



LE DÉTAIL DANS LA MINIATURE

Nathalie Lemoine-Bouchard¹

DETAIL IN MINIATURE PAINTING

O DETALHE NA MINIATURA

¹ Dr en histoire de l'art (Centre André Chastel, Sorbonne Paris IV); expert en miniatures; directrice du bimestriel La lettre de la miniature, www.lemoinebouchard.com E-mail: nlemoine-bouchard@hotmail.fr

RÉSUMÉ

Depuis sa naissance au XVe siècle, la peinture en miniature fut « intrinsèquement » l'art de jouer sur les détails. Sa pratique vient de l'enluminure mais détachée du livre. Cette genèse fut à l'origine de procès avec les peintres. Les miniaturistes tentèrent en vain de leur opposer un détail de leur pratique : l'utilisation de la gouache et non de la peinture à l'huile. Réunis malgré eux dans les guildes de peintres, ils s'attachèrent à valoriser leurs œuvres selon divers critères : taille et nombre d'accessoires (comme les autres peintres) et, ce qui leur est propre, degré du détail : finesse d'exécution, touches et pointillé, et degré de finition observables à la loupe. L'attention aux détails, utile aujourd'hui pour l'attribution, l'identification et l'analyse des miniatures, est étudiée à travers notamment l'exemple des van Blarenberghe.

Mots clés: peintre en miniature ; gouache ; pinceau ; touche ; vénerie ; château.

ABSTRACT

Since its birth in the 15th Century, Miniature painting was “intrinsically” the art of playing on details. Coming from the illuminated manuscripts tradition, it became independent from the book industry. Its genesis originated disputes with painters. To avoid fiscal constraints, miniaturists used words and details – their specific use of bodycolor, not oil - at court but without success. Finally enrolled in painters' guilds, they endeavored to value their works according to various criteria: size and importance of accessories (like the other painters) but also specific ones: the finesse of execution, touches and dots, and the degree of the finishing observable with a magnifier. Attention to details can nowadays contribute to attribution, identification and historical analysis of miniatures and is studied in particular through the van Blarenberghe's miniatures.

Keywords: miniature painter; bodycolor; brush; touch; venery; castle.

RESUMO

A miniatura, filha da iluminura, que se tornou independente da indústria do livro, foi, desde o seu nascimento na Flandres no início do século XV, uma arte ambígua cujos praticantes, para passarem pelas malhas da fiscalização e das guildas profissionais, brincou com os detalhes e procurou que sua especificidade fosse reconhecida. Uma vez inseridas nas comunidades de pintores, procuravam valorizar as suas obras de acordo com vários critérios, que incluíam desde o requinte de execução, mas também o grau de acabamento. Assim, desde a sua gênese até à sua prática, a miniatura tem sido “intrinsecamente” a arte de jogar nos detalhes.

Palavras-chave: pintor de miniatura; guache; pincel; toque; verniz; castelo.

Bien avant l'introduction du mot miniature dans la langue française, avant même la découverte de la typographie par Gutenberg vers 1440 et la rapide diffusion du livre imprimé accompagné de ses répercussions sur leur travail, les enlumineurs des grands centres de production et d'export comme Bruges, avaient commencé à vendre des images sur feuilles volantes. S'il s'agissait au début de sujets de dévotion servant de marque page, cette production prit un essor en tant que fabrication d'images indépendantes, non plus destinées aux livres, mais pouvant être accrochées aux murs. C'est la destination finale de l'œuvre, et non pas l'œuvre elle-même, nuance ou détail qui a toute son importance, qui servit de prétexte au déclenchement des hostilités entre enlumineurs et peintres.

Née en Flandres au début du XVe siècle, la miniature qui ne porte pas encore son nom, s'exporta pendant plus d'un siècle vers les cours européennes, suscitant progressivement en France, des créations similaires. Les communautés de peintres s'émurent de ce phénomène qui, disaient-elles, empiétait sur leurs prérogatives. Elles livrèrent une série de procès pendant un siècle, du début du XVe siècle au début du XVIe siècle, dans les principales villes des Flandres. Comme l'a montré Catherine Reynolds (2003, p. 22-23), dès 1403 la guilde des peintres de Bruges rappelait qu'il était interdit aux libraires et aux scribes, qui n'étaient pas eux-mêmes peintres et n'aient pas à faire commerce d'images, de fournir des miniatures à leurs clients. En 1426, la ville de Bruges se rangeait du côté des peintres en procès contre les libraires en interdisant la vente et l'importation d'enluminures sur feuilles volantes et en exigeant l'enregistrement de marques par les enlumineurs afin de distinguer la production locale, qui devait être strictement réservée aux livres. L'application de cette règle semble avoir été difficile car, d'une part, peu de marques figurent sur l'abondante production de livres enluminés à Bruges, détail auquel les historiens de l'enluminure sont attentifs, d'autre part un nouveau procès fut intenté en 1457 par les peintres,

visiblement inquiets de cette concurrence grandissante. Le verdict leur fut moyennement favorable puisqu'il confirma les règles de 1426, mais en autorisant dorénavant les libraires à proposer à la vente des œuvres indépendantes marquées par les enlumineurs locaux (REYNOLDS, 2003; LEMOINE-BOUCHARD, 2008). Des procès similaires furent intentés à Gand en 1463, à Anvers, puis à Tournai en 1480. Dans ce dernier cas, la guilde tenta de définir avec précision l'étendue du travail des enlumineurs et elle fixa la taille de l'enluminure, qui ne devait pas excéder 9 ou 10 pouces de haut (24,3 cm à 27 cm) (REYNOLDS, 2003, p. 22-24).

En décembre 1510, les enlumineurs lillois, qui avaient refusé de se joindre aux peintres lors de la création de leur corporation, furent accusés par ces derniers de pratiquer le même métier qu'eux sans en payer "les droits et franchises" (CHARRON, 2000). Les peintres leur reprochaient de se livrer à un commerce de tableaux avec Paris "par douzaine et en paniers". Cette production avait pris une allure de "commerce de gros" et non plus de "détail", et leur faisait une concurrence déloyale. Il s'agissait de portraits ou d'images de dévotion "réalisés à la détrempe sur parchemin ou papier, collés sur un support de bois, le plus souvent de hêtre ou de chêne". Les enlumineurs faisaient valoir qu'ils n'étaient pas peintres et n'avaient pas à être assujettis aux règles de cette corporation. Le verdict fut néanmoins clairement en faveur des peintres : les échevins lillois interdirent aux enlumineurs ce type de création isolée destinée à devenir des tableaux, et les confinèrent à l'illustration de livres sous peine d'être considérés comme peintres et d'avoir à payer les droits imposés par ce corps.

Que se passa-t-il par la suite ? Les enlumineurs furent concurrencés de tous côtés : par les peintres qui limitaient leurs possibilités et surtout par les graveurs qui les supplantèrent progressivement dans l'illustration des livres. Certains fils d'enlumineurs devinrent peintres en miniature, tandis que des peintres se spécialisèrent dans cette technique de la miniature qui est une peinture à la gouache où l'on travaille en "réserve"

ou “en épargne” en laissant apparente par endroits la couleur claire du support, en principe sans ajouter de blancs (DIDEROT, 1765, p. 551).

Les règles corporatives n'étaient pas toujours appliquées avec force, surtout pendant les périodes troublées où les villes frontalières changeaient de maîtres et de nationalité. La fin du XVII^e siècle vit ainsi à Lille une génération de peintres en miniature qui exerça en-dehors de l'enceinte de la cité sans faire partie de la guilde des peintres et sans être inquiétée. Mais l'extension de la ville englobant les faubourgs sonna le retour à l'ordre au début du XVIII^e siècle. Ainsi le 27 octobre 1712, Jacques-Guillaume van Blarenberghe (Lille, 1691 - Lille, 1742)², qui avait travaillé dans l'atelier de son père Hendrick jusqu'au décès de ce dernier en mai 1712, dut comparaître devant le corps des peintres. Il essaya de faire valoir le cas de son père qui n'avait jamais eu à passer sa maîtrise; il insista sur le fait qu'il n'était pas “peintre” et mais “miniaturiste” et qu'il n'avait donc pas à se plier aux règles de cette corporation. Il mit en avant un détail technique, le fait de ne pas travailler à l'huile, pour justifier son activité en indépendant. Cet argument fut promptement balayé car le corps des peintres qui répondit que “les miniaturistes sont bien des peintres comme ceux qui emploient l'huile ou la colle puisqu'ils utilisent des pinceaux”; le jeune homme fut condamné à rejoindre le corps des peintres en passant sa maîtrise et en payant les droits de chef d'œuvre³.

La miniature et le détail de la touche

La miniature, technique picturale qui emploie, en principe, la gouache (et non la peinture à l'huile), très finement appliquée sur différents types de supports naturellement clairs ou blancs, comme le vélin puis, à partir du XVIII^e siècle, l'ivoire, est “intrinsèquement” l'art du détail. C'est le détail de finesse et de virtuosité qui fait le mérite de la miniature, qui lui

2 Voir LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 504-505.

3 ARCHIVES MUNICIPALES DE LILLE, registre aux dictums d'arrêts de corps, année 1712, 11747.

donne sa plus ou moins grande valeur marchande (autrefois et aujourd'hui encore aux yeux des collectionneurs). Définie par sa technique et non par sa taille, la miniature peut être plus ou moins grande, les plus importantes atteignant 50 x 100 cm, les plus petites la taille d'un chaton de bague. C'est le plus souvent à la loupe que le détail de l'exécution de la miniature s'observe.

Pour simplifier, deux grandes techniques existent en miniature, le "pointillé", c'est-à-dire une multitude de petits points appliqués avec le bout d'un pinceau, ou des traits tout fins et juxtaposés ou croisés parfois en tous sens, les artistes mélangeant parfois les deux méthodes. Ce qui est résumé ici en une phrase donne lieu au XVIIIe siècle dans l'*Encyclopédie* à l'article "miniature" à une description très détaillée :

Le pointillé était anciennement la seule touche de la miniature. Il consiste à placer les couleurs, non en touchant le vélin ou l'ivoire, d'un des côtés de l'extrémité du pinceau ; mais en piquant seulement de la pointe, ce qui forme des petits points à peu près ronds & égaux entre eux. Ils doivent tous se toucher, en sorte que les triangles qui restent entre ces points sont ou blancs, s'il n'y a point encore eu de couleurs sur le vélin, ou bien ils montrent la couleur qu'ils ont reçue avant que les points y fussent placés. C'est cette variété de points et de triangles colorés qui forme l'union des différentes teintes. (DIDEROT, 1765, p. 551).

Aux époques les plus anciennes de la miniature (avec des retours en grâce au XVIIIe et au XIXe siècles), le pointillé domine, ce qui rend l'exécution particulièrement longue et laborieuse. Pour l'*Encyclopédie*, le pointillé a l'inconvénient de rendre les choses uniformes, il "ne demande aucun soin, mais beaucoup de patience". Sa description d'une technique mixte vaut d'être citée dans son intégralité et d'être lue en se souvenant que les coups de pinceau dont on parle ne mesurent que ... quelques millimètres :

Enfin on a imaginé une troisième touche, qui n'est déterminée que par la nature & la forme des objets. Elle est composée de plusieurs sortes de coups de pinceaux, tantôt de la pointe, tantôt en appuyant davantage; les uns font de petites courbes, d'autres ressemblent à une virgule droite, d'autres ne sont que de petites lignes courtes & trainées, et quelques fois de simples points ; enfin suivant la forme et la nature de l'objet que l'on veut caractériser: car il paraît vraisemblable, par exemple, qu'une armure polie semble demander une touche particulière, qui la caractérise et la différencie d'avec une étoffe de laine, ou un morceau de bois qui serait de la même couleur. En général cette dernière touche observe de ne jamais donner de coups de pinceau perpendiculairement, à moins qu'il ne soit directement question de lignes réelles. (DIDEROT, 1765, p. 552) ⁴

Au cours du XVIIIe siècle on voit apparaître des tentatives pour peindre efficacement sans y passer trop de temps. Rosalba Carriera (Venise, 1673 - Venise, 1757), en vulgarisant en France lors de sa venue en 1720 la peinture de portraits en miniature sur ivoire, amena aussi une manière beaucoup plus aquarellée. Plus tard, Peter Adolph Hall (Borås, Suède, 1739 - Liège, 1793), Suédois devenu peintre en miniature de la reine Marie-Antoinette, introduisit des coups de pinceau hardis faisant penser à ceux de la peinture en grand, et une technique utilisant largement la couleur naturelle et la transparence de l'ivoire laissé en réserve pour les chairs.

⁴ Notons que le rédacteur de l'époque se justifia en fin de notice d'avoir été un peu long : « Comme on n'avait point encore écrit sur la miniature, du moins utilement, on s'est permis d'autant plus volontiers les longs détails sur ce genre de peindre, que beaucoup de personnes de distinction & de goût s'occupant d'un art aussi noble & aussi commode à exercer, trouvent difficilement des lumières pour les seconder; on croit les pouvoir obliger en levant du moins les premières difficultés ». Ce rédacteur ne tenait aucun compte de l'ouvrage fameux de Claude Boutet, *Traité de mignature*, pour apprendre aisément à peindre sans maître, et le secret de faire les plus belles couleurs, l'or brun et l'or en coquille, paru en 1672 et dont les rééditions furent nombreuses jusqu'au XIXe siècle.

Le “fini précieux”

Le travail sur la couleur est tout aussi important que celui de la touche, et l'on admire aujourd'hui les artistes qui ont su rendre les chairs à la perfection avec de subtiles passages de la lumière sur les carnations, ou donner l'illusion du chatoiement des étoffes alors qu'ils n'emploient quasiment pas de matière picturale.

Comme les peintres “en grand”, les peintres en miniature voient leur style évoluer au cours de leur carrière. Ainsi en est-il, à titre d'exemple d'Antoine Vestier (Avallon, 1740 - Paris, 1824), peintre académicien. Peut-être influencé par les miniatures anglaises lors du voyage qu'il fit à Londres en 1776, il substitua dans les années 1780, de subtiles camaïeux dans les gris, d'une grande douceur de coloris, aux teintes contrastées de ses premières miniatures (voir *Homme en rouge*, 1767, Fondation Custodia, Paris). Louis Petit de Bachaumont le note lors du Salon de 1785 :

Quant à ses miniatures, rival de M. Hall, il suit une route différente. Celui-ci à la légèreté de la touche, la vigueur du coloris, la hardiesse du pointillé, l'esprit adapté à ses différents caractères de tête et surtout la variété et la grâce des ajustements ; celui-là plus monotone, excelle par la douceur du faire, l'agrément de l'exécution, *le fini précieux* : ses couleurs se noient tendrement et rien n'y tranche trop. (FORT, 1999, p. 387)

Cependant, pour vivre, les peintres en miniature ne pouvaient pas toujours passer un temps infini à parfaire leurs miniatures. Il fallait doser ses efforts en fonction du prix que le commanditaire était prêt à payer. On trouve ainsi des miniatures « rapidement » exécutées et d'autres remarquablement peintes, sous le pinceau du même artiste.

Pour garantir tout de même un certain niveau de qualité, les artistes

font référence au “fini” ou au “parfait fini” qu’ils peuvent offrir. C’est le cas dans deux annonces trouvées sous la Restauration, en 1827 et 1829. Celle de M. Hervé, artiste parfaitement inconnu de nos jours, est intéressante car il fixe ses prix en fonction de la finition :

M. Hervé, peintre anglais (*sic*) venant de Paris, a l’honneur d’informer les habitants de Lyon qu’il vient d’arriver en cette ville avec l’intention d’exercer sa profession de peintre en miniature et qu’ayant adopté un moyen nouveau et expéditif de saisir les ressemblances dans toutes les poses, il peut obtenir *un portrait parfait* aux prix les plus modérés : ressemblances esquissées à l’aquarelle en deux courtes séances au prix de 12fr ; miniatures à différents prix, de 50 frs à 20 louis *selon le fini*. S’adresser place Consort (autrefois place des Jacobins) n° 6 au 1^{er}, à Lyon. (*JOURNAL DU COMMERCE DE LA VILLE DE LYON ET DU DEPARTEMENT DU RHONE*, 31 août 1827, p. 6)

L’encart passé par Pierre Lachainés (Cambremer, Calvados, 1789 - après 1850) insiste sur la renommée qu’il prétend avoir grâce au “fini”; on notera que sa capacité à saisir la ressemblance est cette fois présentée en seconde position. L’argument final introduit la notion de l’excellent rapport qualité-prix :

M. Lachainés, peintre en miniature de Paris, profite de son passage à La Rochelle pour offrir ses services aux habitants de cette ville; élève du célèbre Mansion, si justement renommé dans la capitale pour le fini de ses portraits, et leur exacte ressemblance, il garantit que ses ouvrages ne laisseront rien à désirer sous ce rapport, et que les personnes qui l’emploieront ne seront pas moins étonnées du degré de perfection qu’il possède dans cette partie difficile de son art, que de la modicité des prix. (*L’ECHO ROCHELAIS*, 4 mai 1829, p. 1.)

Les limites du détail dans l'infiniment petit

L'Encyclopédie avait soulevé un point important :

Quoique la miniature n'embrasse pas généralement tous les détails qui se rencontrent dans les objets qu'elle imite, elle a néanmoins des difficultés qui s'opposent à ses succès: telles sont la petitesse des objets, la précision et la liberté de leurs contours, le grand fini sans perdre du côté de la vigueur. (DIDEROT, 1765, p. 549)

Une partie de l'art de la miniature est consacré à la traduction de tableaux en format réduit. Dans cet exercice de la copie en réduction, il fallait parfois faire des choix et abandonner des détails de la composition d'origine qui auraient nui à l'ensemble.

L'Encyclopédie indique les limites du détail pour la plupart des peintres.

De même les plus petites figures au-dessous de deux pouces et demi de haut ne peuvent plus être aperçues distinctivement qu'à la loupe, avec le secours de laquelle elles ont été peintes ; mais aussi *l'illusion du grand fini* cesse [c'est nous qui soulignons], & l'on ne découvre aucun détail, si ce n'est des couleurs dures, égratignées ; presque toujours un mauvais ensemble, & une touche quelque légère qu'elle soit, frappée au hasard, & toujours disproportionnée à l'objet. (DIDEROT, 1765, p. 551)

Car l'écueil dans lequel il ne faut pas tomber pour un peintre en miniature, c'est d'arriver à un résultat qui ne gagnerait rien à être observé à la loupe. L'utilisation de la loupe ne doit pas décevoir l'observateur mais au contraire lui faire admirer le détail. C'est bien le cas du travail de Louis-Nicolas van Blarenberghe (Lille, 1716 - Fontainebleau, 1794).

Le détail poussé à l'extrême : La virtuosité de Louis-Nicolas van Blarenberghe

La miniature permet d'aborder tous les genres : si 80 % au moins sont des portraits, il existe toutes sortes d'autres sujets, allégories, batailles, scènes de genre, de théâtre, etc. En arrivant de Lille à Paris en 1752, Louis-Nicolas van Blarenberghe s'était fait connaître par ses petits "tableaux en miniature" et travailla avec les meilleures orfèvres pour honorer des commandes prestigieuses venant de la Cour, depuis le cardinal de Rohan jusqu'à la marquise de Pompadour. Il devint l'un des peintres de batailles de Louis XV et cumula sous Louis XVI le poste de peintre de la Marine en succession de Joseph Vernet, et d'unique peintre de batailles du roi. Il a excellé dans la miniature à laquelle il a apporté un sens inégalé de l'exactitude du détail. Même sur une tabatière, il était capable de rendre des détails, anodins à nos yeux, mais qui jouaient un rôle essentiel dans un uniforme. Les uniformes militaires étaient régis par des règlements très précis sur la couleur des "distinctives", variant d'un régiment à l'autre. Parfois, seule la position des poches (horizontale ou verticale) permet de distinguer un régiment d'un autre. La taille d'un tambour a aussi une importance puisque ces instruments de musique destinés à rythmer la marche des troupes et à les entraîner à l'assaut, faisaient également l'objet de règlements militaires révisés périodiquement et permettent d'évaluer la période d'exécution de l'œuvre.

La précision de Louis-Nicolas van Blarenberghe dans le domaine militaire s'applique tout autant dans ses représentations de la vie civile en miniature. En portant attention à des détails aussi infimes que la couleur du col des cavaliers dans une *Partie de chasse au sanglier* (Fig.1), j'ai pu déterminer qu'il s'agissait de la tenue de vénerie du duc d'Orléans: rouge, avec le col et le revers des manches bleu et argent. Les représentations du XVIIIe siècle de cet équipage sont très rares et les couleurs ont été

confirmées par le musée de la Vénerie à Senlis⁵. Cette miniature peinte sur vélin au milieu du XVIIIe siècle, a été placée encadrée d'or sur le couvercle d'une tabatière rectangulaire en composition de poudre d'écaïlle et écaïlle mouchetée, montée en or à charnière, Paris, 1819-1838 par le maître-orfèvre Adrien Maximilien Vachette ; elle mesure 4,6 x 8,5 x 2,3 cm (coll. part.). La miniature mesure moins de 4 cm de haut, le col des tenues de vénerie est peint sur 1 à 2 millimètres.

Elle donne la première place à une intrépide amazone montée sur un cheval baie, harnaché d'un filet et de rennes bleus, paré d'un somptueux tapis de selle en peau de panthère; elle tient un épieu à la main. Un homme sur un cheval gris la suit de près ainsi qu'une autre amazone, aussi épieu à la main, montée sur un cheval baie brun doté d'un tapis de selle en simple peau de mouton; derrière eux, le piqueur à cheval encourage ses chiens avec son fouet; au centre au second plan, un cavalier armé d'un épieu laisse passer l'amazone et ses compagnons; derrière lui deux valets de chasse en costume bleu courent à pied, l'un avec un cor de chasse passé à l'épaule droite.

Les miniatures figuraient souvent sur les diverses faces d'une boîte en or, et constituaient une "suite" ou un programme iconographique cohérent : par exemple un château, vu côté cour, côté parc, avec diverses vues de ses jardins. Cependant bien des boîtes en or ont été fondues, les miniatures qui ornaient la base et le couvercle et parfois tous les côtés, dispersées et perdues ou remontées sur d'autres supports au XIXe siècle. C'est ce qui s'est produit pour cette chasse à courre. La suite, *L'hallali au sanglier* (Fig. 2) figure sur la base d'une boîte probablement de l'orfèvre F. Milisch, Paris, 1838-1872, L. 8 cm, ayant appartenu au baron Meyer de Rothschild⁶. Le couvercle de cette boîte porte une *vue de chasse au cerf* (Fig. 3) montrant les mêmes protagonistes.

⁵ Courriel du 27/9/2018 : "La tenue de l'équipage du duc d'Orléans vers 1760-1770 est bien rouge à parements de velours bleu et galons or-argent-or". Voir le site <https://www.memoiredesequipages.fr/fiche/3193>, qui donne une illustration pour l'équipage de Louis-Philippe d'Orléans, duc de Chartres puis duc d'Orléans, Philippe Egalité (1747-1793).

⁶ Collection Rothschild et Rosebery à Mentmore, Grande-Bretagne ; Sotheby's Londres, 11 février 1999, n° 112 repr. « the lid and base inset with two miniatures by Van Blarenberghe », la tenue de l'équipage de vénerie non identifiée.



FIGURA 1.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, la chasse à courre de l'animal*, miniature sur vélin sur une boîte de Maximilien Vachette (Paris, 1819-1838).



FIGURA 2.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans*, l'hallali couché, miniature sur vélin sur une boîte en or, L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).



FIGURA 3.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, Grande vénerie du duc d'Orléans, chasse au cerf miniature sur vélin, sur une boîte en or L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Par son style la *chasse au sanglier* (Fig.1) peut être datée dans les années 1754-1764. Elle montre encore une naïveté charmante dans la mise en scène et le traitement compact des chevaux qui s'apparentent aux œuvres des débuts de l'artiste. Le dessin est fluide et donne l'impression du mouvement même sur une aussi petite surface. Dans *l'hallali au sanglier* (Fig.2), l'intrépide amazone a mis pied à terre et s'apprête à tuer au pieu le sanglier immobilisé par le vautrait, tandis que son compagnon debout à côté d'elle, cette fois bien visible au centre de la miniature, lui laisse galamment l'honneur de la mise à mort lors de ce que l'on appelle "l'hallali couché" qui donne matière à une sonnerie particulière au cor de chasse. Les deux chevaux laissent voir les magnifiques tapis de selles en peau de panthère qui signalent le très haut rang des deux principaux personnages.

A l'époque de la réalisation de cette miniature, c'était Louis-Philippe d'Orléans (1725-1785), dit le Gros, premier prince du sang, qui était duc d'Orléans depuis 1752. Le cavalier monté sur un cheval gris qui suit l'amazone est assez peu visible dans la fig. 1 car c'est la jeune femme qui est mise en valeur: on ne distingue de lui qu'une figure arrondie. En revanche, il occupe la place centrale en couple avec l'amazone dans *L'hallali du sanglier* (Fig.2). Et il est vu en pied de profil dans la *chasse au cerf* (Fig. 3) sur un cheval lusitanien qui se distingue des autres montures. Le duc d'Orléans aimait les chevaux de race et possédait un cheval gris-blanc lusitanien avec lequel il est représenté saluant son armée par Alexandre Roslin en 1757 (Detroit Institute of Art, inv.80.36, 337,8 cm × 259,1 cm). La jeune (et intrépide) amazone qui tient le premier rôle pourrait être la duchesse d'Orléans, Louise-Henriette princesse de Bourbon-Conti (Paris, 1726-1759) mais le couple n'était pas uni ; il s'agit plutôt de la maîtresse du duc à partir de 1759, puis son épouse morganatique, Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de Montesson (Paris, 1738-1806). En 1759, elle avait 21 ans. C'est à l'occasion d'une chasse en forêt de Villers-Cotterets, domaine du duc d'Orléans, que ce prince fut séduit. Il faisait très chaud, il voulut s'allonger sous un arbre pour reprendre

haleine. Une toux survint ; la marquise le voyant en cet état d'abattement partit d'un éclat de rire prolongé, et le tapota dans le dos, en l'appelant familièrement "gros père". Le prince en tomba éperdument amoureux. Ainsi il est vraisemblable que ces trois scènes de chasse de Louis-Nicolas van Blarenberghe, d'un ensemble dont les autres parties sont perdues, célèbrent autant des épisodes de vènerie que les amours naissantes du duc d'Orléans et de la marquise de Montesson.

Cette commande apporte un jalon de plus dans la connaissance de la clientèle de l'artiste à la Cour. Louis-Nicolas van Blarenberghe (LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 505-512) a peint sur tabatière plusieurs chasses, illustrant presque toutes les techniques : chasse au renard, au lapin, aux étourneaux dans des filets, etc.; l'une au sanglier, qui passe cette fois de droite à gauche, est placée sur le côté droit d'une boîte en or, Paris 1763-1764, dont il a orné toutes les faces de miniatures pour le cardinal de Rohan, en signant seulement celle de l'arrière, datée 1763 (coll. Baron Ferdinand de Rothschild, Waddesdon Manor, Grande-Bretagne W1/44/2 ; volée le 10 juin 2003). Il a peint aussi des châteaux sur tabatière, que la noblesse aimait à se montrer lorsque l'on prisait le tabac dans les réunions mondaines.

Les châteaux représentés en miniature, s'ils ne sont pas de "fantaisie" et s'ils montrent suffisamment de détails particuliers ou notables dans l'architecture, sont souvent hélas en quête d'identification car ces résidences, si elles n'ont pas été détruites, ont souvent connu des transformations; or leur identification fait connaître le propriétaire à l'époque de la miniature et par déduction le possible commanditaire de l'œuvre.

Jean-Loup Leguay (2017) a ainsi pu identifier deux vues de "Bagatelle" située au faubourg Saint-Gilles à Abbeville, peintes en miniature en 1787 par Louis Bélanger (Paris, 1756- Stockholm, 1816).⁷ Ce sont les uniques

⁷ Ces deux miniatures à la gouache sur vélin, diam. 7,9 cm, l'une montrant la façade sur le parc, sont entrées depuis au musée d'Abbeville, dans le nord de la France.

vues du XVIIIe siècle, connues à ce jour, de cette maison de plaisance, et de son parc aujourd'hui disparu (Fig. 4).

L'attention aux détails peut ainsi redonner non seulement l'identité des personnages mais vie et compréhension à l'histoire mise en miniature et dont la signification a été perdue au fil du temps.

Si l'expression "se perdre dans les détails" a aujourd'hui un sens plutôt péjoratif, l'examen d'une miniature à la loupe invite au contraire à plonger, avec délices, dans les détails de l'exécution et plus précisément d'admirer la touche, dans toutes ses variations, pour peu que l'artiste soit de talent.



FIGURA 4.

Louis Bélanger, *Bagatelle à Abbeville*, miniature sur vélin, diam. 7,9 cm (photo Lemoine-Bouchard ; musée d'Abbeville).

Références

CHARRON, P. Les peintres, peintres verriers et enlumineurs lillois au début du XVI^e siècle d'après les statuts inédits de leur corporation. *Revue du Nord*, tome 82, n° 337, oct-décembre 2000, p. 723-738.

DIDEROT D. Peinture à l'épargne : c'est anciennement ce que l'on nommait miniature. In: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, 1765, vol. 10, p. 551.

FORT, B. *Les Salons des "Mémoires secrets" 1767-1787*. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 1999.

LEGUAY, J-L. Ce bijou joint l'agréable à l'utile: Deux vues inédites de Bagatelle, à Abbeville, par Louis Bélanger. *La lettre de la miniature*, Paris, n° 39, pp. 3-9, janv-fév. 2017.

LEMOINE-BOUCHARD, N. *Les peintres en miniature actifs en France*. Paris: Éd. de l'Amateur, 2008.

REYNOLDS, C. Illuminators, and the painter's guild. In: *Illuminating the Renaissance, the triumph of Flemish manuscript paintings in Europe*. Royal Academy of Arts, London; Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003. p. 16-33.

Fig. 1. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, la chasse à courre de l'animal*, miniature sur vélin sur une boîte de Maximilien Vachette (Paris, 1819-1838) (photo N. Lemoine-Bouchard ; coll. part.). Fig. 2. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, l'hallali couché*, miniature sur vélin

sur une boîte en or, L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Fig. 3. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Grande vénerie du duc d'Orléans, chasse au cerf* miniature sur vélin, sur une boîte en or L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Fig. 4. Louis Bélanger, *Bagatelle à Abbeville*, miniature sur vélin, diam. 7,9 cm (photo Lemoine-Bouchard ; musée d'Abbeville).

Artigo submetido em: 25/01/2022

Aceito em: 23/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.