de sculpter d'après nature les traits des princes¹. Nous pourrions arriver à la même conclusion en prenant un chemin un peu différent et en remarquant combien le geste prêté ici à la dauphine dépasse ce que nous savons de sa « vivacité » et de son « espièglerie » véritables. Pour tout dire, ce genre de plaisanterie — ou de maladresse — serait plutôt dans la note de celles qu'affectionnait le dauphin². Bref, et jusqu'à plus ample informé, nous ne pouvons accorder une attention sérieuse à l'anecdote rapportée par l'*Intermédiaire*, et, sans nous y arrêter plus longtemps, passons aux bustes de Marie-Antoinette reine.

* * *

Comme les portraits, quoique dans une proportion bien moindre, les œuvres sculpturales représentant Marie-Antoinette se multiplient après l'avènement.

Le premier buste de la reine est de Boizot et date de la première année du règne. Marie-Antoinette y est figurée en Diane (la tradition mythologique prévalait encore en sculpture comme en peinture) et on a jeté sur ses épaules une peau de tigre³. Toutefois, dans la reproduction en biscuit qu'il en a faite, l'artiste y a substitué le manteau d'hermine et nous avons devant les yeux une Marie-Antoinette largement décolletée, le cou svelte et dégagé jaillissant du corsage de dentelle, la tête rejetée un peu en arrière dans un mouvement d'alerte

¹ G. Giacometti, *Le sculpteur Jean-Antoine Houdon et son époque*, II, 155 et suiv.

² Le futur Louis XVI, même marié, se battait encore avec ses frères, et Marie-Antoinette, dans ces circonstances, se montre beaucoup plus « grande personne » que son mari. « Il y avait sur la cheminée de M. le comte de Provence, raconte Mercy le 15 juin 1772, une pièce de porcelaine très artistement travaillée... M. le dauphin... avait coutume de la manier. Cela paraissait inquiéter M. le comte de Provence, et, au moment où Mme la dauphine le plaisantait sur cette crainte, M. le dauphin qui tenait entre ses mains la pièce de porcelaine en question, la laissa tomber et elle se brisa en morceaux. M. le comte de Provence, dans son premier mouvement de colère, s'avança vers M. le dauphin; ils se colletèrent et se donnèrent quelques coups de poing. Mme la dauphine, très embarrassée de cette scène, eut la présence d'esprit de séparer les combattants et elle reçut même à cette occasion une égratignure à la main... » (Arneth et Geffroy, I, 313.)

³ En 1779 — signe du temps, et du sérieux dans lequel Marie-Antoinette commence à entrer par la maternité — Leriche la représentera en Minerve, debout, appuyée sur le bouclier.

fierté et surmontée de la haute coiffure d'alors, que ceint le bandeau royal: figure de triomphante jeunesse, qui a charmé l'empereur Joseph II au point de l'amener à poser lui-même devant Boizot.

En 1781, nouveau buste par le même artiste; Marie-Antoinette y est coiffée du diadème et drapée dans le manteau d'hermine; il s'agit, en effet, d'une œuvre officielle, qu'on destine au ministère des affaires étrangères et qui ne représente plus la « petite reine », mais la mère d'un dauphin¹.

Le sculpteur Lecomte entre en scène en 1783 avec la figure bien connue où Marie-Antoinette, en grand décolleté comme dans le premier Boizot, la tête également rejetée en arrière, mais les cheveux coiffés du diadème fleurdelisé et entremêlés de perles, porte au cou le portrait du roi dans un médaillon ovale. C'est l'œuvre charmante, toute de finesse, dont l'expression est comme apaisée, qui a été reproduite mainte fois en biscuit sous le titre de *Marie-Antoinette au médaillon*, et dont l'original se trouve aujourd'hui au Musée de Versailles².

Arrivons à l'année 1785, l'année de l'apogée du règne, l'année où la naissance du duc de Normandie semble consolider l'avenir déjà assuré de la dynastie; — l'année aussi de l'affaire du collier et de l'explosion des haines contre la reine — et considérons le buste que M. Emile Bourgeois attribue à Boizot. La transformation que les années et les événements ont accomplie chez son modèle y est frappante. Marie-Antoinette a trente ans; elle vient de déclarer qu'elle ne porterait plus de fleurs ni aucune des parures réservées aux jeunes femmes; elle s'éloigne insensiblement de la société frivole qui l'accapare, se replie sur elle-même, et tourne à la dévotion au point d'inquiéter ceux qui craignent « le règne des prêtres »³. N'aurait-elle pas donné à son sculpteur certaines directives? Il serait permis de le supposer, devant cette figure pudiquement enfermée dans un fichu de soie noué à la gorge. Sur la coiffure, qui s'est abaissée, brille le diadème orné d'une seule fleur de lis; si le port de tête reste altier,

¹ Voir dans la revue *Les Arts*, 1917, n° 160, l'article de P. de Nolhac, intitulé *Les sculpteurs de Marie-Antoinette*. — Voir également le grand ouvrage d'Emile Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, p. 163 et suiv., et, du même auteur, l'article paru dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XII, p. 400, intitulé *Etat civil des bustes et médaillons de Louis XVI et de Marie-Antoinette*.

² Voir Emile Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, p. 162.

³ *Mémoires secrets*, XXVIII, 177. — *Corr. inédite*, publiée par Lescure. — Mme Campan, *Mémoires*, III, 98. — Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*.

si le sourire a conservé toute sa grâce, l'expression générale est néanmoins celle d'une physionomie réfléchie. La reine, définitivement, est entrée dans la voie de la sagesse. Elle est entrée aussi dans celle de la douleur ¹.

Une question se pose au sujet de ce buste. La maîtrise qui y est déployée, la finesse de psychologie qui s'y révèle, rappellent la facture du chef incontesté de l'école française sous Louis XVI, et nous font penser à Houdon ². Bien des raisons militent en faveur de cette assertion émise par M. de Nolhac, que le buste de 1785 serait du maître lui-même. Rappelons-les brièvement: Houdon, à partir de 1777, a successivement sculpté en bustes Mmes Adélaïde et Victoire, tantes de la reine; les comtesses de Provence et d'Artois, ses belles-sœurs; il a, en 1787, exposé au salon son admirable Louis XVI qui, sauvé de la destruction de 1793 par l'abbé Leblond, se trouve actuellement au musée de Versailles ³; il a même reproduit les traits de la toute petite *Madame* âgée de trois ans. Pourquoi la reine seule aurait-elle été exceptée dans cette galerie des portraits de la famille royale? L'anecdote relative au buste interrompu du dauphin ⁴ nous revient à la mémoire; la légende aurait donc dit vrai et Houdon se serait considéré comme « brouillé » pour toujours avec sa souveraine? Il faut avouer que l'existence du buste de Madame Royale rend cette explication bien peu plausible. Nous savons combien Marie-Antoinette suivait de près les menus événements de la vie de sa fille; nous savons qu'elle lui faisait répéter ses leçons, qu'elle prenait part à ses jeux ⁵; ce buste ne peut avoir été commandé qu'avec son aveu et exécuté qu'en sa présence.

A ces arguments qui n'aboutissent, il faut le reconnaître, qu'à des probabilités, M. Giacometti oppose ce fait qu'il n'existe aucun document d'archives, aucune pièce comptable, aucune note intime permettant de donner au buste de 1785 une attribution certaine; il ajoute que la technique de l'œuvre, par exemple la façon dont les yeux

¹ Ce buste, dont l'original a été compris dans la destruction de 1793, existe, reproduit en biscuit, dans la collection de la baronne de Bourgoing.

² Emile Bourgeois, *ib.*, 163 et suiv.

³ L'abbé Leblond, futur membre de l'Institut tel que l'organiserait Bonaparte, obtint le buste en échange de divers documents importants (cartes et manuscrits), qui lui appartenaient, et le porta au Musée des Monuments français que venait de fonder Alexandre Lenoir aux Grands Augustins.

⁴ Voir ci-dessus, p. 50.

⁵ Arneth et Flammermont, *ib.*, Mercy à Joseph II, 1783. — Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 64. — Mme Campan, *Mémoires*.

sont traités, n'est pas celle que Houdon avait adoptée depuis 1777 et qu'on retrouve notamment dans les bustes de Mesdames. La question reste donc pendante, et ici surtout apparaît l'étendue du désastre systématique de 1793, qui nous empêche, peut-être à tout jamais, d'y répondre.

Qu'elle trouve ou non sa solution dans l'avenir, nous pouvons d'ores et déjà, étant donné ce qui précède, conclure ceci : Marie-Antoinette n'a pas eu à choisir entre deux écoles de sculpteurs et à montrer en matière de sculpture des préférences ou des antipathies. Elle a posé successivement devant les meilleurs artistes du temps — Lemoine, Pajou, Boizot, Lecomte, Houdon peut-être — pour des bustes qui, s'ils diffèrent de valeur, présentent une certaine unité de pensée : elle n'a été, sauf peut-être pour le buste de 1785, que *modèle* à interpréter par les sculpteurs officiels.

* * *

Les traits de Marie-Antoinette n'ont pas seulement été sculptés dans le marbre ; ils ont été mainte fois ciselés sur l'or, l'argent ou le bronze, selon cette tradition immémoriale qui veut que les grands souvenirs d'une nation — gain d'une bataille, paix heureuse, naissance ou mariage princiers — soient commémorés par des médailles. Sans remonter bien haut, rappelons-nous l'« histoire métallique » de Louis XIV et, postérieurement à l'époque qui nous occupe, les médailles commémoratives ordonnées par Napoléon I^{er}.

Les médailles du règne de Louis XVI valent moins par le nombre que par la finesse de l'exécution. Il faut, en effet, répéter au sujet de la numismatique ce que nous avons dit pour la gravure. La fin du XVIII^e siècle en est le plus beau moment. C'est l'époque où fleurissent à la fois Roettiers, le dernier et le plus connu de la dynastie qui comptait déjà sous Louis XIV un médailliste du roi ; Lorthior, célèbre pour ses cachets et ses armoiries, en particulier pour son grand sceau de Marie-Antoinette, qui est un pur chef-d'œuvre ; Dupré, qui, de pauvre apprenti lyonnais, venu à Paris au hasard de son tour de France, devait s'y élever jusqu'au poste de Graveur Général des Monnaies ; enfin Benjamin Duvivier, fils de Jean, le plus grand du siècle « et sans doute le plus fécond qui ait jamais existé »¹. Tous ont reproduit les traits de la reine.

La première en date des médailles où figure Marie-Antoinette est celle de son mariage. Selon l'usage il en a été gravé deux, l'une

¹ Henri Nocq, *Les Duvivier*.

devant être simplement commémorative, l'autre allégorique. La première, qui est de Benjamin Duvivier, porte sur une face le buste de Louis XV, au revers les bustes affrontés des deux époux. Commandée par l'Académie des Inscriptions dès le 14 avril 1769, c'est-à-dire un an avant l'arrivée de l'archiduchesse, elle ne reproduit pas ses traits d'après nature et Duvivier a été obligé de se contenter, comme modèle, d'une effigie gravée à Vienne par Widemann.

L'Académie a également arrêté, le 14 avril, le sujet de la seconde médaille; Louis Vassé, l'élève de Bouchardon et le pupille du comte de Caylus, qui unissait les titres de sculpteur du roi et de dessinateur de l'Académie, en a fait l'esquisse; la charge d'en graver les poinçons a été confiée à Duvivier, Lorthior, Roettiers, et à un quatrième artiste dont le nom est resté inconnu. L'hôtel des Monnaies et le Cabinet des Médailles gardent des exemplaires des quatre pièces obtenues, dont le nombre, d'après l'*Etat de distribution* qu'a publié M. Maurice Tourneux¹, atteint 554 pour la médaille d'or et 1226 pour celle d'argent: il fallait, en effet, servir les membres de la famille royale et les princes du sang (ceux-là reçoivent même deux médailles de première grandeur, l'une d'or et l'autre d'argent); toute la « Maison du Roi », depuis les Grands Officiers jusqu'à la Faculté, en passant par la Chapelle, la Chambre, la Garde-robe où l'on n'oubliait point les seize valets ni leurs trois survivanciers ni le porte-malle ni le cravatié...; toute la maison du dauphin, celle de la dauphine, une partie de celle de Mesdames filles de Louis XV; et, plus loin, les ministres, les ambassadeurs, les représentants des cours étrangères, et vingt-six académiciens, et les principaux parlementaires, etc., coût: 72.000 livres. (Lors du mariage du père de Louis XVI, en 1747, on avait frappé pour 143.700 livres de médailles, soit 7.500 exemplaires; l'état des finances ne permettait plus en 1770 pareille prodigalité.) Et que représente cette médaille répandue en si grand nombre? A l'avvers apparaît le buste de Louis XV vu de profil; au revers, le dauphin et la dauphine — celle-ci n'étant encore ciselée que d'après l'effigie viennoise — se donnent la main au-dessus d'un autel, tandis qu'au fond deux figures de femmes, la France et l'Autriche, se tiennent embrassées².

¹ *La Médaille du mariage de Louis-Auguste, dauphin, et de Marie-Antoinette*, tirage à part de la *Gazette Numismatique française*, 1903. (D'après une relation manuscrite de Papillon de La Ferté, « Intendant et Contrôleur de l'argenterie, menus plaisirs et affaires de la Chambre du Roi », et par conséquent ordonnateur des fêtes du mariage.)

² Maurice Tourneux, *La Médaille du Mariage de Marie-Antoinette*.

Il était également d'usage de frapper une médaille commémorative du sacre; on la distribuait, comme celle du mariage, aux officiers de la Maison; on en jetait également à la foule, admise à faire irruption dans la cathédrale entre le couronnement proprement dit et la messe qui suivait. Benjamin Duvivier a gravé la médaille du sacre de Louis XVI, dont le nombre a été fixé à 350 exemplaires d'or et 4500 d'argent, sans compter les exemplaires de bronze. Le même artiste a été mis encore à contribution lors de la naissance de Mme Royale et a gravé les poinçons d'une médaille représentant — sujet classique en la circonstance — les profils superposés du roi, de la reine et de l'enfant.

En 1779, c'est l'admirable profil de la reine, vue à gauche. Marie-Antoinette y porte encore la haute coiffure du début du règne; ses cheveux, entremêlés de perles, sont coiffés du diadème; le buste est drapé dans le manteau royal.

En 1781, la médaille commémorative de la naissance du dauphin porte à l'avvers le buste de Louis XVI, vu à droite; au revers, celui de la reine, vu à gauche. L'événement tant attendu qui mettait le royaume en liesse a été célébré en même temps par une pièce allégorique destinée aux six corps de marchands de la capitale, et où figurent sur une face les bustes affrontés du roi et de la reine, tandis qu'au revers un dauphin nage au milieu de six navires: c'est toujours l'idée du *fluctuat nec mergitur*.

Nous voyons par ces différents exemples que Duvivier peut être considéré comme le médailliste attitré de Marie-Antoinette. Il l'est d'ailleurs non seulement par le nombre, mais surtout par la qualité de ses médailles où il a su réaliser le véritable tour de force qui consiste à ciseler plusieurs plans succesifs avec une netteté de dessin et une sûreté de ciseau qui n'ont point été dépassées. Il l'est enfin par la sincérité de ses effigies de la reine, bien supérieures en cela à celles qu'il a faites du roi. Les dessins originaux de Duvivier, parvenus jusqu'à nos jours, prouvent qu'il a demandé à la reine des séances de pose, ce que le réalisme de l'œuvre suffirait d'ailleurs à nous permettre de supposer. Aucun artiste, en effet, n'a osé comme Duvivier exprimer « l'œil bridé, le front bossué, le nez excessif, la petite bouche fendue sans lèvres, l'absence totale de crâne sous l'échafaudage de la coiffure ». Ses médailles peuvent même être considérées comme les portraits « les plus sincères » de la reine¹.

Que déduire de cette remarque relativement au sujet qui nous

¹ Henri Nocq, *Les Duvivier*.

occupe, si ce n'est qu'une pareille sincérité, si peu satisfaisante qu'elle ait dû être pour le modèle, ne lui a sans doute pas déplu? Marie-Antoinette, en effet, revient encore et toujours à Duvivier; elle sait donc l'apprécier bien qu'il ne la flatte pas¹. Cette preuve de goût et de modestie, à défaut d'une influence directe sur les médailleurs, ne peut-elle être comptée à l'actif de Marie-Antoinette et permettre de lui décerner une place parmi les amateurs impartiaux et éclairés de l'art numismatique?

* * *

Si nous passons maintenant à l'art « dix-huitième siècle » par excellence, c'est-à-dire au biscuit et à la porcelaine, nous voyons au contraire que Marie-Antoinette s'y est intéressée d'une façon toute spéciale. Rien d'étonnant, d'ailleurs, dans cette préférence: la vogue des « Saxe » régnait dans toute sa force pendant l'enfance de la reine, et les ateliers de Meissen expédiaient en Autriche comme dans le reste de l'Europe leurs magots chinois, ou leurs arlequins et leurs dames parées inspirés des toiles de Watteau. Des réfugiés saxons avaient même reçu l'autorisation d'établir aux portes de Vienne une manufacture rivale de celle de Meissen; Marie-Thérèse l'avait acquise en 1744 et il est vraisemblable que ses filles l'aient accompagnée, parfois, dans les visites qu'elle y faisait. Marie-Antoinette a donc été à bonne école². Mais c'est surtout par une tendance bien personnelle, que viennent encore renforcer, indirectement, ses autres goûts, qu'elle est portée vers cet art des porcelaines. Ainsi elle aime passionnément les fleurs; elle en a toujours à profusion dans ses cabinets, au point qu'une femme est exclusivement occupée à les soigner³: la manufacture de Sèvres lui fournit des vases dignes de

¹ Cette fidélité au plus véridique de ses médailleurs apparaît même, si l'on nous permet ce retour en arrière, comme une preuve indirecte que la prédilection qu'elle montre en peinture pour Mme Vigée-Lebrun ne tient pas simplement à la satisfaction, très féminine et d'ailleurs excusable, d'avoir trouvé un portraitiste flatteur, mais est réellement motivée par des raisons d'ordre esthétique, et découle de tendances artistiques communes aux deux femmes.

² Notons pourtant que la pâte viennoise, de qualité assez grossière, demandait à être cachée sous une profusion de dorures et de couleurs. Marie-Antoinette n'a heureusement pas cherché à introduire en France l'habitude de ces surcharges. (*Marie-Antoinette et la Manufacture de Sèvres*, article par E. S. Auscher, paru dans la *Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, en 1901.)

³ Mme Campan, *ib.*, I, 298.

ces fleurs, depuis les pièces hautes d'un mètre jusqu'à celles, très exiguës, qui ne peuvent contenir qu'une seule rose¹. Ce que nous pourrions appeler ses « manies » la portent également vers l'art de Sèvres: ainsi la tradition rapporte qu'elle avait en horreur de se servir de cuillers en métal et qu'on fabriquait pour elle à Sèvres de charmants couverts en porcelaine. Il n'est pas jusqu'à un défaut physique, la myopie qu'elle avoue², qui, en l'empêchant de goûter les « grandes compositions » ne lui fasse donner la préférence à ces menus objets d'art, à ces groupes en biscuit tels que la *Rose enflammée* ou la *Ruse d'Eglé*³.

Aussi voyons-nous Marie-Antoinette prendre résolument la succession de Mme de Pompadour. Sèvres, qui languissait, depuis l'année 1764 (date de la mort de sa fondatrice), malgré les libéralités de la dernière favorite de Louis XV⁴, reprend vie sous Louis XVI, et l'on sait les raisons de ce renouveau: d'abord, une révolution technique, attendue depuis la fondation, s'est enfin accomplie; la mise en exploitation, vers 1774, du Kaolin de Saint-Yriex, permet d'obtenir cette *pâte dure* qu'on cherchait, et les artistes ne sont plus obligés de se cantonner dans des objets de petite dimension, comme le nécessitait l'emploi exclusif de la *pâte tendre*⁵. Le début du règne coïncide, d'autre part, avec l'épanouissement du talent de Boizot, le sculpteur dont nous avons déjà parlé à propos des bustes, l'artiste trop peu connu qui devait, durant trente ans, se consacrer à « l'œuvre anonyme et collective de la porcelaine de France »⁶.

¹ Auscher, *Marie-Antoinette et la Manufacture de Sèvres*, *ib.*

² « Vous avez comme moi la vue un peu basse » dit Marie-Antoinette à la comtesse du Nord en lui faisant cadeau de son éventail-lorgnette. (Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*, p. 77.)

³ « *Eglé coupant les ailes de l'Amour endormi* » est un groupe de Boizot. Du même, la *Rose enflammée*, sorte de sacrifice à l'Amour, représente une jeune amoureuse qui s'abandonne dans les bras de deux génies ailés, dont l'un allume la rose qu'elle vient de déposer sur l'autel du dieu. La reine avait chargé M. Campan de lui acheter ces deux groupes.

⁴ Pendant les quatre ans que dura la faveur de Mme du Barry, la manufacture de Sèvres dut porter dans son domaine de Louveciennes pour plus de 50.000 livres de services, vases, figures ou groupes qu'elle offrait à ses amis et que soldait le trésor. (E. Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres*, p. 101.)

⁵ La *pâte tendre* était une matière chimiquement obtenue par la combinaison, dans des proportions données, de salpêtre, fleur de soufre, sable, gypse, craie; il n'y entrait pas une once de kaolin. (Voir Emile Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres*.)

⁶ Emile Bourgeois, *ib.*, 120.

Reconnaissons que la cour en général, et tout particulièrement la reine, ont fait de leur mieux pour justifier l'élan donné. Dans la vie de Marie-Antoinette nous rencontrons Sèvres à chaque pas; sous son règne il devient de tradition d'y mener les souverains de passage à Versailles: Ni Joseph II, ni le roi de Suède, ni l'archiduchesse Marie-Christine ne manquent cette visite¹; le tzarevitch et sa femme non plus, durant le voyage incognito qu'ils font sous le nom de *comte et comtesse du Nord* en 1782. Ils ont même la surprise de trouver à Sèvres leurs bustes, que Boizot vient d'achever en leur honneur et où il a su atténuer la laideur du prince ainsi qu'affiner la beauté un peu « allemande » de la princesse².

La manufacture royale n'est pas seulement pour Louis XVI et Marie-Antoinette une sorte de Musée qu'ils sont fiers de montrer à leurs visiteurs; elle est encore la source d'où ils tirent le plus souvent les présents qu'il est dans l'usage d'offrir en souvenir aux hôtes illustres, d'envoyer aux cours étrangères en remerciement d'un service rendu, d'échanger comme étrenne de nouvel an, ou à l'occasion d'un événement de famille. Il suffit de se rappeler l'ingérence habituelle de Marie-Antoinette dans toutes les affaires qui, sous son règne, sont de la compétence d'une femme, pour admettre qu'elle ait eu voix prépondérante dans le choix des cadeaux à faire, et nous savons de source certaine qu'elle décide elle-même de ceux à envoyer à Vienne³. Elle sait, d'ailleurs, donner à ses attentions une forme charmante, et parfois celle de la surprise. On connaît l'anecdote relative à la toilette de porcelaine devant laquelle s'exasiait la comtesse du Nord⁴: « Que c'est beau! C'est sans doute pour la reine », s'exclamait-elle,

¹ Joseph II a même chargé Mercy de remettre cinquante louis à la manufacture de Sèvres et une bague de diamant à Parent, alors directeur. (Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 171. Mercy à Marie-Antoinette, 15 juin 1777.)

² Em. Bourgeois, *ib.*, 169.

³ Voir par exemple dans Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 160, la lettre de Mercy à Marie-Thérèse du 17 janv. 1778: Pour les étrennes de l'Impératrice, « la reine a retenu un service de porcelaine en dessins de Japon..... de 3.600 livres..... » etc.

⁴ Cette toilette, en porcelaine bleu lapis, ornée de peintures d'émail et d'or, surmontée d'un miroir haut d'un mètre que soutiennent des nymphes et des amours, est, en effet, une pièce remarquable, que la famille impériale de Russie conservait précieusement. Boizot, qui en était l'auteur, reçut de Louis XVI, en témoignage de satisfaction, une gratification de 1.200 livres. (Voir Em. Bourgeois, *ib.*)

quand, regardant de plus près, elle voit ses propres armes sur toutes les pièces¹.

Marie-Antoinette ne se borne pas à faire des commandes dans les ateliers; elle encourage la fabrication d'une manière aussi effective en favorisant l'émulation qui naît de la concurrence. C'est ainsi qu'elle permet à deux petites manufactures parisiennes de se recommander de son nom: celle de la rue Thiroine s'intitule nettement *Manufacture de la Reine*; celle que dirige Lebœuf, rue Thiroux, marque tous les objets qui sortent de son atelier d'un A surmonté de la couronne. Ce sont les porcelaines dites « à la Reine ». Le musée de Châlons en conserve un exemplaire; il est orné d'un médaillon ovale et de bouquets de fleurs disposés sur un fond bleu semé d'étoiles, tandis qu'un filet doré court le long des bords².

Mais la reine va plus loin et met, pour ainsi dire, la main à la pâte. On sait qu'il était d'usage d'exposer chaque année, à Noël, dans les trois salons de Versailles qui font partie des *Appartements du Roi*, les objets nouvellement sortis des ateliers de Sèvres. La cour s'y empressait, c'était l'occasion de faire un choix pour les cadeaux du jour de l'an, et c'en était une aussi d'encourager les artistes: témoin l'exposition de 1775, que le roi et la reine voulurent « immense et superbe » et qui consacra la réputation de Boizot³. Tandis que Louis XVI prend plaisir à déballer lui-même les caisses à leur arrivée — « il casse même pas mal », observait le sous-directeur — et rit de tout son cœur quand ses mains font surgir de la paille un magot drôlement campé ou quelque invention humoristique⁴, Marie-Antoinette suit de près les progrès accomplis d'une année à l'autre et donne des avis précis. C'est ainsi qu'en 1782 elle se plaint à Hetlinger,

¹ Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*, p. 77.

² Cet exemplaire fait partie de la collection Auguste Nicaise. La tasse renferme encore un peu d'une matière odorante, reste d'un *pot-pourri* fait par la reine à Trianon avec les fleurs du jardin, arrosées d'essences spéciales selon une formule que lui avait donnée Houbigant, parfumeur de la cour. Grâce à un chou de soie qui ferme la tasse, le pot-pourri a conservé son odeur caractéristique et bien « dix-huitième ». N'oublions pas de mentionner qu'en 1786, sous les auspices de Marie-Antoinette, une cristallerie, qui avait d'abord été installée à Sèvres, fut transférée au Creusot et réunie à la fonderie royale. Cette « Manufacture des cristaux de la Reine », dont les pièces sont merveilleusement taillées, fonctionna jusqu'en 1832 (voir *Les établissements Schneider, Economie Sociale*, Paris, Imprimerie générale Lahure, 1912).

³ Comte d'Hézèques, *Souvenirs d'un page*, p. 157. — Duc de Croy, *Journal*.

⁴ Em. Bourgeois, *ib.*, 127.

directeur-adjoint, de ne voir employer comme motifs de décoration pour les services de table que des roses, des tulipes, et des jonquilles. L'observation porte ses fruits, et l'année suivante voit éclore sur les tasses et les soucoupes de Sèvres ces bleuets couleur *bleu barbeau* dont la vogue allait rapidement grandir. Dans une autre circonstance, elle commande aux ateliers de Sèvres des tasses de forme inédite : elles sont tronc-coniques, flanquées de deux anses représentant des dauphins, et fermées par un couvercle surmonté de la couronne royale¹. La décoration de ces tasses — un semis de roses et de lis sur fond bleu turquoise — se rapproche assez de celle des *porcelaines à la reine* pour qu'il y ait lieu de se demander si Marie-Antoinette n'a pas eu également part à la conception de ces dernières.

* * *

La cour ne cantonne pas Sèvres dans le domaine utilitaire des toilettes et de la porcelaine de table. Le goût du règne, qui veut des œuvres dans le genre sérieux et historique, conduit le comte d'Angiviller à demander aux sculpteurs en renom les statues des grands hommes de l'Histoire de France, afin d'en orner le museum qu'on projette d'établir dans la galerie du Louvre²; et bientôt il commande à Sèvres la réduction de ces statuts en biscuits de seize à dix-huit pouces. Les réductions plaisent à Marie-Antoinette et d'autre part le comte d'Angiviller, nous le savons, est à l'affût des préférences de sa souveraine; néanmoins aucun document n'autorise à penser que sa commande de biscuits soit l'expression d'un désir exprimé par la reine.

Il en est de même pour certains de ces jolis groupes exécutés à Sèvres au cours du règne. Et, pourtant, *l'Ecuyer et l'Amazone* de Boizot n'ont-ils pas été conçus de manière à flatter le goût de la « petite reine » pour une liberté d'allure un peu compromettante? *Le déjeuner des enfants*, *Le déjeuner de la maman*, sont des œuvres charmantes d'intimité familiale telle que la décrit Rousseau, c'est vrai, mais aussi telle que la réalise Marie-Antoinette. Dans le groupe

¹ Auscher, *loc. cit.*

² Il a chargé Pajou des statues de Pascal et de Bossuet; Mouchy de celle de Sully; Houdon, d'un Tourville qui consacrerait sa réputation; Jean-Jacques Caffieri a sculpté Corneille; Clodion, Montesquieu; Boizot, un Racine « qui niaisement semble poursuivre dans les airs une rime qui fuit », disait Grimm (*Corr. litt.*, XIV, 292; déc. 1785). — Le projet de transformation du Louvre était si avancé à la veille de la Révolution que M. Léon de Laborde a pu appeler ce musée « la plus belle institution du règne de Louis XVI ». (Courajod, *Alexandre Lenoir*, Introduction.)

de *La toilette*, cette grande dame assise toute droite devant son miroir et livrant sa chevelure au coiffeur nous fait involontairement songer à la place importante que tiennent encore les choses de la mode dans la vie de la jeune reine de 1780. Boizot, l'auteur de ces délicates minauderies, a sculpté aussi un *Grand Prêtre* sacrifiant Iphigénie, et il l'a fait en se souvenant du chef-d'œuvre musical de Gluck — Gluck, le musicien préféré de Marie-Antoinette. La *Rosière de Salency*, c'est l'héroïne de l'opéra-comique du même nom, et c'est aussi la paysanne telle qu'on les conçoit à Trianon; enfin, devant le groupe de *La Beauté couronnée par les Grâces*, on peut s'empêcher de songer, la concordance des dates y aidant, à l'élévation de Mme de Polignac¹.

La place que tient Marie-Antoinette au début du règne dans le cœur de ses sujets apparaît d'une façon beaucoup plus claire dans l'offrande qui lui est faite en 1775, à l'occasion du couronnement du groupe de Boizot intitulé *Au bonheur public*² et où le couple royal est représenté debout, se donnant la main au-dessus d'un autel. Ne dirait-on pas que l'auteur, par l'audace avec laquelle il a tenu à placer sur le front de sa protectrice l'imposante couronne royale, a cherché en quelque sorte à réparer l'omission systématique faite à la cérémonie de Reims où Marie-Antoinette n'avait paru qu'en simple spectatrice?³

Une fois tout au moins, la reine a influé directement sur la composition d'un biscuit de Sèvres, et c'est dans une occasion révélatrice chez elle de tout un état d'esprit. Il s'agit du groupe de Pajou intitulé *Vénus sortant de l'onde, portée par des dauphins et portant l'Amour dans ses bras*. Dans ce groupe, sculpté pour la naissance du fils aîné de Louis XVI, Vénus avait primitivement les traits de Marie-Antoinette et le manteau fleurdelisé. Mais la reine n'entend point être représentée en Vénus; une lettre du premier commis des Bâtiments au directeur de la Manufacture de Sèvres, en date du 20 janvier 1782, le dit à mots couverts, en révélant que le double changement obtenu a été le résultat d'un ordre exprès venu de Versailles.

¹ Voir Em. Bourgeois, *loc. cit.*, p. 129 et suiv.

² Auscher, *loc. cit.* Ce groupe, qui est actuellement au musée de Sèvres, a été aussi intitulé *Le couronnement du roi* et *l'Autel royal*. On l'appelle encore parfois *Le Mariage de Louis XVI*, et ce titre, faux au premier chef, puisque les deux époux ont la couronne en tête, vient sans doute de la similitude de conception qui existe entre le biscuit et la médaille du mariage.

³ Em. Bourgeois, *ib.*

— « M. le comte d'Angiviller, Monsieur », lit-on dans cette lettre, « me charge de vous écrire sur les trois objets suivants :

1^o Il est question de changer la physionomie de la tête de la Vénus de M. Pajou, et en lui conservant une belle figure de femme, de faire en sorte qu'elle ne ressemble point à la reine. Vous lui avez dit, ce me semble, en ma présence, qu'on pouvait pousser une tête dans cette partie du moule et la remettre à M. Pajou qui y ferait ce changement.

2^o M. le comte d'Angiviller voudrait aussi faire faire, s'il est possible, un changement à la draperie, qui consistait principalement à en supprimer les fleurs de lis; il s'agit de savoir si cela se peut.

3^o — (et ce troisième article ne manque pas de saveur) *avant tous ces changements*, il voudrait que vous fissiez tirer deux figures qui seraient pour lui et qu'il vous recommande de mettre à part »¹.

Ce petit fait est significatif, et l'antithèse y éclate entre l'esprit qui régnait en art sous Louis XV et celui qui caractérise l'époque Louis XVI. Pajou, dans la conception de sa *Vénus*, se révèle le représentant attardé d'une licence qui n'est plus de mise: il se croit encore au service de Mme du Barry, tandis que sous le nouveau règne on veut « rendre aux arts autant qu'il est possible, toute leur dignité », les rappeler « à leur véritable destination » qui est de « ranimer la vertu et les sentiments patriotiques », à plus forte raison « empêcher qu'il se glisse aucun ouvrage » capable « d'alarmer les mœurs »². Quant à la reine, ce document d'archives, dans sa sécheresse, mais aussi dans son authenticité, lui confirme les qualités de décence que revendiquait formellement pour elle Mme Campan³ et le certificat de bonne tenue que lui décerne, à plusieurs reprises, le prince de Ligne. N'est-il pas permis de voir plus qu'une simple coïncidence entre les directives données dès 1775 par la direction générale des Bâtiments, et l'atmosphère assainie où se complait le jeune ménage royal? Ne peut-on penser que les tendances de Louis XVI, celles de Marie-Antoinette, n'ont pas seulement influé, ainsi qu'on l'a vu, sur les mœurs au moins extérieures de la cour, mais ont eu part à l'évolution de l'art? Certes, il y a longtemps que le mouvement se dessine; il est apparu dans les dernières années du règne précédent et l'on en pourrait peut-être saisir une première manifestation dans le choix suc-

¹ Archives de la manufacture de Sèvres, H² 3.

² Lettres du comte d'Angiviller, 1775.

³ Mme Campan, *ib.*, I, 104.

cessif des décorateurs de Louveciennes en 1773, et dans la volte-face, demeurée inexpliquée, qui avait abouti alors au remplacement des allégories de Fragonard par celles de Vien¹. Mais la favorite peut avoir flairé, dans ce dernier, l'homme de l'avenir, l'homme de la réaction que représentent le dauphin et la dauphine, souverains de demain. Quoi qu'il en soit, la réaction s'est, en effet, accomplie sous leur règne; les sujets licencieux d'un Boucher et d'un Fragonard n'y sont décidément plus de mode; on leur préfère le naturel sentimental d'une Vigée-Lebrun, la correction d'un Vien, l'austérité d'un David. La licence essaie un jour de relever la tête au moyen de la Vénus de Pajou, et Marie-Antoinette, en lui ordonnant de disparaître, prend résolument place parmi les gardiens du bon goût, de la décence, de la dignité dans l'art: et c'est, en vérité, une compagnie qui n'est point indigne d'estime.

Ainsi, qu'il s'agisse du biscuit de Sèvres ou de la peinture, la reine n'est pas seulement *devant* l'art de son temps, mais lui est mêlée, lui imprime une marque reconnaissable, dans les œuvres au moins qui sont du domaine de la femme. Ses goûts et ses préférences, elle est en même temps occupée à les traduire par la transformation de ses appartements et par la création des jardins du Petit-Trianon, c'est-à-dire qu'elle est, dans la mesure où l'état des finances le lui permet, en train de déterminer un courant d'art: sans parler de la musique, où son influence sera directe et profonde. Mais, avant d'en venir à ces points importants, il faut la suivre sur le terrain féminin par excellence, celui de la Mode, des tissus, du vêtement et de ses ornements, toutes choses qui, malgré leur frivolité, n'en tiennent pas moins étroitement à l'art par la conception du dessin, la matière que ces dessins recouvrent, et par les moyens heureux et parfois neufs de l'exécution.

¹ Dans un des panneaux de Fragonard, le *Rendez-vous*, les amants étaient reconnaissables à leur ressemblance avec Louis XV et Mme du Barry. Vien choisit, lui, pour titre d'ensemble: « Les progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles », titre qui, s'il n'est pas pleinement rassurant, indique du moins une plus grande fraîcheur de sentiments.

CHAPITRE IV

MARIE-ANTOINETTE ET LA MODE

Marie-Antoinette dauphine. — Marie-Antoinette reine; les modes de 1774 à 1778. — Les bijoux. — La révolution de la simplicité. — Les toiles imprimées. — Les modes cosmopolites d'après 1786.

Le dix-huitième siècle, époque des grandes fantaisies de la mode tant pour la décoration des étoffes que pour la coupe et la garniture des vêtements, commence à s'assagir à la fin du règne de Louis XV. Les soies brochées de couleurs vives et brodées de rameaux de corail, de plumes de paon, de bonnets à aigrettes, de fourrures qui rappelaient à Marie Leczinska son pays natal, perdent peu à peu de leur vogue au profit des *indiennes*, toiles imprimées imitées de celles que nos marins rapportent de leurs voyages aux Indes. Dès leur apparition en France, sous Louis XIV, ces nouvelles étoffes avaient fait fureur et plusieurs villes voulaient essayer de les copier; il avait fallu les sévères édits protectionnistes de Colbert pour en arrêter la fabrication, qui s'exerçait au détriment des industries nationales du drap et de la soie. En 1757 cependant, le Gouvernement a dû céder et autoriser le Bavaois Oberkampf à fonder à Jouy-en-Josas la première manufacture de toiles peintes. Le succès en a été rapide et déjà les *toiles de Jouy* commencent, tant à la cour qu'à la ville, leur fortune qui ne va cesser de croître¹.

Toutefois, le costume de cour n'a pas sensiblement varié pour les femmes, dans sa coupe du moins; si le décor en est plus « calme », la forme en reste extravagante. C'est toujours ce « grand corps » qui découvre les épaules, « coupe les bras » et gêne horriblement, « et au-

¹ Deshairs, *La décoration des étoffes*.

dessous duquel la taille est serrée » à étouffer. Le *panier* et le *bas de robe* achèvent le *grand habit*, qu'on enlève à volonté au sortir des cérémonies pour demeurer simplement en *jupe*¹. Il va sans dire que le grand habit, accompagné du rouge dont il est d'étiquette de se plaquer les joues, sied peu à celles qui le portent, et l'on conçoit sans peine que Marie-Antoinette dauphine, dépouillée de la parure et du fard qu'elle avait dû revêtir pour les fêtes de son mariage, ait obtenu « encore plus de succès » qu'aux premiers jours de son arrivée².

Elle ne s'intéresse d'ailleurs nullement encore à la question des modes et ne voit dans la toilette compliquée qu'on lui impose qu'un esclavage odieux dont elle voudrait bien se libérer. Dans les premiers temps du mariage, Mercy apprend par la dame d'honneur « qu'il n'y a pas moyen d'engager Mme la dauphine à mettre un corps de baleines, qu'il en résulte que la taille de cette princesse se déforme visiblement et que son épaule droite se dérange, ce qui ... exige les précautions les plus promptes »³; il faut toutes les instances de l'imperatrice et de l'ambassadeur pour la déterminer à se conformer sur ce point à l'usage⁴. Une dame de la cour de Vienne, venue la voir à cette époque, la trouve « mal mise » et portée à se négliger « même sur la propreté des dents »⁵. A plusieurs reprises durant les années suivantes, Mercy lui reproche d'admettre sans cesse dans ses appartements les enfants d'une de ses premières femmes de chambre et de jouer avec eux au risque de « gâter ses habits ». — Elle monte également à cheval sans crainte de s'abîmer le teint: tout cela semble lui être parfaitement indifférent⁶.

Dès les premiers mois qui suivent la mort de Louis XV, changement à vue, et qui s'explique: Marie-Antoinette, à dix-huit ans, est passée sans transition de l'état d'une dauphine brimée par l'arrogant étalage de la favorite à l'éclat d'une royauté qu'elle voit à travers « l'adoration » que ses sujets lui ont vouée. Ses lettres à sa mère

¹ Comtesse de Genlis, *Mémoires*. — Mme Campan, *ib.*, 45.

² *Ib.*, 53. — Duc de Croy, *Mémoires*, II, 403, 410.

³ Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 33, Mercy à Marie-Thérèse, 4 août 1770. — De ce fait, ce défaut dans l'épaule droite persistera, ainsi qu'on s'en rendra compte après le 10 août, quand on découvrira pendant le sac des Tuileries les corsets de la reine.

⁴ *Ib.*, 65, Mercy à Marie-Thérèse, 20 oct. 1770.

⁵ Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 1^{er} nov. 1770.

⁶ Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 2 déc. 1770. — Arneth et Geffroy, *ib.*, I, 36, Mercy à Marie-Thérèse, 20 août 1770; I, 176, Mercy à Marie-Thérèse, 22 juin 1771.

témoignent, durant cet été de 1774, d'un naïf orgueil de femme heureuse. Le papillon sort de la chrysalide et s'envole, un peu imprudemment, vers tout ce qui brille. Pendant plus de trois ans, les bals, les spectacles, les courses *incognito* à Paris, les folies de toilette enfin, vont remplir l'existence de la jeune reine.

La sage et inoffensive duchesse de Chartres a été la cause bien innocente de ce débordement de frivolité en ce qui concerne la toilette : c'est elle qui, pendant le premier séjour de la cour à Marly, a présenté à Marie-Antoinette une marchande de modes de la rue Saint-Honoré, Mlle Bertin¹.

Celle-ci, qui est habile et d'esprit retors, n'a pas tardé à comprendre le parti qu'elle pouvait tirer de la « facilité » d'une reine inexpérimentée, désireuse de plaire à la nation et convaincue, en vraie étrangère, que la mode est l'apanage exclusif de la femme française, c'est-à-dire qu'une Autrichienne, fût-elle l'épouse du roi, n'a rien de mieux à faire en cette matière que de se laisser guider par la bonne faiseuse. Mlle Bertin, en effet, apportera à Versailles ses modèles les plus osés : ils seront acceptés du moment qu'elle pourra dire à sa royale cliente que « c'est la mode ».

Or, la mode, telle que la lancent Mlle Bertin et les grands couturiers contemporains de l'avènement de Louis XVI, telle qu'elle nous apparaît encore dans les gravures de Sarrasin et du *Cabinet des Modes*, se ressent assurément de la joie débordante qui accueille le nouveau règne et de l'espèce d'effervescence qui s'est emparée de la nation; elle arrive à un point de richesse et d'extravagance qui n'avait pas encore été atteint, même au temps de la Régence.

La largeur des jupes, déjà encombrante sous Louis XV, augmente encore, et les paniers atteignent jusqu'à quatre et cinq mètres de tour; quant aux façons de les garnir, — le marquis de Valfons, dans ses Mémoires, en compte jusqu'à 250, — elles dénotent, par leurs noms seuls, une imagination dévergondée : citons au hasard la robe aux *Plaintes indiscretes*, aux *Soupirs étouffés*; la *Grande réputation*, le *Désir marqué*, la *Préférence*, les *Vapeurs*, le *Doux sourire*, l'*Agitation*, les *Regrets*, la *Composition honnête*, etc. : tous les sentiments, les impressions les plus variées prétendent s'exprimer dans la couleur où l'arrangement d'un « bouillonné ».

Les souliers de cérémonie sont plus que jamais brodés de perles ou de diamants; on réserve l'émeraude pour la raie verticale du talon,

¹ Mme Campan, *Mémoires*, I, p. 95.

et c'est le *venez-y-voir*. Mais l'audace des grands faiseurs se donne cours principalement dans les coiffures.

Elles atteignent jusqu'à soixante centimètres de hauteur et reportent le visage des femmes au tiers de la silhouette totale du corps. Celles qui arborent ces coiffures sont obligées de se tenir agenouillées dans leur voitures ou de passer la tête par la portière; il faut les exclure de l'amphithéâtre de l'opéra où elles cachent la scène aux spectateurs placés derrière elles, et déjà les plaisants prévoient une inévitable « révolution » dans l'architecture des portes et des loges du théâtre¹. La décoration est en rapport avec le volume: tantôt on se contente de trois panaches plantés derrière le chignon; c'est le *Qu'es aco*, dont le nom est tiré de Beaumarchais et de la devise qu'il a ajoutée, dans ses Mémoires, au blason satirique du gazetier Marin. La tradition veut que Marie-Antoinette, s'amusant de cette locution et la répétant dans son intérieur, ait donné l'idée de ce nom à sa marchande de modes².

Mais trois plumes ne seront bientôt plus suffisantes et la coiffure à la *Minerve* en comptera jusqu'à dix. Notons aussi l'idée des *poufs*, obtenus au moyen d'une pièce de gaze qu'on introduit entre les mèches de la chevelure. Celle des fleurs naturelles est empruntée aux coutumes des danseuses de l'opéra; mais on la perfectionne: tandis que les corolles s'épanouissent à l'air libre en guirlandes ou en bouquets, les tiges trempent dans de petites bouteilles « plates et courbées dans la forme de la tête ». Cette nouveauté « ne réussissait pas toujours, avoue ingénument une élégante d'alors; mais lorsqu'on en venait à bout, c'était charmant. Le printemps sur la tête, au milieu de la neige poudrée, produisait un effet sans pareil »³.

Ce n'est pas tout, et après les fleurs viennent les légumes. — Nous sommes à l'époque où Parmentier « lance » la pomme de terre et la fait admettre à la table des maîtres de maison les plus délicats, même à celle du roi; avec elle, les autres productions comestibles de la « simple nature » acquièrent droit de cité et parent la tête des femmes de la cour. Les goûts champêtres donnent encore lieu à la coiffure en *Parc Anglais* et en *Moulin à vent*; les événements du jour font naître la coiffure à l'*Eurydice* (pensons à l'opéra d'Orphée, joué pour la première fois à Paris en 1774), au *Lever de la reine*, à la

¹ Mme Campan, *ib.*, I, 96.

² *Corr. secrète*, I, 158, 9 janv. 1775.

³ Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*.

Victoire, à la *Belle-Poule*, à la *Frégate-la-Junon*; ces dernières, qui figurent un vaisseau dûment gréé et mâté, sont inspirées par les hauts faits de la marine française durant la guerre d'Amérique. Toutefois, le summum de l'étonnant et du grotesque en la matière semble avoir été obtenu par le *Pouf au sentiment*, porté un jour par la duchesse de Chartres et que décrivent complaisamment les *Mémoires secrets* : Au fond était une femme assise sur un fauteuil et tenant un nourrisson, ce qui désignait le duc de Valois (son fils) et sa nourrice. A droite était un perroquet becquetant une cerise, oiseau précieux à la princesse. A gauche un petit nègre, image de celui qu'elle aimait beaucoup. Le surplus était garni d'une touffe de cheveux du duc de Chartres son mari, du duc de Penthièvre son père, du duc d'Orléans son beau-père. Tel est l'échafaudage dont consent à s'affubler une jeune femme par ailleurs modeste et effacée. On juge par cet exemple de ce que pouvait être la coiffure des plus écervelées, et si les caricaturistes du temps y pouvaient trouver matière à satisfaire leur verve.

Marie-Antoinette a-t-elle, comme sa cousine de Chartres, et ainsi que le craignait Marie-Thérèse, « donné dans l'extravagance des modes » ?¹ Le fait n'est pas douteux. Les caricaturistes du temps nous le laissent clairement entendre², et aussi des estampes conçues sans la moindre intention de satire³; la vieille impératrice, qui lit attentivement les papiers publics venus de France, s'inquiète, et s'informe auprès de sa fille comme auprès de Mercy : « Je ne peux m'empêcher, écrit-elle à la reine le 5 mars 1775, de vous toucher un point que bien des gazettes me répètent trop souvent : c'est la parure dont vous vous servez. On la dit depuis la racine des cheveux 36 pouces de haut, et avec tant de plumes et de rubans qui relèvent tout cela ! »⁴ Mais ces excentricités, est-ce la reine qui les a « imaginées », qui en a « donné l'exemple », qui en est directement responsable, ainsi que l'écrivent les *Nouvelles à la main*?⁵ Non; M. de Mercy peut rassurer sur ce point Marie-Thérèse et lui donner les assurances les plus formelles : la reine « n'a fait qu'adopter et suivre une mode qui s'était déjà établie généralement dans Paris »; elle a

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 293, Marie-Thérèse à Mercy, 4 févr. 1775.

² Mme Campan, *ib.*

³ Par exemple celle que nous citons à la page 43 sous le numéro 122 et qui représente la reine relevant Mme de Bellegarde.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 306, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 5 mars 1775.

⁵ *Corr. secrète de Métra*, I, 158, 214.

même « mis quelque modération » dans l'usage de ces modes »¹. Elle convient, d'ailleurs, qu'on peut « les trouver ridicules »; mais, dit-elle, — et c'est la grande excuse des mondaines de tous les temps — « ici les yeux y sont tellement accoutumés, qu'on y pense plus »; si elle porte des plumes, c'est que « tout le monde en porte » et qu'il paraîtrait même « extraordinaire de n'en pas porter »².

Il n'en est pas moins vrai qu'une « jeune, jolie reine, pleine d'agréments » ne peut manquer « de donner le ton » et de généraliser un mouvement qu'elle croit ne faire que suivre. « Tout le monde s'empressera de cœur à suivre même vos petits travers »³, lui écrit sa mère; et les événements confirment ces prévisions.

Par exemple, Marie-Antoinette a choisi pour coiffeur Léonard Autier — le célèbre Léonard — et a obtenu de ce personnage, qui est en son genre une puissance, qu'il vint pour elle à Versailles tous les dimanches à midi⁴. Mais, contrairement à l'usage établi qui défend à tout subalterne pourvu d'une charge à la cour d'exercer son talent pour les particuliers, elle a exigé que Léonard continuât de coiffer les femmes de Paris, afin de ne pas perdre la main⁵. On juge si le fait d'être coiffeur de Sa Majesté a dû augmenter la vogue d'un aussi habile praticien, qui savait faire entrer quatorze aunes de gaze dans un seul pouf⁶.

Pareillement, Marie-Antoinette ne peut se passer plus de huit jours de suite des conseils de Mlle Bertin; il lui faut avoir chaque

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 311, Mercy à Marie-Thérèse, 18 mars 1775.

² Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 17 mars 1775, 10 avril 1776.

³ Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 5 mars 1775.

⁴ Les autres jours il est remplacé par son frère (qui sera plus tard guillotiné sous la Terreur) ou son cousin — qui émigrera (Mme Campan, *ib.*, I, 304); quant à Léonard lui-même, la reine le comble de faveurs et lui fait obtenir le privilège du Théâtre Feydeau pour lequel il s'associe en 1788 avec le violoniste Viotti. En 1791, les sentiments royalistes de Léonard feront de lui un des confidents de la fuite à Varennes; il prendra les devants avec les diamants de Marie-Antoinette qu'il sera chargé de faire parvenir à Bruxelles. Plus heureux que la famille royale, il accomplira sans encombre sa mission. On le retrouve, sous l'Empire, exerçant sa profession à Saint-Pétersbourg. (Marquis de Bouillé, *Souvenirs*. — Mme Campan, *Mémoires*, I, 96. — Jal, *Dictionnaire de biographie*, article Viotti. — Quicherat, *Histoire du Costume*).

⁵ Mme Campan, *Mémoires*, I, 100.

⁶ Quicherat, *ib.*

semaine avec elle de ces longues conférences que la marchande de modes, qui en sort toute gonflée de vanité, appelle « son travail particulier avec Sa Majesté »¹. Or, Mlle Bertin n'ayant point de charge à la cour, n'a pas droit aux *entrées de la chambre*; Marie-Antoinette devra donc la recevoir dans ses appartements privés, ses « Cabinets »², comme on disait alors, et cette obligation lui est un prétexte à bouleverser toute l'étiquette du lever qui lui est « odieuse » et « importune »³ : La coiffure achevée, elle se lève, salue à la ronde et disparaît, sans plus se prêter à la cérémonie de l'habillement en public. Une telle infraction aux traditions, une telle révolution pour une marchande de modes ! Voilà, il faut l'avouer, de quoi faire soupirer les douairières, mais aussi de quoi excuser l'arrogance de celle qui en est la cause, et ajouter à sa célébrité. Bien plus : la reine lui donne des témoignages éclatants de son estime. Un jour du printemps de 1779, Mlle Bertin « s'étant mise à la tête de ses trente ouvrières sur le balcon de son atelier qui donne rue Saint-Honoré, pour assister à une entrée de la reine, Sa Majesté l'a remarquée en passant et a dit : Ah ! voilà Mlle Bertin ; et en même temps elle lui a fait de la main un signe de protection... Le roi s'est levé et lui a applaudi des mains... »⁴. Cette distinction, ajoute le nouvelliste qui la rapporte, lui donne « un relief merveilleux » et, jointe à tant d'autres, fait valoir d'autant ses étranges « créations ». Les femmes se précipitent en foule dans son atelier, délaissant pour cette étoile nouvelle des célébrités solidement établies telles que Baulard ou Alexandrine et ne leur laissant que la consolation de dauber sur leur heureuse rivale⁵. Mlle Bertin expédie ses modèles dans toute la France ; les élégantes de province ne peuvent se dispenser, à leur passage à Paris, d'aller lui faire visite ; elle a une réputation européenne ; on l'appelle « le Ministre de la Mode ».

Avec les folies de toilettes, celles des bijoux. — En plus des diamants qu'elle a apportés de Vienne en « grande quantité », Marie-Antoinette a hérité de la dauphine Marie-Josèphe ceux qui font partie du trésor de la Couronne⁶, le roi lui en a donné

¹ *Corr. littéraire* de Grimm, XIII, 23 sept. 1781. — Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*.

² Voir chapitre V.

³ Mme Campan, *Mémoires*, I, 98, 100, 314.

⁴ *Mémoires secrets*, 5 mars 1779.

⁵ Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*.

⁶ Mme Campan, *Mémoires*, I, 56.

pour plus de 100.000 livres¹ dans la première année du règne. Il semble à l'impératrice qu'en voilà suffisamment: « N'ayant pas dépensé peut-être deux mille florins pendant ma vie pour des diamants destinés à mon propre usage, écrit-elle à Mercy, j'étais du sentiment que des souveraines, déjà assez pourvues (et même du double que je ne l'étais) devaient peu se piquer d'en augmenter le nombre »². Tel n'est pas l'avis de Marie-Antoinette. Elle a « un grand désir » d'acquérir des girandoles dont le bijoutier demande 600.000 l. et, malgré les observations de Mercy, « la tentation est trop forte, il n'y a pas moyen d'y résister »³; les girandoles sont achetées. Quelques mois plus tard, nouvelle tentation, nouvelle lutte, nouvelle défaite de Mercy; cette fois il s'agit de bracelets du prix de 240.000 l. L'ambassadeur gémit et l'impératrice gronde; elle se sent « humiliée ». « Cette légèreté française avec toutes ces extraordinaires parures! ma fille, ma chère fille, la première reine, le deviendrait elle-même (*sic*)! Cette idée m'est insupportable... »⁴. Mais Marie-Antoinette s'impatiente d'être encore traitée en petite fille; d'ailleurs, on sent dans ses lettres la conviction intime que sa mère, une étrangère, se trouve par définition hors d'état de parler du chapitre parures et d'être écoutée quand elle se mêle de donner des conseils en cette matière: « Je n'ai rien à dire sur les bracelets, répond-elle assez sèchement; je n'ai pas cru qu'on pût chercher à occuper la bonté de ma chère maman de pareilles bagatelles »⁵. Elle se refuse à voir les conséquences de ses actes; elle oublie que les Parisiennes veulent avoir « la même parure que la reine ».

De fait, les diamants, qu'on ne portait plus qu'aux pieds, vont rentrer en faveur et redevenir tellement à la mode qu'ils n'orneront plus seulement la coiffure, le cou et les bras des femmes, mais aussi leurs robes, et en si grande quantité que l'usage s'établira d'en louer pour la journée. Cette fureur pour la parure amènera peut-être une période de prospérité pour les coiffeurs et les joailliers, mais encore plus sûrement « des tracasseries dans plusieurs ménages »; la dépense

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 418, Mercy à Marie-Thérèse, 19 janvier 1776.

² Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 422, Marie-Thérèse à Mercy, 12 février 1776.

³ *Ib.*, 418.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 481; Mercy à Marie-Thérèse, 17 août 1776.

⁵ Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 14 sept. 1776.

des jeunes femmes augmente, certaines étourdies contractent des dettes dont mères et maris murmurent; il y a « de fâcheuses scènes de famille » et l'on commence à dire que « la reine ruinera toutes les dames françaises »¹.

* * *

Cependant, les extravagances du début du règne ne devaient avoir qu'une durée assez limitée, et les modes de 1776 n'allaient pas tarder, ainsi que l'avait prévu Mercy, à « varier pour faire place à d'autres modes qui se succèdent ici avec une rapidité constante et jamais interrompue »². Autour de 1780, la largeur des robes diminue sensiblement et les paniers, sauf dans le grand habit de cour, font place aux postiches, qui rejettent en arrière toute la prééminence des jupes. La garniture se simplifie; plis et fronces tiennent lieu des précédents « falbalas », et l'on se donne même volontiers des airs négligés, que favorisent les corsets devenus plus souples et les plis tombants de la *Gaule* — l'ancienne *lévite* du temps de Louis XV, qui s'est allongée du bas, échancrée du haut, et agrémentée de manches à « gigots ». On n'arbore point encore de châles, mais Mme Vigée-Lebrun, qui a « horreur » du costume que les femmes portaient jusqu'alors, drape déjà ses modèles dans de « larges écharpes, légèrement entrelacées autour du corps et sur les bras », et avec lesquelles, écrit-elle, « je tâchais d'imiter le beau style des draperies de Raphaël et du Dominicain »³. Les tendances vers un retour à la nature et à l'imitation de l'antique commencent, aux environs de 1780, à influencer sur l'esthétique du costume féminin comme elles influent depuis un quart de siècle sur les autres formes de l'esthétique. Toutefois, l'antiquité cède encore le pas à un « naturalisme » un peu convenu, qui s'inspire ou veut s'inspirer du costume de certaines provinces ou de certaines époques de l'histoire. Témoin l'ajus-

¹ Comtesse de Genlis, *Mémoires*, p. 84. — Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 312, Mercy à Marie-Thérèse, 18 mars 1775. — Mme Campan, *Mémoires*, I, 96. — L'usage des diamants s'étend alors à toutes les classes de la société: après la naissance du dauphin, « les dames de la Halle vinrent complimenter la reine... elles se présentèrent au nombre de cinquante, vêtues de robes de soie noire, ce qui jadis était la grande parure des femmes de leur état; presque toutes avaient des diamants. » (Mme Campan, *ib.*, 217.) — Diamants sans doute loués.

² Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 298, Mercy à Marie-Thérèse, 20 février 1775.

³ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 37.

tement à la *Jeanne d'Arc*, avec sa jupe courte et son corsage à l'Austrasienne largement échancré. Après l'apparition du *Mariage de Figaro* et le succès remporté par Mlle Contat dans le rôle de Suzanne, les airs de soubrette, variété de la même tendance, auront leur heure; le *déshabillé à la Suzanne*, fera fureur dans l'été de 1785¹. Recherche d'une plus grande simplicité dans la ligne d'une part, affectation de rusticité d'autre part : par ces deux traits le costume féminin d'alors décèle l'influence triomphante de Rousseau et les débuts du règne de l'Antiquité. Ne dirait-on pas qu'il prélude aussi, en quelque sorte, à l'avènement de l'égalité politique en réalisant entre celles qui le portent une certaine uniformité extérieure? « La femme d'un commis ou de l'épicier du coin se mettra comme une duchesse, le gouvernement ne s'en mêlera pas »².

Quelle peut avoir été la part de Marie-Antoinette dans les revirements qui viennent d'être indiqués? La reine a-t-elle enfin pris en considération, sinon les remontrances de sa mère, du moins celles de son mari, et a-t-elle voulu sciemment un pareil changement? On peut en douter; d'abord, les remontrances du roi à la reine, dont les nouvelles à la main s'entretiennent, ne sont rien moins que prouvées³; M. de Mercy nous dit nettement qu'elles n'ont jamais eu lieu et qu'au contraire Louis XVI, sans s'en permettre une seule, s'offre à payer sur sa bourse personnelle les dettes de sa femme⁴. Il n'en est pas moins vrai que l'assagissement des modes, autour de 1780, coïncide avec un retour au bon sens, en partie conscient, en partie obligé, chez la reine. C'est, en effet, en 1778 que Marie-Antoinette devient mère pour la première fois. Pendant sa grossesse elle a perdu ses cheveux, et nous voyons précisément apparaître vers cette époque la *coiffure à l'enfant*, coiffure basse, où les cheveux, frisés légèrement et noués derrière la tête, « retombent avec beaucoup de grâce en longues boucles flottantes sur le chignon et autour du cou »⁵. Qu'elle en soit ou non l'inspiratrice, la reine adopte cette gracieuse coiffure et s'y tient, ainsi que nous le voyons d'après ses bustes et dans les portraits de Mme Vigée-Lebrun. Elle la gardera au Temple et à la

¹ Quicherat, *Histoire du costume*. — Racinet, *Le Costume historique*.

² Mercier, *Tableau de Paris*.

³ *Corr. secrète* de Métra, I, 158, 9 janv. 1775.

⁴ Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 7, Mercy à Marie-Thérèse, 17 janv.

1777.

⁵ *Corr. litt.* de Grimm, XII, 406, juin 1780.

Conciergerie¹. Un « petit œil de poudre » la complète, auquel Marie-Antoinette ne renoncera jamais; Mme Lebrun n'obtiendra même pas qu'elle le supprime pour les séances de pose, ni qu'elle fasse boucler ses cheveux sur les tempes. Non, non, dit la reine en riant, « je serai la dernière à suivre cette mode, je ne veux pas qu'on dise que je l'ai imaginée pour cacher mon grand front »². On le voit : si elle a peut-être favorisé le rapide discrédit des *poufs* de 1775, elle reste partisan d'un usage modéré des conventions « ancien régime » et ne demande point leur suppression totale. D'ailleurs elle vient d'entrer, par la maternité, dans une vie nouvelle; les années d'ivresse sont finies, « sa tête est bien plus posée »³ et décidément elle ne veut point être une femme excentrique; elle commence à penser là-dessus comme sa mère, qui a « toujours été d'opinion de suivre les modes modérément, mais de ne jamais les outrer »⁴; elle apprend même à savoir résister aux suggestions intéressées de ses fournisseurs, et elle a le courage de refuser certain petit chapeau bohémien, création du cerveau fertile de Mlle Bertin, et dont cependant « tout Paris raffole »⁵.

La tradition veut que Marie-Antoinette ait achevé la transformation de la *lévite* en *gaulle* par l'adjonction d'une ceinture de tulle à la taille; de même, le costume à la *Jeanne d'Arc* aurait été modifié pendant sa seconde grossesse et par sympathie pour elle, de manière à simuler un état qu'elle mettait en quelque sorte « à la mode »; la « couleur puce », si en vogue vers 1778, devrait son nom au roi, qui aurait baptisé ainsi certaine robe *rembrunie* que portait sa femme. Enfin, la mode du blanc, « qui régnait depuis quelques années à Bordeaux, où l'avaient importée les créoles de nos colonies », aurait été introduite à Paris par Marie-Antoinette⁶.

Que la tradition ait tort ou raison sur ce dernier point, il est certain du moins que la reine a adopté cette mode et l'a, dans une large mesure, développée. A Marly⁷, à Trianon, elle se promène vêtue de blanc ou de couleur claire; et, à une époque où « l'on considère encore comme un arrêt que le taffetas doit être l'unique étoffe

¹ Relation de Rosalie Lamorlière, cuisinière à la Conciergerie. (G. Lenôtre, *La captivité et la mort de Marie-Antoinette*.)

² Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, p. 37.

³ Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 16 août 1779.

⁴ Arneth, *ib.*, Marie-Thérèse à Marie-Antoinette, 5 mars 1775.

⁵ Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*.

⁶ Quicherat, *Histoire du costume*, p. 601-602.

⁷ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, p. 28.

employée par les dames dans leurs costumes d'été »¹, ses robes pour la campagne sont en percale ou en linon². A la coiffure à l'enfant, à la robe légère, il faut joindre, pour retrouver la silhouette d'ensemble, le chapeau de paille à larges bords orné d'une guirlande de roses et d'un ruban qui retombe de chaque côté du corsage pour se nouer sur la poitrine : la duchesse de Bourbon en a trouvé l'inspiration dans M. de Florian et ses « bergeries ravissantes »³; adopté par la reine, qui le portera encore en 1790⁴; il ajoute à la grâce du costume des femmes de Trianon un, je ne sais quoi de doux et de champêtre qui nous charme encore dans les portraits du temps.

L'importance de la « révolution de la simplicité », que Marie-Antoinette encourage au milieu du règne, ne vient pas tant d'ailleurs de l'heureux effet esthétique obtenu que de son contre-coup économique. Aux protestations des fabricants de soieries de Lyon, aux révoltes de leurs ouvriers, aux insinuations des novellistes qui prétendent que la reine veut ruiner l'industrie nationale de la soie au profit des filatures des sujets de son frère⁵, répond la multiplication à l'intérieur du royaume des fabriques de toiles imprimées : en 1789, on en comptera plus de cent. Les perfectionnements apportés aux procédés de fabrication vont d'ailleurs de pair avec le nombre des fabriques. Au mode primitif, imité des Orientaux, et qui consistait à imprimer les contours du dessin sur l'étoffe au moyen de blocs de bois gravé — des ouvrières étalaient ensuite la couleur au pinceau à l'intérieur du dessin — on substitue, à partir de 1780, le procédé du cylindre, puis celui des grandes planches gravées en taille-douce. La mode des couleurs claires donne naissance aux impressions sur fond blanc, et les étoffes obtenues de la sorte ont pour nous aujourd'hui cet intérêt qu'elles présentent en quelque sorte une chronique fidèle des goûts et des événements d'alors. C'est ainsi que les dessinateurs Jean-Baptiste Huet, Demarne, Heim, nous montrent de préférence des sujets champêtres et didactiques : la *Fête villageoise*, la *Ferme*, les *Colombes*, les *Travaux de la Manufacture*, les *Quatre parties du Monde*, ou encore des sujets d'actualité, comme les *Montgolfières*. Plus tard, dans le même ordre d'idées, ils donneront la *Fédération*. Les ruines à la romaine tiennent aussi une cer-

¹ Racinet, *Le costume historique*, p. 390.

² Mme Campan, *ib.*, I, 227.

³ Baronne d'Oberkirch, *ib.*

⁴ Comtesse de Boigne, *Souvenirs*, I, 14.

⁵ Correspondance inédite de Lescure, II, 228.

taine place dans leur œuvre, ainsi que les scènes de mythologie galante¹.

Les dessinateurs dont il vient d'être question ont contribué à la prospérité de la manufacture de Jouy-en-Josas², qui atteint en effet sous Louis XVI l'apogée de sa célébrité. Oberkampf a depuis longtemps quitté la petite maison dite « du pont de pierre »³, et l'importante usine qu'il lui a substituée fournit aux maisons de plaisance de la reine — Saint-Cloud, Trianon — des housses d'été pour le meuble de soie. Louis XVI, par lettres patentes du 19 juin 1783, élève la manufacture de Jouy au rang de manufacture royale, et, en mars 1787, il confère à son directeur des Lettres de noblesse. C'est, dit-il, « l'acte le plus juste » du règne, et Marie-Antoinette s'y associe à sa manière : elle visite les ateliers de Jouy, appelle Oberkampf à Trianon, s'essaie avec lui à reparler sa langue maternelle bien oubliée⁴, l'engage à revenir de temps en temps la tenir au courant des progrès d'une industrie qui l'intéresse et que, par le fait même, elle encourage efficacement⁵.

* * *

Arrivons à l'année 1785, l'année où la reine a trente ans, Le scandale du Collier lui a fait comprendre un peu tard le danger que court une femme à braver trop longtemps l'opinion. Elle juge maintenant ses folies de jeunesse « avec autant de sévérité qu'auraient pu le faire ses détracteurs »⁶, et la tristesse que lui cause son impopularité lui enlève jusqu'au désir de la parure. Elle tiendra donc la parole qu'elle s'était donnée depuis longtemps de renoncer à trente ans aux plumes, aux fleurs, aux guirlandes, parures réservées alors exclu-

¹ L. Deshairs, *La décoration des étoffes*. — Ces mêmes scènes, d'ailleurs, se retrouvent en broderie sur les étoffes de soie : certain lampas crème, dessiné par Philippe de la Salle, à Lyon, pour le lit de Marie-Antoinette à Fontainebleau, reproduit, à côté des ruines à la Jean-Jacques, les fleurs et les instruments de musique chers à la reine.

² Voir ci-dessus, p. 65.

³ Qui demeure aujourd'hui comme un unique témoin des efforts de son fondateur.

⁴ Voir les *Mémoires* de Mme Campan et de la baronne d'Oberkirch.

⁵ Labouchère, *Oberkampf*, p. 53.

⁶ Mme Campan, *ib.*, I, 266. — « Souvent, écrit encore la mémorialiste, dans des entretiens d'un entier épanchement, la reine avouait qu'elle avait acquis à ses dépens une expérience qui la rendrait bien attentive à veiller sur la conduite de ses belles-filles.... » (*Ib.*, 265.)

sivement aux femmes « d'une extrême jeunesse »¹. Si la dépense de la garde-robe ne diminue pas encore, si même elle passe de 217.000 l. à 252.000 cette année-là² — car la reine, avec toute la cour, s'est laissée prendre aux promesses de Calonne — les robes les plus chères, les fameuses toilettes à 6.000 l. ne sont arborées que pour les grandes solennités, au jour de l'an, au 2 février (jour consacré à la procession de l'Ordre du Saint-Esprit), aux fêtes de Noël et de Pâques; en ces occasions là seulement sortent de leur écrin les parures d'étiquette³. Détestée et assagie, Marie-Antoinette ne peut plus prétendre à porter le sceptre de la mode, et nous avons ici une coïncidence assez piquante à noter : la mode des années précédentes, d'abord extravagante jusqu'au grotesque, ensuite plus calme et d'une grâce qui a été rarement égalée, avait su, même lorsqu'elle allait chercher ses inspirations au dehors, rester nationale par les modifications profondes qu'elles apportait aux modèles étrangers; à partir de 1786, au contraire, elle devient nettement cosmopolite⁴.

Comment expliquer le fait? Après des succès pacifiques que les contemporains comparaient à ceux du règne de Louis XIV, après la paix de Versailles, après le Congrès de Fontainebleau qui a marqué l'apogée de la gloire de Louis XVI, la pénurie des finances s'est accrue et la détresse du trésor a eu son contre-coup sur les opérations diplomatiques en cours⁵; par une conséquence de l'humiliation qu'elle en ressent, on dirait que la France doute de son génie; « les fantaisies de l'habillement seront désormais accueillies de partout, pourvu que ce ne soit pas de Versailles »⁶; elles viendront spécialement de l'Angleterre, avec qui de récents traités de commerce ont été signés, achevant l'œuvre pacificatrice de 1783. L'Anglomanie, en dépit des guerres qui se sont succédé, n'a cessé de croître depuis le milieu du XVIII^e siècle : elle avait déjà doté la France des courses de chevaux, des paris et des jockeys; elle lui apporte à présent les modes d'outre-Manche. Il y a plusieurs années que l'imitation anglaise règne sur le costume masculin; celui des femmes, à son tour, va tenir de la redingote à revers et du chapeau-bonnette de nos voisins; on portera aussi

¹ Mémoires secrets, XXVIII, 177. Baronne d'Oberkirch, *ib.* — Mme Campan, *ib.*, III, 98.

² Nolhac, *La reine Marie-Antoinette*, p. 61.

³ Mme Campan, *ib.*, III, 98.

⁴ Quicherat, *Histoire du Costume*, p. 602.

⁵ Voir *Le rôle politique de Marie-Antoinette*, 1^{re} partie, ch. VIII.

⁶ Quicherat, *ib.*

la robe à l'anglaise, qui est fermée jusqu'au col. La Russie, de son côté, dont l'étoile grandit dans le ciel politique et avec qui M. de Ségur s'apprête à nous lier étroitement, inspire la robe à la circassienne, très échancrée, sans manches, et sous laquelle se place le *fichu en chemise*. Parallèlement à l'imitation de l'étranger contemporain, celle de l'antiquité est en progrès constant; le châle a fait son apparition; la mode des coiffures bouclées à la grecque et à la romaine « prend peu à peu »¹, sous l'influence d'artistes rivaux et même ennemis, Mme Vigée-Lebrun et David : l'ancien régime, dans les modes comme dans la politique, a fait son temps.

Tendances cosmopolites, influence de l'Angleterre, de la Russie et de l'antiquité, telles sont les caractéristiques de la mode française après 1786, à partir du moment où Marie-Antoinette renonce à en tenir le sceptre. Le juste milieu dont il semble qu'elle ait été partisan, et qui formait un compromis entre le négligé des drapés antiques et les gênes de l'ancien habillement dit à la française, ne va pas tarder à être dépassé, et le costume féminin, comme les autres formes de l'art, se précipite vers un idéal dont le Directoire et l'Empire verront l'épanouissement.

¹ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 37. — *Ib.*, p. 77: « Je ne portais plus que des robes blanches de mousseline ou de linon... Ma coiffure ne me coûtait rien, j'arrangeais mes cheveux moi-même et le plus souvent je tortillais sur ma tête un fichu de mousseline ainsi qu'on peut le voir dans mes portraits.... »

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE ET LA DÉCORATION

Versailles au XVIII^e siècle; l'architecte Mique; la bibliothèque de Marie-Antoinette dauphine. — Marie-Antoinette reine; ses grands appartements de Versailles. — Ses appartements privés. — Le château de Saint-Cloud; le Petit Trianon. — Le théâtre du Petit Trianon. — Marie-Antoinette et l'art du meuble. — Les tapisseries.

« Les douceurs de la vie privée, disait Marie-Antoinette, n'existent pas pour nous si nous n'avons le bon esprit de nous les assurer »¹; se les assurer a été la préoccupation dominante de son esprit, la grande affaire de sa vie, pourrait-on dire, et en tous cas la pensée maîtresse de toutes les modifications faites sous son impulsion dans les dispositions des appartements qu'elle habitait.

Son désir de plus de confort et de liberté dans la vie privée porte bien la marque de son siècle. Dès avant 1715, la solennité froide de Versailles pesait à ses habitants, et Louis XV avait passé tout son règne à tenter une conciliation impossible entre la conservation intégrale des traditions du grand roi et les exigences des mœurs nouvelles. Les murs du château avaient été percés de couloirs étroits et d'escaliers dérobés, coupés de demi-étages, creusés de boudoirs minuscules; on sait que cette réaction a donné naissance à des mutilations malheureuses, comme la suppression de l'escalier des ambassadeurs, mais aussi à des innovations que le règne de Louis XVI achèvera de rendre exquises, par exemple les petits appartements de Marie Leczinska. Ce n'est pas seulement le désir du confort qui condamne le vieux palais, c'est une insensibilité complète aux

¹ Mme Campan, *Mémoires*, I, 142.

souvenirs qui s'y rattachent. Sous Louis XIV on en voulait déjà au « petit château », c'est-à-dire à la partie Louis XIII de la façade, sous prétexte « qu'il menaçait ruine et qu'il bondait en plusieurs endroits », et il avait fallu l'autorité du roi pour le conserver. « Il se douta du complot et dit d'un ton fort et où il paraissait en colère : Faites ce qu'il vous plaira, mais si vous l'abattez je le ferai rebâtir tel qu'il est »¹. Le « complot » devait reprendre de plus belle sous Louis XV et aboutir à un plan de reconstruction totale dressé par Jacques-Ange Gabriel, l'auteur de l'Ecole militaire, le continuateur de Perrault au Louvre, l'architecte enfin du petit Trianon. Ce plan remplaçait le vieux Versailles avec ses souvenirs historiques par une construction dans le style néo-grec avec colonnades et coupole centrale. Un commencement d'exécution de ce plan apparaît dans les deux ailes actuelles, à fronton reposant sur des colonnes ioniques, et qui n'ont rien de commun avec le reste de la façade.

C'est là tout ce que Gabriel a eu le temps d'accomplir, tout ce que la pénurie des finances lui a permis de réaliser de son « grand projet ». Sous Louis XVI les mêmes raisons d'économie font qu'il ne peut être question de reprendre les travaux, mais on ne se résigne pas à l'idée de ne rien changer ; d'ailleurs, le délabrement a encore augmenté et des réparations s'imposent. A défaut de reconstruction totale, il faut au moins un plan de restauration et Louis XVI le demande à l'architecte Mique.

Richard Mique, le dernier de la dynastie des Mique, qui de père en fils avait travaillé pour les ducs de Lorraine, s'était d'abord fait connaître à Nancy. Il est un de ceux qui, sous la direction de Héré, ont contribué à l'embellissement de la ville à l'époque du roi Stanislas ; il figure parmi les auteurs de la place du même nom et on lui doit la construction de la porte Ste-Catherine et de la porte St-Stanislas, petits arcs de triomphe « élégants et sobres où s'affirment ses préférences classiques »². Chevalier de l'ordre de Saint-Michel, « directeur général des Bâtiments du roi de Pologne », ingénieur en chef des Ponts et Chaussées de Lorraine et Barrois, il avait été appelé à Versailles à la mort de Stanislas par Marie Leczinska et chargé par elle de la construction d'un monastère d'Ur-

¹ Extrait des Mémoires de Ch. Perrault (comte de Fels, *Gabriel*, p. 110).

² A. Hachette, *Le couvent de la Reine à Versailles* (Laurens, éd.)

sulines, qu'elle venait de fonder. La faveur des lignes courbes, des fioritures, de tout ce qui constituait le style *rocaille* enfin, commençait alors à passer, et l'architecture, cherchant sa voie comme les autres formes de l'art, croyait la trouver dans un retour aux principes du dix-septième siècle et surtout des Anciens. Le « Couvent de la Reine » est un des premiers monuments où s'annonce le style nouveau. C'est « l'édifice sans prétention que l'on rencontre au bord de la route et qui indique le chemin »¹.

Premier architecte et même « Intendant et Contrôleur général des Bâtiments de la Reine », Mique, après la mort de sa protectrice, est entré au service de Mesdames; ensuite, par héritage et sans doute aussi en sa qualité de Lorrain, il est passé à celui de Marie-Antoinette.

En 1774, il redevient donc l'« Intendant et Contrôleur » qu'il avait été sous Marie Leczinska; l'année suivante il assume en outre les charges de Premier architecte du roi et de Directeur de l'Académie d'architecture qu'il hérite de Gabriel². Cette succession, il a tous les droits à en être le bénéficiaire, car les deux hommes sont de la même famille d'esprits, de ceux chez qui un amour éclairé pour la simplicité antique s'allie le plus heureusement du monde avec une compréhension rare des grâces de leur siècle. Cependant, si nous nous rappelons que Mique, dès cette époque, dirige les travaux du Petit Trianon et est l'objet des distinctions les plus flatteuses de la part de la reine³, nous ne pouvons nous empêcher de penser que Marie-Antoinette n'a pas été étrangère à la fortune de son architecte.

Le plan que fournit Mique à Louis XVI au sujet du château de Versailles ne nous intéresse pas directement : il eût fallu, en effet, dix ans de travaux pour l'exécuter, et le roi a décidé qu'on ne les commencerait qu'en 1790, afin, disait-il, « d'occuper la fin du siècle »⁴. C'est assez dire qu'ils n'ont pas même été ébauchés et que l'activité de Mique a dû se cantonner dans des entreprises de moindre envergure. Marie-Antoinette s'est donc vue obligée de se contenter de

¹ *Ib.*

² Ce dernier vient en effet de démissionner; il mourra peu après. — Quant à Mique, on sait quelle sera sa fin. Pendant la Révolution, la fille d'un faussaire qui s'était fait passer pour son frère et qu'il avait fait condamner, reprendra le procès et y ajoutera des accusations politiques qui mèneront Mique à l'échafaud en 1794. (*Revue historique*, janvier 1920, article sur Mique.)

³ Voir chap. VII.

⁴ Mme Campan, *Mémoires*, I, 272.

transformations de détails, et encore a-t-elle été fort peu maîtresse de les diriger à son gré.

Ses tribulations avaient commencé dès son arrivée à Versailles comme dauphine, au temps de J.-A. Gabriel. L'appartement qu'on lui destinait, et qui avait toujours été celui des reines, se trouvait vacant, puisque Marie Leczinska était morte depuis deux ans; mais il était encore aux mains des ouvriers, aussi avait-il fallu installer provisoirement Marie-Antoinette au rez-de-chaussée, dans l'appartement de sa belle-mère, la feue dauphine Marie-Josèphe. Le provisoire semblait devoir se prolonger car, dans le désordre des finances, les ouvriers ne touchaient pas leurs salaires et menaçaient, durant l'automne de 1770, de faire grève¹. Ceux qui étaient employés à l'appartement du comte de Provence « s'en sont retirés depuis plus d'un mois, écrit le Directeur général des Bâtiments à la fin de novembre; « et tout ce que j'ai pu obtenir a été de leur faire achever quelques légers ouvrages sans lesquels l'entrée de celui de Mme la Dauphine eût été interceptée ». Jusqu'à présent le contrôleur du département a « trouvé le moyen d'engager les entrepreneurs qui travaillent au plafond de la chambre à coucher de Mme la Dauphine à continuer », « mais ils viennent de lui annoncer qu'ils s'en iront au commencement de la semaine si les promesses qui leur ont été faites ne sont pas réalisées »². Il n'y a, d'ailleurs, pas à espérer que les choses s'arrangent de longtemps, car, sous l'empire des bruits de faillite qui courent, « l'effroi et le découragement ont si fort saisi tous les entrepreneurs, qu'aucun ne se portera en avant » qu'il ne soit sûr que les fonds sont entre les mains de M. de Marigny³.

Marie-Antoinette cependant voudrait occuper bientôt la chambre à coucher du premier étage, et l'entourage profite de son impatience pour lui conseiller de demander la suppression du plafond peint par Boucher et des dessus de porte signés Natoire, qui ne sont plus dans le goût du jour et que les amateurs exclusifs du Beau

¹ Déjà, en janvier, l'administration des Bâtiments, dans une lettre « à mettre sous les yeux du roi », demandait que Sa Majesté voulût bien parler à M. le Contrôleur Général « pour avoir des fonds, n'étant pas possible aux entrepreneurs auxquels il est beaucoup dû de travailler s'ils ne sont promptement secourus; étant même étonnant de voir ce qu'ils ont fait depuis trois mois sans rien recevoir.... » (Archives Nationales, série O¹ 1071, lettre de Lécuyer, 19 janv. 1770.)

² Marigny à l'abbé Terray, 25 nov. 1770. (Archives Nationales, série O¹ 1121.)

³ J.-A. Gabriel, 25 oct 1771 (Archives Nationales, série O¹ 1071.)

antique ont condamné¹. Au lieu de s'obstiner à les réparer, qu'on remplace donc ces œuvres « rococo » par un plafond uni, comme le veut la mode; il aura l'avantage de ne coûter que 15.000 l. au lieu de 50.000 que demande la réparation², et il pourra être exécuté rapidement. Mais Gabriel, quoique vieilli et près de sa fin, veille encore; d'une écriture tremblée qui dit sa fatigue, mais d'un style ferme et empreint d'une émotion persuasive, il défend auprès de son chef les trésors qu'il est chargé d'entretenir; et Marie-Antoinette, avertie par M. de Marigny, a la sagesse de se rendre à ses raisons. Les peintures de Boucher seront conservées³.

Dès ses premières relations avec la Surintendance des Bâtimens, la dauphine, on le voit, s'est heurtée à la pierre d'achoppement qu'on retrouve à tous les carrefours de cette fin de l'ancien régime: la pénurie du trésor. Elle la rencontrera de nouveau deux ans plus tard, quand, à l'instar de ses belles-sœurs de Provence et d'Artois, elle voudra faire établir une bibliothèque dans ses appartemens privés.

La dauphine est « vive » comme le dit Louis XV avec un sourire⁴. Entendons par là quelle ne sait pas désirer à demi et sait encore moins attendre: elle est et restera de ceux qui aiment à « jouir promptement »⁵. Elle a commandé sa bibliothèque en juillet, à la veille du départ pour Compiègne; il la lui faut pour son retour, en août. Ici, « la nécessité de faire cette besogne pendant ce voyage » s'ajoute donc à « la crainte de faire un objet de dépenses dont les fonds auraient été difficiles à obtenir » pour conduire Gabriel à « simplifier l'ouvrage, de sorte qu'on s'est contenté de faire des montants et des tablettes ». Mais la dauphine ne l'entend pas ainsi; elle veut « un arrangement qui réponde au reste de ses appartemens »⁶. Trop

¹ Voir les *Mémoires* de Mme Campan, I, 157: « Van Loo et Boucher avaient corrompu le style de l'école française à un tel point, qu'avec des yeux simplement exercés par les chefs-d'œuvre étrangers et nationaux dont nous sommes en ce moment environnés, on ne conçoit pas que les tableaux de Boucher aient pu être l'objet de l'admiration dans un temps aussi rapproché du siècle de Louis XIV. »

² Archives Nationales, série O¹ 1071, lettre de Lecuyer, 21 juill. 1770.

³ Nolhac, *Le château de Versailles au XVIII^e siècle*.

⁴ Arneth et Geffroy, *op. cit.*, lettre de Mercy à Marie-Thérèse, 2 sept. 1771.

⁵ Mot de Fontanieu, intendant du garde-meuble, au sujet de la reine. (Nolhac, le *Petit Trianon*.)

⁶ Lettre de Gabriel, 11 septembre 1772 (Archives Nationales, série O¹ 1071.)

jeune pour apprécier un travail qui ne vaut que par la pureté de la ligne et la justesse exquise des proportions, elle n'en voit que la simplicité, qu'elle taxe de mesquinerie; du rapprochement des faits et des dates on peut déduire aussi qu'elle est exaspérée par un contraste choquant entre sa situation et celle de Mme du Barry. Elle sait qu'on travaille dans l'appartement de la favorite, et se demande sans doute si on ne la sacrifie pas à la «créature» comme elle l'appelle. Ce dépit pourrait expliquer pourquoi elle considère comme de mauvaises défaites les raisons d'économie qu'on lui présente et pourquoi, «sur le champ et avec un grand mécontentement» elle fait «tout démolir en sa présence», en déclarant qu'«elle veut un corps d'armoiries avec des glaces et de la sculpture»¹. Cette fois Gabriel n'essaie plus de lutter; il s'exécutera lentement, puisque le travail ne sera terminé qu'au bout de deux ans, mais enfin il s'exécutera, et nous devons à son obéissance cette charmante bibliothèque dite «des petits volumes» dont la dauphine «a approuvé les dessins»² et où triomphe déjà la ligne droite du style Louis XVI, tandis que la poignée des tiroirs à estampes y est formée par la double tête de l'aigle autrichien.

* * *

Marie-Antoinette reine aurait bien voulu, semble-t-il, culbuter tout le décor intérieur de ses appartements officiels. Ceci n'est pas pour étonner quiconque a vu sa chambre de parade, telle qu'elle existe encore de nos jours, c'est-à-dire aussi froidement solennelle que celle de Marie Leczinska, et n'en différant que par l'adjonction, dans les haut-reliefs du plafond, de l'écusson de Lorraine-Autriche à l'écusson de France. A droite de la chambre se trouve la pièce des Nobles, puis l'antichambre où chaque dimanche la reine devait subir la corvée du diner public. A gauche s'ouvre le Salon de la Paix, ainsi nommé du panneau de Lemoyne représentant *Louis XV donnant la paix à la France*; c'est là qu'avaient lieu les *concerts de la reine*, institution qui remontait à Marie Leczinska, et le *Jeu de la reine*, lansquenet ou pharaon; là aussi Marie-Antoinette recevait les nouvelles présentées. Des revêtements en marbre de couleur en garnissent encore les murs, et elle aurait fort désiré les voir disparaître: ils sont disjoints, disait-elle, et laissent suinter l'eau pendant

¹ Lettre de Gabriel déjà citée et lettre de Lécuyer, 10 septembre (Archives Nationales, série O¹ 1071.)

² Archives Nationales, *ib.*

les chaleurs¹. En réalité, elle n'aime point les revêtements de marbre ni ceux de stuc et les fait enlever partout où elle le peut. Cette richesse de décoration n'est plus de mise; on lui préfère les boiseries à pilastres cannelés, aux lignes simples et aux tons adoucis — gris de lin, vert d'eau, bleu lavé — qui caractérisent l'époque Louis XVI et qu'on encadrerait de délicates sculptures dorées. Mais, sur ce point encore, le manque d'argent et venu entraver les projets. Obligée de laisser à ses grands appartements leur atmosphère d'étiquette ainsi que leur physionomie d'antan, la reine se rejette sur la réalisation d'un désir qui lui tient à cœur, autre forme de sa tendance à vouloir vivre de la vie d'une particulière: elle rapproche d'elle son fils et sa fille, tout d'abord en logeant Mme Royale dans ses « petits appartements » du rez-de-chaussée², ensuite en donnant au dauphin l'appartement qui confine à celui-là, et dont elle a délogé le comte de Provence. Des escaliers et des portes intérieures sont établis, qui font communiquer les deux étages et permettent à la mère d'aller voir ses enfants quand bon lui semble. Elle s'est d'ailleurs réservé chez eux quelques pièces et les a transformées en salle de bains, en chambre de repos, en bibliothèque. La journée du 5 octobre 1789 interrompra les travaux, mais ce que l'on connaît des projets et de leur commencement de réalisation fait supposer que Marie-Antoinette se proposait d'habiter un jour, en vraie mère de famille, au milieu de ses enfants³.

En attendant de pouvoir réaliser son rêve et de descendre dans cet appartement ensoleillé, aux hautes fenêtres donnant de plein-pied sur les terrasses, elle en est réduite à vivre dans une série de pièces ouvrant sur sa chambre de parade, et où Marie Leczinska avait également passé le meilleur de son temps; ce sont les fameux « petits appartements », que d'ailleurs le dix-huitième siècle, réservant ce nom pour le domaine du rez-de-chaussée, désignait plus volontiers sous l'appellation de *petits cabinets* de la reine.

Ils sont petits en effet, étonnamment petits, avec des portes bien étroites et des plafonds bien bas; de plus, mal éclairés, car ils tournent autour d'une cour intérieure qui ne leur envoie ni chaleur

¹ Nolhac, *Versailles au XVIII^e siècle*, p. 150 et suiv.

² Ces appartements, composés de douze pièces et de quatre entresols, avaient formé le domaine de Mme Sophie, fille de Louis XV, jusqu'à la mort de celle-ci en 1782.

³ Nolhac, *Versailles au temps de Marie-Antoinette*. Id., *La Reine Marie-Antoinette*, p. 218.

ni lumière. Mais de cet entresol plus que modeste, dont la tristesse aurait pu la décourager, l'ingéniosité de Marie-Antoinette servie par la maîtrise des artistes a su faire une suite de petits chefs-d'œuvre de décoration et un nid charmant d'intimité.

On y pénètre par un boudoir qui est peut-être « le plus joli » du château¹. Les murs forment pans coupés; l'un d'eux encastre la cheminée, les autres des portes dont les serrures sont au chiffre de la maîtresse du logis. Ce chiffre, surmonté de la couronne royale, se retrouve également à la poignée de la fenêtre. Les panneaux, en bois de chêne, ont été encadrés en 1779 de motifs sculptés, d'une finesse extrême, où des emblèmes tels que le paon, l'aigle, le cœur percé d'une flèche, alternent avec des trophées d'instruments de musique ou de jardinage. Une niche de glaces contient un sofa, et d'autres glaces revêtent les portes; ce mode de décoration, excellent pour faire illusion sur l'exiguïté d'une pièce, paraît avoir été particulièrement prisé par Marie-Antoinette: elle aurait voulu revêtir entièrement de glaces l'ex-bibliothèque de Mme Sophie² au rez-de-chaussée, et nous verrons à Trianon d'autres exemples de sa préférence.

La méridienne, plus exigüe encore que le boudoir, a pris la place d'un escalier démoli en 1781; Mique, qui a composé les dessins de la décoration murale, a daté son œuvre en s'inspirant du grand événement de l'année, la naissance du fils aîné de Louis XVI: un dauphin, dont la grosse tête se joue au milieu d'un feuillage délicat, en est en effet le motif principal.

Vient ensuite la bibliothèque de 1772; il a fallu l'agrandir en 1775, car si Marie-Antoinette aime peu la lecture, les hommages d'auteurs ne lui arrivent pas moins en foule au début du règne; de plus elle a choisi pour bibliothécaire M. Campan, — le beau-père de la mémorialiste — qui, lui, est grand liseur et à qui il semble bien qu'elle ait laissé toute latitude pour les achats à faire. L'architecte de la reine a donc été appelé à dessiner les plans d'une deuxième bibliothèque, dite aujourd'hui des grands volumes, dont la sobriété (disons même la pauvreté) de décoration exprime clairement qu'il ne s'agit là que d'une chambre de réserve, et non de celle où l'on aime à séjourner. Ce n'est d'ailleurs pas le seul indice que l'histoire de cette chambre nous fournisse sur le caractère de Marie-

¹ Nolhac, *La Reine Marie-Antoinette*, p. 160.

² *Ib.*

Antoinette. Mique avait dessiné deux portes se faisant face; mais la reine, qui veut avant tout être chez elle, en a fait rejeter une sur le côté afin de rendre la bibliothèque indépendante de la méridienne; ainsi elle pourra être seule quand elle le jugera à propos, « sans gêner son service et sans en être gênée »¹.

Plus loin s'ouvre la pièce principale des petits appartements, celle qu'on appelait communément « le cabinet » de la reine, son salon de musique ou « de compagnie ». C'est là, en effet, qu'ont eu lieu les concerts intimes où Marie-Antoinette faisait sa partie; c'est là qu'elle a eu avec Mlle Bertin ces fameuses conférences où s'élabore la mode nouvelle; là elle a posé devant Mme Vigée-Lebrun, là aussi elle faisait quelquefois réciter à sa fille une leçon², là enfin elle se tenait le plus souvent, avec ses femmes ou sa « société ». Ce cabinet, tel qu'il nous apparaît encore avec ses deux fenêtres, sa cheminée de marbre rouge, sa niche de glaces plus grande que celle du boudoir, a été le centre de sa vie jusqu'en 1789.

La décoration murale, œuvre des frères Rousseau, en est des plus intéressantes, non seulement par une délicatesse de dessin et un fini dans l'exécution qu'on retrouve ailleurs, mais surtout par les sujets traités, où se marient harmonieusement les attributs habituels de Marie-Antoinette et les motifs imités de l'antique. Chaque panneau reproduit, en haut, les fleurs de lis et des trophées d'instruments de musique; en bas, deux sphinx accroupis de chaque côté d'une cassolette fumante. Nous n'en sommes plus au Louis XV des dernières années, au Louis XVI du début; le goût de la nature n'est plus le seul qui règne sur l'esprit des décorateurs; l'imitation de l'antiquité s'y mêle et ajoute sa note, un peu pédante, d'une grâce un peu tendue, à l'harmonie de leurs compositions. C'est déjà le style Directoire et Empire qui s'annonce, avec ce qu'il a d'exotique, d'artificiel, de froid aussi et de compassé. Tout un monde sépare le boudoir de 1779 et le salon de 1783; le premier résume un art qui s'achève; dans l'autre un art commence, que Marie-Antoinette ne verra pas s'épanouir et régner, mais dont elle a connu les débuts et sans doute adopté le principe, puisqu'elle en a accueilli chez elle, dans son intimité journalière, les premiers exemples³.

* * *

¹ Nohac, *La décoration de Versailles au XVIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1917, p. 397.)

² Voir les *Souvenirs* de Mme Vigée-Lebrun.

³ Elle les a également admis dans son boudoir du château de Fontainebleau, en partie refait en 1780.

En dehors de ses appartements de Versailles, la reine a deux domaines à elle: Saint-Cloud et le Petit Trianon. — Elle a acheté le premier au duc d'Orléans en 1785, dans la pensée d'y loger une partie de la cour au cas où les travaux qu'on projette rendraient Versailles inhabitable¹, et pour y réunir, en attendant, les enfants royaux. Mais auparavant elle veut en changer certaines distributions intérieures et fait appeler Mique à cette intention. Mique établira donc un escalier d'honneur sur l'emplacement de l'ancienne chapelle qui sera rejetée vers l'aile droite du château; il doublera l'aile gauche pour donner à la reine la commodité d'un escalier particulier; travaux importants, dont malheureusement l'incendie de 1870 ne nous permet plus d'apprécier la valeur².

Par contre, l'intendant des bâtiments de la reine n'a point eu à faire œuvre d'architecte dans le domaine que nous sommes habitués à considérer à juste titre comme le domaine par excellence de Marie-Antoinette: le Petit Trianon. Et le fait s'explique. Commencé en 1762, sous l'inspiration de Mme de Pompadour et d'après des plans qu'elle avait approuvés, achevé en 1768, c'est-à-dire quatre ans après la mort de sa fondatrice, le Petit Trianon demeure comme un des témoins de l'époque où s'élaborait déjà le style Louis XVI; il répond pleinement à l'idéal du temps de Marie-Antoinette. A quelque cent mètres du pavillon octogone de 1759, se dresse sa façade parfaitement simple où les quatre pilastres cannelés font à peine saillie, et son toit si bien dissimulé derrière une balustrade à colonnettes qu'on a l'illusion d'une terrasse plane. Pour Jacques-Ange Gabriel, cette construction de minime envergure n'a été qu'un jeu au milieu des grandes entreprises dont il était alors chargé; mais rarement il a été mieux inspiré. Son œuvre, exempte de froideur malgré l'austérité de la ligne, doit son charme à une qualité que le règne de Louis XVI mettait au-dessus de toutes les autres: l'harmonie dans les proportions³. Pareillement, en ce qui concerne l'intérieur du château, les pièces n'ont point été disposées en enfilade mais déjà groupées suivant leur destination avec un commencement de souci du confort; Marie-Antoinette n'aura que peu de modifications à y apporter.

Gravissons l'escalier de pierre, dont la rampe a été forgée par

¹ Mme Campan, *Mémoires*, I, 272.

² A. Lance, *Dictionnaire des architectes français*, article Mique.

³ Léon Deshairs, *Le Petit Trianon, Architecture, Décoration, Aménagement*.

les frères Gamain sur des dessins qui sont peut-être de Gabriel et ont, en tout cas, été approuvés par lui. Le chiffre de Louis XV y a été remplacé par celui de Marie-Antoinette, ciselé par le troisième Gamain, à qui le comte d'Angiviller avait accordé l'entreprise de la serrurerie de Trianon¹. La lanterne, en bronze, est de Gouthière, et rappelle le lustre ciselé par le même artiste pour le *grand cabinet* de la reine à Versailles. C'est, en effet, par le fini du travail plus que par la fécondité de l'imagination que se distinguent les artistes de cette fin de l'ancien régime.

La plus belle pièce du premier étage est la salle à manger, dont Guibert², de 1764 à 1768, a décoré les lambris en y figurant des guirlandes de raisin et des fruits amoncelés en pyramides sur des coupes; les mêmes pampres et les mêmes coupes se retrouvent à la rosace du plafond. À côté, une salle à manger plus petite, dont Marie-Antoinette a fait une salle de billard, est décorée d'attributs tels que des suivantes de Bacchus et les flûtes de Pan. Marie-Antoinette a conservé les dessus de glace et les dessus de portes signés pourtant de deux noms qui n'ont plus grande vogue sous Louis XVI: Lépicié et Natoire.

Deux salles à manger dans un appartement de cinq pièces, c'est beaucoup assurément, et c'est dire la destination primitive du Petit Trianon, maison de plaisance où l'on se réunissait pour des repas ou des collations plutôt qu'on ne l'habitait. Mme de Pompadour l'avait voulu ainsi, mais c'était Mme du Barry qui avait pendu la crémaillère et présidé aux soupers du Petit Château. Le parquet des salles à manger porte encore la marque d'une trappe par où, grâce à un mécanisme imaginé par Lorient, la table de ces soupers célèbres descendait dans une pièce du rez-de-chaussée aménagée en office, tandis qu'une rose en métal se développait pour masquer le vide. Marie-Antoinette a fait enlever l'appareil, espérant sans doute, en supprimant toute trace des «orgies» du règne précédent, effacer jusqu'au souvenir de la femme qui l'avait précédée. On sait assez combien elle s'illusionnait et comment les pamphlétaires confondront,

¹ Archives Nationales, série O¹ 1874.

² Honoré Guibert, décorateur, dont le nom mériterait d'être plus connu, a été très souvent employé par Gabriel. C'est en 1760 qu'il est mentionné pour la première fois dans les comptes royaux, au sujet d'un cadre payé 2098 l. pour un portrait de Louis XV. — Après Trianon, il décorera avec Pajou et Rousseau la salle de spectacles de Versailles. (Archives Nationales, série O¹ 1807B.)

à dessein, sous son règne, les deux moments et les deux châtelaines. C'est seulement de nos jours que son vœu s'est réalisé, et que le nom du Petit Trianon n'évoque plus qu'une seule image, celle de la jeune souveraine qui le purifia et l'assainit, en fit sa maison préférée, où il lui faisait bon vivre en mai et en septembre pour se reposer des veillées mondaines de l'hiver et se recueillir avant les jours d'automne.

Dans le salon, demeuré lui aussi, à peu chose près, ce qu'il était sous Louis XV, la reine a conservé les sculptures de Guibert exécutées sur les dessins de Gabriel, et où les emblèmes des sciences, mêlés à ceux des arts, parlent clairement de Mme de Pompadour. Elle a également conservé, au-dessus des portes, les personnages de Pater dont la mièvrerie déceit l'école pourtant démodée de Watteau.

La chambre à coucher elle-même n'est autre que l'ancien cabinet du roi, avec sa décoration florale de giroflées, d'anémones et de jasmins. Plus loin, un escalier faisait communiquer, au temps de Louis XV, le cabinet avec une bibliothèque établie à l'entresol. Pareille communication important peu à Marie-Antoinette, elle la fait supprimer, et la pièce qui en tient lieu reçoit le nom de *cabinet des glaces mouvantes*. Un mécanisme, inspiré peut-être par le voisinage de celui de Lorient, y fait monter en effet des glaces qui dissimulent les fenêtres : nous retrouvons là un exemple d'une préférence de la reine signalée plus haut. Quant à la décoration murale, elle rappelle celle du boudoir du château et frappe au premier abord par sa richesse plus encore que par le fini de l'exécution. Les panneaux sont littéralement couverts de branches de rosier fleuri, où les frères Rousseau ont fait se jouer, parmi les arcs, les flèches et les colombes, des figures d'enfants terminées en rinceaux. Ce travail, d'une délicatesse qui va en s'amenuisant jusqu'à l'exagération, n'a été achevé qu'en 1787 ; postérieur par conséquent à la décoration du « Salon de compagnie » de Versailles, il ne se ressent cependant pas comme elle de l'imitation de l'antiquité. Les artistes, interprètes sans doute du sentiment de la reine, ont compris que les sujets tirés de l'art pompéien étaient un peu sévères pour une maison de campagne, tandis que les motifs champêtres y étaient au contraire tout à fait à leur place, outre qu'ils formaient à la suite des pièces précédentes un ensemble logique et harmonieux. Le cycle ouvert par Guibert au Petit Trianon sous la direction de Gabriel, les frères Rousseau le ferment dans ce même Trianon sous l'inspiration de Mique et de Marie-Antoinette ; de sorte que, tout compte fait, en décoration comme en peinture, cette

dernière nous apparaît en amateur du style Louis XV finissant, ou du style Louis XVI dans ce qu'il a d'inspiré par la nature, plutôt qu'en propagandiste du style nouveau, de celui qui régnera sous le Directoire et sous l'Empire.

Si Richard Mique n'a pas eu à travailler au Petit Château, il a cependant été appelé à faire œuvre d'architecte dans le domaine de Trianon quand Marie-Antoinette, ne se contentant plus de la scène de l'orangerie, a voulu avoir un théâtre à elle.

* Le théâtre construit par Mique existe encore; sa façade blanche, toute simple, qui fait penser, de loin, à un bâtiment de ferme plutôt qu'à une salle de spectacle, se dresse au fond d'une allée avec son petit fronton en pierre de Conflans et sa porte sur laquelle le sculpteur Deschamps a représenté un génie s'envolant, la lyre à la main, au milieu des emblèmes de l'art dramatique. Dans le vestibule nous trouvons deux bas-reliefs du même artiste, la *Tragédie* et la *Comédie*; dans le salon qui fait suite, les dessus de portes figurent les Muses, groupées deux à deux; «œuvres charmantes, d'un modelé souple et délicat»¹. Dans les voussures de la salle de spectacle, des enfants portent de grosses guirlandes de fleurs; les galeries sont soutenues par des consoles ornées de dépouilles de lion; à la voûte trône le dieu de la musique, tandis que deux nymphes élèvent au-dessus de la scène le chiffre de Marie-Antoinette, comme pour proclamer bien haut que cette petite salle est à elle, faite pour elle et un peu par elle.

Ces différentes sculptures ne sont qu'en pâte de carton, car il a fallu, comme toujours, faire vite et ne pas exagérer la dépense; pour les mêmes raisons on s'est contenté de peindre l'ébrasement de la scène; mais les artistes ont su relever, par la finesse de l'exécution, la vulgarité de la matière, et leur petite salle demeure un exemple de la justesse de goût de celle qui l'a voulue ainsi : telle que nous la voyons aujourd'hui, telle surtout qu'elle était avant que le temps eût patiné les dorures des reliefs et fané le velours bleu des tentures, elle est bien la salle qui convenait aux vers de Sedaine et aux ariettes de Monsigny, aux comédies et aux opéras poudrés du XVIII^e siècle.

* * *

Ces divers appartements de Versailles, de Saint-Cloud ou de Trianon, comment la reine les a-t-elle meublés, ou du moins com-

¹ Léon Deshairs, *op. cit.*, p. 79.

ment aurait-elle voulu les meubler si l'état des finances lui eût permis de suivre exactement sa fantaisie? La Révolution a trop peu respecté le mobilier des maisons royales pour qu'il soit possible d'établir d'une façon certaine le goût de Marie-Antoinette en cette matière. La plupart des pièces du mobilier de la Cour, vendues aux enchères après le 6 octobre 1789, ou transportées aux Tuileries et détruites lors du pillage qui suivit la journée du 10 août, sont de toute façon perdues pour la postérité.

Nous n'avons plus la pendule du dauphin, pièce remarquable commandée par Louis XV à Pajou¹, ni celle de la dauphine, qui, plus petite, mais aussi, semble-t-il, plus jolie, représentait un génie de bronze doré aiguisant le trait de l'Amour. Perdue également, la célèbre toilette de Marie-Antoinette, dont les cinquante-sept pièces de vermeil ont été fondues à la Monnaie en 1793; perdu, le cabinet d'ébénisterie destiné à contenir la corbeille de la dauphine, œuvre dessinée par Bocciardi² et due à la collaboration de Gouthière et d'Ewalde.

Il faut dire d'ailleurs qu'à part ces trois pièces, l'administration des Bâtiments a fait peu de commandes de meubles pour les appartements de la dauphine et s'est en général contentée de ce qui se trouvait en magasin. A cette époque où, pour le meuble comme pour l'architecture, le style Louis XVI est déjà né, c'est à Mme du Barry qu'on réserve les pièces inédites; c'est chez elle, à Versailles ou à Louveciennes, que s'entassent les merveilles nouvellement créées par les maîtres d'alors, par Couvet, l'un de ceux qui personnifient le mieux l'art décoratif de la fin du XVIII^e siècle et dont les dessins à la sanguine sont aujourd'hui le plus recherchés; par Riesener surtout, qui, avant de devenir l'ébéniste à la mode sous Louis XVI, fait déjà figure de chef d'école dans les dernières années du règne précédent. Sous la main d'artistes de cette sorte, qui participent au courant de réaction générale, le meuble devient peu à peu moins contourné qu'il n'était au milieu du siècle; la ligne droite reprend ses droits; le *vernis Martin* voit sa faveur décroître au profit des laques noires incrustées de bronze; les formes sont plus sévères, mais aussi elles tendent à s'amenuiser, à s'efféminer pour ainsi dire jusqu'à pré-

¹ Voir plus haut, p. 47, note 1.

² Bocciardi, dont on connaît mal la biographie, était sculpteur sur bois et, comme tel, collabora avec Pajou à la décoration de la salle de spectacles de Versailles en 1770.

senter déjà, à la fin du règne de Louis XV, les caractéristiques de ce que l'on a coutume d'appeler le style Louis XVI; de sorte que, si l'on veut absolument donner une marraine à ces meubles charmants, au dessin sobre, à la silhouette grêle, aux pieds droits cannelés, on hésite entre deux noms et on se demande si celui de Mme du Barry ne doit pas avoir la préférence.

N'exagérons rien cependant. C'est pour le dauphin et non pour la favorite que Riesener — un oseur à sa façon — a fabriqué en 1770 un bureau dont le futur Louis XVI a, d'ailleurs, ciselé la clef, et qui est doublement une nouveauté: il est à cylindre, mécanisme alors inusité, et il est en acajou, bois qui n'a pas encore conquis droit de cité mais dont le règne de Louis XVI fera au contraire un grand usage¹. Plus tard, la marqueterie, procédé favori de Riesener, sera en honneur au Petit Trianon, par exemple dans certaine table à ouvrage qui a appartenu à la reine et a été conservée dans sa chambre à coucher. Tout un mobilier de laque noire à filets dorés a été commandé par Marie-Antoinette pour son château de Saint-Cloud; dus à la collaboration de Riesener et de l'Allemand Weisweiler, décorés par Gouthière d'incrustations de cuivre doré, « ces meubles qu'elle a fait faire devaient rester comme la personnification la plus pure du style qui porte le nom de Louis XVI »². Les « mémoires de meubles » de l'ébéniste Georges Jacob des Malletterres³ abondent en commandes exécutées pour Marie-Antoinette; pêle-mêle avec des noms de fleurs comme en aime la reine — lilas, coquelicots, violettes, muguets, « feuilles d'eau et de persil » — nous y trouvons mention de « pommes en fruit », de « grains de blé, d'écossats de pois entr'ouverts et montrant leurs grains », toute une humble frondaison rappelant celle des chapiteaux de nos cathédrales. Pure tradition française, dont Jacob se départira bientôt en exécutant pour l'atelier de David les premiers « meubles à l'antique », mais dans laquelle la prédilection de Marie-Antoinette l'a peut-être retenu quelque temps.

Signalons que Marie-Antoinette, tout en faisant travailler les ébénistes français, n'oublie pas d'encourager les ébénistes allemands,

¹ Williamson, *Les meubles d'art du mobilier national*.

² Germain Bapst, *Notes et souvenirs artistiques sur Marie-Antoinette* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893.)

³ et non *Desmalter*, comme on l'a écrit parfois, ce qui peut faire croire à l'origine allemande de Georges Jacob, en réalité Bourguignon ainsi que paraît l'avoir démontré la récente étude de M. Hector Lefuel (*Archives de l'Amateur*.)

dont la colonie abonde et prospère à Paris sous son règne : ce Weisweiler, que nous venons de citer et dont il reste au Garde-meuble des encoignures d'acajou et une table à écrire oblongue formée de trois panneaux de laque incrustés de cuivre doré¹ ; David Rœntgen dit tout uniment David, et qui fut appelé mainte fois à concourir à la fabrication du mobilier royal ; Schwerdfeger enfin, auteur de la célèbre armoire à bijoux offerte à Marie-Antoinette en 1787 par la Ville de Paris, et qui se trouve maintenant au musée de Versailles. Ce meuble considérable², un chef-d'œuvre en dépit d'une incontestable lourdeur vaut qu'on s'y arrête, car il nous résume les différentes formes de l'art décoratif à cette époque ; il nous intéresse encore en ce sens que, dessiné par M. Bonnefoi du Plan, « garde-meuble ordinaire de la chambre de la reine », il a certainement été approuvé par Marie-Antoinette et répond sans doute à ses goûts. Le massif cabinet de Schwerdfeger a été couronné par Thomire d'un groupe en bronze doré, *La Force, la Sagesse et l'Abondance*. Au milieu du panneau central, un bas-relief également en bronze doré, *La Royauté protégeant les Arts*, est entouré d'une couronne enchâssant huit camées antiques. Aux angles du cabinet, quatre cariatides représentent les Saisons : on s'étonnerait, en effet, de ne pas voir, dans une œuvre d'art de ce temps, et surtout dans un ouvrage exécuté pour Marie-Antoinette, une allégorie aux charmes de la nature. Deux médaillons en biscuit de Sèvres, *La Paix et la Guerre*, sont suspendus à la ceinture de la console et nous rappellent une des préférences les plus prononcées de la reine. Enfin, Degault a peint en camaïeu l'allégorie de *La France ouvrant le Temple de la Gloire aux Muses que conduit la Renommée*³ : ici c'est la Grèce, c'est l'Antiquité qui paraît, qui triomphe, qui arrête tout de suite le regard, comme elle est au fond des préoccupations artistiques du temps.

* * *

A côté du mobilier proprement dit, les tapisseries ont toujours tenu une place importante dans la décoration des demeures royales. Au XVIII^e siècle, le temps est passé des rois voyageurs, se faisant

¹ Williamson, *ib.*

² Il mesure 2 m. 61 de haut sur 2 m. 02 de long et 0 m. 67 de profondeur.

³ Léon Deshairs, *op. cit.*

suivre de leurs tapisseries les plus précieuses et les suspendant de château en château au hasard de leurs randonnées comme au détriment des chefs-d'œuvre ainsi promenés. Cependant l'habitude reste de suspendre le long des murs, dans les divers palais où la cour séjourne, les pièces les plus rares des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson ou de la Savonnerie.

Dans l'île du Rhin, où a eu lieu en 1770 la « remise » solennelle de Marie-Antoinette à la France, le pavillon de bois aménagé pour la circonstance était tout entier tendu de tapisseries des Gobelins amenées du garde-meubles de Paris¹; plus tard, dans la chambre à coucher de la reine, les tapisseries dissimulent les portes menant aux petits appartements.

Nous sommes pourtant à une époque où cette forme de l'art s'amointrit un peu². La mode, qui a changé, est pour quelque chose dans cette déchéance; aux solennelles tentures on préfère les lampas de Lyon, plus souples, et les toiles de Jouy. Les commandes de la Maison du Roi aux manufactures les plus renommées sont encore nombreuses; mais comment y faire le partage de ce qui a été ou non voulu par Marie-Antoinette, puisque tout est rédigé au nom du seul Louis XVI?

Rappelons cependant que la Chambre de Commerce de Bordeaux possède une tapisserie datée de 1774, signée Cozette, et représentant la dauphine d'après son portrait peint par Drouais. Un autre exemplaire du même sujet a été exécuté pour la princesse de Lamballe, et le nom de la destinataire donne à penser qu'il l'a été par ordre de la reine³.

Enfin, la tradition veut que Marie-Antoinette, nullement indifférente à un art près de mourir et que rien ne pouvait ressusciter, l'ait encouragé au moins d'une façon indirecte en y travaillant de ses mains. Rappelons à ce propos le témoignage de Mme Royale qui

¹ « 9 thermes doubles, 2 thermes simples, 10 portières et entrefenestres des Loges du Vatican, 7 portières Médée et Jason, 4 portières saisons, 4 portières éléments », etc. (Voir aux Archives Nationales, série O¹ 3319, le journal du Garde-meuble, 1769-1778.) — On sait que ces portières « Médée et Jason » qui représentaient les noces tragiques de Médée, parurent de mauvais présage à Goethe, alors étudiant à Strasbourg.

² Fenaille, *Etat général des Tapisseries des Gobelins*, vol. III.

³ *Ib.*

nous parle, dans la Relation de sa captivité, du grand nombre d'ouvrages en tapisserie exécutés par sa mère à Versailles, aux Tuileries ou au Temple : contribution bien minime à l'art, mais marque non douteuse d'intérêt¹.

¹ Le comte de Reiset a identifié deux des tapisseries faites par la reine; elles mesurent 6 m. 25 de long sur 4 m. de large et représentent des bouquets de roses, d'œillets et de volubilis semés sur un fond de laine noire. Elles auraient été l'occupation de Marie-Antoinette au Temple et la reine aurait pu les faire passer secrètement à ses marchandes de laines, les dames Dubuquay. Transportées d'un couvent de Rome chez le comte de Reiset, elles ont fait partie de la vente de 1921. (Catalogue de la Bibliothèque du Pavillon de Marsan.)

CHAPITRE VI

MARIE-ANTOINETTE ET LA MUSIQUE¹

Marie-Antoinette exécutante. — La musique française au XVIII^e siècle. Gluck. — Marie-Antoinette dauphine et Gluck. — Marie-Antoinette reine et Gluck. — Marie-Antoinette et la musique italienne; Piccini. — Sacchini. — Marie-Antoinette et la musique française; Grétry. — Marie-Antoinette et Mozart. — La musique de chambre.

« Votre Majesté... qui protège tous les arts, écrivait Gluck à Marie-Antoinette en lui offrant la dédicace de son *Iphigénie en Tauride*, n'a garde de les confondre, et... sait accorder à chacun d'eux le degré d'estime qu'ils méritent »².

Une telle phrase dans la bouche du maître équivalait évidemment à dire que sa protectrice donnait le pas à la musique sur les autres arts. Et il en a été réellement ainsi. Pour Marie-Antoinette, la musique est incontestablement l'art qui mérite le plus d'« estime »; c'est en tous cas celui qu'elle a le plus aimé et le seul qu'elle ait sérieusement cultivé.

Cette préférence n'est pas pour étonner de la part d'une femme, d'une Allemande, d'une Viennoise du XVIII^e siècle. Notons cependant que l'éducation musicale de l'archiduchesse n'a pas été poussée au point de vue technique aussi loin qu'on semble s'y être attendu à Versailles; au moment de son arrivée Marie-Antoinette n'est encore qu'une débutante; aussi ne veut-elle point voir tout de suite le professeur qu'on lui destine et prend-elle en cachette, pendant trois mois, des leçons de M. Campan. « Il faut, dit-elle, que la dauphine

¹ Je suis redevable, pour maint passage de ce chapitre, à l'érudition de M. Th. Gerold, de l'Institut de musicologie de Strasbourg, et lui adresse ici mes remerciements les plus vifs.

² Dédicace d'*Iphigénie en Tauride*, 1777.

soigne la réputation de l'archiduchesse »¹. De fait, la dauphine, qui aime assurément la musique plus que le travail intellectuel, trouve moyen, en dépit des fêtes, des chasses et des comédies, de lui réserver chaque jour une part appréciable de son temps, et la musique est en somme sa principale occupation durant les premières années de son mariage. Leçons de clavecin, comme à Vienne, puis sans doute de *forte-piano* — car nous savons que plus tard, à Trianon², la reine jouera de cet instrument nouveau, que Paris venait d'entendre pour la première fois, en 1768, au *Concert Spirituel*, et dont l'usage s'était si vite répandu que, dès 1773, les annonces et les affiches faisaient mention de pianos d'occasion à acheter³. — Leçons de harpe, l'instrument mis à la mode par Mme de Genlis⁴. Marie-Antoinette nourrit une sincère prédilection pour cet instrument, sa « chère harpe » comme elle l'appelle⁵. Leçons de chant aussi, sous la direction de Lagarde, auteur de l'opéra d'*Eglé*.

Dans quelle mesure l'élève a-t-elle fait honneur aux leçons qu'elle a reçues? Sans être jamais ce qu'on appelle un virtuose sur aucun instrument, elle est cependant parvenue à pouvoir déchiffrer sans difficulté « comme le meilleur professeur »⁶. Quant à sa voix, M. de Mercy, qui cependant n'est pas suspect de flatterie et dont son habitude des coulisses de l'opéra a pu affiner le sens critique, la déclare « très agréable et fort juste ». D'après Mme Vigée-Lebrun au contraire, qui est musicienne elle-même et chante, la voix de la reine n'aurait pas été « d'une grande justesse ». Traduisons, avec M. de Nolhac, qu'elle était « mal assurée mais agréable » et rappelons-nous qu'en tous cas Marie-Antoinette avait assez d'acquis, dès 1772, pour chanter aux petits concerts intimes de sa belle-sœur, Mme Clotilde, avant de se faire entendre à Trianon sur une véritable scène dans de petits opéras-comiques⁷.

Pendant les voyages de Marly, de Compiègne et de Fontainebleau, qui remplissent les premiers mois du règne de son mari, la

¹ Mme Campan, *Mémoires*, I, 110.

² *Ib.*, 227.

³ René de Bricqueville, *Le Clavecin de Marie-Antoinette*, article paru dans le *Menestrel* du 1^{er} avril 1894.

⁴ Comtesse de Genlis, *Mémoires*, p. 15.

⁵ Arneth, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 13 janv. 1773.

⁶ Mme Campan, *Mémoires*, I, 40.

⁷ Arneth et Geffroy, *ib.*, III, 478, Mercy à Marie-Thérèse, 14 oct. 1780. — Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 64. — Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse.

musique continue d'être sa principale occupation; M. de Mercy ne trouve même « guère à en citer d'autre ». En novembre 1774, la leçon de harpe a lieu chaque matin durant une heure et demie et quelquefois deux heures, sous la direction de l'Allemand Hinner qui vient d'arriver à Paris. Presque tous les après-midi, un petit concert « sert de répétition à la leçon du matin ». Les progrès « que fait la reine dans la musique augmentent le goût qu'elle en prend », au point que déjà le zélé tuteur s'inquiète : « Le plaisir d'exécuter soi-même de la musique, fait-il observer à sa pupille, n'est satisfait qu'autant qu'on la possède à un certain degré de perfection... Cet art... exige une partie de la vie pour en vaincre les difficultés, ce qui ne peut se pratiquer que par ceux qui en font une profession; de là il résulte que les personnes d'un rang élevé finissent communément par n'avoir qu'à regretter la perte du temps qu'elles ont employé à vouloir apprendre un art où il leur est impossible d'exceller »¹... etc., etc.

La reine, affirme l'ambassadeur, convient qu'on a raison de l'avertir, mais en réalité les « douches » répétées tombent sur son enthousiasme sans arriver à l'éteindre, et en 1776, de son propre aveu, « son goût pour la musique n'a pas cessé »². Il diminue toutefois l'année suivante, dominé par la passion du jeu, et Mercy en viendra à regretter le temps où rien ne distrayait sa pupille de l'étude du piano-forte ou de la harpe. L'hiver qui suit le voyage de l'empereur et ses remontrances paternelles a de quoi cependant le rassénérer, car la reine se remet au travail, et si ce n'est pas avec « l'ardeur » du début, c'est du moins avec une régularité qui dénote un goût sérieux et durable. Dans la suite, avec des alternatives de volonté et de laisser-aller, Marie-Antoinette continuera de cultiver son art favori sous la direction de professeurs français et étrangers³.

Marie-Antoinette nous intéresse d'ailleurs infiniment moins comme exécutante que comme amateur et arbitre des conflits musicaux qui signalent le règne de Louis XVI. A chaque pas, en visitant ses appartements privés, nous trouvons la preuve de l'attachement qu'elle porte à l'art musical et de la place de choix qu'il tient dans sa vie. Le plus souvent, la décoration des trumeaux exécutés pour elle représente des trophées d'instruments de musique; le plus vaste

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, Mercy à Marie-Thérèse, 17 nov. 1774.

² Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 13 juin 1776.

³ Arneth et Geffroy, *ib.*, Mercy à Marie-Thérèse, 17 janvier 1778, 15 sept. 1779. — Hinner, qui partira en 1781 pour une grande tournée en Angleterre, sera remplacé auprès de la reine par Hochbrucker; à Lagarde succédera, pour le chant, Piccini.

de ses cabinets est dénommé « salon de musique » ; et n'oublions pas cette pendule de bronze, qui orne aujourd'hui la « bibliothèque des grands volumes », et qui, sur une sorte de petit jeu d'orgue, a enregistré une douzaine d'airs. M. Julien Tiersot les a, pour la plupart, identifiés¹ ; ce sont la *Gavotte d'Armide*, le ballet du *Céphale et Procris* de Grétry, et des romances comme *l'Amour est un enfant trompeur*, de Martini ; évocation curieuse des goûts du temps, qui se partageaient, comme ceux de la reine elle-même, entre la musique allemande, italienne et française.

Les grandes querelles qui, au milieu du siècle, avaient divisé les Lullistes et les partisans du « novateur » Rameau, s'étaient tues longtemps avant l'arrivée de Marie-Antoinette ; l'élan donné par « le seul grand musicien du XVIII^e siècle français » n'avait pas survécu à la mort de celui-ci, et l'opéra était retombé dans une torpeur inquiétante. Un Floquet² pouvait se flatter de devenir l'auteur en vogue sur la scène de l'Académie, et les opéras italiens, adaptés tant bien que mal aux paroles françaises, y étaient rois. La pénurie s'y faisait tellement sentir que l'administration en était réduite à composer des spectacles entiers avec des fragments d'œuvres favorites : c'étaient ce qu'on appelait des *pots-pourris*. Avec Monsigny, et, depuis 1768, avec Grétry, l'opéra-comique était mieux partagé ; mais ce n'était pas dans les œuvres de ces deux compositeurs que la musique dramatique pouvait prétendre à être plus qu'une « muse poudrée, avec des fossettes, des mouches, une robe à paniers », donnant la main, dans un décor de parc, « à la Poésie légère et aux arts du dessin, pour entourer d'une ronde de fête une image de Silène ou d'Eros »³. La musique de chambre, elle aussi, restait stationnaire. Au Concert Spirituel⁴ on en était réduit à regretter les

¹ Je tiens à lui exprimer ici ma gratitude pour les précieux renseignements qu'il m'a donnés.

² Floquet, compositeur d'opéras-ballets tels que *Le Seigneur Bien-faisant* où l'intention philosophique est visible, et dont la musique « ne manque ni de fraîcheur ni de naturel », ne pouvait cependant d'aucune façon prétendre à se distinguer dans le genre du grand opéra. Il s'y efforcera pourtant en 1785 et tentera vainement de faire jouer comme Gluck un *Alceste*. On prétend que l'humiliation qu'il ressentit de son échec hâta sa mort, survenue peu de mois après. (Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, p. 312.)

³ J. Combarieu, *Histoire de la musique*, II, 302.

⁴ On sait que les Concerts spirituels, institution remontant à 1725 et au musicien Anne Philidor, avaient lieu au Palais des Tuileries les jours de fête, où ne pouvaient avoir lieu les représentations de l'Académie royale de musique. (Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*.)



motets de Mondonville¹, c'était l'époque où les Calvière, les Daquin, les Giroust, les Dauvergne, cherchaient dans l'harmonie imitative leurs plus grands effets. La musique, dans la pièce pour clavecin et dans la sonate, restait « cet art de sourire auquel Mozart donnera une séduction suprême en l'éclairant d'un peu de pensée »; nulle part elle ne savait étonner, rêver, encore moins exprimer des sentiments profonds.

Cependant, au delà du Rhin, sur les rives du Danube, on avait commencé à « s'élever au-dessus de ces badinages ». L'Allemagne, avec Gluck, s'ouvrait à des voies nouvelles et se préparait à devenir « la grande éducatrice des modernes »². On sait dans quel sens s'exerçait la réforme du maître viennois, et comment, reprenant et complétant l'œuvre de Rameau, faisant participer la musique au mouvement qui emportait alors toutes les autres formes de l'art, il considérait les virtuosités italiennes comme un jeu puéril, voire même de mauvais goût, et s'efforçait de ramener la musique d'opéra à une simplicité digne de l'antique. — « Je me suis bien gardé, écrit-il dans un épître dédicatoire qui est en quelque sorte une profession de foi, d'interrompre un acteur dans la chaleur d'un dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable... ». Il va très loin dans ce sens; il prétend « réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus »; il croit que « la musique doit ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres »³. C'est d'après ces principes qu'il a, en 1762, composé sur le poème de son ami le conseiller Raniero de Calzabigi son opéra d'*Orfeo e Eurydice*, qui devait être la date d'une nouvelle ère musicale; quatre ans plus tard, dans *Alceste*, il a donné un second exemplaire de cette « musique sévère, sans ornement superflu, n'ayant d'autre parure que sa propre beauté, attendant le succès de l'expression saisissante des

¹ Le violoniste Mondonville, auteur de motets et d'un opéra, *Titon et l'Aurore*, dont le succès balança un instant, au milieu du siècle, celui des opéras de Rameau.

² J. Combarieu, *loc. cit.*

³ *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (épître dédicatoire de l'opéra d'*Alceste*, 1777.)

passions et non d'agréments étrangers et conventionnels »¹ ; cette musique où passe un je ne sais quoi de l'âme antique qui faisait dire à Grimm et fera penser à tous : « Je crois entendre une tragédie grecque »².

L'enfance de Marie-Antoinette avait été mêlée de près au mouvement qui se dessinait. La musique tenait une place importante à la cour de Marie-Thérèse et de François 1^{er}. On sait que Mozart enfant y avait connu ses premiers succès ; on se rappelle l'anecdote, à tout le moins vraisemblable, du petit prodige embrassé par l'archiduchesse et lui disant comme dans un rêve : « Oh madame, vous êtes belle et je voudrais vous épouser ! » Enfin c'est à Vienne, c'est dans le palais même de la Hofburg, que Gluck a donné la première représentation d'*Orfeo ed Eurydice*, grâce à la protection spéciale du couple impérial. Le caractère ombrageux du maître et ses impatiences mettaient trop souvent contre lui ses collaborateurs, et plus d'une fois son orchestre sur les dents l'eût planté là, si l'empereur n'eût étouffé ces velléités de révolte par un de ces mots paternes comme en avaient les princes de la maison de Lorraine : « Vous savez, mes enfants, comme il est. Mais au fond c'est un bon homme... »³.

Le « bonhomme » était sur le meilleur pied à la cour des parents de Marie-Antoinette. Il y était maître de chapelle ; il aurait même donné quelques leçons de musique aux archiduchesses ; c'est à lui, en tous cas, qu'étaient demandés les divertissements scéniques qu'elles jouaient dans les solennités familiales, par exemple cet *Il Parnasso Confuso*, dont Métastase avait fait le poème, et qui fut représenté lors du mariage de Joseph II par ses sœurs Marie-Amélie, Elisabeth, Caroline et Marie-Josèphe ; l'archiduc Léopold tenait le clavecin d'accompagnement, tandis que Marie-Antoinette, âgée de onze ans, prenait part aux danses⁴. La future dauphine a donc été à même, sinon de comprendre l'étendue de la révolution artistique qui se préparait autour d'elle, du moins de s'imprégner de son esprit ; empreinte profonde, puisqu'elle paraît toute désorientée la première fois qu'elle assiste à un opéra du genre français⁵ ; empreinte durable, puisqu'elle

¹ Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, p. 48-50.

² *Corr. litt.* de Grimm, mai 1779.

³ A. Schmid, *Christoph von Gluck*, p. 419. (Voir Desnoiresterres, *ib.*)

⁴ C'est ce divertissement qui est représenté dans les deux tableaux demandés par la reine à sa mère et qui sont dans la grande salle à manger du Petit Trianon.

⁵ La pièce de Quinault et Lulli, *Persée*, réduite en quatre actes par

saisira avec enthousiasme, trois ans après son mariage, l'occasion d'entendre à nouveau et de faire connaître à sa nouvelle patrie la musique qui a bercé son enfance.

C'est Gluck lui-même qui fait naître cette occasion. Vienne ne lui suffit plus; son orgueil, qui n'est pas des moindres, pressent que c'est à Paris, malgré l'ignorance des uns et la malveillance des autres, qu'il sera le plus exalté; il attend de Paris la consécration de sa renommée. Mais surtout la langue française, si peu propre à rendre les modulations de la musique italienne, lui semble réunir au contraire les qualités qui conviennent le plus à son génie, fait de clarté et d'énergie. Il a connu à Vienne un mélomane très répandu dans le monde parisien, M. de Sevelinges, et ce dernier lui a préparé les voies; d'autre part le bailli du Roulet, attaché à l'ambassade de France, a condensé pour lui en trois actes *l'Iphigénie* de Racine. Gluck, trouvant dans la poésie de ce livret « toute l'énergie propre à lui inspirer de la bonne musique » se met à l'œuvre avec enthousiasme¹, et envoie son premier acte à l'Académie royale, avec deux lettres fort habiles² où il cherche par la flatterie à se concilier les musiciens français, le personnel de l'Opéra, et le public parisien.

Il n'y parvient pas tout d'abord. — La crainte d'une concurrence redoutable, l'horreur de la nouveauté, militent à Paris contre le désir du maître viennois: « Si le chevalier Gluck veut s'engager à livrer six partitions de ce genre à l'Académie de musique, rien de mieux, répond le directeur, après avoir pris connaissance du premier acte de *l'Iphigénie*; autrement on ne la jouera point: un tel ouvrage est fait pour tuer tous les anciens opéras français »³. C'est alors que Marie-Antoinette entre en scène, ou tout au moins le comte de Mercy, derrière lequel on devine l'action de la dauphine. Grâce à leurs efforts, la cantatrice Rosalie Levasseur, que ses relations avec Mercy ont fait surnommer « l'ambassadrice », finit par emporter l'assentiment de ses collègues de l'opéra, et Gluck, qui n'attendait qu'une détente dans la situation, arrive en France à l'automne de 1773⁴.

le poète Goliveau et « rajeunie » sans scrupules. (Nolhac, *Marie-Antoinette dauphine*, p. 102.)

¹ Lettre de Gluck, publiée dans le *Mercur de France*, février 1773.

² L'une signée de lui (voir note 2), la première de du Roulet. (*Mercur de France*, octobre 1772.)

³ A. Schmid, *Christoph von Gluck*, p. 180.

⁴ Voir Adolphe Jullien, *La ville et la cour*, p. 85. (Conclusions tirées de la correspondance entre le ministre et l'intendant des Menus Plaisirs.)

Le rôle de Marie-Antoinette va se dessiner à présent plus nettement. Après avoir obtenu, toujours par l'intermédiaire de M. de Mercy, la prompte distribution de l'*Iphigénie*, elle va commencer une lutte de plusieurs mois contre le découragement qui s'empare quelquefois de son protégé. L'Opéra de Paris, en effet, vit encore, au moment où y arrive Gluck, sur des traditions qui remontent à Lulli; on s'y obstine à « chercher dans la voix qui déclame le modèle de la voix qui chante »; les chœurs n'y ont aucunement part à l'action; enfin la fantaisie des acteurs, celle surtout des actrices, décide de la mesure, voire même de l'interprétation à donner aux morceaux¹. C'est le règne du sans-gêne, de l'anarchie, d'un désordre dont le maître viennois ne saurait prendre son parti. Aussi les répétitions sont à Paris pour *Iphigénie* ce qu'elles étaient à Vienne pour *Orphée*: un combat incessant entre la volonté du compositeur et les caprices d'artistes accoutumées à plus de soumission. « Je suis ici, mesdemoiselles, crie parfois l'irascible musicien, pour faire exécuter *Iphigénie*. Si vous voulez chanter, rien de mieux; si vous ne le voulez pas, à votre aise. J'irai trouver Mme la dauphine et je lui dirai: il m'est impossible de faire jouer mon opéra. Puis je monterai dans ma voiture et je reprendrai le chemin de Vienne »². — Mais Marie-Antoinette ne veut pas que Gluck reprenne ce chemin; elle lui accorde chez elle ses *petites entrées*, lui fait conter ses déboires, le calme, l'encourage en lui promettant le succès — succès dont elle a fait, il faut bien le dire, une affaire personnelle depuis que Mme du Barry, qu'elle considère un peu trop comme une rivale, s'est posée en protectrice de l'Italien Piccini.

Ce dernier, l'auteur charmant d'œuvres faciles, élégantes, « réunissant toutes les qualités, sauf la force et la forme dramatique »³, telles que *Zenobia*, la *Buona Figliola*, et surtout la *Cecchina* qui avait fait de lui le compositeur le plus populaire de l'Italie, était maître de chapelle du Dôme de Naples et organiste du roi des Deux-Siciles quand l'entourage de la favorite s'avisa de s'employer en sa faveur. « Les partisans de Mme du Barry, disent les *Mémoires Secrets*, lui ont fait entendre qu'elle ne pouvait mieux s'illustrer que par une protection éclatante envers les arts; ils l'ont excitée à se piquer d'émulation à cet égard avec Mme la dauphine, et comme cette dernière protège hautement le sieur Gluck, ils l'ont engagée à

¹ J. Combarieu, *ib.*

² A. Schmid, *ib.*, p. 42.

³ Desnoiresterres, *ib.*, p. 185.

opposer une émule à ce dernier en la personne du sieur Piccini »¹. Le marquis Caraccioli, ambassadeur des Deux-Siciles, esprit frondeur et avisé sous des dehors épais, entre en pourparlers pour l'affaire, et le baron de Breteuil, ministre de France à Naples, reçoit de sa cour l'ordre de s'aboucher avec Piccini.

Tout semble donc conspirer contre l'opéra de Gluck. — La représentation, cependant, a été fixée au 13 avril 1774; mais, nouveau contretemps, le premier ténor tombe malade. Gluck, ne voulant pas exposer son œuvre à échouer faute d'une interprétation suffisante, propose de remettre le spectacle, alors que les membres de la famille royale ont déjà disposé de leur journée en sa faveur: il ne paraît pas se douter que c'est là de sa part une prétention inouïe dans les annales de la Cour. Mais la dauphine partage sa sollicitude pour *Iphigénie*, et lui fait obtenir la faveur sans précédent qu'il demande².

Le public parisien est tenu plus ou moins au courant des débats pour ou contre la nouvelle œuvre; aussi, le 19 avril, jour définitivement fixé pour la première, tout Versailles est à l'opéra, mais aussi toute ce que Paris compte de mélomanes et de curieux. L'interprétation de la pièce, sans satisfaire pleinement l'auteur, n'est pas indigne de lui; Gluck a réussi à faire de Legros — instrument admirable, mais intelligence médiocre — un Achille suffisant; Larrivée est un Agamemnon expressif, sinon aussi majestueux qu'il le faudrait; Mlle Arnould met dans son rôle d'Iphigénie la sensibilité qui convient et un sens de la mesure auquel elle n'avait pas accoutumé ses auditeurs³. Pourtant, l'impression semble être surtout d'étonnement. Si l'ouverture est bissée, si un grand nombre de morceaux sont « fort applaudis », si les auditeurs sont « vivement frappés de la multitude des beautés neuves, grandes, fortes, simples qui éclatent dans une musique toujours passionnée, agissante et dramatique », il y en a « une foule d'autres qui ont dû échapper, parce qu'elles tiennent à des combinaisons d'harmonie, à des rapports du chant à l'orchestre, que les oreilles françaises ne sont pas encore habituées à saisir »⁴. De fait une certaine hésitation règne dans la salle. Ce n'est point la faute de Marie-Antoinette. On aurait juré, lisons-nous sous une plume contemporaine, « qu'elle avait fait cabale; elle ne cessait de

¹ *Mémoires secrets*, VII, 153; 3 avril 1774.

² A. Schmid, *ib.*, p. 422.

³ *Corr. litt.* de Grimm, X, 427.

⁴ *Corr. litt.* de Grimm, *ib.* — *Gazette de Littérature*, compte-rendu d'*Iphigénie*.

battre des mains, ce qui obligeait Mme la comtesse de Provence, les princes et toutes les loges « en faire autant »¹ ; et le même témoin va jusqu'à dire qu'on peut attribuer en grande partie les applaudissements « à l'envie du public de plaire à Mme la dauphine ».

Quoi qu'il en soit, la curiosité est allumée. « On ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique, écrit Grimm. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose... »². A la seconde représentation, il faut mettre des gardes à la porte de la salle pour contenir la foule³ ; la partition, mieux comprise, excite un enthousiasme dont la spontanéité, cette fois, ne peut être mise en doute, et à la fin du spectacle on demande l'auteur pendant « un demi quart d'heure » avec un emportement auquel il a cependant la force de ne pas céder⁴.

La mort de Louis XV vient, le 10 mai, fermer les théâtres jusqu'au 13 juin, mais durant l'été, après la représentation d'*Orphée*, accueillie avec « transport »⁵, le succès de Gluck s'affirme; le musicien de la dauphine fréquente assidûment chez Mme de Genlis⁶, chez le duc d'Orléans, chez l'étrange duchesse de Kingstone; il est le héros des salons; en un mot, il est à la mode. N'a-t-on pas vu, signe indéniable de popularité, les élégantes de cette année-là arborer une coiffure dite « à l'Iphigénie » ?⁷. L'importance de l'ébranlement produit apparaît plus encore dans les discussions qu'il fait naître; la vieille querelle entre les partisans de Lulli et de la musique italienne revit; elle se greffe sur la lutte entre le parti de Gluck — ou de la dauphine — et celui de Piccini ou de Mme du Barry. Les écrivains en viennent aux mains dans le *Journal de Paris*, dans la *Gazette de Littérature*; aux satires de Marmontel, aux épigrammes de La Harpe, de Ginguené, de d'Alembert, répondent les articles enthousiastes de Suard et de l'abbé Arnaud. Jean-Jacques Rousseau, au sortir d'*Alceste*, s'écrie: « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose ! » Quant à Mlle de Lespinasse, cette musique « la

¹ *Mémoires secrets*, 26 avril 1774.

² *Corr. litt.*, *ib.*

³ *Mémoires secrets*, 23 avril 1774.

⁴ *Ib.*, 24 avril.

⁵ *Corr. litt.* de Grimm, août 1774.

⁶ Comtesse de Genlis, *Mémoires*, p. 150.

⁷ *Correspondance secrète*, 4 sept. 1774.

rend folle », tout simplement. « Elle m'entraîne, je ne peux plus manquer un jour, écrit la pauvre névropathe; mon âme est avide de cette espèce de douleur »¹. Dans ce mot, d'ailleurs admirable, apparaît la grandeur de la victoire que Marie-Antoinette dauphine a remportée pour le compte de la musique allemande — de la musique tout court.

* * *

Entre les représentations d'*Iphigénie* et d'*Orphée*, l'introductrice de Gluck est devenue reine, et un des premiers actes de sa puissance toute neuve est de faire décerner à son musicien une pension de 6000 l. avec promesse de la même somme pour chaque œuvre nouvelle qu'il fera représenter à Paris. Mais de son côté, Marie-Thérèse, piquée d'émulation, offre à son « maître de chapelle » une pension de 2000 florins, et voilà Gluck obligé de partir pour Vienne, où il restera quelques mois; dès l'automne de la même année il obtient pourtant la permission de retourner à Paris, et, dans la suite, il cherchera par tous les moyens à y passer la plus grande partie de son temps². « Faites en sorte, écrira-t-il par exemple de Vienne en 1778, que la reine me demande pour un temps indéterminé, pour quelques années, afin que je puisse me débarrasser d'ici avec bienséance »³.

C'est qu'en effet, si la France a découvert, à l'occasion d'*Iphigénie*, la véritable musique, le maître viennois de son côté se rend compte de ce qu'il doit à la langue française, au génie de Racine, à l'opéra français qu'il malmène, mais qui, tout compte fait, était seul capable de saisir et de réaliser sa réforme; au public parisien enfin, dont il dit dans l'intimité tout le mal possible⁴, mais qui, en définitive, le comprend autant que novateur peut espérer de l'être, et le fête avec plus d'enthousiasme encore que le public viennois. La lettre citée plus haut donne encore une autre raison de la préférence de Gluck pour le séjour de la France. A Vienne, en effet, la musique a perdu, à la mort de l'empereur François, son protecteur le plus éclairé⁵; l'impératrice veuve, vieillie, attristée, la craint comme une

¹ Lettre de Mlle de Lespinasse, 22 octobre 1774.

² Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 251, Marie-Thérèse à Mercy, 11 nov. 1774.

³ J. Combarieu, *ib.*, p. 325, Gluck à Guillard, 17 juin 1778.

⁴ A. Schmid, *ib.*, p. 384.

⁵ L'impératrice avait eu, en 1762, besoin d'une seconde audition pour comprendre *Orphée*, qui avait au contraire conquis sur le champ son mari. (Burney, *The present state of Music in Germany* (London, 1773), I, 287.

occasion de dépense et de dissipation dangereuse pour la société frivole de sa capitale; sa velléité de faire représenter *Iphigénie*¹ n'a pas tenu devant la description que lui a faite Mercy des embarras matériels qu'entraînerait la réalisation de ce projet². En France, au contraire, Gluck est l'hôte d'une reine jeune, vive, ardente au plaisir, qui a montré qu'elle sait obtenir ce qu'elle veut — et qui veut passionnément le triomphe de la musique de Gluck —; qui le comble de marques d'estime jusqu'à lui accorder les Entrées de la Chambre et « ne cesser de lui adresser la parole » quand il paraît à sa toilette³ : en voilà assurément plus qu'il n'en faut pour attirer le maître viennois.

Marie-Antoinette, d'ailleurs, prend très au sérieux son rôle de marraine de la musique allemande et ne renie pas son musicien dans les occasions où il s'emporte à des boutades de naïf orgueil qui choquent la finesse française. « Elle lui demandait un jour s'il était prêt de terminer son grand opéra d'*Armide* et s'il en était satisfait; Gluck lui répondit avec son air le plus froid et son accent allemand: Madame, il est bientôt fini et vraiment ce sera superbe.... on se récria beaucoup sur la confiance avec laquelle cet artiste venait de parler d'une de ces productions; la reine le défendit avec chaleur; elle prétendait qu'il ne pouvait pas ignorer le mérite de ses ouvrages; qu'il savait que cette opinion était générale, et qu'il craignait sans doute que la modestie exigée par les bienséances ne parût chez lui de la fausseté »⁴. Elle va même plus loin, et sa sollicitude s'étend jusqu'à intervenir dans les querelles que l'humeur atrabilaire de son protégé ne peut manquer de lui attirer. Gluck n'a-t-il pas eu un jour l'audace de rester assis devant le prince d'Hénin qu'il rencontre un peu trop souvent à son gré chez Mlle Arnould, et de donner tout haut cette raison: « l'usage en Allemagne est de ne se lever que pour les gens qu'on estime! » La reine a fait insinuer au prince « qu'elle n'ignorait point de quel côté étaient les torts », et l'affaire « s'est accommodée au moyen d'une visite que le prince est allé faire au chevalier Gluck »⁵.

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 254. Marie-Thérèse à Mercy, 15 nov. 1774.

² *Ib.*, 285. Mercy à Marie-Thérèse, 29 janv. 1775; 293, Marie-Thérèse à Mercy, 4 févr. 1775.

³ Mme Campan, *ib.*, I, 154.

⁴ *Ib.*, 154, 155.

⁵ *Mémoires secrets*, VII, 200, 12 août 1774.

Il va sans dire que la reine se croit, à plus forte raison, tenue de soutenir de ses applaudissements les « premières » des œuvres que fait jouer Gluck à Paris. Le 23 avril 1776, elle s'est trouvée à la représentation d'*Alceste*, elle a vu le succès de la première partie de cette pièce particulièrement austère, la chute du dernier acte, et sans doute elle s'est jointe aux amis de l'auteur qui cherchent à le consoler en lui assurant qu'*Alceste* est tombée, c'est vrai, mais « tombée du ciel »¹. En novembre 1777, elle insiste pour qu'on reprenne *Iphigénie en Aulide* sur le théâtre de la cour à Fontainebleau, malgré les dépenses qu'entraîne l'exécution d'un ouvrage qu'il faut presque entièrement remonter². Le 23 septembre de la même année, la première d'*Armide* laisse le public parisien assez froid, et c'est, assure-t-on, le respect dû à la présence de la reine qui empêche une partie des spectateurs de demander ce jour-là « à grands cris » la musique que Lulli avait faite un siècle auparavant sur le même sujet³. En 1779, la première d'*Iphigénie en Tauride* se trouvant retardée, comme autrefois celle d'*Iphigénie en Aulide*, par une indisposition de l'actrice principale — Rosalie Levasseur — c'est la reine, comme autrefois la dauphine, qui fait accepter à la cour ce contretemps⁴. Mais aussi, le 28 mai, Mlle Levasseur, remise, se surpasse dans son rôle, et sans doute faut-il attribuer en partie à la perfection de l'exécution le succès de l'œuvre : malgré tout ce qu'elle présente d'inattendu pour des oreilles françaises, puisque le mot d'amour n'y est pas même prononcé et qu'elle ne contient qu'un seul ballet, elle se trouve comprise et appréciée dès son apparition⁵. D'ailleurs Gluck semble avoir voulu nous indiquer lui-même ce qu'il doit à sa protectrice dans la circonstance, en lui offrant la dédicace de son opéra⁶. Il ne pouvait moins

¹ Desnoiresterres, *ib.*, p. 129.

² Nohac, *La Reine Marie-Antoinette*, p. 135.

³ La Harpe, *corr. litt.*, Paris, Migneret, t. II, p. 169. — *Journal de Paris*, n° 268, p. 4, 24 sept. 1777.

⁴ *Mémoires secrets*, 12 mai 1779.

⁵ La Harpe, *Corr. litt.*, *ib.*, p. 374. — *Corresp. secrète*, 24 juillet 1779.

⁶ En voici les termes : « En daignant agréer l'hommage que j'ose vous offrir, Votre Majesté comble tous mes vœux. Il importait à mon bonheur de publier que les opéras que j'ai faits pour contribuer aux plaisirs d'une nation dont Votre Majesté fait l'ornement et les délices, ont mérité l'attention et obtenu les suffrages d'une princesse sensible, éclairée, qui aime, qui protège tous les arts ; qui, en applaudissant à tous les genres, n'a garde de les confondre, et qui sait accorder à chacun d'eux le degré d'estime qu'ils méritent. »

faire. Marie-Antoinette, en effet, depuis qu'elle a favorisé l'arrivée de Gluck à Paris, s'est toujours trouvée là, en public comme en particulier, pour amortir les chocs entre son protégé et la vivacité française, pour aplanir les difficultés sous les pas de l'irascible compositeur, pour lui adoucir les échecs, relever l'éclat de ses succès, lui faciliter, en un mot, la liberté d'esprit nécessaire au développement du génie. Dans l'exercice délicat de ce ministère bien féminin à la fois et royal, elle a goûté, il est juste de le dire, de douces récompenses : Rappelons cette soirée du 13 janvier 1775 où le public, reprenant en chœur les vers mis dans la bouche d'Achille : « Chantez, célébrez votre reine » et se les appropriant, a pendant « plus d'un demi quart d'heure » suspendu le spectacle par ses acclamations et associé en quelque sorte Marie-Antoinette au triomphe de son musicien favori¹.

* * *

Musicien favori, avons-nous dit, mais non uniquement apprécié. Si Gluck est en effet le plus grand, il n'est pas le seul grand compositeur de son temps ; Marie-Antoinette s'en rend compte, elle sait reconnaître le talent partout où il se trouve, et les représentants de la musique italienne sont traités par elle, quand ils en sont dignes, avec la même faveur que le novateur allemand. Son attitude envers le Napolitain Piccini, celui-là même que la cabale avait voulu opposer à Gluck², est le plus frappant exemple de son éclectisme en la matière.

Les négociations ébauchées au printemps de 1774 entre le gouvernement français et Piccini, sous les auspices de Mme du Barry, ont forcément pris fin du fait de la mort de Louis XV. Mais Caraccioli a obtenu de la reine, dès l'été suivant, l'autorisation de les reprendre³, et quand effectivement le compositeur arrive à Paris, à la fin de 1776, Marie-Antoinette veut avoir les prémices de l'opéra qu'il apporte, ce charmant *Roland* auquel les Gluckistes ne peuvent reprocher qu'une chose, c'est de tenir plutôt de la musique de concert que de la musique dramatique. La reine mande à Versailles le maître

¹ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 183, Mercy à Marie-Thérèse, 15 janv. 1775. — Mme Campan, *Mémoires*, I, 109. — *Mémoires secrets*, 14 janv. 1775. — *Corr. litt. de Grimm*, janv. 1775. — Weber, *Mémoires*, édition Barrière, p. 31-32.

² Voir ci-dessus, p. 103.

³ Marmontel, *Mémoires*, Paris, Ledoux, 1828, II, 108. — Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini*, Paris, an IX, p. 24.

italien, fait répéter devant elle les deux premiers actes de *Roland*, puis, selon sa coutume quand elle reçoit un artiste, le fait asseoir au piano et le prie de lui servir d'accompagnateur. Si le premier morceau qu'elle lui désigne se trouve précisément un air d'*Alceste*, le fameux *Divinités du Styx*, il semble que ce soit étourderie pure et l'effet d'une méprise dont elle se montre d'ailleurs confuse¹; si elle bâille à la *Finte Gemelle*, c'est que le poème en est insipide, mais par ailleurs elle en trouve la musique « charmante »²; si elle s'abstient d'applaudir le 27 janvier 1778 à la première de *Roland*³, qu'elle a cependant tenu à honorer de sa présence, il en faut sans doute voir la raison dans le fait que, depuis *Alceste*, les hostilités entre partisans de la musique allemande et de la musique italienne se sont rouvertes; Suard, sous le voile de l'*Anonyme de Vaugirard*, défend le compositeur viennois; Marmontel, au contraire, a écrit en 1777 tout un poème en vers de dix syllabes, *Polymnie*, où, dans des strophes comme celle-ci, Gluck est déchiré à belles dents :

Il arriva, le jongleur de Bohême,
Il arriva, précédé de son nom;
Sur les débris d'un superbe poème
Il fit beugler Achille, Agamemnon;
Il fit hurler la reine Clytemnestre,
Il fit ronfler l'infatigable orchestre;
Du coin du roi⁴ les antiques dormeurs
Se sont émus à ces longues clameurs
Et le parterre, éveillé d'un long somme
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme⁵.

La suite est sur ce ton. Attisée par de telles armes, la lutte en est arrivée à son paroxysme; « on s'arrache les yeux pour ou contre Gluck... les parents, les amis se disputent et se brouillent au sujet de la musique... on ne songe plus à l'Amérique; la mélodie, l'harmonie, voilà le sujet de tous les écrits »⁶. Ce n'est pas le moment pour

¹ La Harpe, *Corr. litt.*, II, 177-178.

² *Mémoires secrets*, 30 janv. 1778.

³ *Corr. litt.* de Grimm, juin 1778. — La Harpe, *Corr. litt.*, *ib.*, p. 249-250. — *Mémoires secrets*, juin 1778.

⁴ Cette expression est un souvenir des querelles de 1750, où les adversaires de Rameau s'assemblaient sous la loge du roi, tandis que les partisans du novateur se tenaient sous la loge de la reine. (Voir Rousseau, *Lettre sur la musique française*.)

⁵ *Polymnie*, ch. VI.

⁶ Mme Riccobini à Garrick, 9 oct. 1777 (cité par Desnoiresterres, *ib.*, 197). — Il semble d'ailleurs que le robuste tempérament de Gluck ne se soit

la marraine de la musique allemande de donner à croire, par des applaudissements distribués également des deux côtés, qu'elle hésite dans son jugement.

Il s'est trouvé d'ailleurs que *Roland*, qui sans doute repose le public après les beautés sévères d'*Iphigénie*, d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Armide*, a été accueilli avec transport. Ce succès, loin de dépiter la reine, met au contraire Piccini sur le meilleur pied auprès d'elle : c'est lui qu'elle choisit pour professeur de chant; c'est chez elle que Joseph II fera la connaissance d'un « si grand maître »; c'est par elle que l'empereur entendra chanter pour la première fois les airs de *Roland*¹.

Enfin, lorsqu'en 1781, après *Atys*, après le succès de son *Iphigénie en Tauride* qui a balancé un instant celui de l'opéra du même nom de son rival, Piccini connaît avec *Adèle de Ponthieu* des jours mauvais; lorsqu'il semble acquis définitivement que, dans la lutte entre l'*Harmonie* et la *Mélodie*, c'est l'*Harmonie* qui l'emporte auprès du public français; lorsqu'il est avéré que « la foule est pour Gluck »², et que la forme sobre et austère — l'antiquité — triomphe en musique comme elle triomphe au même moment dans les autres branches de l'art, Marie-Antoinette n'abandonne pas Piccini malheureux; c'est elle qui intervient auprès de l'administration royale pour faire obtenir au compositeur vaincu³ les compensations désirables⁴.

pas déplu à ces escarmouches: « ...Jamais on n'a livré une bataille (*sic*) plus terrible et plus disputée que celle que j'ai donnée avec mon opéra d'*Armide*, écrit-il à l'automne de 1777 avec une certaine satisfaction. L'ambassadeur de Naples.... est infatigable pour cabaler contre moi, tant à la cour que parmi la noblesse. Il a gagné Marmontel, La Harpe et quelques académiciens pour écrire contre mon système de musique.... M. l'abbé Arnaud, M. Suard et quelques autres ont pris ma défense et la querelle s'est échauffée au point qu'après des injures ils en seraient venus aux faits si des amis communs n'avaient pas mis l'ordre entre eux. Le Journal de Paris, qu'on débite tous les jours, en est plein..... » (*Lettres de Gluck et à propos de Gluck dans Zeitschrift der T. M. G.*, 1912, p. 258.)

¹ Desnoiresterres, *ib.*, p. 235-236.

² *Corr. litt.* de La Harpe, *ib.*, III, 101-102.

³ Vaincu pour un instant, car, en 1782, Piccini prendra sa revanche avec *Didon*. — Somme toute, on peut dire que, durant le règne de Louis XVI, les succès se sont à peu près balancés entre Gluck et Piccini. Toutefois, si l'on considère le résultat à longue échéance, c'est incontestablement Gluck qui a triomphé. (J. Combarieu, *Histoire de la musique*.

⁴ Desnoiresterres, *ib.*

D'après la façon dont la reine se comporte envers le rival de son musicien préféré, nous pouvons juger de la bienveillance dont elle accueille les artistes qui se recommandent de Gluck. Saliéri d'abord, qu'elle admet dans son intimité, et qui s'est cru obligé de lui dédier, en 1784, son opéra des *Danaïdes*, « écrit sous les yeux et sous la direction du célèbre chevalier »¹; Sacchini surtout, dont Piccini, tout le premier, lui a parlé favorablement et qu'elle a fait venir d'Angleterre à son instigation avec promesse de 6.000 l. de pension².

Sacchini a dédié à la reine, au printemps de 1783, « sa première production française », ce *Renaud* où apparaissent déjà les qualités de sensibilité et de grâce qui ont valu un instant à son auteur le surnom de *Racine de la musique*. Toutefois le public croit y sentir un effort, une tension pénible, une intention d'imitation qui lui déplaît, et Sacchini, accusé d'avoir « gluckiné tant qu'il a pu », s'entend dire : « cela est beau, mais ce n'est pas l'originalité du maître »³.

La reine, sans se décourager, fait représenter à Fontainebleau, durant l'automne de la même année, la *Chimène* de son nouveau protégé : « musique enchanteresse », selon Mme Saint-Huberti qui y joue le rôle principal⁴. Cependant, Louis XVI donne nettement la préférence à la *Didon* de Piccini, et, bien que Marie-Antoinette ait tenu à lui présenter elle-même l'auteur de *Chimène*, il ne revient pas sur sa première impression⁵. Paris imite son exemple. Une véritable cabale, qui va de Lassalle, secrétaire du comité des artistes de l'opéra, à l'intendant des Menus, Papillon de la Ferté, se forme à la fois contre l'intrusion des musiciens étrangers sur la scène française, et contre celle qui en est cause : Marie-Antoinette. Nous sommes, ne l'oublions pas, en 1783; il y a longtemps que l'enthousiasme des Français pour leur jeune reine a fait place à une indifférence qui confine à la suspicion. Eh quoi, dit-on ouvertement, après avoir fait venir Gluck d'Allemagne et Piccini d'Italie, n'est-ce pas trop de faire venir d'Angleterre Sacchini?

Ces bruits parviennent jusqu'à celle qu'ils visent, et l'inquiètent

¹ *Dédicace* des *Danaïdes*.

² *Corr. litt.* de Grimm, t. XIV, p. 476 (éloge de Sacchini par Piccini, déc. 1786.)

³ *Ib.*, XIII, 287, mars 1784.

⁴ Mme Saint-Huberti à Louis Grégoire, 18 nov. 1783. (Castil-Blaze, *L'académie impériale de musique*, Paris, 1855, I, 443.)

⁵ *Corr. litt.* de Grimm (extrait d'une lettre de Marmontel, 18 déc. 1783). — Mme Saint-Huberti, *loc. cit.* — Archives nationales, O¹-634, M. de la Ferté à M. Amelot, 20 oct., 4 nov. 1783.)

comme l'ont toujours inquiétée — ou tout au moins peinée — les insinuations contre son patriotisme. Marie-Antoinette faiblit. Elle ne soutiendra que mollement le *Dardanus* de son protégé, et cette œuvre, pourtant remarquable en maint passage, tant pour la grâce tout italienne de la mélodie que pour une richesse d'orchestration qui rappelle celle de Gluck lui-même, tombera devant le public parisien; un succès passager sur le théâtre de la cour ne la relèvera pas¹.

La reine comprend la portée de cette manifestation et renonce à la lutte. Elle avait promis à Sacchini que son *Œdipe à Colone* serait la première pièce représentée à Fontainebleau en 1784, et le compositeur, heureux de la bonne nouvelle, « continuait à se trouver, selon son usage, sur le passage de Sa Majesté qui, en sortant de l'office divin, l'invitait à passer dans son salon de musique : là elle prenait plaisir à entendre quelques-uns des plus beaux morceaux d'*Elvire et Evelina* (opéra que Sacchini composait à ce moment-là). Ayant remarqué que plusieurs dimanches de suite la reine semblait éviter ses regards, Sacchini, tourmenté, inquiet, se place un jour si ostensiblement devant Sa Majesté qu'elle ne peut se dispenser de lui adresser la parole. Elle le reçoit dans son salon de musique et lui dit d'une voix émue : « Mon cher Sacchini, on dit que j'accorde trop de faveurs aux étrangers; on m'a si vivement sollicitée de faire représenter, au lieu de votre *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai pas pu m'y refuser. Vous voyez ma position : pardonnez-moi »².

Après cette entrevue — vraisemblablement la dernière entre le maître italien et sa protectrice — Sacchini, désespéré, s'en va répétant : « La reine ne m'aime plus! la reine ne m'aime plus! » Il se trompe; si le courage de Marie-Antoinette a faibli, son goût n'a pas changé, ainsi que le montrera son attitude après la mort du compositeur. Elle prendra sous sa protection la famille orpheline, insistera auprès de Piccini³ pour qu'il mette en état d'être joué l'opéra inachevé d'*Elvire et Evelina*, et pressera la représentation d'*Œdipe à Colone* : réparation tardive d'un abandon forcé, mais preuve péremptoire que seule la gravité des insinuations dirigées contre elle avait pu l'y amener.

¹ *Corr. litt.* de Grimm, XIV, 79, déc. 1784.

² Fétis, *Biographie universelle des musiciens*. (Extrait tiré d'un article de Berton, élève de Sacchini, et paru dans la *Gazette musicale de Paris*, 1838, n° 12.)

³ Finalement c'est Rey qui se chargera de ce travail. (Desnoiresterres, p. 374.)

* * *

Ces insinuations ne semblent d'ailleurs guère fondées en fait si l'on songe à l'attitude de la reine envers les musiciens français ou de langue française, et notamment envers le plus répandu d'entre eux, Grétry¹. Elle n'a point eu le mérite de le découvrir, ce dernier; en 1770, il y avait déjà deux ans que son opéra *le Huron* avait commencé de le faire connaître; *Lucile*, le *Tableau parlant*, *Sylvain*, avaient mis le comble à sa réputation. Pensionné par Louis XV, bien vu à la cour au point qu'on avait pensé à faire figurer son opéra *Zémire et Azor* aux fêtes du mariage du dauphin — on le jouera un an plus tard pour le mariage du comte de Provence — il est aussi « l'idole de Paris » et Marie-Antoinette n'a qu'à suivre le mouvement qui entraîne la foule vers cet auteur charmant. Il semble d'ailleurs qu'elle ait réellement goûté ses œuvres un peu mièvres mais touchantes : « notre opéra-comique lui plaisait infiniment », dit Mme Campan², et, si nous en croyons l'anecdote relatée par la mémorialiste (qui la rapporte à tort, semble-t-il, à la reine et non à la dauphine), elle sait aussi exprimer avec grâce son contentement. Rencontrant par exemple Grétry dans la galerie de Fontainebleau le lendemain de la première représentation de *Zémire et Azor*, elle s'approche, engage la conversation, félicite le compositeur et se déclare charmée au point d'avoir songé pendant toute la nuit « à l'effet enchanteur du trio du père et des sœurs de Zémire devant le miroir magique »³. N'est-ce pas là, à plus d'un siècle de distance, un compliment à la manière de ceux que Henriette d'Angleterre adressait à Boileau et sur lesquels s'attendrit Michelet?

Si on la surprend à bâiller à la première de *Théodore et Paulin*, elle n'est pas seule à le faire, et Grétry, devant la froideur du public, doit remettre sur le chantier cette œuvre médiocre. Il se plaint dans ses mémoires du tort que la musique italienne lui a fait dans l'esprit de la reine; il se plaindrait à plus juste titre de la concurrence de la musique allemande; Marie-Antoinette, comme Mlle de Lespinasse et les vrais connaisseurs, ne cherche pas à comparer les beautés profondes du style de Gluck et le plaisir superficiel que lui causent les mélodies de Grétry. Quel que soit cependant son sentiment intime, elle ne cesse de prodiguer au fécond auteur d'opéras comiques fran-

¹ Grétry, liégeois de naissance, a passé la plus grande partie de sa vie à Paris et y a connu ses plus grands succès.

² Mme Campan, *Mémoires*, I, 155.

³ *Ib.*

çais des encouragements que relatent avec complaisance les mémoires déjà cités de ce dernier et les souvenirs de ses amis. Elle a accepté d'être marraine de sa troisième fille, Antoinette, et s'intéresse réellement à cette filleule : « il ne se passe pas de mois qu'elle ne la fasse venir à Versailles, où toujours elle la comble de présents ». Chaque fois qu'elle va au théâtre, « après avoir fait au public ses trois révérences d'étiquette avec une grâce inimitable, elle cherche des yeux sa charmante filleule et de sa loge lui envoie un baiser aux applaudissements de tous les spectateurs¹. Grétry serait mal venu à se plaindre de la cour ; sa pension est portée à 2400 l. en 1778, à 3600 l. en 1786 ; il est *censeur royal*, fonction presque exclusivement honorifique et qu'on a créée pour lui ; on lui offre le poste — qu'il refuse d'ailleurs — de professeur des enfants royaux ; il est directeur de la musique particulière de la reine, ce qui lui donne ses entrées chez Sa Majesté, et Marie-Antoinette l'appelle, en 1780, à l'honneur de composer un opéra à l'usage du théâtre et des acteurs de Trianon. En janvier 1790 encore, elle le fait venir pour le complimenter sur son nouvel opéra *Pierre le Grand* et le remercier personnellement des protestations indirectes de fidélité qu'il a su y semer. Bref, il semble que, tout le long de son règne, elle ait traité Grétry comme le compositeur national par excellence².

* * *

Nous avons considéré Marie-Antoinette dans ses rapports avec les musiciens étrangers et français ; mais il est un nom au-dessus de tous ceux que nous avons prononcés jusqu'ici, un nom qui est pour ainsi dire de tous les pays : c'est celui de Mozart. Or, on sait que Mozart est venu à Paris sous Louis XVI ; on sait qu'il se préoccupait d'avoir « une lettre d'introduction pour la reine de France, si toutefois la chose était facilement faisable »³. N'a-t-il pas suffisamment insisté pour la demander, considérant, comme il le

¹ Bouilly, *Mes récapitulations*.

² Michel Brenet, *Grétry, sa vie et ses œuvres*. — Grétry, qui avait cru utile pour sa fortune de dédier son opéra de 1772 (*Zémire et Azor*) à Mme du Barry, saura également faire oublier par la Révolution son passé compromettant. En 1794, il donna *Le Congrès des Rois*, *Joseph Barra*, *Denis le Tyran*, enfin *La Rosière républicaine*, opéra qu'on a pu appeler « un outrage sans nom fait au culte catholique ». (Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution*, p. 271.) Il ne composera plus guère par la suite, écrira ses Mémoires, verra, en 1805, ériger sa statue sous le péristyle de l'Opéra-comique, et mourra en 1811.

³ Lettre de Mozart du 10 décembre 1777.

disait « que la chose n'était pas autrement d'importance? » Il ne semble pas, en tous cas, qu'il ait rencontré la reine. Que Marie-Antoinette, de son côté, n'ait pas désiré revoir le petit prodige de la cour de Vienne, c'est ce qui peut nous étonner davantage, car Mozart, au moment de son voyage, en 1778, est déjà célèbre et il sera l'objet d'une véritable ovation au *Concert Spirituel*. La question demeure sans réponse, à moins qu'on ne la trouve tout simplement dans l'état de santé de la reine en 1778 — elle était alors enceinte de son premier enfant — et dans les préoccupations que lui cause au même moment l'affaire de Bavière¹.

Il ne semble pas que l'institution ancienne et déjà sur son déclin des concerts spirituels ait reçu de Marie-Antoinette des encouragements spéciaux : on ne la voit que deux fois parmi les auditeurs de la petite salle des Tuileries². En revanche, et à l'instar des autres amateurs de cette époque — Mme Vigée-Lebrun, Mme de Genlis — elle a donné dans ses salons particuliers de véritables petits concerts de musique de chambre. Elle-même, nous l'avons vu, y accompagne et y chante; on a même imaginé à son usage un système de clavier transpositeur, qui est sans doute, disons-le en passant, sa contribution au progrès de l'industrie des instruments de musique. Le comte de Polastron est le violoniste attitré de ces réunions; le comte de Guines, médiocre ambassadeur de France à Londres, mais très bon flûtiste, y fait souvent sa partie; et là est en partie le secret de la faveur trop grande dont jouissent auprès de la reine ses idées politiques. Dans ces concerts où l'on répète et où l'on étudie plutôt pour la joie de se sentir en progrès que pour la gloire des applaudissements, telle est la contribution des amis de la maison; mais parfois la reine se fait accompagner par Hermann, le fameux pianiste du concert spirituel; elle lui demande même des leçons, et il devient grâce à elle le professeur en vogue parmi les dames de la cour³. Plus tard, en 1790, elle le soutiendra contre le Berlinoïste Steibelt, qu'elle ne pourra cependant empêcher de triompher. Viotti aussi reçoit le titre d'accompagnateur de la reine; peu fait pour paraître devant le grand

¹ Voir *Le rôle politique de Marie-Antoinette*, 1^{re} partie, ch. V.

² Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'ancien régime*. A la séance du 31 mars 1777, à laquelle Marie-Antoinette assiste, le programme comporte deux symphonies de Gossec, *la Sortie d'Egypte* de Rigel, trois concertos joués par Lebrun, Jarnowick et Pinito et deux airs italiens chantés par Mlle Danzi.

³ Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.

public dont il craint à l'excès la censure, cet illustre chef de l'école des violonistes modernes s'est fait souvent entendre en petit comité dans le « salon de compagnie » de Versailles ou de Trianon, et y a notamment donné, avec le concours du violoniste Imbault, la primeur de ses deux belles symphonies pour deux violons.

D'ailleurs, attentive à saisir toutes les occasions de manifester son attachement pour l'art qui lui est cher, Marie-Antoinette veut entendre chez elle les musiciens et aussi les petits prodiges de la capitale ou de la province. Déjà, en 1771, le jeune Virbès, fils du facteur parisien qui introduisit en France le forte-piano, « eut l'honneur de toucher [de cet instrument] devant Madame la Dauphine »; plus tard, Rodolphe Kreutzer est souvent mandé à Trianon pour chanter et jouer du violon²; la princesse de Lamballe lui amène d'Anet un virtuose de sept ans et demi, dont toute la Bretagne s'entretient : c'est Pierre d'Alvimare, le futur professeur de harpe de l'impératrice Joséphine³. Garat, « le chanteur le plus étonnant qu'ait eu la France », lui est présenté par son père, magistrat au parlement de Bordeaux; dans le salon aux panneaux décorés de sujets antiques, il chante des morceaux d'*Armide* et des airs de son pays, tandis que Saliéri l'accompagne au piano-forte⁴.

Ces quelques exemples, joints aux preuves d'intérêt que nous avons vu Marie-Antoinette donner aux compositeurs dramatiques de son temps, suffisent à nous éclairer sur sa compétence et à nous faire apprécier son action. En musique elle est véritablement un « connaisseur »; elle le sait, elle le sent plutôt, et autant, en d'autres matières, elle est prête à suivre l'impulsion d'autrui, ou même attentive à se mettre au goût du jour, autant nous l'avons vue, pour ce qui touche à son art favori, peu soucieuse du qu'en dira-t-on. Sur ce sujet-là elle n'attend pas qu'on lui passe le mot d'ordre, c'est elle qui le donne; sur ce sujet-là encore, la timidité et la crainte de se compromettre lui sont inconnues. Si désireuse soit-elle de faire oublier son origine étrangère, et si peu disposée à faire accueil aux Allemands que lui envoie sa mère⁵, elle ne craint pas d'affirmer

¹ Extrait du journal *L'Avant-Coureur*. (René Brancourt, *Histoire des instruments de musique*, p. 93.)

² *Procès-verbaux des Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1881, p. 136.

³ Fétis, *op. cit.*

⁴ *Ib.*

⁵ Arneth, *ib.*, Marie-Antoinette à Marie-Thérèse, 16 avril 1771.

à Versailles sa préférence pour la musique telle qu'on la comprend à Vienne, et, sauf l'exception signalée à propos de Sacchini, elle soutient les musiciens étrangers quand elle les juge capables de contribuer à l'éducation musicale de ses sujets.

Introductrice de Gluck, elle a fait connaître aux Français les profondeurs d'un art dont ils n'avaient su tirer jusqu'alors qu'un plaisir fin, mais léger; et d'autre part les marques d'estime dont elle comble un Piccini, un Sacchini, un Grétry dénotent une largeur de vues, un goût hospitalier à toute forme d'art pourvu qu'elle soit belle, un éclectisme, en un mot, qui ne sont pas moins significatifs.

Ces qualités de l'esprit chez Marie-Antoinette sont bien celles qui conviennent à une époque de transition, où l'art cherche sa voie, où les amateurs hésitent à se prononcer, tandis que le public prend violemment parti sans savoir au juste à quoi il s'engage. C'est à ces époques-là qu'il est important de souligner la supériorité des maîtres, afin de montrer le chemin aux débutants, sans cependant décourager aucun des talents en marge du mouvement. Seule une femme a grâce pour réaliser cette gageure et partager ses faveurs sans blesser les sensibilités des artistes; seule une reine a l'autorité qu'il faut pour le faire avec fruit. Marie-Antoinette a été cette femme et cette reine. Sa main ferme à la fois et douce est de celles qui ont engagé la France dans le chemin de la musique « cosmopolite », qui sera celle de Mozart, de Beethoven et des grands maîtres du XIX^e siècle.

CHAPITRE VII

MARIE-ANTOINETTE ET L'ART DES JARDINS

L'art des jardins au dix-huitième siècle. — Le jardin anglais de la reine au Petit Trianon. — Le Hameau du Petit Trianon.

L'influence de Marie-Antoinette sur la musique de son temps, pour réelle qu'elle soit, n'en demeure pas moins indirecte; avec l'art des jardins nous arrivons au contraire à une création personnelle, et l'œuvre que la reine nous a laissée au Petit Trianon constitue sa participation la plus certaine à l'art de son temps.

Le XVIII^e siècle, las des « beaux alignements », des « belles allées », des « treillages bien sculptés », des « charmilles bien dessinées, bien équarries, bien contournées », des « boulingrins de fin gazon d'Angleterre ronds, carrés, échancrés, ovales », des ifs « taillés en pagodes, en dragons, en marmousets, en toute sorte de monstres »¹, avait peu à peu modifié, suivant la pente générale de son esprit, l'art des jardins comme toutes les autres formes de l'art. La forme des jardins *architecturaux*, dits très justement à la française, après avoir régné sur toute l'Europe au temps du grand roi, n'avait guère — en tant que formule du moins, car dans la pratique elle trouva longtemps des imitateurs — survécu à son représentant le plus attitré, l'architecte Lenôtre; dès 1720, Addison en proposait une autre et proclamait que le jardin, considéré en France comme « l'artifice grandiose qui continue l'enchantement d'un

¹ *La Nouvelle Héloïse*, partie IV, lettre XI, St-Preux à Milord Edouard.

palais »¹, doit chercher surtout à être « un joli paysage »². Vers le même temps, le célèbre parc de Milord Temple, à Stowe, s'inspire de la description de l'île d'Armide telle que l'a donnée le Tasse, et rappelle l'Eden de Milton ou les jardins de Pétrarque plutôt qu'il ne fait songer à Versailles. L'abbé Leblanc en revient plein de mépris pour « l'air peigné et les dessins recherchés de nos parterres », auxquels il déclare préférer « ces rochers informes et sauvages, ces arbres vénérables de la forêt de Fontainebleau », et déjà Dufresny dessine chez nous quelques jardins « irréguliers ». Les années passent, et, en 1752, l'architecte G.-F. Blondel, dans ses *Critiques des jardins de Versailles*, ose s'attaquer de front au modèle le plus achevé du genre français; l'année suivante, un jésuite, le P. Laugier, dans son *Essai sur l'architecture*, renouvelle l'assaut : les jardins de Versailles lui sont « comme ces tableaux du Caravage où le noir domine à l'excès, ou comme la musique moderne où la profusion des dissonances opère un terrible effet sur les sens »³.

En 1760 paraît la *Nouvelle Héloïse*, qui devait, à coups d'ironie, achever de tuer l'art des jardins tel que l'avait conçu le XVII^e siècle. La description du domaine idéal de Julie, où l'on ne voit pas « la moindre trace de culture », où « la main du jardinier ne se montre point », où « rien ne dément l'idée d'une île déserte », est bientôt dans toutes les mémoires; les amateurs redisent avec M. de Wolmar qu'en effet « la nature ne plante rien au cordeau »; qu'on n'a jamais vu dans les bois du sable de rivière, qu'en tout cas « le pied ne se repose pas plus doucement sur ce sable que sur la mousse », et qu'enfin il est plaisant de voir les hommes, « comme s'ils étaient déjà las de la promenade en la commençant », affecter de la faire « en ligne droite pour arriver plus vite au terme »⁴.

En vain les partisans attardés d'un genre vaincu tentent-ils de reprendre l'avantage et Horace Walpole se plaint-il, dans son *Essay on modern gardening*, de la perversion du goût; le peintre Watelet répond victorieusement par son *Essai sur les Jardins*⁵, qui est de

¹ Nolhac, *Les jardins de Versailles*, p. 12.

² Addison, *Le Spectateur*.

³ Il est plaisant de remarquer que cette musique à laquelle le P. Laugier reproche des « dissonances » n'est autre que celle de Rameau, le grand novateur d'alors.

⁴ *Nouvelle Héloïse*, partie IV, *ib.*

⁵ Il ne faut pas confondre avec l'*Art de former les jardins modernes*, de Whateley (Paris, 1771), qui est la traduction de l'*Essay* de Walpole. — Le duc de Nivernais reféra plus tard une traduction des mêmes *Essais*.

1774, et le marquis de Girardin, l'ami précisément de Rousseau, le créateur du célèbre parc d'Ermenonville, a donné dès 1771 la théorie de la nouvelle école¹.

Il l'a donnée sans aucune indulgence pour celles qui l'ont précédée; à l'entendre, les anciens n'ont pas cherché « à rendre leurs jardins remarquables autrement que par la grandeur et la prodigalité de la dépense »; les jardiniers de la Renaissance ne méritent sans doute pas même mention, car ils sont tout simplement passés sous silence; quant au « fameux Lenôtre », il a achevé de massacrer la nature en assujettissant tout au compas de l'architecte ». Heureusement l'ère de la vérité est enfin ouverte; encore faut-il se garder de croire que, « pour imiter la nature, il suffise comme elle de proscrire les lignes droites et de substituer un *jardin contourné* à un *jardin carré* »; assurément non : il faut « composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois l'œil et l'esprit », et les composer selon le cadre environnant, c'est-à-dire en tenant compte de l'aspect général du pays qu'on habite. L'auteur continue par l'énumération des partis qu'il est possible de tirer des paysages de différents pays, qu'on soit entouré de landes, de cultures, de collines ou de hautes montagnes; ce chapitre de l'ouvrage dénote une réelle intelligence du pittoresque, et sa lecture, même de nos jours, n'est pas sans profit.

Mais déjà, en 1771, la lutte est près de finir et ne se poursuit plus que sur un terrain purement théorique, car dans la pratique les jardins « modernes » ont partout triomphé. « L'homme de goût qui vit pour vivre, qui sait jouir de lui-même, qui cherche les plaisirs vrais et simples, qui veut se faire une promenade à la porte de sa maison », la fait « si commode et si agréable qu'il s'y puisse plaire à toutes les heures de la journée, et pourtant si simple et si naturelle qu'il semble n'avoir rien fait. Il rassemble l'eau, la verdure, l'ombre et la fraîcheur; car la nature aussi rassemble toutes ces choses. Il ne donne à rien de la symétrie, elle est l'ennemie de la nature et de la variété;... il élague le terrain pour s'y promener commodément,

¹ Mis de Girardin, *De la composition des paysages sur le terrain, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en y joignant l'agréable à l'utile* (Paris et Genève, 1777.) — Le titre porte *Gérardin*, sans particule, et non *de Girardin*; mais le contexte indique qu'il s'agit bien du propriétaire d'Ermenonville, et les contemporains en témoignent : « M. de Girardin, dit le financier Laborde dans son grand ouvrage sur les *Nouveaux jardins de la France*, paru en 1808, non seulement créa lui-même son jardin, mais écrivit un petit ouvrage excellent pour diriger ceux qui voudraient, comme lui, se livrer à ce genre d'occupation. »

mais les deux côtés de ces allées ne sont point toujours exactement parallèles; la direction n'en est pas toujours en ligne droite, elle a je ne sais quoi de vague comme la démarche d'un homme oisif qui erre en se promenant... »¹. Là encore la Nature l'emporte; Rousseau a détrôné Lenôtre, et l'*Elysée* de Mme de Wolmar joue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle le rôle d'inspirateur qu'avait tenu Versailles à la fin du siècle précédent. Déjà le prince de Condé a bouleversé le dessin géométrique tracé par l'architecte de Louis XIV à Chantilly; le duc de Chartres a semé la plaine de Monceau de fausses ruines et de fabriques; nous venons de parler de l'Ermenonville du marquis de Girardin, mais il y a aussi le *Tivoli* du financier Boutin, le *Méréville* du financier Laborde avec ses monuments à Cook et à « deux jeunes marins, compagnons de La Peyrouse »²; il y a le *Moulin-Joli* du peintre Watelet, qui n'est autre qu'une île « couverte de bois, de jardins, de vergers et que la Seine coupe par le milieu »; à droite de la rivière, des arbres de haute futaie; à gauche, des peupliers et des saules disposent à une délicieuse rêverie. « Voilà un de ces lieux qu'on n'oublie pas, si beau, si varié, si pittoresque, si élyséen — retenons le mot —, si sauvage, si ravissant enfin! » s'écrie Mme Vigée-Lebrun dans son enthousiasme d'amoureuse de la nature³. — Citons encore, dans l'intérieur même de Paris, les transformations d'une partie des jardins du Maréchal de Biron, faubourg Saint-Germain, et les plantations à l'anglaise dont le Comte de Caraman entoure son hôtel de la rue Saint-Dominique⁴.

Tels sont les domaines dont on s'entretient à la fin du règne de Louis XV et les modèles qui, de près ou de loin, ont inspiré Marie-Antoinette.

Etant encore dauphine, elle rêve déjà d'une maison à elle, d'une maison de campagne entourée d'un terrain où elle pourrait, ce qui lui a été refusé jusqu'alors, donner cours à ses goûts personnels⁵. Autour d'elle, dans la famille royale, jeunes et vieux — Mesdames tantôt comme les ménages de Provence et d'Artois — nourrissent en secret les mêmes désirs: Versailles est atteint du mal qui consume

¹ *Nouvelle Héloïse*, ib.

² A. de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux* (Paris, 1808).

³ Mme Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, I, 102. — Moulin-Joli fut acheté en 1788 par Gaudran, un commerçant retiré, puis vendu et détruit par la Révolution.

⁴ Aujourd'hui l'hôtel de La Rochefoucauld-d'Estissac.

⁵ Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 162, Mercy à Marie-Thérèse, 7 juin 1774.

toute la France; une soif de rusticité, une nostalgie de la vie des champs s'est emparée de ses habitants qui, liés par une tradition désuète à des exigences d'étiquette insupportables, ne comprennent plus les beautés factices, mais réelles, dont ils sont entourés et pensent avec le prince de Ligne que « leurs cascades de marbre, leurs magnifiques statues, leurs pavillons superbes, leurs sentiers mis en berceau, et leurs jets qui menacent le ciel ne valent pas un trône de gazon »¹.

Dès la mort de Louis XV les désirs osent s'exprimer. Mesdames se retirent au château de Bellevue qu'elles transformeront de fond en comble; le comte de Provence passera ses étés dans le domaine de Brunoy qu'il aménagera suivant la fantaisie du temps; son frère d'Artois aura Bagatelle et commencera par tout y « culbuter ». Mais bien plus: sous le prétexte que les arbres du parc de Versailles sont trop vieux et à demi-morts, on décide de les abattre, et le 20 novembre 1774 — cinq mois après l'avènement de Louis XVI — le comte d'Angiviller fait annoncer la vente « des bois de haute futaie, de ligne, de décorations et taillis en massifs de Versailles et de Trianon ». Le manque d'argent ne permettra pas de détruire dans sa totalité l'œuvre de Lenôtre, et la détresse des finances de Louis XVI sauvera la plus grande partie du parc de Louis XIV comme elle a sauvé son palais; des grands remaniements projetés il n'a guère été réalisé que le rocher à cascades, œuvre de l'architecte Thévenin et du dessinateur Hubert Robert, et où le groupe de Girardon, *Apollon servi les Muses*, a pris place à côté des *Chevaux du Soleil* de Marsy.

Quant à Marie-Antoinette, on se souvient autour d'elle que Louis XV avait jadis fait don à Marie Leczinska du premier des Trianons, et on lui suggère de demander le second; les Noailles se proposent même pour « négocier et sonder les dispositions du roi à cet égard ». Mais M. de Mercy, trouvant avec raison que « ces démarches officieuses ne sont pas de la dignité de la reine », la supplie « de faire elle-même cette demande sans autres mesures préparatoires et sans le concours de personne ». Bien en prend Marie-Antoinette de suivre ce conseil, car, « au premier mot qu'elle prononce au roi du Petit Trianon, il répond avec un vrai empressement que cette maison de plaisance est à la reine et qu'il est charmé de lui en faire don »².

¹ Prince de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*.

² Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 162, Mercy à Marie-Thérèse, 7 juin 1774.

* * *

Voilà donc la jeune femme en possession du canevas sur lequel il lui reste à broder son rêve. En ce qui concerne le château elle a peu de changements à souhaiter; il en va tout autrement du domaine.

Le Petit Trianon, en effet, s'est développé autour d'une ferme et d'une basse-cour (on disait alors une *ménagerie*) où Mme de Pompadour cherchait moins à satisfaire un goût personnel pour les amusements champêtres qu'à distraire Louis XV de son incurable ennui.

La *nouvelle ménagerie*, comprenant laiterie, vacherie, poulailler, volières, y avait été aménagée de 1749 à 1753, sur les dessins de Gabriel, au milieu d'un jardin à la française; de 1753 à 1759 le roi y avait fait ajouter un jardin fleuriste et en avait confié la direction au fameux Claude Richard qu'il avait fait venir tout exprès de Saint-Germain. En 1759 avait commencé la plantation de ce jardin botanique dont le fils de Claude Richard, Antoine, avait été chercher les éléments jusqu'en Grèce et en Asie-Mineure¹. En 1762 seulement, on se le rappelle, avait été posée la première pierre du château.

Mais ce n'est pas pour y faire de la botanique ni pour y acclimater des plantes exotiques que Marie-Antoinette a voulu avoir le Petit Trianon: c'est pour y établir un jardin à l'anglaise. Il n'y a pas deux mois que son grand-père est mort et déjà la voilà « tout occupée » de son projet; c'est pour elle le grand et même, avec la musique, le seul souci du moment, au désespoir de Mercy, qui préférerait la voir songer à s'assurer un solide crédit sur l'esprit du roi².

Le rigide ambassadeur ne se doute assurément pas de ce que c'est que faire un jardin, et de la quantité de problèmes que cette simple intention pose devant l'esprit de sa pupille. Marie-Antoinette veut un jardin à l'anglaise, et voilà qui est bien vite dit; mais le dix-huitième siècle a eu au moins deux façons de comprendre ces jardins-là; faut-il adopter la première et composer un dessin chinois, conforme aux descriptions qu'en donnait le Père Attiret dans les *Lettres édifiantes* de 1749? Va-t-on par conséquent reproduire « dans un très petit espace autant de scènes différentes que ce peuple en représente à la fois sur ses tapisseries »³, et, « claquemurant », pour ainsi dire, l'univers dans un enclos restreint, y entaser les productions

¹ L. Deshairs, *Le Petit Trianon, architecture, décoration, ameublement*.

² Arneth et Geffroy, *ib.* « Cet amusement, écrit-il ailleurs, serait bien innocent s'il laissait place en même temps aux idées sérieuses. » (II, 193, Mercy à Marie-Thérèse, 2 juillet 1774.)

³ A. de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France*, p. 14.

de tous les pays et de tous les siècles¹ ? C'est assez le genre alors ; et le célèbre parc d'Ermenonville en est un des exemples les plus copiés. Tout le monde évidemment ne peut prétendre à l'honneur de posséder chez soi les cendres d'un Rousseau, et c'est également une attention bien rare de la fortune qu'un jeune désespéré soit venu se tuer précisément au pied du monument élevé à Jean-Jacques, comme pour fournir un motif plausible à l'exécution, non loin de là, d'une tombe « simple et négligée ». Au moins chacun peut-il élever un *temple de la Philosophie* et un *autel à la rêverie*. Une *maison suisse*, une *Tour de Clarens*, peuvent en tous lieux rappeler les ouvrages du philosophe de Genève ; une *Tour de Gabrielle* reporte agréablement l'esprit du promeneur vers les souvenirs galants de l'histoire de France et du roi populaire par excellence au dix-huitième siècle ; un ermitage — avec un ermite, au moins pour les jours de réception² —, une métairie, un moulin, donneront la note rustique. Et l'on pourrait joindre à toutes ces scènes différentes un *tombeau de Laure*, un *pont du Diable*, un *obélisque pastoral*, un *souterrain*, qu'on n'aurait point encore atteint le nombre des « fabriques » qui parsèment Ermenonville³.

La reine, qui n'a pas à beaucoup près un terrain aussi vaste que celui dont disposait M. de Girardin, va-t-elle au contraire renoncer à varier beaucoup les sites, et se résigner à y suppléer à force d'inscriptions « qui vous apprennent où vous devez rêver, où vous devez vous attendre » ? Va-t-elle former un de ces jardins qui, en vingt arpents, contiennent « un cours complet de morale » ; où une seule promenade vous rappelle « tous les devoirs et tous les sentiments » ; où « chaque rocher dit quelque chose de tendre », et où « chaque arbre a sa devise sentimentale »⁴ ?

Dans ces conjonctures embarrassantes, elle a d'abord demandé des idées à Antoine Richard, le jardinier de Trianon, et celui-ci lui a présenté un plan empreint de la plus pure « chinoiserie », où se mêlent, parmi les zigzags des sentiers et les méandres compliqués de deux rivières, des motifs tels que pagode, grand et petit kiosque, volière turque, volière chinoise, théâtre de verdure à la française, laiterie et vacherie suisses, etc. De plus, Richard ne s'est point résigné à sacrifier entièrement l'œuvre de son père et la sienne,

¹ Girardin, *De la composition des paysages*, p. 7.

² Comme à Chantilly chez la princesse de Condé.

³ A. de Laborde, *ib.*, plan d'Ermenonville.

⁴ *Ib.*, p. 14.

et les vitrages des grandes serres présentent un contraste peu heureux avec ses fabriques « anglaises » ; enfin il a maintenu l'ancien dessin à la française pour les abords immédiats du château¹.

Marie-Antoinette est bien décidée à ne point voir de ses fenêtres un petit Versailles, et, déçue du côté des professionnels, elle se résout, d'après les avis de son entourage — ceux de la princesse de Beauvau en particulier — à prendre conseil des jardiniers amateurs. Etant dauphine, elle avait déjà vu les jardins de l'hôtel Biron² ; dans l'été de 1774 elle « se promènera plusieurs fois à Moulin-Joli »³ ; mais auparavant elle demande au comte de Caraman de lui dessiner un plan, et, dès le 22 juillet, elle se rend à l'hôtel de la rue Saint-Dominique : visite importante, qui fixera les destins du Trianon nouveau.

La reine, à son habitude, s'est décidée fort vite, et le comte de Caraman, prévenu seulement la veille, s'est trouvé assez embarrassé : il est à la campagne ; son jardin de Paris est négligé ; de plus, la sécheresse est extrême, les gazons sont grillés, les feuilles des marronniers et des tilleuls déjà jaunes. Heureusement « les gens de la maison, les voisins, les amis », s'affairent et viennent à son secours. On se hâte de couper, rouler et arroser les gazons, d'ôter les feuilles mortes, de louer des pots de fleurs chez le fleuriste ou d'en demander aux voisins. « Une belle tente » se dresse comme par enchantement, abritant une table qui supporte « une collation et des glaces ». On arrose avec tant de cœur que les gazons reverdissent en deux jours et sont à point quand, vers cinq heures du soir, la reine arrive, accompagnée de Madame, des princesses Clotilde et Elisabeth, de Mmes de Durfort et de Pons. Le grand deuil pour la mort de Louis XV empêche de la recevoir avec de la musique ; mais on y supplée par « deux orchestres, l'un de flûtes, l'autre de cors de chasse, dans des appartements du Palais-Bourbon, de l'autre côté de la rue, et ce concert étonnant et éloigné, écrit M. de Caraman, fit le plus grand effet sans offenser la règle de deuil. « Enfin, continue-t-il, mes jolies petites filles, coiffées de fleurs, présentèrent un bouquet à la reine sous le nom de filles du jardinier et lui firent de jolis compliments ; elles chantèrent le trio de *Zémire et Azor* et, malgré l'étiquette, furent admises à la collation royale où la glace fut trouvée

¹ Nolhac, *Le Trianon de Marie-Antoinette*.

² Arneth et Geffroy, *ib.*, II, 53, Mercy à Marie-Thérèse, 17 oct. 1773.

³ *Corr. litt.* de Grimm, X, 522, déc. 1774.

excellente »¹. — La reine « charma tout le monde »² et de son côté elle est si satisfaite de ce qu'elle a vu, qu'elle demande à son hôte de venir dès le lendemain à Trianon pour s'entendre avec l'architecte et le jardinier.

Le plan du comte de Caraman, c'est à peu de chose près le Trianon que nous avons aujourd'hui sous les yeux. L'architecte amateur, que Marie-Antoinette décore officieusement du titre de « directeur des jardins de la reine », a mis à la place des serres une montagne, un lac et une cascade; des fabriques d'Antoine Richard il n'a retenu que l'idée d'une fausse ruine sur un rocher; il a simplifié le tracé des allées, redressé le cours de la rivière et agrandi les pelouses. Il laisse toutefois aux Richard, d'ailleurs maintenus au poste de jardiniers en chefs, toute liberté pour continuer leurs essais d'acclimatation des grands végétaux; Mique assumera la direction des travaux à entreprendre³. A ces trois noms que nous venons d'énumérer il convient sans doute d'ajouter celui d'Hubert Robert; il serait en effet peu vraisemblable que l'habile paysagiste, employé au même moment si près de Trianon et d'ailleurs lié avec Mique, n'eût pris aucune part à la création du jardin de la reine. Il n'est point fait mention de lui, à la vérité, dans les comptes relatifs à Trianon; mais la tradition veut et l'architecte Fontaine, un élève de Mique, la confirme, que Marie-Antoinette ait consulté « plus d'une fois » l'habile peintre « pour la forme et le placement des chaumières, des rochers et des autres petits ouvrages auxquels les architectes attachent peu de gloire »⁴.

Nous n'en sommes point encore, du reste, à ces « petits ouvrages »; gardons-nous de croire que la reine ait pu réaliser son rêve d'un coup de baguette: la détresse des finances, plaie chronique du règne, est venue au contraire à mainte reprise l'entraver.

Le plan Caraman exigeait une première mise de fonds de 200.000 livres; or, le 28 septembre 1774, rien que pour « culbuter » les serres et transporter les collections de Bernard de Jussieu au Jardin des Plantes, on en a dépensé 4.000; il en faudra encore autant avant l'automne; c'est ce que Marie-Antoinette a chargé sa dame

¹ *Mémoires* encore inédits du Comte de Caraman et dont les passages cités ici ont été publiés pour la première fois par M. de Nolhac dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} nov. 1913.

² Lettre de Mme du Deffand à Mme de Choiseul, 26 juillet 1774.

³ *Mémoires* du Comte de Caraman, déjà cités.

⁴ Percier et Fontaine, *Résidences des Souverains*.

d'honneur d'expliquer à Turgot, qui vient de remplacer l'abbé Terray au Contrôle général des finances¹. Mais Turgot refuse de faire les fonds nécessaires et il faut interrompre les travaux. On ne pourra les reprendre qu'à l'automne de 1775, et ce ne seront encore que des travaux de terrassement. — En 1776, nouvelles difficultés pour obtenir (de Necker, cette fois) les 20.000 livres nécessaires à leur continuation. C'est en 1778 seulement que l'œuvre se trouvera, sinon achevée quant aux détails, du moins réalisée dans son ensemble.

Ces difficultés financières et le retard qu'elles entraînent impatientent assurément Marie-Antoinette, mais présentent, au point de vue qui nous occupe, des avantages certains : la nécessité des économies amène à supprimer tout ce qui n'est pas strictement indispensable, et ce superflu est précisément ce qui, très vite, eût passé de mode. D'autre part, la châtelaine de Trianon, ayant le temps de s'instruire durant les intervalles des travaux, peut former son jugement par la lecture des ouvrages nouvellement parus sur la question² ou par la conversation avec des amateurs éclairés, tels le prince de Ligne; et cette formation aboutit, elle aussi, à engager l'entreprise dans la voie de la plus grande simplicité possible. A l'automne de 1774, et pour les raisons qui viennent d'être indiquées, Marie-Antoinette a déjà « infiniment diminué le projet »³; en 1777, elle a le courage d'éliminer du plan définitif présenté par Mique la fausse ruine, dont l'académicien Chabanon a blâmé assez ironiquement l'usage⁴. Elle rejette

¹ Lettre de la comtesse de Noailles, dame d'honneur, à Turgot, 28 sept. 1774. (Cité par Nolhac, dans le *Trianon de Marie-Antoinette*.)

² Par exemple la *Théorie des Jardins*, de Morel, parue en 1776, et l'*Épître* de l'académicien Chabanon, 1775.

³ Lettre de la comtesse Noailles à Turgot, déjà citée.

⁴ Ne m'offrez plus, écrit-il en effet dans son *Épître*,
... la ridicule image

De ces monuments faux que l'art a contrefaits;

J'aime un vieux monument parce qu'il est antique;

C'est un témoin fidèle et véridique,

Qu'au besoin je puis consulter;

C'est un vieillard de qui l'expérience

Sait à propos nous raconter

Ce qu'il a vu dans son enfance,

Et l'on se plaît à l'écouter.

Mais ce pont soutenu par de frêles machines,

Tout ce grotesque amas de modernes ruines,

Simulacres hideux dont votre art s'applaudit

Qu'est-ce, qu'un monstre informe, un enfant décrépité?

également, bien que les progrès de l'influence antique l'imposent, le temple ancien « entouré de débris supposés tombés du frontispice » ; sans doute se dit-elle avec le prince de Ligne : « point de ces abatis de temples que l'on voit d'abord n'avoir jamais existé ! »¹. Elle ne veut pas davantage d'un parc à moutons à la chinoise ; le jeu de bagues lui suffit : peut-être a-t-elle lu la *Théorie des jardins* que l'architecte du prince de Conti, Morel, a fait paraître en 1776 et qu'elle a dans sa bibliothèque ; en tous cas elle s'est imprégnée de ses principes relativement à ce genre chinois qui, « par l'abus qu'on en fait, est peut-être le plus dangereux de tous et ne saurait subsister longtemps ». Malgré son souci de confort, elle ne se laisse pas tenter par l'idée de ce salon hydraulique où l'on eût respiré un air toujours frais durant les chaleurs, et peut-être faut-il trouver ici une preuve de plus de son éloignement pour tout ce qui rappelle, de près ou de loin, les mollesse du règne précédent ou celles de la Rome décadente.

Marie-Antoinette s'est formé peu à peu une idée précise de ce qu'elle veut à Trianon : le naturel dans ce qu'il a de largement compris y dominera décidément sur le convenu et le faux antique ; et pour être sûre que ses désirs seront exactement interprétés, elle ne veut d'autre intermédiaire entre elle et les ouvriers que son architecte Mique ; du comte de Caraman lui-même il n'est plus question dans les *Correspondances* une fois les travaux commencés² : le comte d'Angiviller, malgré son désir visible de plaire, est résolument écarté ; il a beau édicter un règlement qui, en supprimant les fonctions de premier architecte du roi, mettrait Mique sous sa dépendance, la reine l'oblige à écrire à son rival : « Sa Majesté me fait l'honneur de me dire qu'il est dans ses intentions que tout ce qui concerne l'établissement de son jardin soit traité et suivi par vous »³.

Le résultat de cette collaboration de Marie-Antoinette et de Mique, nous le connaissons : un grand rocher, percé d'une source, s'élève à l'extrémité d'un lac creusé entre deux collines ; une rivière sort du lac, passe sous un pont en maçonnerie, enserre une petite île, décrit une courbe au nord du jardin, s'élargit autour d'une île de plus grande dimension, et se termine en deux bras dans la pelouse devant le château ; tel est le plan d'ensemble. Des nombreuses

¹ Prince de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*.

² Le comte le reconnaît, d'ailleurs, dans ses *Mémoires*.

³ Angiviller à Mique, 4 avril 1777.

fabriques proposées, la reine n'en a retenu que quatre : le rocher, la grotte, le Belvédère, et le Temple de l'Amour.

Selon un usage qui remontait au temps de Louis XIV, l'architecte a établi, pour chacune de ses fabriques, un modèle en relief, si minutieux que les sculptures elles-mêmes — celles des chapiteaux du temple, par exemple — y ont été figurées au moyen de modelages en cire¹. Et nous savons que Marie-Antoinette ne les a point approuvés à la légère, puisqu'elle n'a pas exigé moins de quatorze modèles du rocher avant d'en accepter un. C'est qu'il est malaisé de réaliser du premier coup des montagnes qui ne soient pas « des pains de sucre ni de ridicules amphithéâtres » et qui paraissent « avoir été là du temps de Pharamond »². — Pareillement, sept modèles de grotte ont été mis successivement sous les yeux de la reine. Un banc de mousse, une baie laissant voir les arrivants, un escalier permettant de les fuir, tels sont les détails caractéristiques de la construction qu'elle a, en fin de compte, choisie, et qui, par l'exiguïté de ses dimensions comparée à celles des ouvrages du même genre exécutés soit à Bellevue chez Mesdames, soit chez Mme de Balbi, semble n'être ici que comme une concession imposée par la mode.

La grotte est dissimulée en bas des rochers ; le belvédère, au contraire, domine le paysage. Petit pavillon octogone que Deschamps a orné de bas-reliefs représentant les quatre saisons, il est pavé intérieurement d'une mosaïque de marbre multicolore. Le dôme figure un ciel bleu parcouru de légers nuages blancs : le ciel par excellence de l'île de France. Le décorateur Le Riche a revêtu les murs de gracieuses fantaisies aujourd'hui à demi effacées : un écureuil, un singe qui essaie d'attraper un poisson, y voisinent avec des instruments de musique, de pêche ou de jardinage, et aussi avec des emblèmes amoureux, et avec l'aigle d'Autriche, et encore avec des objets tels que chasse-mouches, éventail, assiette à biscuits, qui rappellent la destination du belvédère, lieu de repos après l'ascension de la montagne et pavillon de « collations ».

Le temple dresse au milieu de la grande île sa rotonde imitée de celui de Vesta à Rome. Mais ce n'est pas à l'austère nourrice du genre humain, c'est à l'aveugle fils de Vénus, à la divinité du siècle, que Mique a dédié son œuvre. Il a d'ailleurs stylisé à dessein son modèle ; supprimant délibérément la chambre centrale, la chambre du feu sacré, il s'est contenté de faire reposer sa coupole en pierre

¹ Nolhac, *Le Trianon de Marie-Antoinette*.

² Prince de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil*.

de Conflans sur douze colonnes corinthiennes de marbre blanc, reliées par un entablement décoré de rinceaux fleuris. Au centre du pavé de marbre il fallait une statue rappelant la dédicace du monument; l'ébauche de cire présentée par Deschamps n'a pas satisfait la reine, qui lui a préféré l'œuvre célèbre de Bouchardon, l'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule. L'original est au Louvre, mais une copie en est demeurée à Trianon et le petit temple nous apparaît tel qu'il était au temps de la reine, une vivante évocation, et la seule en ce jardin, de l'antiquité telle que la veulent les Vigée-Lebrun, les Mique, Marie-Antoinette, et pas du tout telle que la voit David.

* * *

Avec le temple et le belvédère, le jardin est achevé, et la reine peut déjà le montrer en toute fierté à ses amis et aux hôtes illustres de Versailles. Cependant Trianon n'est pas encore complet aux yeux de sa fondatrice; il lui manque ce charme rustique qui émane du voisinage de la véritable campagne et du contact avec la vie paysanne. Marie-Antoinette va essayer de combler cette lacune par la création du Hameau.

Il en existe déjà, de ces hameaux, chez d'autres amateurs de la nature. A Méréville, par exemple, ou chez M. de Girardin, ou encore à Morfontaine, des moulins et des fermes ont été englobés dans l'enceinte de la propriété; le meunier a continué d'y moudre le grain, le fermier d'y cultiver son champ; seulement on a pratiqué au premier étage « de jolis logements et un salon élégant d'où l'on jouit à la fois de la vue champêtre qu'offre l'extérieur et de la beauté des ombrages du parc »¹.

A Chantilly, au contraire, ou bien au Raincy chez la duchesse d'Orléans, l'idée du hameau n'est venue à l'esprit des propriétaires que plus d'un siècle après la création du domaine. Le prince de Condé, par exemple, y a surtout vu un décor dans le goût de son temps, décor où ferme et moulin remplacent les statues et les cascades dont la mode est passée. La plupart des prétendues chaumières qu'il a groupées dans son parc offrent, dès la porte poussée, la surprise d'intérieurs somptueux : certaine grange aux murs branlants renferme un salon fort magnifique avec un plafond peint de nuages, et des fenêtres ornées de rideaux de taffetas rose brodé d'argent. D'autres de ces soi-disant bicoques recèlent une salle à manger, un

¹ A. de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France*.

billard, une bibliothèque. A côté cependant s'élèvent une véritable laiterie et une véritable ferme. Au Raincy, la duchesse d'Orléans possède également une *ferme anglaise* et elle a même un *village russe* : mais à ce point de vue le hameau de Marie-Antoinette, avec ses douze maisons, ses crépis imitant les lézardes des vieux murs, ses toits de chaume, ses vitres de plomb, ses jardins potagers, est de tous le plus important et le moins factice.

C'est sans doute en collaboration avec Hubert Robert que Mique en a dessiné les plans; l'inspecteur Henry en a fait faire de petits modèles en reliefs comparables à ceux des fabriques du jardin anglais; Antoine Richard a fait monter la vigne-vierge le long des murs rustiques et il a garni de fleurs les pots de faïence lorraine aux armes de Marie-Antoinette, dont Mique a commandé 1223 exemplaires à la fabrique de Saint-Clément.

La plus ancienne construction du hameau est la tour de Marlborough; elle date de l'époque où Beaumarchais a remis à la mode la vieille complainte des débuts du siècle¹, que chante également à la cour la nourrice du dauphin, Mme Poitrine. Avec son balcon élevé, porté par douze arcades de bois surmontées de créneaux, cette construction rappelle la *Tour de Gabrielle* que la reine a pu voir à Ermenonville lors de sa visite au marquis de Girardin en 1780². Passons rapidement devant la petite et la grande *Maison de la reine* qui renferment l'une un boudoir, l'autre une salle à manger et des salons; traversons la *Maison du billard*; jetons un coup d'œil sur le bâtiment des cuisines : nous ne trouvons dans tout ceci qu'une imitation, à la vérité discrète, de Chantilly. Mais arrivons à la *ferme*. C'est un groupe de bâtiments qui comprend des étables distinctes pour le taureau, les vaches suisses, les veaux, les moutons, les chèvres; la niche à lapins, le toit à porcs, le colombier, la serre à fromages n'y ont point été oubliés; on se croirait dans une ferme

¹ La complainte de Marlborough est de 1722, date de la mort du fameux général anglais; Beaumarchais l'a mise dans la bouche de Chérubin, au début du *Mariage de Figaro*.

² Voir le récit de cette visite dans la *Corr. litt.* de Grimm, t. XII, p. 406, en juin 1780. La reine est venue surtout pour le parc: « On aurait bien voulu se persuader que la dévotion à la mémoire du saint philosophe avait été le principal objet de l'auguste pèlerinage. Mais tant de gloire ne paraît pas avoir été réservée à ces paisibles mânes. On a considéré le tombeau, on en a trouvé l'architecture simple et de bon goût, le site des lieux qui l'entourent d'une mélancolie douce et romantique et l'on a paru s'occuper ensuite d'autres objets, sans avoir marqué aucune espèce d'intérêt pour le souvenir de l'homme auquel ce monument a été érigé. »

modèle, bâtie de nos jours selon les principes de l'hygiène moderne. Tout près, c'est la laiterie offrant, selon le vœu de Watelet, « tout ce qu'un établissement champêtre produit de plus délicat et de plus agréable »¹. Les contemporains l'appellent *laiterie de propreté*, tant elle inspire confiance avec ses tables de marbre, ses barattes de porcelaine, ses terrines et ses assiettes qui viennent toutes de la manufacture de la reine. Le moulin vient ensuite, puis la *maison du gardien*, et toutes ces constructions sont réellement habitées.

La légende veut que la reine y ait installé douze pauvres familles; sans doute la réalité est plus simple, mais plus logique aussi : les habitants du hameau sont le fermier, les bouviers, le garde, le jardinier du domaine, et aussi le meunier qui fait le pain pour tout ce monde. Le hameau de Trianon n'en est pas moins un exemple caractéristique de l'estime en laquelle le XVIII^e siècle finissant, ce siècle où tout le monde est un peu économiste, tenait les travailleurs de la glèbe; et il est également une touchante réponse à l'évocation de Bernardin de Saint-Pierre : « O riches! riches qui voulez vous entourer de parcs délicieux, enfermez dans leurs murs des villages heureux! » On aime à imaginer avec M. de Nolhac² des actes délicats de bienfaisance s'accomplissant dans cet enclos factice qu'on a taxé de « village d'opéra-comique », mais qui, s'il est permis d'employer ici un terme un peu trop moderne, aurait pu devenir un agent efficace et discret de « rapprochement des classes ». C'est là en tous cas, il est vraisemblable de le supposer, que Marie-Antoinette a appris à connaître les « petites gens »; c'est là, dans leur fréquentation journalière qu'elle a sans doute puisé son estime pour le peuple français, estime qu'elle conservera toujours, qui l'empêchera de confondre la masse du peuple avec les fauteurs d'émeutes, et que les pires aventures de la Révolution n'arriveront pas à lui arracher du cœur³. Ainsi, vu de la ferme et de la laiterie, le hameau du Petit Trianon prend une tout autre signification que vu de la Maison du billard ou de la tour de Marlborough; il s'élève au-dessus de l'amusement puéril, du divertissement à la mode auquel se livre une reine frivole; il ne pique plus seulement notre curiosité, il excite notre sympathie. Une telle création, « lancée » par la reine, ne pouvait manquer d'être copiée, et elle le sera par la comtesse de Provence et par Mme Elisabeth dans leurs deux Montreuil; il est permis de

¹ Watelet, *Essai sur les jardins*.

² *Le Trianon de Marie-Antoinette*.

³ Ainsi qu'il apparaît dans les lettres qu'elle a écrites de 1789 à 1792.

penser qu'elle l'eût été davantage par la suite, si, moins de dix ans plus tard, les événements n'avaient pas détourné d'elle les yeux du public. Et peut-être n'est-il pas exagéré d'y voir comme une ébauche inconsciente de ces *Cités modèles* que notre époque a vu éclore.

Mais si nous voulons nous borner à considérer l'ensemble de l'œuvre — jardin et hameau — en tant qu'œuvre d'art, remarquons une fois de plus chez Marie-Antoinette cette facilité à s'assimiler les idées de son temps, à en extraire ce qu'elles contiennent de neuf, de pittoresque, de raisonnable aussi et de pratique, c'est-à-dire, par le fait même, de durable et de fécond. Le charme de Trianon est de ceux qui ne peuvent demeurer stériles : il semble qu'imitatrice des Girardin, des Watelet, des Laborde, des Caraman, la reine ait conduit à sa dernière étape l'évolution de l'art des jardins et qu'après elle on n'ait eu rien de mieux à faire que de l'imiter à son tour, comme l'a essayé le comte d'Artois à Bagatelle, comme l'a voulu le financier Saint-James dans cette charmante *Folie* de Neuilly qui subsiste encore presque intégralement aux portes de Paris et qui, dans son dessin général comme dans maint détail suggestif, rappelle son modèle.

Mais le charme de Trianon n'a pas encore cessé d'opérer. C'est qu'en effet, parce qu'il n'a pas été conçu en un jour et parce qu'on n'y a pas sacrifié à tout ce qu'eût exigé le goût du moment qui l'a vu naître, il résiste à l'épreuve du temps, il ne se « démode » pas. Il n'est pas seulement l'Elysée de Rousseau, la réalisation du rêve champêtre d'un siècle : il est la promenade par excellence. Les monuments néo-grecs qu'il abrite ne font qu'y donner la note discrète du règne de Louis XVI ; par ailleurs, les pelouses à ondulations molles qui s'y développent sont comme la continuation des grasses prairies de la région, ses bosquets sont de la famille de ceux que l'on rencontre en parcourant les environs ; son ruisseau est le petit frère des cours d'eau paisibles de la campagne voisine. Marie-Antoinette n'a point baptisé son ouvrage du nom de Petit-Vienne ou de Nouveau Schœnbrunn¹ ; elle ne l'eût pas pu ; il porte trop clairement la marque de son origine. Elle a composé un *jardin français* au sens naturel du mot, un jardin de tous points en harmonie avec son cadre, qui nous apparaît comme le jardin-type du pays qui l'a produit et qui est en miniature un passage de l'île de France.

¹ Ainsi que l'ont cru certains de ses contemporains. (Voir *Mémoires secrets*, XXVII, 280. — Mme Campan, *Mémoires*, I, III.)

CONCLUSION

L'avouerons-nous? En commençant l'enquête qui fait l'objet des chapitres précédents, nous nous demandions si elle aboutirait à un résultat très positif. A serrer les choses d'un peu plus près cependant, nous avons vu les réponses affirmatives s'offrir en quantité appréciable, et il nous est dès à présent possible de dire que Marie-Antoinette ne s'est pas contentée d'assister en témoin passif à l'évolution artistique de son temps, mais au contraire qu'elle y a été mêlée, d'une façon aussi nette que discrète et parfois même assez résolue. Il reste à grouper nos inductions éparses et à chercher s'il existe entre elles un lien qui permette de déterminer non plus seulement les goûts, mais, dans son ensemble, *le goût* de la reine.

Il n'est besoin que de feuilleter ces pages pour se rendre compte tout d'abord de ceci, qu'il n'y a pas une seule des tendances de Marie-Antoinette qui ne soit de son temps. S'agit-il des modes, des jardins, ou de ce que nous appellerions aujourd'hui le « décor de la vie », depuis la ligne générale des bâtiments jusqu'aux bibelots d'appartements, toutes formes de l'art au sujet desquelles les amateurs sont alors unanimes? Elle est d'accord avec son temps, et sa voix s'unit au concert universel. Se trouve-t-elle au contraire en présence de deux écoles, en peinture, en décoration ou en musique? Tantôt elle prend parti, soit en ralentissant l'allure et en réagissant discrètement, comme elle le fait par exemple en peinture, soit en avançant un peu son époque, comme en musique; tantôt elle tient presque exactement la balance, et c'est le cas pour la décoration.

Remarquons que cette attitude n'a chez elle rien d'affecté et n'est aucunement le résultat d'un effort. Sauf en ce qui concerne le chapitre des modes où nous l'avons vue, au moins pendant les folles années, suivre en « cliente » et en très jeune femme les suggestions d'autrui, elle ne cherche point à flatter le goût de ses compatriotes; en cela comme pour « les choses de conduite », elle ne se règle pas sur le qu'en dira-t-on. Chez elle, rien de forcé, rien de systématique; pss de plan, pas d'intention dirigeante et tendancieuse comme chez Mme de Pompadour. Elle ne cherche pas à jouer un rôle — et d'aucuns peuvent même trouver que, pour une reine, elle ne le cherche pas assez —; elle se laisse aller au gré de ses inclinations, et c'est naturellement que celles-ci concordent avec celles de sa patrie d'adoption et de son époque. Marie-Antoinette nous est apparue, dans ses goûts, comme très représentative de la femme « fin XVIII^e siècle ».

La cohésion logique, l'harmonieuse parenté de ses préférences sont également frappantes. C'est d'ailleurs tout naturellement aussi qu'elles sont si bien ordonnées, car la reine est l'opposé d'une théoricienne : Rappelons-nous son mot au sujet de Mme de Polignac¹ et convenons de son inaptitude complète au pédantisme sous n'importe quelle forme². Il s'est trouvé que, sans qu'elle s'en doutât, et par le jeu naturel de ses facultés bien équilibrées, ses préférences s'expliquent les unes les autres et forment un *tout* complet.

Suivons-la d'abord dans ses rapports avec la Peinture, où nous l'avons vue faire preuve d'une indépendance de jugement rare chez une femme. C'est par des raisons d'économie parfois, mais c'est tout de même aussi parce qu'elle ne les regarde pas d'un œil absolument méprisant qu'elle laisse subsister au Petit Trianon des dessus de porte signés des élèves de Watteau après avoir consenti de bonne grâce à habiter une chambre décorée par Boucher³; par contre, et ceci est fort significatif, nous ne l'avons pas vue donner une seule marque d'encouragement à l'école de David, ni accueillir dans ses

¹ Voir chap. Ier, p. 10-II.

² Cette inaptitude peut expliquer, disons-le en passant, comment Mme Campan, chez qui la tendance contraire est fortement accusée, et qui reste partout pédagogue, tient en si piètre estime intellectuelle cette souveraine à l'intelligence primesautière, qui ne sait pas pour quelles raisons techniques une œuvre est belle, mais déclare qu'elle est belle si elle lui plaît.

³ Voir chap. V.

appartements les grands tableaux à la romaine qui, cependant, dès le milieu du règne, étaient les œuvres les plus louées par les critiques des salons annuels. L'art qu'elle appréciait en peinture, c'est, on l'a vu, l'art pastoral et familial de Mme Vigée-Lebrun, sans le suivre dans ses exagérations de rusticité ni dans celles de ses tendances qui le rapprochent de la nouvelle école.

Même note en ce qui concerne la Décoration. Le *grand cabinet* de la reine à Versailles présente, il est vrai, des exemples de motifs imités de l'antique; mais ce sont les seules marques que nous trouvions chez Marie-Antoinette d'une sympathie quelconque pour le style qui sera celui du lendemain de son règne. Encore n'a-t-elle admis les cassolettes et les sphinx accroupis — motifs d'ailleurs très antérieurs à David — que mêlés aux allégories des champs et aux instruments de musique, et ces attributs, que nous rencontrons dans toutes les œuvres exécutées pour elle, ont décidément sa préférence.

Ces appartements que Marie-Antoinette fait décorer d'emblèmes rappelant ses occupations favorites et dans lesquels prennent place les portraits de ses amies Françaises ou Viennoises¹, comment les voudrait-elle? Conçus « au plus riche »², on l'a vu, et tels qu'ils « répondent »³ au rang d'une reine; mais avant tout elle les veut *pratiques* et adaptés au genre de vie qu'elle compte y mener, vie de jeune femme d'abord frivole, très occupée de sa toilette, aimant sa liberté, ses aises, et qui n'est pas ennemie d'une certaine recherche du confort : il lui faut des salles de bain, de grandes glaces — beaucoup de grandes glaces — des escaliers multiples permettant de passer d'un étage à l'autre sans que tout le service en soit averti, enfin, au détriment de la classique enfilade, des portes qui rendent les pièces indépendantes les unes des autres.

Les jardins qu'elle voit de ses fenêtres, elle les conçoit « confortables », eux aussi, à leur manière, et formant une suite logique aux constructions qu'ils entourent. A Trianon, elle fait dessiner des allées irrégulières et dont aucune n'est très large, car elle désire s'y promener avec un petit nombre d'amis, mais non s'y laisser suivre

¹ Voir Nolhac, *La reine Marie-Antoinette*.

² Archives nationales, O¹ 1071, lettre de Gabriel au sujet de la bibliothèque de la dauphine.

³ *Ib.*, voir chap. V.

par toute la cour; elle y fait établir des bosquets, une grotte, un belvédère, autant de petits domaines distincts où les invités peuvent se croire chez eux tout en gardant l'illusion d'une promenade dans la campagne environnante.

Les modes qu'elle préconise après quelques années d'erreur, ce sont bien, à leur tour, celles qu'il est agréable de porter dans des appartements exigus, aux portes étroites et aux escaliers en colimaçon; ce sont les mieux faites aussi pour ajouter à l'agrément d'un paysage français : robes de baptiste, fichus de linon, chapeaux de paille à larges bords remplacent la rigidité des « paniers » Louis XV, et cette simplicité rappelle les bergères de Florian, plus qu'elle ne prépare la tunique grecque des femmes du Directoire.

Bref, si ce sont toujours les deux tendances de la fin du siècle, *l'Antiquité* atténuée d'une part, *la Nature* d'autre part, qui règnent sur l'esprit de Marie-Antoinette, la seconde assurément l'emporte de beaucoup sur la première. L'attitude de la reine vis-à-vis de la musique de Gluck paraît au premier abord en contradiction avec ce qui précède; car Gluck, c'est *l'Iphigénie*, c'est *l'Alceste*, c'est en musique, ainsi qu'on l'a vu, le triomphe de l'antiquité. Mais prenons-y garde : ce n'est pas par ce qu'il a d'antique que *l'Orphée allemand* a séduit Marie-Antoinette; c'est par tout ce qu'il a de logique dans la forme et de vrai dans l'expression; c'est par le pathétique de l'accent, par la force avec laquelle il sait faire vivre le drame; de sorte que la prédilection de la reine pour Gluck n'est qu'une conséquence de son instinct de musicienne, et une marque entre bien d'autres de ce sens droit que, dès son enfance, lui reconnaissaient ses professeurs. Si nous nous rappelons, en outre, ses attentions pour des talents de second plan comme Piccini ou Grétry, dont la mélodie tour à tour touchante et gracieuse fait rarement vibrer chez ses auditeurs les cordes profondes de la sensibilité, mais demeure toujours, et par le fait même, celle qui convient le mieux au genre de l'opéra-comique, nous avons tous les éléments pour définir le goût de Marie-Antoinette. C'est celui d'une femme qui a vu le jour sur les bords du Danube, et a eu toutes les raisons d'acquiescer, en musique, un jugement sûr; d'une femme qui a commencé à comprendre les arts plastiques à la fin du règne de Louis XV et en a gardé toute sa vie une secrète tendresse pour les allégories champêtres, pour une rusticité un peu apprêtée, pour un reste d'exubérance dans l'expression, qui n'est plus du tout de mise sous

Louis XVI; c'est enfin le goût d'une femme que la vogue de l'antiquité a surprise, parce que les tendances politiques qui l'accompagnent la font frémir, mais surtout parce que l'affectation, sous n'importe quelle forme, lui est totalement étrangère. Tandis qu'autour d'elle le mouvement s'accroît et voudrait tout emporter vers une imitation servile des anciens, elle reste fidèle à la nature dans ce qu'elle a d'aimable, à un confortable sans mollesse, à une vérité sans austérité; moins de simplicité qu'on ne l'a dit — nous nous rappelons le boudoir de Trianon et l'armoire à bijoux — mais aussi un souci plus exact de la dignité de l'art, voire même de sa moralité; probablement un parfait dédain de la ligne et en revanche un sens affiné du « joli »; bref, un *rococo* tempéré par un fond de bon sens naturel et, inconsciemment, par les principes qui flottent alors partout dans l'air et qui viennent d'une antiquité retrouvée.

Définir le goût de Marie-Antoinette, c'est déjà indiquer l'influence qu'elle a pu exercer. Par le fait même qu'elle était la reine, ses préférences devenaient des indications et ses désirs des ordres. Au cours des chapitres précédents nous avons noté les preuves palpables de cette influence et avons reconnu qu'elles sont assez nombreuses; nous avons suivi la reine à Sèvres où elle vient en aide à l'imagination des décorateurs de porcelaines, et au Petit Trianon où, en 1787, elle fait exécuter par les frères Rousseau des travaux de décoration conçus dans un esprit qui n'est déjà plus celui de ce moment là; nous avons assisté à la création de ce jardin dont tous les dessinateurs se sont volontairement ou non inspirés depuis; nous l'avons vue enfin ouvrir à la musique allemande les portes de l'opéra de Paris.

Mais, à côté de ces manifestations dont il est aisé de mesurer l'importance, sa tendance d'esprit ne peut, dans l'ensemble, être demeurée stérile; qui nous dira jusqu'à quel point elle a été féconde? Comment reconnaître quelle part lui revient dans le travail d'assainissement qui caractérise en art l'époque Louis XVI? Comment savoir si, sans elle, l'antique à la David n'eût pas tout submergé dix ans avant la Révolution, et donc si l'art français n'eût pas été dans le faux et le conventionnel dix ans de plus? Peut-on affirmer que l'art qui a fleuri sous Louis XVI, exempt des mièvreries et des licences du règne précédent, mais également éloigné de la sécheresse du « style Empire », cet art mesuré et précis dans la forme, aux lignes calmes mais toujours gracieuses, à l'allure féminine sans être efféminée, art de transition et cependant, au dernier point, équi-

libré et, pourrait-on dire, achevé, qui va du Petit Trianon en architecture à Mozart en musique, en passant par Mme Vigée-Lebrun en peinture et Riesener pour le mobilier; peut-on affirmer qu'il ne mérite pas le nom qu'on lui a donné, celui d'*Art Marie-Antoinette*? Ce qui est relativement possible pour l'histoire politique ne l'est plus en histoire de l'art, où les documents d'archives ne disent pas tout, où même ils sont trop souvent muets; mais si, dans ce domaine des impondérables il faut nous contenter de probabilités, nous pouvons tout au moins retourner la proposition et dire: il y a un art que Marie-Antoinette a aimé; qu'elle a, dans une mesure très appréciable, sinon créé, du moins facilité et encouragé — et c'est celui-là.

Vu, le 13 décembre 1923.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris*

F. Brunot.

Vu et permis d'imprimer

Le Recteur de l'Académie de Paris

Vu et permis d'imprimer

Le Recteur de l'Académie de Paris

P. Appell.

BIBLIOGRAPHIE

- TOURNEUX (Maurice), *Marie-Antoinette devant l'Histoire, essai bibliographique*. Paris, 1895, 2^e éd., in-4^o.
- ARCHIVES NATIONALES, Maison du Roi. (Série O¹ 1071-1125.)
Procès-Verbaux de l'Académie Royale de peinture, vol. IX et X.
Procès-Verbaux des Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, vol. V à XX.
Gazette des Beaux-Arts, III^e et IV^e périodes.
- ARNETH (Von), *Maria-Theresia und Marie-Antoinette*, leur correspondance, Vienne 2^e éd. 1866, 1 vol. in-8^o.
- ARNETH, *Marie-Antoinette, Joseph II und Léopold II*, leur correspondance, Vienne, 1866, 1 vol. in-8.
- ARNETH et GEFROY, *Correspondance secrète du C^{te} de Mercy-Argenteau avec l'Impératrice Marie-Thérèse*, Paris. 1878, 3 vol. in-8^o.
- ARNETH et FLAMMERMONT, *Correspondance secrète du C^{te} de Mercy-Argenteau avec l'empereur Joseph II et le prince de Kaunitz*. Paris, 1889, 2 vol. in-8^o.
- AUSCHER (E. S.), *Marie-Antoinette et la Manufacture de Sèvres*. Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise, 1901.
- BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, dits de Bachaumont, 1762-1787. 36 vol. in-32.
- BLUM (André), *M^{me} Vigée-Lebrun, peintre des grandes dames du XVIII^e siècle*, Paris, s. d., 1 vol. in-8^o.
- BRANCOURT (René), *Histoire des instruments de musique*, Paris, 1901, 1 vol. in-8^o.
- BOURGEOIS (Emile), *Etat civil des bustes et médaillons de Louis XVI et de Marie-Antoinette*. Revue de l'art ancien et moderne, déc. 1907.
Le biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle, Paris, 1909, 2 vol. in-4^o.
- BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, s. d., 1 vol. in-8^o.
Grétry, Sa vie et ses œuvres, Paris, s. d., 1 vol. in 12.
- CAMPAN (M^{me}), *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette*, Paris, éd. Barrière, 1823, 3 vol. in-8^o.
- COMBARIEU (J.), *Histoire de la musique*, Paris, 1913, t. II.
- DESHAIRS (Léon), *Le Petit Trianon, architecture, décoration, ameublement*, Paris, s. d., 1 vol. grand in-folio.
- DESJARDINS (Gustave), *Le Petit Trianon*, Versailles, 1885, 1 vol. in-12.

- DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccinni*, Paris, 1875, 1 vol. in-12.
- FELS (Comte de), *Jacques Ange Gabriel*, Paris, 1912, 1 vol. in-4°.
- FENAILLE (Maurice), *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1903-1907, t. III.
- FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*.
- FLAMMERMONT, *Les portraits de Marie-Antoinette*, Gazette des Beaux-Arts, déc. 1897.
- GIACOMETTI (G.), *Le statuaire J. A. Houdon et son époque*, Paris, 1918, 3 vol. in-12.
- GIRARDIN (René Louis de, vicomte d'Ermenonville), *De la composition des paysages sur le terrain, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*. Genève et Paris, 1777, 1 vol. in-8°.
- GOWER (Lord Ronald), *Iconographie de la reine Marie-Antoinette ; catalogue descriptif et raisonné de la collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures, etc.*, Paris, 1883, 1 vol. in-4°.
- GRIMM, *Correspondances littéraires, philosophiques et critiques par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, 1880, in-8°, t. IX à XV.
- HACHETTE (Alfred), *Le couvent de la Reine à Versailles*, préface par Léon Hauteœur, Paris, 1923, in-8°.
- JAL, *Dictionnaire de biographie*.
- JULLIEN (Adolphe), *La Cour et la Ville au XVIII^e siècle*, Paris, 1881, 1 vol. in-8°.
La Comédie à la Cour, Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise, 1901.
- KLINCKOWSTRÖM (baron de), *Le comte de Fersen et la Cour de France*, Paris, 1877, 2 vol. in-8°.
- LABORDE (Alexandre de), *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, Paris, 1808, in-f° (illustré par Bourgeois).
- LABOUCHÈRE (Alfred), *Oberkampf*, Paris, 1866, 1 vol. in-12.
- LAMI (Stanislas), *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, Paris, 1910, in-8°, t. II, le dix-huitième siècle.
- LESCURE (de), *Correspondance inédite sur Louis XVI, 1777-1792*, Paris, 1866, 2 vol. in-8°.
- LEBLOND (l'abbé), *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck* (composés d'extraits du Journal de Paris, de la Gazette de Littérature, du Mercure de France, etc., Naples et Paris, 1781, 1 vol. in-12.
- MÉTRA, *Correspondance secrète, politique et littéraire*, dite de Métra, Londres, 25 vol.
- MOLINIER, *Le mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, 1899, 1 vol. in-4°.
- NOLHAC (Pierre de), *M^{me} Vigée-Lebrun peintre de Marie-Antoinette*, 1 vol. in-8°. — *Hubert Robert*, Paris, 1910, 1 vol. in-4°. — *Marie-Antoinette dauphine*, Edition Nelson. — *La reine Marie-Antoinette*, Edition Nelson. — *Le Château de Versailles au XVIII^e siècle*, Paris, 1898, 1 vol. in-4°. — *Versailles au temps de Marie-Antoinette*, Paris, 1 vol. in-12. — *Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris, 1 vol. in-4°.
- QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1875, 1 vol. in-4°.
- RACINET, *Le costume historique*, t. V.
- REISET (C^{te} de), *Modes et usages sous Louis XVI*, Paris, 2 vol. in-4°.
- ROCHEBLAVE (Samuel), *Les Cochin*, Paris, 1893, 1 vol. in-8°. — *Pigalle*, Paris, 1919, 1 vol. in-4°. — *Le goût en France*, Paris, 1914, 1 vol. in-16.

STEIN (Henri), *Pajou*, Paris, in-4°.

TERRADE (A.), *Le théâtre de la Reine*, Paris, 1892, in-16.

VIGÉE-LEBRUN (M^{me}), *Souvenirs*, Paris, 2 vol. in-12.

VINCK (baron de), *Les portraits de Marie-Antoinette*, Revue « l'Art », 1878. —
Iconographie de Marie-Antoinette, Bruxelles, 1878, 1 vol. (C'est la première
en date des iconographies de Marie-Antoinette.)

VUAFLARD (A.) et BOURIN (H.), *Les portraits de Marie-Antoinette, étude d'icono-
graphie critique*, Paris, 1909, in-4°.

WILLIAMSON, *Les chefs-d'œuvre du Mobilier National*, grand in-folio.





TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction	V
CHAPITRE I ^{er} . — La formation morale et intellectuelle de Marie-Antoinette.	1
L'éducation de Marie-Antoinette à Vienne, page 1. — Marie-Antoinette dauphine, p. 4. — Marie-Antoinette reine : sa « Société », p. 9. — Ses divertissements : Le théâtre de Trianon, p. 13. — Les lettres de Marie-Antoinette, p. 16.	
CHAPITRE II. — Marie-Antoinette devant l'art de son temps. — La peinture. — La gravure.	21
Marie-Antoinette dauphine, p. 21. — Ses portraits, p. 24. — L'iconographie de Marie-Antoinette reine, p. 25. — Les portraits de Werthmuller et Kucharsky, p. 27. — Marie-Antoinette et Mme Vigée-Lebrun, p. 28. — L'élection de Mme Vigée-Lebrun à l'Académie, p. 33. — Marie-Antoinette et la gravure, p. 38.	
CHAPITRE III. — Marie-Antoinette devant l'art de son temps (suite et fin). Les Bustes, les Médailles, les Porcelaines.	45
La question des bustes de Marie-Antoinette, p. 45. — Les bustes de Marie-Antoinette dauphine, par J. B. Lemoyne et Pajou, p. 46. — Les bustes de Marie-Antoinette reine : Boizot, Lecomte, p. 49. — Y a-t-il un buste de la reine par Houdon ? p. 51. — Les médailles, p. 52. — Marie-Antoinette et le Porcelaine de France, p. 55. — Les groupes de Boizot ; la Vénus de Pajou, p. 59.	
CHAPITRE IV. — Marie-Antoinette et la Mode.	63
Marie-Antoinette dauphine, p. 63. — Marie-Antoinette reine ; les modes de 1774 à 1778, p. 64. — Les Bijoux, p. 69. — La révolution de la simplicité, p. 71. — Les toiles imprimées, p. 74. — Les modes cosmopolites d'après 1785, p. 75.	
CHAPITRE V. — L'Architecture et la Décoration.	78
Versailles au dix-huitième siècle ; l'architecte Mique ; la bibliothèque de Marie-Antoinette dauphine, p. 79 ; — Marie-Antoinette reine ; ses grands appartements de Versailles, p. 83. — Ses appartements privés, p. 84. — Le Château de Saint-Cloud ; le Petit Trianon, p. 87. — Le théâtre du Petit Trianon, p. 90. — Marie-Antoinette et l'art du meuble, p. 91. — Les tapisseries, p. 93.	



CHAPITRE VI. — Marie-Antoinette et la Musique.	96
Marie-Antoinette exécutante, p. 96. — La musique française au XVIII ^e siècle; Gluck, p. 98. — Marie-Antoinette dauphine et Gluck, p. 103. — Marie-Antoinette reine et Gluck, p. 106. — Marie-Antoinette et la musique italienne; Piccini, p. 109. — Sacchini, p. 112. — Marie-Antoinette et la musique française; Grétry, p. 114. — Marie-Antoinette et Mozart, p. 115. — La musique de chambre, p. 116.	
CHAPITRE VII. — Marie-Antoinette et l'Art des Jardins.	119
L'art des jardins au XVIII ^e siècle, p. 119. — Le jardin anglais de la reine au Petit Trianon, p. 124. — Le Hameau du Petit Trianon, p. 131.	
Conclusion	135
Bibliographie	141

