

Neil Jeffares, *Maurice-Quentin de La Tour : la vie et l'œuvre*

Saint-Quentin 5.IX.1704-16/17.II.1788

Cet [Essai](#) est au cœur des fascicules de *La Tour* du Dictionnaire en ligne qui sont indexés et présentés [ici](#). Le catalogue des travaux est divisé en plusieurs sections :

- Partie I : [Autoportraits](#)
- Partie II : [Sujets nommés A-D](#)
- Partie III : [Sujets nommés E-L](#)
- Partie IV : [Sujets nommés M-O](#)
- Partie V : [Sujets nommés R-Z](#)
- Partie VI : [Sujets nonidentifiés](#)

Suivez les hyperliens vers d'autres parties de cet ouvrage disponibles en ligne :

- [Table chronologique des documents](#)
- [Biographies contemporains de La Tour](#)
- [Tropes dans les biographies de La Tour](#)
- [Concordance de Besnard & Wildenstein](#)
- [Généalogie](#)

ATTENTION : Ce document est une traduction automatique et littérale qui peut contenir des erreurs ; se référer à la [version](#) anglaise.

Contenu de cet essai

I. THÈMES BIOGRAPHIQUES	3
I.1 Le nom	3
I.2 Premières biographies et sources	4
I.3 Antécédents familiaux	6
I.4 Premières années	8
I.5 Premiers travaux	10
I.6 La Tour à l'Académie royale	11
I.7 Les galeries du Louvre	11
I.8 Les autres résidences de La Tour	12
I.9 Portraits royaux	14
I.10 Les commissions des Stuart	14
I.11 Les autoportraits	15
I.12 La clientèle de La Tour	15
I.13 Années ultérieures - santé, etc.	17
I.14 Marie Fel	17
I.15 Frais	17
I.16 Finances	18
I.17 Les amis de La Tour : artistes, legs	19
I.18 Élèves	20
I.19 Sciences et littérature	22
I.20 Philanthropie et franc-maçonnerie	22
II. L'ŒUVRE	25
II.1 De la préparation au portrait	25
II.2 Ressemblance	26
II.3 Compositions	27
II.4 Compositions plus grandes	27
II.5 Accessoires	29
II.6 Visages et intelligence	30
II.7 Finition	31
III. ASPECTS TECHNIQUES	33
III.1 Recherches scientifiques	33
III.2 Matériaux	33
III.4 Gravures	38
III.5 Copies ; élèves	38
III.6 Cadres	39
III.7 Les premières méthodes de transport et de conservation	40
III.8 Questions	42

¹ Marie-Alain Couturier, *Se garder libre : journal, 1947-1954*, 1962, p. 119; *infra* pour la fortune critique et [FLORILEGEUM](#) pour le texte intégral.

² La phrase est de Charles Palissot de Montenois, dans une glose sur une lettre de Voltaire du 11.XII.1765 dans son édition de 1792.

IV. FORTUNE CRITIQUE	43
IV.1 La vogue du pastel	43
IV.2 Réponses à La Tour dans les salons	43
IV.3 Réputation contemporaine	44
IV.4 Réputation posthume	45
IV.5 Les prix depuis 1800	47
Références générales, etc.	49

MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR était le pastelliste le plus important du XVIII^e siècle. Matisse le met au même niveau que Rembrandt parmi les portraitistes.¹ “Célèbre par son talent & par son esprit”² - connu comme un excentrique et un esprit aussi bien qu’un génie, La Tour avait un sens aigu de l’importance du grand artiste dans la société qui ne choquerait personne aujourd’hui. Mais simplement en termes de bravoure technique, il est difficile d’imaginer quoi que ce soit qui puisse égaler les énormes pastels du président de Rieux [J.46.2722](#) ou de Mme de Pompadour [J.46.2541](#).³ Le premier, exposé au Salon de 1741, étourdit la critique par sa réalisation : après tout il ne s’agit “que” d’un pastel, mais le miracle installe définitivement La Tour sur le devant de la scène, où il restera trente ans, avec une flux de commandes de la famille royale, de la vieille noblesse, de la noblesse de robe et des nouveaux riches financiers - les plus puissants, les plus riches, les plus célèbres et les mieux informés de la France d’ancien régime - sans parler des artistes et des intellectuels qu’il comptait comme ses amis, et parmi lesquels il était peut-être à son meilleur en tant que portraitiste.

Cette virtuosité n’a pas été atteinte sans lutte : La Tour a été un précurseur de l’artiste torturé du XIX^e siècle, agonisant sur de soi-disant préparations⁴ dans lesquelles il tentait de capturer l’âme de son modèle, et continuant à travailler pendant des décennies sur des portraits qui ne le satisfaisaient pas, souvent à leur détriment. Sans surprise, un bon nombre de ses œuvres sont des autoportraits où la patience du modèle n’était pas un problème. Cette quête de perfection est peut-être devenue la folie qui s’est emparée des dernières années de sa vie.

Son œuvre se compose presque entièrement de portraits au pastel, à la fois des travaux définitifs et des préparations associées à la craie, parfois avec du pastel ; il n’a pas travaillé à l’huile ou à la miniature, il n’a dessiné autrement qu’à la craie, ni gravé d’estampes. Il a exposé plus de pastels (et plus de portraits) dans les salons officiels de Paris que tout autre artiste au cours du XVIII^e siècle - bien que, même en tenant compte des pertes, il ait été beaucoup moins productif que certains autres pastellistes. Il a passé pratiquement toute sa carrière à Paris, contrairement à des rivaux tels que Perronneau et Liotard qui ont beaucoup voyagé pour sécuriser les affaires et établir leur réputation.

³ Les numéros J renvoient au catalogue ou Dictionnaire : ceux commençant par [J.46.](#) au catalogue La Tour, [J.1.46.](#), [J.1F.46.](#), et [J.M.46.](#) à l’[ICONOGRAPHIE](#) et autres numéros J au [Dictionary of pastellists](#) en ligne.

⁴ Hoisington 2016, p. 60, signale que La Tour appelait ces travaux *études*, et suggère que le mot préparation a été utilisé pour la première fois dans ce sens par les Goncourt : en fait Champfleury les a anticipés en 1855.

La renommée de La Tour dans toute l'Europe de son vivant était énorme. Son importance depuis a inévitablement fait de lui le sujet de beaucoup d'attention scientifique. Cela a fourni des informations limitées sur certaines des questions les plus intéressantes. La richesse apparente de la critique de salon s'avère largement répétitive, même si cela ne l'a pas empêchée (ainsi que certains des portraits les plus connus) d'être suranalysée à partir des tendances académiques à la mode. Les détails biographiques d'une poignée de sources plus ou moins contemporaines ont été sans cesse répétés et embellis, et les inférences d'observations fortuites se sont développées au-delà du sens.

Les faits biographiques de base - pour la plupart recueillis à la fin du XIX^e siècle par des historiens de l'art et des archivistes tels que Charles Desmaze, Champfleury, Georges Lecocq, Maurice Tourneux, Élie Fleury et Gaston Brière - ont été largement consolidés dans la monographie de Georges Wildenstein de 1928 ("B&W"⁵), ainsi qu'une œuvre qui, par la variété de ses sujets et la compétence de son exécution, domine le domaine. En aucun cas, toutes les 990 entrées du catalogue de Wildenstein ne sont de La Tour - mais il y a beaucoup d'omissions et de confusions sur le statut des répétitions. L'étendue des erreurs et des omissions du livre peut être glanée dans notre [B&W Concordance](#), qui comprend de nombreux pastels réattribués ici à des artistes de Vivien à Vigée Le Brun.⁶

Le B&W n'a jusqu'ici été dépassé en ampleur, malgré les ouvrages plus précis et bien mieux illustrés de Christine Debie et Xavier Salmon et les découvertes présentées dans l'exposition de 2004 à Versailles.⁷ Salmon 2024 offre la meilleure sélection de reproductions mais il ne s'agit pas d'un catalogue raisonné ; il adopte une structure qui le rend difficile à utiliser comme outil de référence, et un style que le lecteur général peut trouver difficile.⁸ L'enjeu d'établir en toute sécurité l'œuvre intégrale a pourtant été largement ignoré, les chercheurs, découragés par la quasi-impossibilité d'établir une chronologie fiable,⁹ s'intéressant peu à cette tâche, se concentrant plutôt sur l'analyse d'un petit nombre d'œuvres connues ou focalisés sur inscrivant La Tour dans des thèses académiques sur les Lumières, le rôle des artistes et la structure sociale impliquée par le portrait.

Alors que les enquêtes scientifiques offrent la promesse d'une compréhension plus approfondie de la technique de La Tour, le principal outil pour établir l'authenticité reste le connaisseur, et la principale ressource est l'ensemble des informations que nous recueillons dans le catalogue et dans notre version étendue et mise à jour du tableau chronologique des [DOCUMENTS](#) de B&W (les documents qui peuvent s'y trouver sont référencés ci-dessous uniquement par date pour éviter une pléthore de notes de bas de page). Ils constituent la seule biographie exacte du modèle.

[Voici](#) un lien vers la page d'index des différents fichiers composant cette monographie et catalogue raisonné en ligne de La Tour. La plupart des informations les plus importantes sont contenues dans les essais sur des travaux spécifiques, dont les résumés sont intégrés dans le catalogue des travaux (divisé en six fascicules), et ne sont pas dupliqués dans cet essai (ni les informations dupliquées qui appartiennent à d'autres parties du [dictionnaire](#) en ligne, qu'il s'agisse de pastels d'autres artistes, d'informations générales sur le médium ou d'index de modèles, etc.). Dans cet ouvrage, l'accent est mis sur les faits, les œuvres et les documents, et non sur les théories ou les anecdotes.

⁵ Essentiellement écrit par Georges Wildenstein avec une courte introduction par Albert Besnard, dont le nom apparaît néanmoins sur la page de titre en tant que co-auteur.

⁶ Le catalogue B&W comprend un grand nombre d'ouvrages en caractères majuscules et minuscules, indiquant qu'aucune opinion sur l'attribution n'est exprimée (indiqué ci-dessous par "?attr." après le numéro N&B, équivalent à un $\emptyset$ absent dans notre classement) ; sans surprise, ils comprennent un certain nombre d'œuvres de différents artistes. Ces erreurs d'attribution, copies et "œuvres mentionnées" indécidables (y compris les enregistrements répétés d'une même œuvre) constituent l'essentiel des 990 numéros en B&W, comme au sein des 1900 œuvres avec nombres [J46](#). dans cet ouvrage. Moins de 300 d'entre eux sont universellement acceptés

comme entièrement autographes, et même ce nombre comprend de nombreuses préparations.

⁷ Le seul livre publié en anglais, par Adrian Bury, est d'une valeur très limitée (il reproduit même une œuvre d'un artiste différent sur la couverture).

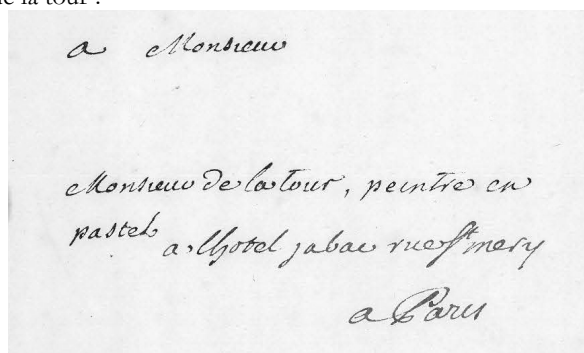
⁸ Voir Jeffares 2024c.

⁹ Comme Debie 1991, p. 20, a justement noté, "il est hasardeux, voire impossible, de déceler dans la production de La Tour une œuvre de ses débuts d'une œuvre plus tardive". Tourneux 1904 était tout aussi candide : "La Tour n'a pas... pris le soin de dresser la liste des portraits qu'il exécutait sans les dater ni les signer ; aussi leur nombre total et leur chronologie nous rigoureuse nous échapperont-ils toujours."

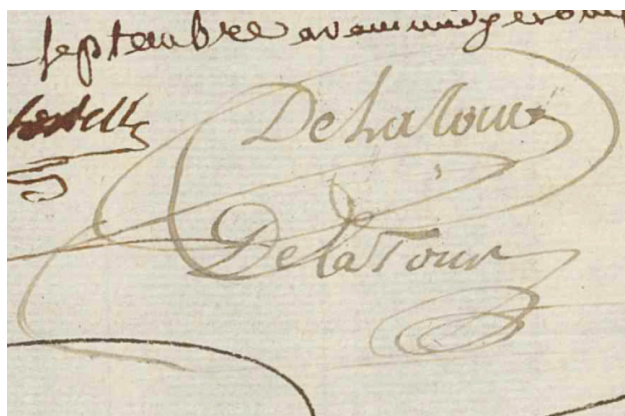
I. THÈMES BIOGRAPHIQUES

I.1 Le nom

Un débat un peu inutile (souvent basé sur des confusions de catégories entre conventions d'impression, particules indiquant la noblesse et contrôles juridiques post-napoléoniens sur les noms) sur la bonne orthographe de son nom (de La Tour, de Latour, Delatour etc.) a déjà pris trop d'espace (voir [Jeffares 2017x](#)) ; le "Delatour" qui apparaît dans certains documents contemporains¹⁰ est peut-être plus strictement exact, mais "de La Tour" est si largement accepté¹¹ que le solécisme, s'il en est un, est suivi ici. Un document tout à fait typique est le contrat d'achat de la maison d'Auteuil du 20.IX.1770 : il n'y a pas plus de raison d'imprimer aujourd'hui Delatour à partir du manuscrit "DelaTour" qu'il n'y en a d'imprimer Delavalette au lieu du "de La Valette" normalisé auquel personne ne s'oppose. Roettiers a gravé son nom DE LA TOUR sur un médaillon. D'Alembert l'appelait Latour, tandis que Voltaire l'appelait de la tour :¹²



Il faut noter que les souplesses de l'écriture autorisaient des subtilités comme les écarts discernables entre le De_la_tour pourtant cursif vu dans une lettre à Belle de Zuylen, ou le majuscule distinct chez DelaTour sur son rapport d'expertise du 29.XI.1774, retrouvé dans le codicille à son testament, sur le registre de l'Académie, 27.VI.1778, et sur un grand nombre d'autres documents. Il ne fait aucun doute que la préférence de l'artiste était pour cette forme, invariablement avec un T majuscule et généralement avec un peu d'espace autour du la.¹³ Le frère de La Tour, Charles, a également signé De_La_Tour dans un document du 12.IX.1761 qui fournit un exemple représentatif de la signature de l'artiste (celle du pastelliste en dessous de celle de son frère) :



Une progression similaire s'observe dans la calligraphie de plus en plus élaborée de son père : au moment (28.III.1726) du baptême du demi-frère du pastelliste Jean-François, son père sépare nettement la particule de "La Tour", comme fit son propre père Jean de La Tour, maître maçon. La signature de Jean se retrouve dans de nombreux registres paroissiaux, généralement accompagnée de son monogramme (qui peut aussi être sa marque de maçon), JLT dans un cercle.

Dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, La Tour figure parmi les artistes cités pour illustrer l'expression "Les pastels de..." : dans les cinquième (1798) à huitième (1935) éditions, comme "Latour", et dans l'actuelle 9^e édition, comme "Quentin de La Tour".

Quant à savoir si un trait d'union doit apparaître entre les prénoms de l'artiste, cela aussi est une question de convention d'impression moderne plutôt qu'un fait historique vérifiable à partir de documents. "Maurice-Quentin" n'est certainement pas un nom composé au sens où l'est Jean-Baptiste ; en effet dans plusieurs documents, l'artiste est désigné comme Maurice DelaTour ou Maurice-Q. DelaTour.¹⁴ Dans ce travail, nous utilisons le trait d'union entre tous les prénoms français pour les distinguer des noms de famille, qu'il s'agisse ou non de noms composés : ceci est conforme aux recommandations officielles.¹⁵ Une alternative sensée consiste à ne pas utiliser le trait d'union entre les prénoms (c'est ce qui apparaît dans la plupart des manuscrits d'époque - mais pas dans les sources généalogiques imprimées). Mais l'habitude de plus en plus répandue de n'utiliser le trait d'union qu'avec les prénoms composés (comme Jean-Baptiste) est déplorée : il est quasiment impossible d'appliquer la règle de manière cohérente, car il n'existe aucun moyen de savoir aujourd'hui quels noms étaient alors considérés comme composés. Les règles limitant les formes composées à deux noms seulement sont aussi une imposition anachronique aux personnes vivant avant la Révolution.

Homonymes non apparentés

Le nom La Tour sous ses diverses formes est bien sûr extrêmement courant, tant comme nom de famille que comme surnom lié à la terre que l'on trouve chez la noblesse.

¹⁰ Les documents olographes survivants comprennent les fiches nominatives sur certaines des préparations de Saint-Quentin ; les étiquettes aux versos de Monnet [J.46.2377](#) et Coventry [J.46.1565](#) ; les testaments ; la lettre à d'Agay de Mutigny du 21.IX.1781 ; et les expertises du 29.XI.1774 et 26.XI.1783.

¹¹ Debrie 1991 et Debrie & Salmon 2000, ainsi que la grande rétrospective La Tour 2004 ; il est indexé sous L. dans tous les dictionnaires usuels d'histoire de l'art, la BnF et la Getty Union List of Artist Names.

¹² Vers 1735. L'enveloppe mais pas la lettre se trouve à la bibliothèque publique de New York ; voir [DOCUMENTS](#), 1735.

¹³ Une exception peut être notée : l'étiquette au verso de Coventry [J.46.1565](#), que je crois maintenant être autographe, porte idiosyncratiquement "Maurice Q Delatour".

¹⁴ Sur les étiquettes aux versos de Monnet [J.46.2377](#) ("Maurice DelaTour") et Coventry [J.46.1565](#) ("Maurice Q Delatour") ; et le rapport d'expertise du 26.XI.1783 ("Maurice DelaTour").

¹⁵ Voir par exemple le *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale* (3^e éd., p. 151) ou le Catalogue général de la BnF. La convention est également adoptée par des [ouvrages classiques](#) sur la généalogie (par exemple La Chesnaye des Bois, Père Anselme ou Joula de Morenas).

Un répertoire complet est cependant inutile car très peu d'entre eux sont susceptibles de prêter à confusion, et les identifications des pastels de La Tour ne sont pas basées sur sa signature. L'écart chronologique avec le peintre le plus célèbre de ce nom, Georges de La Tour (1593-1652 ; [q.v.](#)), est suffisamment grand pour résoudre toute erreur d'attribution (tout en notant la copie de Maurice-Quentin d'une figure d'un tableau de Georges de La Tour, [J.46.3774](#)).

Certaines estampes exprimées être d'après La Tour ou Delatour peuvent cependant faire référence à des homonymes ultérieurs.

On ne sait pratiquement rien de Pierre Pierre, "dit Latour" ou "Delatour" (1707-1743), maître peintre à Paris, qui était beau-frère du professeur de La Tour, Dupouch (*v.* §1.4 *infra*) ; il était le fils de Louis Pierre dit Latour, employé dans les fermes du roi. L'adresse indiquée dans son contrat de mariage du 21.I.1731 avec Gabrielle-Catherine Dupouch (AN MC/ET/XXIV/637) était rue de la Pelleterie (quand il était qualifié d'"ouvrier travaillant à la peinture"), et la même adresse est portée aux registres de tutelles après son décès (AN Y4609^B, 21.III.1743).

Il est donc peu probable qu'il soit l'auteur de deux portraits à l'huile, [J.46.31495](#) et [J.46.3164](#), improbablement attribués à Maurice-Quentin de La Tour sur la base d'inscriptions et de dates de 1736 et 1737 avec une adresse rue Saint-Pierre. Jacques face aux Jésuites (aujourd'hui Lycée Louis le Grand) ; l'un d'eux est après Delobel. Il s'agit peut-être de Jean-Charles Latour, peintre, rue Saint-Jacques, connu uniquement par un consentement liée à une dette relative au loyer impayé d'une maison située rue de l'Arbalète, 11.XII.1750 (AN MC/ET/XVIII/584).

Bien que trop jeune pour être responsable des portraits de 1736-1737, il convient de mentionner l'obscur peintre et portraitiste flamand Jean ou Jan Latour (1719-1782), actif à Rome, Paris, Spa et Liège, et qui fut à Londres vers 1760-1768.¹⁶

Un autre cas est celui de la miniaturiste et pastelliste Mme Philippe-François Delatour, née Marie-Élisabeth-Jeanne Simons (1750-1834, [q.v.](#)), mère de l'artiste Alexandre Delatour (1780-1858).

Le dessinateur Louis Brion de La Tour (1758-1803, [q.v.](#)) pourrait également être un candidat pour le Latour, miniaturiste qui était à Londres en 1794-1795, annonçant son Physigraph nouvellement inventé dans le *Times*, 3.IV.1794, et dans partenariat avec Constant de Massoul (*Morning chronicle*, 16.V.1795).

I.2 Premières biographies et sources

Avant de se pencher sur la vie de l'artiste, il est nécessaire de revoir la fiabilité des récits antérieurs. Les premières histoires de La Tour sont exposés dans [BIOGRAPHIES](#)

¹⁶ Voir [DOCUMENTS](#), 19.V.1768 pour un catalogue de sa collection supposée être celle de Maurice-Quentin de La Tour dans le Getty Provenance Index. Si le double portrait à l'huile d'une dame et de sa fille, signé et daté de 1780 (Londres, Christie's, 2.II.1951) est de lui, il n'y a aucun risque de confondre son œuvre avec celle de La Tour.

¹⁷ Besnard & Wildenstein écrivent inexplicablement "Duplaquet avait connu personnellement l'artiste et écrivait deux ans après sa mort" ; l'éloge a été prononcé quelques mois après la mort de La Tour, et des passages comme celui de la p. 66 ("Ceux qui l'ont fréquenté dans sa retraite vous diront mieux que moi") indiquent que Duplaquet ne prétendait pas le connaître personnellement. La préparation d'une inconnue, dite Mme Masse, [J.46.2351](#), qui appartenait à Duplaquet lui a très probablement été présentée par le frère de l'artiste en reconnaissance de l'éloge.

[CONTEMPORAINES](#). Le récit sensé de Mariette, écrit en 1772, est le plus utile, mais il n'est pas sans erreur. L'éloge de Duplaquet est exagéré et de seconde main - écrit à titre posthume à l'invitation de l'administration de l'École gratuite de dessin (que l'artiste avait fondée dans son Saint-Quentin natal).¹⁷ Il n'était pas le premier choix¹⁸ de biographe du bureau, et il est fort probable qu'il se soit attelé à sa tâche en parlant à ceux qui n'avaient connu l'artiste que dans ses dernières années, tant d'informations peuvent provenir (indirectement) des propres histoires de La Tour lui-même. Si Bucelly d'Estrées ajoute des détails utiles, son récit est trop tard pour être fiable (il n'avait que 10 ans lorsque La Tour est mort¹⁹), et n'est pas indépendant de Duplaquet. Le volume réalisé par Dréolle de Nodion (1856) n'est guère plus qu'un spicilège de matériel de seconde ou de troisième main réuni par un journaliste professionnel lors de son séjour à Saint-Quentin.

Dans un article séparé ([Jeffares 2014m](#)), j'ai adopté une approche phylogénétique pour analyser la propagation des tropes et des erreurs à travers ces sources, une étape fondamentale pour revenir aux faits solides, bien que décevant plus maigre que les monographies récentes pourraient nous laisser penser. Même des erreurs insignifiantes sont éclairantes dans cette approche textuelle. Par exemple, La Tour est né en 1704, mais la périphrase de Duplaquet met cela (correctement) comme "5^e année du siècle" ; ceci est repris à tort comme 1705 par les journalistes qui suivent. Duplaquet, élargissant le matériel limité dont il disposait, embellit également : dans la version de Diderot du récit de la confrontation de La Tour avec Perronneau, l'autoportrait de La Tour est celui avec le chapeau clabaud, mais Duplaquet substitue l'autoportrait à l'index, donc comme pour ridiculiser l'insuffisance de Perronneau. Mariette nous raconte les prétentions intellectuelles de La Tour, et comment il a étudié le dictionnaire de Bayle avant de présenter des idées à moitié digérées dans des réunions intellectuelles. Duplaquet l'a comme "le Peintre Philosophe ; avide de tout savoir", et ajoute qu'il a étudié les mathématiques et la géométrie pendant les deux années qu'il a consacrées à la maîtrise du dessin, tandis que pour Bucelly d'Estrées il avait "de vastes connaissances en littérature, il était bon mathématicien et bon géomètre".

La conclusion d'un examen détaillé de ces tropes est que tous les biographes postérieurs à Duplaquet se sont beaucoup appuyés sur lui, ou sur la revue anonyme parue dans l'*Année littéraire* de 1789 sur laquelle la nécrologie du *Times* s'appuyait étroitement, même s'il semble que l'auteur de la pièce de l'*Almanach littéraire* remonte aussi directement à Duplaquet. Aucun de ces trois documents intéressants ne semble avoir été connu de B&W, et si le troisième est cité par Méjanès 2002, il ne cite que la version abrégée parue dans la *Biographie universelle* de Michaud en 1824, dont le

¹⁸ Frère Barron, religieux jacobin à Saint-Quentin, interrogé le premier, décline, le procès-verbal de l'École gratuite du 6.III.1788 rapportant qu' "il lui étoit impossible par rapport à sa station de manifester l'oraison funèbre de M. de la Tour" : il n'est pas clair si cela impliquait une certaine réserve quant à la piété de l'artiste.

¹⁹ Bien que Debrie 1991, p. 15 (d'après Tourneux 1904a, p. 6) précise qu'en 1834 il était l'un des rares survivants à avoir entendu l'oraison de Duplaquet, elle et Tourneux ont probablement confondu le biographe Albert-Quentin-Marie-Catherine, chevalier Philippy de Bucelly d' Estrées (1777-1850) avec son père, Albert (1745-1809), administrateur à l'École de dessin à partir de 1783 (*v.* [DOCUMENTS](#), c.1806).

signataire est trop jeune pour avoir été l'auteur de l'article original.

En revanche, il n'y a aucune preuve linguistique d'une influence directe du texte de Mariette, qui n'a été publié que dans les années 1850 et n'a probablement pas été vu directement par Duplaquet - bien que, naturellement, de nombreuses anecdotes, qui sans doute circulaient librement, réapparaissent sous une forme ou une autre.

Les histoires illustrant le caractère maladroît et les excentricités de La Tour sont trop nombreuses et trop peu fiables pour être répétées ici.²⁰ Les légendes (honoraires exorbitants, impatience à attendre, répartie insolente avec le roi, etc.) se retrouvent largement dans ces premières biographies ; elles reflètent généralement la confiance en soi de l'autodidacte s'étendant au-delà de la sphère de son génie (les histoires abondent sur ses prétentions intellectuelles et ses moqueries), ou le véritable souci de voir les artistes talentueux être reconnus (et récompensés) dans une société dont les hiérarchies étaient fondées sur la naissance et la richesse.

Lorsque La Tour dit à Mme de Graffigny qu'il avait brûlé son célèbre pastel de Mme de Pompadour (8.vii.1748), elle en conclut qu'il était fou ("un maître fol"). L'histoire de Mme de Genlis (non datée, après 1756²¹) de l'énigme de La Tour sur la façon dont il est allé de Paris à Passy sans marcher, nager ou utiliser de cheval ou de voiture (la solution : il a sauté dans la Seine et s'est accroché à un bateau qui l'y a traîné) montre simplement qu'il était ennuyeux.

L'histoire la plus déroutante provient peut-être de trois des sources les plus anciennes et (on pourrait imaginer) les plus fiables : les commentaires de Diderot dans ses Salons de 1763 et 1767 ; la biographie de Mariette, écrite en 1772 ; et la lettre de Marie Fel au demi-frère de l'artiste Jean-François de La Tour, écrite au moment de la mort de La Tour. Diderot et Mariette mentionnent tous deux la conversation rapportée entre La Tour et Louis XV dans laquelle l'artiste critique l'état de la marine française ("nous n'avons point de marine..." etc.) : il est impossible d'imaginer que cette conversation a eu lieu deux fois, ni que il n'était pas lié à un engagement naval spécifique. Diderot rapporte cet échange comme ayant eu lieu "en 1756" (il est bien précis, et n'écrit que quelques années plus tard), et alors que La Tour était "faisant le portrait du roi" (les exemples connus se situent entre 1745 et 1748). Mariette, cependant, rapporte que l'incident s'est produit alors que La Tour travaillait sur le portrait de Mme de Pompadour en présence du roi : "C'étoit dans le temps que les Anglois avoient détruit notre marine et que nous n'avions aucun navire à leur opposant." Puisque le portrait de Mme de Pompadour a été exposé en 1755, cela ne peut se référer aux engagements navals pendant la guerre de Sept Ans, mais situe presque certainement l'incident de la guerre de Succession d'Autriche, probablement au deuxième des deux engagements au cap Finisterre en 1747. Dans la version de Marie Fel, basée sur une histoire que La Tour lui-même lui a racontée et qui omet toute référence à la marine (mais qui peut néanmoins découler de cette discussion), La Tour peignait Mme de Pompadour à l'arrivée du roi, "fort triste",

suite à la bataille de Rossbach. Puisque cette bataille a eu lieu en 1757, deux ans après la fin du portrait, l'histoire n'est pas fiable. Mais cela laisse entendre que La Tour lui-même fut à l'origine de ces trois (et sans doute de bien d'autres) anecdotes, et qu'il les raconta à maintes reprises, les embellissant et les mettant à jour - sinon en les inventant complètement - avec une grande liberté. Si tel est le cas, des légendes telles que les visites à Cambrai et en Angleterre qui peuvent avoir eu la même source sont probablement tout aussi peu fiables.

Un autre trope particulièrement tenace est que La Tour s'est vu offrir l'ordre de Saint-Michel, mais l'a refusé, au motif qu' "il ne connaissait de noblesse que celle des sentiments, et de prééminence que celle des talents" (comme dit Bucelly d'Estrées en détournant la phrase de Duplaquet). La première apparition de l'histoire est chez Duplaquet, qui la rend encore moins crédible en disant que l'offre a été faite deux fois, mais est récitée par presque tous les auteurs ultérieurs.²²

D'autres histoires ont sans aucun doute un élément de vérité. On peut aisément croire que La Tour était fier d'être Picard sans avoir à se fier à l'abbé Duplaquet, puisque l'artiste signa une lettre (du 24.iv.1774) "avec la franchise et la cordialité d'un Picard". Il est donc d'autant plus facile d'admettre qu'il a bien pu désapprouver la pose soumise de la Bretagne dans la sculpture allégorique du roi à Rennes de Lemoyne racontée bien plus tard par l'abbé Soulavie,²³ rapportant que La Tour lui aurait dit que "[Lemoyne] en [de la figure de Bretagne] fit une devergondée qui s'acroupit & se pâme devant le Bien-Aimé." La Tour, a expliqué Soulavie, "étoit un artiste célébrant par son génie créateur de l'art du pastel, & par son amour de la liberté".

Plus précieux est le bref récit de Marie Fel, tentant de se remémorer les histoires qu'elle avait données au connaisseur et auteur Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796). Il était le fils d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, l'auteur de l'*Abrégé de la vie des plus célèbres peintres*, 1745-1752 ; Antoine-Nicolas lui-même a publié une *Vie des célèbres architectes et sculpteurs* en 1787, et semble avoir planifié une vie de La Tour aux fins de laquelle il recueillait des histoires de ceux qui l'ont connu, selon Marie Fel. (Mariette, qui était la cousine germaine de d'Argenville, a peut-être entendu ces histoires.) Il ne reste aucun signe de la vie de La Tour par d'Argenville, bien qu'il ne soit pas impossible qu'il ait contribué à la critique de Duplaquet à l'*Année littéraire*. Il semble probable que celui-ci et les autres dérivés aient été écrits par l'un des administrateurs de l'École gratuite qui avait demandé le consentement de Duplaquet pour réutiliser son matériel, comme il le révèle dans sa préface. Ce parti pris saint-quentinois se concentre naturellement sur la philanthropie locale de La Tour et son affection pour sa ville natale, dans laquelle il ne revient que contraint par la sénilité. Cela signifie probablement que de nombreuses anecdotes viennent de La Tour lui-même à un stade où rien de ce qu'il a dit ne pouvait être fiable.

Hérodote, confronté à des obstacles similaires (*Histoires*, II:24), a estimé qu'il devait fournir ses propres opinions plutôt que de simplement condamner ses sources. Cela ne

²⁰ On les retrouve dans la quasi-totalité de la littérature de La Tour, avec plus ou moins de prudence, et souvent suranalysées dans les thèses académiques.

²¹ Cette histoire et d'autres se trouvent dans le dossier des [BIOGRAPHIES](#) contemporaines.

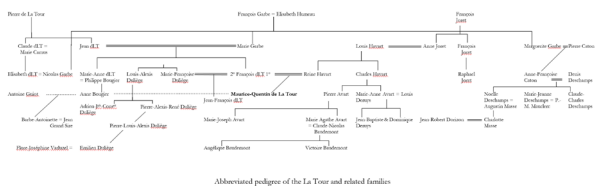
²² Delpuech 1946 (p. 8) suggère même que l'offre a été faite par Mme de Pompadour pour son portrait, mais note que Maurice Bicking, avocat à la Cour d'appel, l'a datée de 1750. Aucun document n'est cependant cité.

²³ *Mémoires du maréchal de Richelieu*, 1793, VII, p. 279.

peut être fait en toute sécurité ici que dans quelques cas où des sources fiables et indépendantes ont été découvertes. Les conversations enregistrées par Mme de Graffigny, ignorées jusqu'à leur publication dans [Jeffares 2017g](#), représentent donc un ajout majeur à notre compréhension de l'artiste et à notre capacité à distinguer les faits des légendes construites sur l'auto-narration. Mais d'autres sources sont passées inaperçues : le témoignage crucial dans le *Mercur* de la copie de l'autoportrait d'Amiens par l'abbé Mangenot (jusqu'à [Jeffares 2019h](#)) ; ou les copies attestant les modifications apportées par La Tour à ses pièces de l'Académie (jusqu'à [Jeffares 2021f](#)).

1.3 Antécédents familiaux

Le tableau chronologique de B&W (la base de la collection considérablement élargie dans nos [DOCUMENTS](#)) a commencé avec les découvertes de Georges Grandin, conservateur du musée de Laon, de ce qui semble être les ancêtres de La Tour dans cette ville remontant à 1596. Cependant la généalogie présentée dans B&W comportait de nombreuses lacunes et erreurs qui n'ont été corrigées que récemment. L'inscription du mariage entre François de La Tour et Reine Havart n'a été retrouvée qu'en 2016, tandis que les documents que rapporte Grandin pour la naissance de François et le mariage des parents (pour lesquels il ne donne aucune paroisse) n'ont été localisés qu'aux Archives de l'Aisne (dans la paroisse de Saint-Michel, Laon) en 2016. Les éléments manquants de B&W comprenaient les relations entre La Tour et un certain nombre de personnes qu'il mentionne dans ses testaments.



Un arbre schématique (ci-dessus ; cliquez sur l'[hyperlien](#) pour afficher en plein écran) montre les relations les plus importantes ; tandis que des généalogies plus détaillées, avec des citations de source autres que les usuels standards, sont données pour les familles [La Tour](#), [Deschamps](#), [Garbe](#), [Havart](#), [Joret](#), et [Masse](#).

Les registres paroissiaux de Saint-Michel de Laon indiquent que le grand-père de l'artiste Jean de La Tour était alphabétisé et un membre respecté de la communauté en ce qu'il apparaît comme témoin ou parrain sur de nombreux actes ou registres paroissiaux. Son fils aîné François (père de l'artiste) était musicien, chantre, à Saint-Quentin. (Il aurait auparavant servi dans l'armée, comme trompette dans la compagnie du duc du Maine dans le régiment d'élite des carabiniers : mais cela repose sur un seul document de 1684 dans lequel ses prénoms sont donnés comme Jean-François, et devrait probablement être ignoré car le nom de famille est si commun.) Il est également appelé ingénieur-géographe

selon un document qui n'a pas été localisé, aussi probablement une confusion,²⁴ bien que sa vue en perspective aérienne de Saint-Quentin présentée à l'église royale de 1712 est conservée au musée Antoine-Lécuyer [JIF.46.501](#).²⁵ Dès 1719, François est maître écrivain (son cousin Denis Deschamps, maître écrivain à Laon, a plaidé en justice pour l'exercice de ce métier protégé ; le frère de Denis, Pierre, est également maître écrivain, à Vailly-sur-Aisne).

Les familles pouvaient monter et descendre dans la hiérarchie sociale : ce qu'il y a de remarquable, c'est que La Tour gardait contact avec tant de ses proches restés dans des occupations modestes. (Cela dit, il est également remarquable que le seul membre de sa famille qu'il ait représenté avec certitude était lui-même - à plusieurs reprises.²⁶) Le fait que La Tour mentionne un grand nombre de ses "cousins" dans ses testaments (faits en 1768 et 1784) suggère que les relations exactes valent la peine d'être explorées, et un certain nombre de liens ont maintenant été établis à partir des registres paroissiaux ([Jeffares 2016i](#)). La situation familiale était clairement artisanale, si éduquée, plutôt que haut bourgeoise, des deux côtés. La mère de La Tour, Reine Havart, était peu connue jusqu'à ce que Jeffares 2016j démontre qu'elle venait de Noyon, où son père Louis Havart était tapissier et sa mère Anne Joret (tante du Raphaël Jorret mentionné dans le testament de La Tour) était issue d'une famille de tailleurs. Reine était la nièce de Charles Havart, tapissier installé à Saint-Quentin. Pierre Avart (comme le nom était orthographié à Saint-Quentin, mais pas à Laon) était sûrement son fils, mais n'était qu'un simple manouvrier ; sa fille Agathe a épousé Claude-Nicolas Baudemont, mulquinier ou tisserand (parents des jeunes filles mentionnées dans le testament de La Tour, ainsi que la tante d'Agathe Joseph *ibid*). La sœur de Pierre a épousé Louis Deruys ou Deruis (diverses fautes d'orthographe résultent des nombreuses occurrences illisibles dans les registres paroissiaux), dont le père était professeur de latin mais qui était lui-même d'abord manouvrier puis jardinier, tandis que son fils Jean-Baptiste était un autre mulquinier.

Du côté de son père, il y avait plusieurs liens avec les Garbe, famille de forgerons. La grand-mère paternelle de La Tour, Marie, était la fille de François Garbe (1610-1678), maréchal ferrant à Laon ; son frère Nicolas a épousé Elisabeth, la nièce de Jean de La Tour, tandis que la sœur de Marie, Marguerite, a épousé Pierre Caton, tapissier à Laon ; leur fille Anne-Françoise a épousé l'écrivain Denis Deschamps (mentionné ci-dessus), père de la chanoine, Claude-Charles Deschamps, modèle de La Tour. Une des sœurs du chanoine, Noëlle, épouse un Augustin Masse, marchand de tabac à Paris : leur fille Charlotte Masse épouse Jean-Robert Dorison (1731-1803), employé au bureau des huissiers de la Grande Chancellerie et fils d'un tailleur de Saint-Denis (la sœur de Dorison, également Charlotte, a épousé un Michel Deschamps, perruquier à Saint-Denis). La Tour assista à ce mariage, et Dorison jouera plus tard un rôle dans l'organisation des fonds pour le prix La Tour établi à Amiens, et jusqu'en 1794 représentera Jean-François de La

²⁴ Voir [DOCUMENTS](#), 1596-1704 où le point est discuté. Il semble faire référence à l'extrait de baptême perdu présenté par Jean-François de La Tour aux autorités militaires, et ne se retrouve pas dans l'acte de baptême d'origine. Il s'agit peut-être d'une mauvaise lecture ou d'un embellissement, peut-être de la déclaration de Mariette selon laquelle son père voulait que le pastelliste devienne ingénieur.

²⁵ Rien dans l'annotation élaborée de [JIF.46.501](#) ne permet d'identifier l'auteur comme ingénieur ou géographe (voir [DOCUMENTS](#), 1712). Une confusion

peut avoir surgi avec Brion de La Tour, plus tardif et sans lien de parenté, qui était ingénieur-géographe du roi. L'authenticité du dessin du fils ([J.46.3754](#)) est incertaine : *n. §I.4*.

²⁶ L'authenticité des portraits dits de l'un ou de l'autre de ses frères ou des portraits Duliège ayant appartenu à Flore Warluzèle ne peut être vérifiée : *n. infra*.

Tour dans les documents juridiques à Paris. De manière confuse, Augustin Masse ne semble pas avoir été lié au marchand orfèvre, Grégoire III Masse,²⁷ qui, en 1752, épousa la sœur de François-Charles Dufloquet, comte de Réals, un officier supérieur de cavalerie : que Mme Masse était un autre modèle de La Tour, mais pas un parent.

Ce milieu de tailleurs et de tapissiers (le textile était alors l'âme de Saint-Quentin) a peut-être cultivé l'œil du pastelliste. Des soies et satins des costumes de ses modèles aux tapis représentés avec tant de précision et d'intelligence dans les portraits de Mme de Pompadour et du président de Rieux, la compréhension de La Tour des tissus et des textiles était profonde.

Charles de La Tour

Des huit frères et sœurs de La Tour, seuls quatre ont survécu jusqu'à l'âge adulte ; aucun d'eux ne s'est marié. Deux de ses frères rompent également avec ce milieu familial, ce qui ne s'explique pas forcément par l'influence de l'artiste à la cour. Son frère aîné Charles (1702-1766) avait obtenu un poste de directeur des vivres en Italie en 1736, avant que l'artiste n'ait un tel pouvoir. Charles, que La Tour admirait évidemment (voir sa lettre à Marigny du 21.VII.1766, après la mort de Charles), semble avoir attiré l'attention du ministre de la guerre d'Angervilliers et fut envoyé en Corse pour plusieurs années en 1738 dans une capacité supérieure. Il est à noter aussi que si Charles mentionne deux autres frères (Adrien-François et Adrien-Honoré, tous deux restés à Saint-Quentin) dans son testament du 26.XI.1755, il omet son demi-frère Jean-François, peut-être parce que son avenir était déjà assuré.

Jean-François de La Tour

Jean-François (1726-1807), connu plus tard sous le nom de "chevalier de La Tour", devait devenir officier dans le régiment d'élite des gendarmes bourguignons,²⁸ mais les preuves de sa carrière militaire sont incomplètes. Il est nommé gendarme au mariage de sa tante le 7.XI.1746, et lieutenant dans ce régiment dans le testament de La Tour de 1768 et dans la cession de la maison de sa mère en 1775, bien que son nom n'apparaisse dans aucune édition de l'*État militaire*, et il n'y a pas non plus de dossier sur lui au Service historique de la Défense, Vincennes.²⁹ Il est également clair qu'il était connu de l'oncle de Joseph-Henry Costa de Beauregard, Antoine-Victor-Augustin d'Auberjon, comte de Murinais (1731-1797), qui était major dans les gendarmes bourguignons 1760-66 : par 18.I.1767 Murinais avait obtenu de lui une lettre de recommandation pour que son neveu visite le pastelliste.³⁰ Jean-François déclare dans une lettre du .II.1789 qu'il s'est retiré du service une quinzaine d'années auparavant.

Tout cela est globalement conforme à l'éloge de Charlet 1807, qui nous apprend aussi que Jean-François a servi à la bataille de Fontenoy (17.V.1745) dans les gendarmes bourguignons : il a été blessé à la cuisse mais a continué le

combat. Il n'aurait alors que 19 ans, et s'était vraisemblablement enrôlé dans les rangs, peut-être sous l'influence du pastelliste (bien que la grande série de portraits militaires ait été réalisée dans les années suivantes, La Tour avait déjà représenté le duc d'Ayen, capitaine dans les gardes écossaises). A Minden (1.VIII.1759) son cheval fut abattu sous lui. A Fribourg (29.X.1762), à la tête d'une troupe de 25 hommes, il tient l'ennemi à distance, permettant à ses hommes de se reformer. Le 23.II.1766, il fut promu au grade de lieutenant en pied dans le régiment par brevet royal plutôt que par achat (le brevet atteste qu'il avait droit aux mêmes privilèges que s'il occupait le grade par charge). Il a reçu le Saint-Louis soit en même temps, soit très peu de temps après (ce n'est pas mentionné dans le brevet). Il se retire en 1778 selon Charlet.³¹ C'est bien sûr son rôle par la suite, et notamment son implication dans la collection aujourd'hui à Saint-Quentin après la mort de son frère, qui lui donne ici une importance toute particulière. Il est également peu connu que, à l'époque de la mort de son frère, le vieux chevalier de La Tour envisageait de se marier avec une dame connue uniquement par ses initiales, Ad. D. (voir [Jeffares 2019g](#)) ; si le match avait eu lieu, il semble peu probable que la collection La Tour soit désormais à Saint-Quentin.

Les Duliège

Ni La Tour ni aucun de ses frères et sœurs ne se sont mariés et il n'y avait pas de descendants directs (légitimes). La belle-mère de La Tour avait un frère, Louis-Alexis Duliège, dont l'un des fils, l'abbé Adrien-Joseph-Constant, fut aumônier à Saint-Quentin et devint exécuteur testamentaire de Jean-François, chevalier de La Tour, demi-frère. L'abbé Duliège n'avait pas non plus d'enfants, mais son frère, Pierre-Alexis-René Duliège (un tailleur d'habits à Saint-Quentin), en a. La mention par Desmaze d'un groupe de pastels (qui comprenait des portraits de Mme de Pompadour et du cardinal de Tencin en plus de quelques portraits de famille, ainsi qu'un groupe de documents que Desmaze a publié sous le nom du *Reliquaire de La Tour*, 1874) qui est descendu à "Mme Varenne" est inexacte et n'a été dévoilée que dans [Jeffares 2019g](#). Flore-Joséphine Warluzèle, comme son nom figurait à son baptême en 1820, n'était pas apparentée à La Tour. Elle a épousé, apparemment pour la deuxième fois, Henry-Léopold Sarrazin, en 1872.³² Lors d'un précédent mariage en 1866 (à Alphonse-Auguste Varennes), elle a été décrite comme la veuve d'Émilien Duliège, mais la relation peut avoir été informelle car elle n'est pas documentée ailleurs.³³ Émilien était le petit-fils de Pierre-Alexis-René Duliège, et donc le petit-neveu de l'abbé Duliège. Un groupe d'études de têtes (dont Louis XV et le dauphin) a apparemment été offert au Louvre par son père, Pierre-Louis-Alexis Duliège (libraire à Paris), le 24.VI.1825, mais rejeté. Dréolle de Nodon 1856 notait que Duliège était décédé plusieurs années avant qu'il écrive (Duliège est décédé à Paris en 1854), et que sa veuve, née Julie Dilly, avait conservé une partie de la "belle collection faite par son mari"

²⁷ Augustin n'est pas mentionné dans l'inventaire de Grégoire Masse l'aîné (1648-1709).

²⁸ Un soldat ordinaire de ce régiment avait le grade d'officier de l'armée, une convention similaire à celle de certains régiments de la Garde de l'armée britannique.

²⁹ Communications privées, 15.VII.2019.

³⁰ Le jeune comte de Costa ne semble cependant pas avoir reçu la lettre, et aucune visite n'est enregistrée dans ses lettres à la maison.

³¹ Fleury 1904 ; n. [DOCUMENTS](#). Curieusement ni Mazas ni Colleville & Saint-Christo ne listent de promotions en 1766, mais les deux sont

notoirement incomplètes. Les récompenses de la distinction pour longs états de service n'étaient pas inhabituelles.

³² Sarrazin était un marchand bordelais sans lien évident avec la famille genevoise, dont Edouard Sarasin (1843-1917), propriétaire de deux pastels La Tour, dont Clouzot 1920 suggérait qu'il était lié à elle.

³³ L'acte de décès d'Émilien Duliège (Paris 12^e, 14.XII.1861) le décrit comme « célibataire » ; il y a eu comme témoin Joseph-Florimond Warluzèle, le frère de Flore qui aurait dû être au courant de tout mariage.

(suggérant peut-être qu'ils avaient été achetés plutôt qu'hérités), le reste ayant été vendu. Il pourrait s'agir d'une référence au groupe de quatre pastels "provenant de la succession de M. de la T***, de Saint-Quentin" vendu aux enchères à Paris, du 28.II.-1.III.1842. Mme veuve Duliège est décédée en 1859. Son fils Émilien est décédé en 1861 et une partie ou la totalité de la collection est passée à sa compagne, Mme Warluzèle. Ce groupe de 26 pièces (principalement des pastels de La Tour, dont certains semblent provenir de la vente de 1842) a été proposé à Drouot lors d'une vente le 4.V.1863.³⁴ Certaines d'entre elles, ainsi que des manuscrits, furent acquises par Charles Desmaze après 1873 et données³⁵ à la Ville de Saint-Quentin pour le musée en 1891. Cependant, la plupart des œuvres semblent avoir disparu peu après sa mort.³⁶ Il est donc impossible d'établir si elles ont été correctement attribuées ou identifiées, et la correspondance inexacte avec les pastels conservés dans la collection de Saint-Quentin ajoute à la confusion.

I.4 Premières années

La Tour est né et baptisé à Saint-Quentin (paroisse Saint-Jacques) le 5.IX.1704. Ses parrains et marraines, tous deux appelés Méniolle, étaient l'épouse d'un ancien maire de Saint-Quentin et, peut-être son neveu, un bourgeois de Noyon (d'où est originaire la mère de l'artiste ; la famille Méniolle avait aussi des relations dans les deux villes) ; aucun des deux ne semble avoir joué de rôle ultérieur dans sa vie. Dans une lettre au comte d'Angiviller du 4.VII.1778, l'artiste lui dit que le destin l'a fait naître à la même date, jour de la semaine et heure que Louis XIV : La Tour est peut-être né à 11 heures du matin, mais bien que le 5.IX.1704 était un vendredi, le Roi Soleil est né le 5.IX.1638, un dimanche.

Selon Mariette, information sans doute tirée de l'artiste lui-même, La Tour a dessiné dès son plus jeune âge. Son père voulait qu'il devienne ingénieur, mais sa myopie l'a rendu impossible. Une vue en perspective de Saint-Quentin ^{J.46.37539} qui appartenait à un des premiers biographes (Hordret 1781) aurait néanmoins été réalisée par lui en 1718 et présentée à Nicolas Desjardins, le nouveau proviseur du collège de Saint-Quentin ; le support en est maigre, et plus maigre encore la confusion avec la gouache maladroite ^{J.46.3754} qui figura à un moment donné dans la collection de Saint-Quentin. Plus crédible cependant est l'affirmation de Mariette selon laquelle, enfant, il dessinait sans cesse, copiant des estampes et s'inspirant notamment de certaines académies dessinées par le peintre Guy-Louis Vernansal (1648-1729) qu'un élève avait apportées à Saint-Quentin.

Réalisant que Paris était le centre du monde de l'art, La Tour quitta son Saint-Quentin natal à l'âge de 15 ans. Selon la tradition, à son arrivée à Paris, il demanda conseil au graveur Nicolas Tardieu (1674-1749) qui lui envoya à plusieurs artistes : Delaunay et Vernansal l'ont également refusé. Mariette identifie le premier comme "Delaunay, qui

tenoit boutique de tableaux sur le quai de Gesvres" : cela nous permet³⁷ de l'identifier comme Pierre Delaunay (1675-1774), peut-être l'artiste mentionné dans l'atelier de Rigaud entre 1702 et 1708, plus tard maître peintre à l'Académie de Saint-Luc, et l'un des experts de l'inventaire de la mère de Dupouch en 1713 (*v. infra*) : aurait-il dirigé le jeune La Tour vers son maître ?

C'est Louis de Boullongne (1654-1733) qui est réputé avoir montré le plus d'intérêt pour le talent brut de La Tour lorsqu'on lui a montré quelques-unes des tentatives de la jeunesse (juste avant sa propre mort) : le Premier peintre du roi-

à travers des défauts, sut y lire ce qu'il y avait de bon, c'est-à-dire ce tact et ce don de la nature qui saisit du premier coup les traits d'un visage et s'assure de la ressemblance. Il demande à voir l'artiste ; il l'encouragea. "Vous ne savez ni peindre ni dessiner, lui dit-il ; mais vous possédez un talent qui peut vous mener loin ; venez me voir."

L'histoire est racontée par Mariette; elle trouve peut-être son origine dans l'anecdote de Marie Fel qu'elle mentionne dans sa lettre non datée au frère de La Tour après la mort du pastelliste, mais qu'elle avait racontée bien plus tôt à Dezallier d'Argenville, qui à son tour l'a peut-être dit à Mariette, sa cousine. Ce qui est souvent négligé, c'est sa référence à "son arrivée à Paris, sa vie dissipée" avant d'être sauvée par la reconnaissance de son potentiel par Boullongne. Peut-être s'agissait-il simplement d'une référence à l'incident de Bougier (*v. infra*), mais cela peut indiquer un schéma de comportement plus large. Sa formation initiale était auprès du peintre Claude Dupouch (1690-1747), et non de Spoede - une confusion provenant de Mariette (lui a-t-on donné le nom oralement ?), mais non rectifiée jusqu'à récemment, malgré le fait que Jean-François de La Tour ait identifié le maître de son frère dans son testament (et sur une étiquette collée au dos de ^{J.46.1694} découverte lors du remplacement du verre en 1897). (Curieusement, Spoede, ^{q.v.}, est connu pour avoir travaillé au pastel, alors qu'il n'y a aucune preuve que Dupouch l'ait fait.)

Marandet 2002 publie le contrat d'apprentissage de La Tour avec Dupouch de six ans du 12.X.1719, qui a bien été arrangé par Tardieu, et comportait des pénalités importantes pour les absences non notifiées. La production de Dupouch comprenait des peintures historiques et religieuses et quelques portraits, tous de réalisation assez modeste; il s'occupait aussi probablement d'images. Le 25.III.1747, il est nommé par la famille Ranc pour l'administration du domaine de Hyacinthe Rigaud.³⁸ Il était le fils de Jean Dupouch (- après 1713), maître peintre, quai Pelletier, et de son épouse Marie-Madeleine Lefèvre (-1713) qui était liée au pastelliste Jean-Baptiste Lefèvre (^{q.v.}) et au père de Vernezobre (^{q.v.}). (Lors de l'inventaire posthume de la mère de Claude Dupouch, 24.I.1713 (AN MC/IX/582), les experts désignent pour évaluer les tableaux étaient André Tramblin et

³⁴ Oublié dans la littérature sur La Tour jusqu'à sa publication ici en 2025.

³⁵ Un compte rendu dans le Journal des villes et des campagnes, 7.XI.1893, rapporte le don de manuscrits, lettres et portraits ; un mois plus tard, le 17.XII.1893, le même journal rapportait que Théophile Eck venait de s'arranger pour les exposer dans une "vitrine" spéciale. Le Journal de Saint-Quentin, le 4.I.1901, imprime le résumé d'Eck des legs et donations pour 1900 (lorsque Desmaze est mort), y compris une liste des tableaux de Desmaze avec leur provenance Duliège ; un peu plus de détails avaient paru dans les deux articles du Journal de la ville de Saint-Quentin, 7.XII.1900.

³⁶ Elie Fleury a fait une déclaration de perte d'objets pendant la Première Guerre mondiale, dont un "pastel de De La Tour acheté avec son testament et ses papiers de famille", d'une valeur de 500 Fr, le pastel annoté "fatigué" ; il y avait aussi un "provenant de la succession de De La Tour" miniature, évalué à 100 Fr (Dommages de Guerre, 22.XII.1921, Archives départementales de l'Aisne, AD 02, Sér. 15 R 1215, dossier no. 5481, Fleury). Si ceux-ci provenaient de Desmaze, la miniature pourrait être ^{J.46.19888}.

³⁷ Voir James-Sarazin 2016, I, p. 600.

³⁸ Wildenstein 1966, p. 55.

Pierre Delaunay - *v. supra*.) Chose rare pour un peintre aussi obscur, Dupouch était noble. Il était également bien connecté dans le monde de l'art. En 1711, il épousa (avec Jacques de Lajoue comme témoin) Jeanne-Anne Petit, fille et veuve de peintres mineurs (Charles de La Fosse avait été parrain d'un fils né en 1691 à son premier mariage). Après sa mort (1743) Dupouch fut lié, peut-être marié à, la portraitiste et nièce d'Oudry, Nicole de Saint-Martin (*q.v.* et *v. généalogie* Lefèvre). (Par coïncidence, la sœur de Dupouch, Gabrielle, était mariée à un Pierre "Delatour" (1707-1743), maître peintre à Paris, mais son nom d'origine était Pierre Pierre, "dit Latour" : *v. Homonymes supra*.) Lorsqu'une autre sœur, Madeleine, épousa le comte de Lionne en 1731, Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778), sculpteur, assistait comme l'un de ses amis ; tandis que son père, Jean-Louis Lemoyne (1665-1755), sculpteur, assistait à l'inhumation en 1724 du beau-frère de Dupouch, César Paulmier de Lionne.)

On dit que La Tour (mais le cliché s'applique à la plupart des pastellistes de cette époque) s'est consacré au pastel après la visite de Carriera à Paris en 1720-1721. Il n'y a aucune preuve, ou suggestion dans la légende, de leur rencontre ; mais il fit à un moment donné deux copies peu abouties d'après ses pastels les plus connus, dont l'un, au Louvre depuis 1722, a une composition qui a pu vaguement inspirer celle de son propre autoportrait à l'index³⁹ de 1737, tandis que l'autre, aujourd'hui à Dijon, a peut-être été copié après son acquisition en 1732 par Jean de Boullongne (peut-être en même temps que le portrait de Mme de Boullongne [J.46.1337](#) de La Tour mentionné par Marie Fel, réalisé du vivant de Louis de Boullongne), mais a probablement été copié plus tôt, lorsqu'il appartenait au comte de Morville, qui possédait également le Rembrandt qui a peut-être inspiré certaines des premières compositions de La Tour (*v. infra*).

La connaissance de La Tour au travail des pastellistes français à cette époque est également difficile à évaluer. La Tour aurait sûrement connu les grands pastels Vivien appartenant à l'Académie, et aurait peut-être eu accès aux nombreux pastels par Vivien d'artistes français : bien que Vivien soit mort lors d'un voyage en Allemagne, il était toujours basé à Paris.⁴⁰ Même si l'influence n'est pas documentée, visuellement, l'approche du portrait de La Tour est beaucoup plus proche de celle de Vivien que de celle de Rosalba. La Tour est également susceptible d'avoir accès à des collections privées comme celles de la famille Boullongne. Un certain nombre d'autres pastellistes étaient actifs à Paris à la fin des années 1720 : Charles Coypel et Lundberg étaient peut-être les plus connus, mais d'autres artistes majeurs comme Boucher (La Tour expose un pastel de son épouse en 1737), Lemoyne et les Van Loo utilisaient le médium de temps en temps.

Duplaquet semble également être à l'origine de la suggestion selon laquelle La Tour se tournerait vers le pastel à cette époque parce que sa santé avait souffert d'une exposition à la peinture à l'huile (un autre cliché souvent appliqué aux pastellistes). Si tel est le cas (la personnalité rebelle de La Tour offre une explication plus simple), c'est peut-être la raison pour laquelle il a rompu son

apprentissage, ce qui s'était manifestement produit à la fin de 1722, puisque sa cousine Anne Bougier (une tricoteuse de bas analphabète) a donné naissance à son fils illégitime, le mois d'août suivant, et témoigne que La Tour habite Saint-Quentin.

Le rôle de La Tour dans cet incident, qui revenait hanter ses dernières années (*v. infra* pour sa fondation caritative), est connu du témoignage d'Anne à son procès pour avoir dissimulé sa grossesse, un délit traité comme un infanticide en vertu d'un édit de 1566. Elle y a déclaré qu'elle avait 22 ans, à peine trois ans de plus que La Tour (elle n'a été condamnée à une amende que de 3 livres) ; son acte de baptême (La Fère, 8.III.1700, localisée seulement en 2019) confirme en effet qu'elle avait quatre ans et demi de plus que l'artiste. La mère d'Anne, Marie-Anne de La Tour, n'avait que 12 ans lorsqu'elle épousa Philippe Bougier en 1695 (comme son beau-frère François, le veuf de 26 ans était également chantre dans l'église) ; leur premier enfant, également une fille, naît deux ans plus tard, en 1697. Tourneux 1904a brouille les cartes en confondant Anne Bougier avec une Marie-Anne Bruge, Mme Bécasse décédée en 1740 à 45 ans ; bien que l'âge expliquerait le mariage précoce de sa mère, l'orthographe, ainsi qu'une inscription baptismale de 1728 pour le couple Bécasse, contredisent l'identification.

Un document publié ici en 2022 ([DOCUMENTS](#), aux 4.XII.1725, 20.I.1749 etc. ; [Jeffares 2022c](#)) montre que deux ans plus tard, en 1725, Anne Bougier donne naissance à un autre enfant illégitime, Barbe-Antoinette, identifiant le père de l'enfant à un showmaker, Antoine Guiot. Barbe-Antoinette épouse Jean Grand Sire, un tisserand analphabète, à Laon en 1749, et s'installe à La Fère ; Le testament de La Tour mentionne "Mme veuve Grand Sire, a La Ferre". Elle y mourut en 1792. Mais l'affaire est compliquée : Barbe-Antoinette avait rencontré Grand Sire à Dieppe où elle lui donna un enfant naturel en 1747 ; sa mère, Anne Bougier, était marraine. Dans ce document, le père de Barbe-Antoinette était déclaré être un "Jean de La Tour" décédé.

On dit souvent que La Tour a assisté au congrès de Cambrai en 1724-1725. Ces rapports proviennent tous de Duplaquet (le journal anglais cité dans Debie & Salmon 2000, p. 27 n.12 comme confirmation indépendante est la nécrologie dans le *World* de 1790 qui est tirée exclusivement de Duplaquet et réapparaît comme l'éloge publié plus tard dans l'*Almanach littéraire* en 1792). Duplaquet précise qu'il a dépeint l'épouse de l'ambassadeur d'Espagne (la négligence de B&W avec "ambassadrice" a été universellement copiée : Lorenzo Veruso Beretti-Landi ne semble pas avoir été marié) au pastel (une autre contradiction dans le récit de Duplaquet) ; et qu'il s'est ensuite rendu à Londres avec l'ambassadeur britannique qui lui a fourni un logement ; selon Mariette, La Tour a quitté Londres et est revenu à Paris parce que son compagnon de voyage était décédé. (Cela pourrait éventuellement faire référence à Lord Whitworth, qui, après Cambrai, retourna dans sa maison à Gerard Street, Londres, où il mourut le 23.X.1725.)

³⁹ Hoisington 2016, p. 71f, soutient que la copie de la *Nympe de la suite d'Apollon* de Rosalba a été réalisée vers 1735 au moment de l'agrément de La Tour à l'Académie ; mais sa finition brute suggère une date un peu antérieure. En effet, sa manipulation démontre une antipathie fondamentale pour le *sfumato* de Rosalba.

⁴⁰ Hoisington 2016 conteste les allégations d'influence de Vivien sur p. 36 de sa thèse, mais semble changer d'avis à la p. 114 n.117. (Seuls trois des cinq tableaux exposés par Vivien en 1725 étaient des pastels.)

Cependant la preuve de un voyage à Londres, et sa durée, paraît maigre ; la série des pastels de Cambrai est je pense correctement attribuée à Birochon ([q.v.](#)), proposition renforcée par la découverte (2023) de la facture originale des pastels. Une miniature [J.46.1326](#) qui aurait été réalisée par La Tour de François Boucher à Rome en 1723 est certainement mal décrite, et la vague similitude avec l'un des pastels de Birochon (d'un Sieur Rennell, [J.155.122](#)) est un pur hasard. Tourneux 1904a (p. 27) déclare que le voyage à Londres était certain, en offrant comme preuve le pastel [J.46.3767](#) copié par La Tour d'après un tableau supposé être de Murillo à la National Gallery de Londres, bien que ce tableau, dont plusieurs versions sont connu, aurait bien pu être copié à Paris.

S'il semble assez plausible que La Tour soit arrivé à Londres, sa présence à Cambrai est probablement une simple confusion.⁴¹ (La série Birochon, étant au pastel, aurait pu être attribuée à La Tour pour cette seule raison, et Duplaquet a extrapolé à tort.) Quant à la durée de son séjour, Mariette n'indique que quelques mois, alors qu'on en a déduit qu'il est resté jusqu'en 1727 chez Duplaquet, qui déclare être arrivé à Paris à l'âge de 23 ans, mais comme Duplaquet semble également laisser entendre qu'il s'agissait de sa première apparition dans la capitale, sa déclaration doit être ignorée. (Un autre rapport de La Tour étant à Londres en 1751, dans une lettre de son élève Katherine Read, [q.v.](#), à son frère, n'est pas crédible : son informateur faisait probablement référence à Alexis Loir.⁴²) En tout cas La Tour était de retour à Paris par 1727, où il demeure sauf un voyage en Hollande en 1766 (il a été absent pendant au moins sept mois) et son retour à Saint-Quentin à la fin de sa vie.

Outre Dupouch, La Tour reçoit également les conseils de Jean Restout (1692-1768), peintre, chancelier de l'Académie royale, qu'il pense "avait la clef de la peinture".⁴³ La Tour le décrira plus tard à Diderot (Salon de 1769) comme le seul artiste d'envergure capable de communiquer efficacement :

Il m'avoua qu'il devait infiniment aux conseils de Restout, le seul homme du même talent qui lui ait paru vraiment communicatif, que c'était ce peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond, et le fond sur le côté ombré ; que soit la faute de Restout, soit la sienne, il avait eu toutes les peines du monde à saisir ce principe, malgré sa simplicité ; que, lorsque le reflet est trop fort ou trop faible, en général vous ne rendez pas la nature, vous peignez ; que vous êtes faible ou dur, et que vous n'êtes plus ni vrai ni harmonieux.

I.5 Premiers travaux

La publication par Lépicié en 1734 d'une gravure au pastel de La Tour de Richer de Roddes de La Morlière [J.46.2718](#) constitue le point de départ de son œuvre solidement acceptée, bien qu'il ait alors 30 ans. (Le portrait de Mme de Boullongne mentionné par Marie Fel doit avoir été réalisé en 1733 ou avant, mais il est perdu.) Des estampes de Fontenelle et de l'acteur Thomassin (*v. infra*) doivent également dater de cette période. On ne sait pas

immédiatement sur quelle base légale La Tour exerçait avant son agrément à l'Académie royale en 1737 ; son apprentissage avait été avec un membre de l'Académie de Saint-Luc, mais il n'est pas enregistré comme membre lui-même.

Des questions non résolues subsistent sur ses premiers pas. Un pastel du comte de Manissi (*v. Éc. fr.*, [J.9.219](#) ; il est remarquablement semblable à un pastel d'un magistrat de la famille Mesgrigny, [J.9.2269](#)), inscrit au *verso* "Latour pinxit/1730", comporte quelques éléments communs à la fois à la préparation précoce de Voltaire [J.46.3116](#) (Saint-Quentin) et à l'un des deux groupes "Birochon" ; mais, bien qu'un argument puisse être avancé à partir d'éléments comme le dessin des bouches, l'application du pastel est assez différente (en particulier dans le drapé, il laisse peu présager de la capacité de La Tour - bien que la fourrure plate et les ombres profondes dans le tissu bleu n'est sans doute pas loin des manipulations de Richer de La Morlière [J.46.2718](#)). Son attribution reste désespérément incertain.

Bien qu'il n'y ait aucun lien documenté, c'est peut-être plus qu'une coïncidence si un certain nombre de ses sujets au début des années 1740 semblent également avoir été peints (d'abord) par Aved : Richer de La Morlière, Saïd Pacha, peut-être les Durey, Rameau, Racine, Crébillon.

Les circonstances qui ont conduit Voltaire à commander son portrait à un artiste quasi inconnu (*v. Cabezas 2009b*) ont pu dépendre de la proximité heureuse de l'atelier de La Tour à l'hôtel Jabach avec son voisin, l'abbé Moussinot, agent de Voltaire à Paris. Les séances eurent lieu en avril 1735 ; le portrait, ses copies et ses gravures ont transformé la réputation du pastelliste. La Tour est resté en communication avec Voltaire pendant quelques années.⁴⁴

Peut-être un peu plus tôt est le premier portrait par La Tour de son ami, l'abbé Huber ([Jeffares 2014i](#)), membre d'une famille suisse de banquiers convertis au catholicisme et repris par le cardinal de Rohan dans les années 1720 et par Chauvelin. Aventurier qui appartient (et apparaît effectivement) dans les pages de Smollett, il côtoyait dès les années 1730 Le Riche de La Pouplinière, Paris de Montmartel et Philbert Orry ; en l'absence de documents (au-delà du testament de Huber, qui nommait également Mme Geoffrin et l'abbé Le Blanc), nous ne pouvons que spéculer sur la manière dont ces contacts ont pu aider La Tour. L'abbé a légué à La Tour, "que j'ay toujours chéri comme mon enfant et dont je respecte autant la vertue que j'admire les talents", un domaine apparemment précieux à sa mort en 1744, mais cela s'est avéré onéreux et a été renoncé en faveur d'une rente de 2 000 livres, qui resta à son tour en discussion avec l'exécuteur testamentaire jusqu'en 1770.⁴⁵

Un autre travail de jeunesse a dû être le portrait perdu du comédien italien connu sous le nom de Thomassin, décédé en 1739. Il n'est connu que par une gravure de l'obscur T. Bertrand, qui (il est ici suggéré - 2018) était Thomas Bertrand, fils du sculpteur Philippe Bertrand (1663-1724), associé de René Frémin (tous deux reçus à l'Académie royale

⁴¹ Adrian Bury a mené une recherche exhaustive de toute preuve de La Tour à Londres pour sa monographie de 1971, mais a été contraint de conclure qu'aucune n'a pu être trouvée.

⁴² Nous savons que Loir était à Londres alors parce que Jullienne l'a dit à David Garrick à Paris selon l'entrée du journal de l'acteur pour le 1.VI.1751.

⁴³ "Éloge de M. Restout" de Rouxelin, lu devant l'Académie de Caen, 5.V.1768.

⁴⁴ La lettre rapportée de Voltaire à La Tour du 24.VII.1775 est cependant une confusion avec un homonyme non identifié.

⁴⁵ Cela semble être l'héritage auquel Duplaquet fait référence (p. 45) tel qu'il a été généreusement renoncé par La Tour en faveur des parents démunis du testateur.

en 1701), sujet d'un des plus brillants pastels de La Tour [J.46.1818](#).⁴⁶

I.6 La Tour à l'Académie royale

Agréé 1737, reçu 1746, conseiller 1751, La Tour expose régulièrement aux Salons jusqu'en 1773, omettant seulement 1765 (en 1759 il figure au livret mais retire ses tableaux car il n'est pas satisfait de l'accrochage, selon Diderot) : environ 120 pastels au total, dont les trois cinquièmes environ sont connus aujourd'hui. (Pour les réponses contemporaines aux expositions de La Tour, v. Fortune critique, *infra*.)

Les procès-verbaux de l'Académie en disent très peu sur la séance (25.v.1737) où "le sieur Maurice-Quentin de La Tour, Peintre de portraits en pastel, aiant fait apporter de ses ouvrages" fut agréé : 33 académiciens étaient présents, aucune voix n'a été enregistrée contre lui, et il a simplement été noté que l'Académie "reconnu sa capacité". Il n'y a aucune trace des pastels dont La Tour a montré l'assemblage, bien qu'il soit tout à fait plausible que Voltaire [J.46.3095](#), dont La Tour a conservé une version, en faisait partie ; il est également probable que les deux pastels qu'il exposera au salon quelques mois plus tard sont déjà terminés, à savoir Mme Boucher [J.46.1328](#) et l'Autoportrait à l'index [J.46.1001](#).

Ses morceaux de réception sont sélectionnés la semaine suivante : il s'agit de portraits de François Lemoyne et de Jean Restout. Lemoyne se suicida quelques jours plus tard, et Jean-Baptiste Van Loo fut nommé à la place : mais le départ de celui-ci pour Londres puis son retour dans sa Provence natale créèrent un obstacle supplémentaire, avant que La Tour ne soumette finalement Restout seul à sa réception. Ce n'est donc qu'en 1746 que La Tour est enfin reçu.

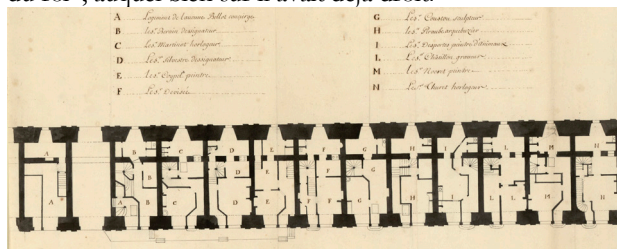
Plus tard (31.x.1750) il offrit également le portrait de Dumont le Romain en cadeau ; il est souvent décrit à tort comme un morceau de réception - Salmon 2018, p. 169, soutient que La Tour devait présenter une deuxième pièce pour passer au niveau de conseiller, mais il n'y a pas de mécanisme évident pour cela dans les règles de l'Académie, et il peut plutôt l'avoir donnée afin de pouvoir récupérer le Restout qu'il voulait "améliorer".

D'une lettre du 19.II.1740 du duc d'Aumont, chargé des Menus plaisirs, nous savons que Madame Adélaïde a emprunté le portrait de La Tour (peut-être l'autoportrait de 1737), peut-être pour être copié - mais témoignant d'un intérêt royal à un stade précoce. (Madame Adélaïde elle-même n'avait que huit ans à l'époque, et il est tentant de suggérer qu'elle devait elle-même copier l'œuvre.) Sa position dominante était déjà établie par le Salon de 1741, où il exposa le portrait monumental du président de Rieux [J.46.2722](#). La relation de La Tour avec de Rieux a été établie dès

1738, lorsqu'il a été chargé de représenter la nièce de la femme du magistrat, Mlle de La Fontaine-Solare [J.46.2926](#); et l'artiste devient un habitué du château de Passy de Rieux. C'est peut-être en allusion à cela que les compositeurs Forqueray père et fils ont entrelacé, en fait comme un trio dans un menuet, une pièce appelée La Latour en une autre intitulée Le Carillon de Passy dans la IV^e Suite de leur volume de 1747 de *Pièces de viole mises en pièces de clavecin*.

I.7 Les galeries du Louvre

La Tour se voit accorder un "logement", ou appartement, aux galeries du Louvre, en 1745. Très peu de pastellistes profitaient de ce privilège : les autres sont Coypel et Chardin (aucun des deux ne travaille exclusivement dans le médium). Vivien a été logé aux Gobelins, bien qu'il ait réalisé des portraits de nombreux *illustres* (ceux qui jouissent du privilège des logements) en 1704. Le privilège a été décerné par brevet : La Tour a été accordée le 10.III.1745, remplaçant un défunt valet de chambre-horloger du roi.⁴⁷ Cinq ans plus tard, il obtint un ensemble supérieur,⁴⁸ passant du troisième (marqué C sur les plans contemporains - voir les [DOCUMENTS](#) pour les références) au huitième (H) logement, le brevet étant rapporté à tort dans de nombreuses sources secondaires⁴⁹ comme une nomination au grade de "peintre du roi", auquel bien sûr il avait déjà droit.



Les appartements apparaissent sur les plans comme étant de taille similaire, mais légèrement différents dans la disposition : tous deux étaient sur cinq niveaux, avec cave, rez-de-chaussée, premier, mezzanine et deuxième étage ; alors que la surface brute de chaque étage atteignait 85 m², dans la pratique, les couloirs et les murs réduisaient l'espace net utilisable à peut-être la moitié de ce niveau. La source de lumière dans les pièces principales était orientée vers le nord. Les voisins immédiats de La Tour comprenaient Silvestre jusqu'en 1750, et plus tard Nollet, Lorient, Desportes et Pasquier ; mais d'autres sujets de La Tour qui étaient aussi des illustres comprenaient Restout, Lemoyne, Chardin, Dumont le Romain et Cochin.

La Tour avait besoin d'espace supplémentaire, et lorsque l'occupant du dixième logement, l'émailleur Jean-Adam Mathieu, mourut en 1753, il apparut que La Tour utilisait

⁴⁶ Frémin avait été sculpteur de Felipe V à Madrid jusqu'en 1738. Le frère de Thomas, André, était basé à Valsain (La Granja de San Ildefonso) en 1746, succédant plus tard à Frémin en tant que sculpteur de sa Majesté catholique. Il n'est pas impossible que les Bertrand aient introduit La Tour à Frémin. Thomas a été qualifié de graveur à l'eau-forte en 1735 ; en 1743, il travaillait en "taille douce" avant de passer à la peinture.

⁴⁷ Claude Martinot (1691-1744), membre d'une dynastie étendue d'horlogers royaux dont Balthazar (1636-1714) était peut-être le plus connu. Henri (1646-1725), le père de Claude, épousa Elisabeth, fille du sculpteur François Girardon. Son inventaire après-décès a été réalisée dans son logement au Louvre le 9.XII.1744. En 1734, il épousa Marie-Jeanne-Madeleine Richer (1707- après 1768), la fille d'un notaire dont la mort, en 1731, conduisit à un conseil de famille au cours duquel les amis de Jeanne comprenaient Jean Jullienne etc. Leur contrat de mariage fut signé par

Charles Coypel. Après la mort de Martinot Coypel et Louis de Silvestre parurent dans les registres de tutelles (AN Y5705^A, 2.III.1751) veillant aux intérêts des enfants. Leur fils Jean-Claude Martinot, héraut de l'ordre de Saint-Louis, épousa la fille de Louis Tocqué, Catherine-Pauline.

⁴⁸ Cette fois en remplacement d'un ingénieur, Alexandre d'Hermand. Pour une description de la géométrie des logements, voir Maskill 2016 ; le plan qu'il reproduit, qui montre les cinq niveaux des logements, doit être postérieur à l'an 1710 qu'il suggère : "le Sr Devisée" du plan de 1713 a été remplacé par "veuve Devisée" : la veuve de l'historiographe Jean Donneau de Visé (1640-1710) a été confirmé comme occupant à partir de 1713.

⁴⁹ Par exemple, Gomart 1859, qui aggrave l'erreur : "Bientôt un brevet du 4 avril 1750 le nomma peintre du roi en pastel, et en 1775 il obtint un logement au Louvre".

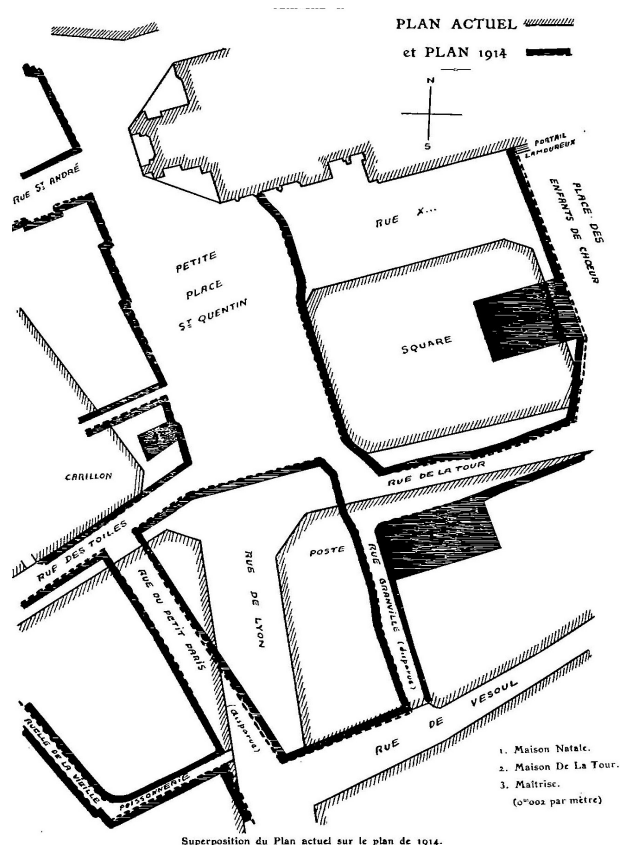
une pièce de son atelier où étaient accrochés ses tableaux (*v. DOCUMENTS*, 8.v.1753).

Confusément le 4.vii.1778, La Tour écrit à d'Angiviller pour obtenir la permission, et quatre jours plus tard passa un contrat, de sous-louer le logement de Greuze (le seizième) pour une durée de 3, 6 ou 9 ans (au choix de La Tour), pour 800 livres par an. La lettre, difficile à suivre, suggère qu'il avait besoin d'un deuxième logement en raison de la diversité de ses intérêts et de la difficulté à organiser ses biens dans un petit espace. Le bail ne peut avoir été pris pour longtemps : en effet le 4.ii.1780 le logement de Greuze est cédé à Allegrain.⁵⁰

La Tour conserva le huitième logement jusqu'au 5.xii.1785, date à laquelle un brevet de survie fut accordé à Robert Robin (1741-1799), valet de chambre-horloger ordinaire du roi et de la reine.⁵¹ Le pastelliste s'était alors retiré à Saint-Quentin. Une vente du contenu de son logement a eu lieu le 19.i.1786 : le seul enregistrement est une courte notice dans les *Affiches, annonces, avis divers*, n'offrant aucune description des images au pastel et à l'huile ou des dessins (bien que les gravures aient été décrit comme d'après Van Dyck, Rubens, Marc-Antoine [Marcantonio Raimondi] et d'autres maîtres) ; parmi l'équipement du studio se trouvaient un grand mannequin, des cadres dorés et des cartes géographiques.

I.8 Les autres résidences de La Tour

La "maison natale" de La Tour à Saint-Quentin a fait l'objet d'une enquête détaillée par Basquin en 1935, qui a publié une carte basée sur un plan de 1750.⁵² La Tour est né à la Petite-Place Saint-Quentin, près de la ruelle Coliette, juste au sud de la basilique dite la Collégiale (à peu près là où se trouve maintenant un parking : la petite zone hachurée à gauche du plan). Il mourut dans une maison à une soixantaine de pas, au 657 rue de Tugny (rebaptisée par la suite rue De La Tour), à l'angle de la rue Granville (le plus grand rectangle près de l'endroit où se trouve encore la poste moderne). Le quartier est aujourd'hui méconnaissable, les rues ont été déplacées suite aux dégâts de la Première Guerre mondiale, comme le montre le plan II superposé de Basquin 1935 :



Superposition du Plan actuel sur le plan de 1914.

Lorsque La Tour est arrivé à Paris, il a vraisemblablement logé chez Dupouch, "rue et paroisse Saint-André des Arts". Au moment des lettres de Voltaire du .iv.1735, il se trouvait à l'hôtel Jabach, au 42 rue Saint-Merri, dans l'îlot traversant la rue Saint-Martin, tel qu'il apparaît sur le plan Turgot à cette époque (notez que le nord est en bas à gauche):



L'année suivante,⁵³ il habitait chez son frère Charles "au coin des rues Saint-Honoré et Jean-Saint-Denis paroisse Saint-Germain" selon un document du 31.x.1736. L'adresse est probablement la même que celle de la lettre non datée de Laroque à Duché citée plus haut, "rue Saint-Honoré, un coin de la rue du Chantre" : les rues du Chantre et Jean-Saint-Denis du XIII^e siècle ont toutes deux fusionné en la rue de Rivoli, un peu plus éloignée du Palais-Royal que la rue des Bons Enfants, débouchant devant le Louvre.⁵⁴

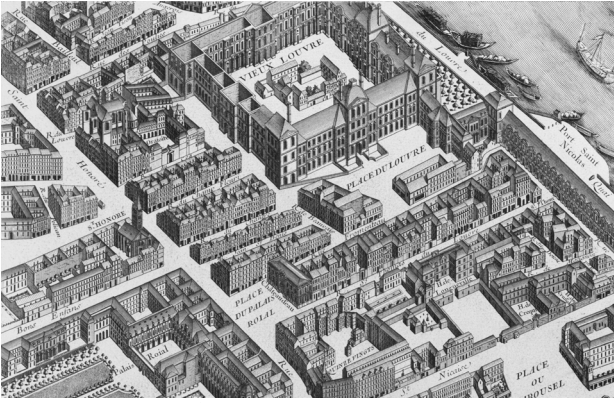
⁵⁰ D'après Guiffrey 1873, pp. 90, 91, 96, 99, 178ff. Greuze obtint ce logement le 6.iii.1769, à la place de l'arquebusier Jean-Baptiste La Rose. Rien n'indique que le logement a été retiré à Greuze parce que la sous-location n'était pas autorisée, ni si d'Angiviller avait donné son autorisation (sa réponse a été donnée oralement selon Tourneux).

⁵¹ À la mort de Robin, le logement a été attribué à Isabey, mais il ne peut s'agir de l'espace représenté dans le tableau de Boilly de 1798 représentant l'atelier d'Isabey, comme on le pense parfois (*v. Boilly 1988*, p. 53).

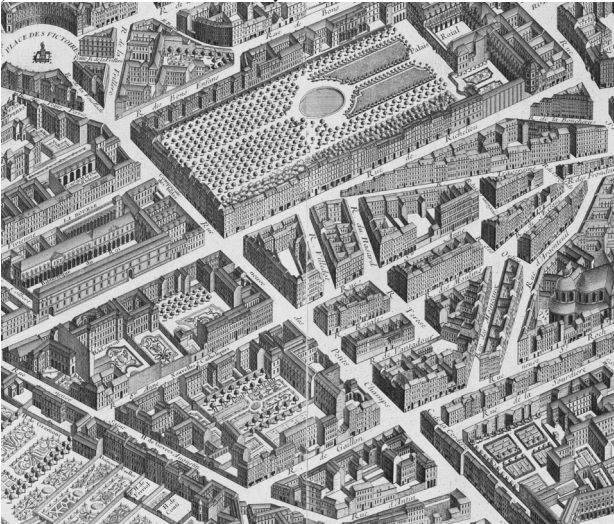
⁵² Collart 1999 est un guide utile de la topographie de Saint-Quentin.

⁵³ Le portrait à l'huile J.46.3164 improbablement attribué à Maurice-Quentin de La Tour porte une inscription et une date de 1736 avec une adresse rue Saint-Jacques, pour laquelle il n'existe aucune corroboration indépendante. Nous suggérons que c'était par un homonyme, peut-être Pierre Pierre dit Latour (*v. supra*).

⁵⁴ Voir Hillairet 1997, II, p. 350.



Le 18.XI.1743, La Tour vivait rue Neuve-des-Petits-Champs, juste au nord du Palais-Royal :



Deux ans plus tard, il s'installe au Louvre, comme indiqué ci-dessus.

En plus du logement du Louvre, La Tour eut plus tard une maison de campagne à Auteuil. Son achat par contrat du 20.IX.1770, qui n'a jamais été achevé (pour des raisons discutées dans *Finances* ci-dessous), est entièrement documenté, mais il est moins clair exactement quand il a loué la propriété pour la première fois : B&W l'indique comme "vers 1750". Numéroté par la suite 59 rue d'Auteuil, près du bois de Boulogne, il était à l'origine 24 Grande-Rue, Auteuil et devint plus tard 40 rue Molière. Les anciens propriétaires comprenaient Philippe Le Fort (-1745), un échevin de Paris en 1732 qui avait fait fortune en vendant des tissus et des dentelles ; sa veuve, née Jeanne Ducrot (1672-1752), sa nièce à son tour, qui l'avait hérité d'elle ; Pierre Grassin (1689-1762), directeur général des monnaies de France ; et finalement la famille Chicoyneau de La Valette, à qui La Tour a loué puis acheté la maison, avant de la revendre à Mme Helvétius lorsqu'elle n'a pas pu finaliser son achat tel que décrit dans les *DOCUMENTS*. Cependant, sa première occupation doit être beaucoup plus tardive que ne le suggère B&W, car Mme de La Valette avait précédemment loué la propriété à Marie-Françoise-Camille, marquise de Sassenage, qui a dépensé sans compter pour la décoration, y compris des paiements totalisant 2868 livres au peintre en bâtiment Pierre Allais vers 1770.⁵⁵ En 1854, il fut acheté par le prince Pierre Bonaparte, et c'est là en 1870 que le prince

tua le journaliste Victor Noir dans une dispute sur les arrangements d'un duel. Un dessin⁵⁶ de la maison a été réalisé avant qu'elle ne soit en partie détruite en 1871 ; le jardin a ensuite été beaucoup plus réduit.

Au contrat d'achat était jointe une expertise détaillée de la propriété réalisée le 12.I.1768 et reproduite intégralement dans les *DOCUMENTS* (l'expertise était alors de 28 500 livres, mais le prix d'achat était de 30 000). Il révèle que la maison était très substantielle, bien plus grande qu'une personne pourrait en avoir besoin : cela aurait bien pu inciter La Tour à avoir une maison de campagne près de ses clients les plus riches à Passy, où vivaient des clients tels que de Rieux et La Pouplinière, et qu'il fréquente depuis quelques années (par exemple, *v.* l'invitation du comte d'Egmont du 30.VIII.1742). Dans le contrat d'achat, il est indiqué que "Ledit S. Dela Tour a dit avoir parfaite connaissance" de la propriété, mais c'était la formule standard (en effet répétée dans la vente de 1772 à Mme Helvétius) plutôt que la preuve qu'il avait effectivement déjà été locataire depuis quelque temps. En effet le 1.VII.1770, plus d'un mois avant de contracter l'achat de la propriété, La Tour avait acheté les meubles à la marquise de Sassenage, pour 11 500 livres. Son investissement total devait donc être de 41 500 livres.

Après 1772, il semble que La Tour ait occupé une maison à Chaillot en tant que voisin de Marie Fel. Sa propre résidence (où elle est décédée) était à la Grande rue de Chaillot. Une lettre non datée (*v.* *DOCUMENTS*, vers 1780) de Fel à La Tour l'appelle "mon très cher voisin" et parle d'un dîner qu'ils donnèrent ensemble ; dans son testament de 1784, il lui laissa tout ce qu'il possédait à Chaillot (à l'exception de quelques objets précis). Une lettre quelque peu déroutante de Fel à Jean-François de La Tour, du 5.I.1785 (après le départ de La Tour à Saint-Quentin), indique que Jean-François lui avait envoyé une liste des meubles de Chaillot : elle était indécise de revenir ou de rester dans son appartement à Paris, mais elle a dit au chevalier que Pasquier avait conseillé de faire quelque chose pour protéger les pastels de La Tour de la fumée. Cela suggère qu'ils occupaient des propriétés adjacentes avec une cheminée commune (Pasquier avait également occupé le logement voisin de celui de La Tour dans les galeries du Louvre).

Le 27.III.1775 La Tour et son demi-frère Jean-François vendirent la maison de leur belle-mère/mère à Saint-Quentin, "une certaine Maison bastiment, lieu et héritage, circonstancer et dependancer, situés en cette dite ville de Saint Quentin, rue du petit Paris, paroisse de Saint André, tenante d'une lizière à la rue de la vieille poissonnerie d'autre lizière avec la maison appartenant à l'Hôtel Dieu dit Saint Quentin, d'un bout parderrière au Sieur Dela Marliez et d'autre bout pardevant sur ladite rue du Petit Paris pour desdites Maison." La description de l'emplacement entre la rue du Petit-Paris (démoli pour faire place à la rue de Lyon) et la rue de la Vieille Poissonnerie (toutes deux délimitées au nord par la rue des Toiles) situe la maison près de, mais pas exactement sur, le site de la maison natale proposé par Basquin 1935.

Des documents du 11.X.1784 concernent l'acquisition par Jean-François de La Tour d'une nouvelle maison sur un terrain canonique pour le retour de La Tour à Saint-Quentin

⁵⁵ Archives du château de Sassenage, G350-7.

⁵⁶ Reproduit dans G. Bertin, "Le cimetière d'Auteuil", *Bulletin de la Société historique d'Auteuil et de Passy*, 1908, p. 189. Il est cependant difficile de concilier cela avec la propriété expertisée en 1768.

et où il mourut (à 657 rue de Tugny, indiqué sur le plan ci-dessus). Les travaux se sont poursuivis dans la maison après son arrivée. Comme pour la maison d'Auteuil, nous disposons d'une expertise très détaillée qui fut effectuée conformément aux décrets de l'Assemblée nationale du 16.XI.1790 : la maison était évaluée à 9300 livres. On trouve également une description plus courte dans une annonce de sa vente dans le *Journal de Saint-Quentin* (26.II.1837 : *v. DOCUMENTS*), où il est décrit comme "grande et belle... convenable à un rentier ou à un négociant." S'il y avait bon nombre de dépendances et de chambres plus petites à l'étage, les pièces principales étaient le grand salon, la salle à manger et la grande chambre à coucher.

A partir du 26.IX.1758, La Tour et son frère Charles sont impliqués dans une spéculation immobilière avec Pierre Salles : ce ne fut jamais la résidence de La Tour, et l'affaire est discutée plus loin (*v. Finances infra*).

I.9 Portraits royaux

Malgré l'intérêt manifesté par Madame Adélaïde en 1740 (*v. supra*), les travaux de La Tour pour les Bâtiments du roi semblent avoir commencé vers 1744, selon les récits résumés dans Engerand 1900 (pp. 269-71 : *v. liste infra et DOCUMENTS*). Les portraits de trois courtisans sont commandés à 1500 livres chacun, parmi lesquels le duc d'Ayen, plus tard duc de Noailles et un futur maréchal de France (1775), alors aide de camp du roi. Succès évident, les commandes furent suivies de huit pastels de la famille royale pour 12 000 livres (deux du roi, deux de la reine, trois du dauphin et un de la dauphine décédée), réalisés en 1746-1749 et payés en 1752. En cette année La Tour a également obtenu une pension de 1000 livres par les Bâtiments du roi. Les portraits ultérieurs comprenaient plusieurs de la deuxième dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, le premier en 1747, maintenant connu uniquement à partir d'une copie miniature (La Tour a également représenté son demi-frère, Maurice de Saxe, à la même époque, et d'autres membres de la famille Saxe lors de leur visite ultérieure à Paris). Sous Marigny, directeur des Bâtiments du roi à partir de 1751, moins de portraits sont commandés et La Tour affiche déjà un tempérament inadapté à un tel service. Pour l'histoire de la commande du portrait monumental de la sœur de Marigny, voir l'*ESSAI* complet. Le duc de Berry (futur Louis XVI) et le comte de Provence sont néanmoins mandatés en 1762, mais les commandes royales disparaissent après la mort du dauphin en 1765.

Cependant, l'œuvre de La Tour reste exposée dans les appartements royaux de Versailles, comme le montre l'inventaire de 1784 de Louis-Jacques Durameau.⁵⁷ Parmi les nombreuses peintures à l'huile, seuls neuf pastels figuraient dans les salles dont les vitrines étaient illustrées : elles étaient toutes de La Tour, et toutes de la famille royale.



Un dessin à la craie de couleur d'un Amour avec le globe du monde à ses côtés⁵⁸ porte une inscription ultérieure suggérant qu'il s'agit de l'œuvre de Louis le dauphin (1729-1765) sous la direction de La Tour, "maître du prince". Son exécution plutôt basique laisserait penser que l'auteur était un enfant à l'époque, et aucun des éléments ne confirme l'implication de La Tour. Une caricature de lui, signée et datée 1747, ne montre plus aucun lien avec le pastelliste.⁵⁹ Les sœurs du dauphin étaient pourtant connues pour avoir réalisé des pastels, sous la direction de Madeleine Basseporte (*q.v.*), ce n'est donc pas impossible (Madame Adélaïde a emprunté un pastel de La Tour en 1740, peut-être pour le copier : *v. supra*).

I.10 Les commissions des Stuart

Outre le travail pour les familles royales française et saxonne, La Tour a été chargé de faire des portraits des princes Stuart exilés qui ont par la suite causé beaucoup de confusion. Le lien est inconnu, bien qu'il ait été suggéré⁶⁰ que Paris de Montmartel, qui était impliqué dans la cause jacobite, ait pu jouer un rôle déterminant ; La Tour avait exposé son portrait en 1746.

Un pastel d'Henry, duc d'York *J.46.3158* doit avoir été réalisé quelque temps avant le salon de 1747 où il était exposé : il montre le prince en tenue militaire, bien qu'Henry ait déjà (25.V.1747) atteint Rome après avoir décidé d'abandonner un tel rôle au profit de l'Église : il est créé cardinal quelques semaines plus tard. Il était plus probable qu'il ait été fait après l'arrivée d'Henry à Paris, peu après la victoire de Prestonpans en .IX.1745, alors qu'il tentait de lever des soutiens pour la rébellion jacobite, mais avant qu'il ne quitte Paris en .XII.1745 pour Boulogne, où il resta jusqu'au .V.1746 quand il fut autorisé à servir au siège d'Anvers comme aide de camp du comte de Clermont; à la fin de ce siège, en .VII.1746, Henry fut envoyé en Navarre.⁶¹ (C'est sans doute par hasard que La Tour expose dans le même salon les pastels d'Henry, Clermont et Maurice de Saxe, qui avait pris Bruxelles au début de 1746.)

Un pastel de Charles Edward Stuart *J.46.1447* fut exposé en 1748 (sous le nom de "prince Edouard", pour le distinguer du prince Charles de Lorraine) mais perdu : les nombreux exemplaires montrent que le portrait devait être extrêmement semblable au pastel antérieur de son frère, avec lequel il a été confondu à plusieurs reprises. Sa date était aussi curieuse : lorsque le salon s'ouvrit, Charles devait être

⁵⁷ Durameau, *Inventaire des tableaux du cabinet du roi... à Versailles* (1784), pièce 5.

⁵⁸ Besançon, mBA, inv. D.1549 : *v. Chatelain* 2018, no. 210.

⁵⁹ Versailles, inv. DESS. 1232 ; exh. Versailles 2021, no. 28.

⁶⁰ Hoisington 2006, p. 144, citant Dubois-Corneau 1917, pp. 257f.

⁶¹ Bongie 1986, p. 130.

expulsé de France en vertu du traité d'Aix-la-Chapelle (bien que signé le 19.X.1748, les préliminaires avaient été convenus et ses termes étaient déjà connus). Les deux pastels sont proches des portraits de Louis XV de La Tour : celui d'Henry, au bras levé rappelant Rigaud, plus proche du pastel de 1745 du roi de France [J.46.207](#), tandis que Charles reprend la pose plus conventionnelle du pastel de 1748 [J.46.2089](#).

I.11 Les autoportraits

Les nombreux autoportraits de La Tour occupent une place centrale dans son œuvre. Peut-être étonnamment, ils ne le montrent jamais en train de travailler avec des crayons pastel. Mais son propre visage était une source de fascination pendant toute sa vie - en effet, il existe plusieurs exemples où il semble avoir projeté ses propres traits sur ses sujets, du moins à en juger par d'autres portraits. Les nombreux autoportraits sont répertoriés dans [Autoportraits](#) et s'étendent sur la période de 1737 à peut-être 1770. Leur exactitude peut être comparée à un nombre relativement restreint d'images de lui par d'autres artistes dans cette [ICONOGRAPHY](#). Rien n'illustre mieux les difficultés d'établir une chronologie de l'œuvre de La Tour que cette série : pour ne prendre que [J.46.115](#), Hoisington 2016 plaide pour 1737, Méjanès pour vers 1740 alors que la plupart des sources acceptent le verdict de Salmon (Paris 2018) qu'il est "daté légitimement des années 1755-1760".

Ce ne sont pas les premiers autoportraits en art (ni même au pastel), pas plus que les *Confessions* de Rousseau ne constituent la première autobiographie en littérature ; mais le degré d'obsession de soi chez les uns et les autres reflétait sûrement l'état d'esprit de l'époque : l'expression ultime de l'*ens representans*. Comme le Narcisse d'Ovide, "et placet et video ; sed quod videoque placetque, non tamen invenio" ; "iste ego sum".

Bien qu'une grande attention théorique⁶² ait été accordée à ces autoportraits (en particulier à son interprétation du philosophe souriant Démocrite - même si, comme le montre notre discussion sur [J.46.1001](#), cette interprétation n'a été publiée que dix ans après l'exposition du portrait), relativement peu de discussions ont été consacrées aux mécanismes simples de leur production. La Tour utilisait-il un miroir, et si oui comment était-il disposé ? (L'autoportrait à l'index de 1737 est éclairé par la droite, suggérant qu'un miroir a été utilisé, tandis que l'autoportrait à la toque d'atelier est éclairé par la gauche, comme le sont presque tous ses portraits d'autres modèles.) Apparaissent le petit imperfection facial (un petit *nævus* sur une joue) du bon côté de son visage ? Malheureusement ses autres portraitistes semblent avoir été trop discrets pour nous le dire.

Suiveur sinon élève de l'artiste, Ducreux avait non seulement le même penchant pour l'autoportrait, mais il s'arrangeait lui-même pour prendre l'apparence de son maître dans un exemplaire ([J.285.149](#)) suffisamment pour avoir confondu le président Sérot et Champfleury (dans une lettre de 1874).

Parmi les autres artistes qui ont copié ou ont été étroitement influencés par les autoportraits de La Tour

figurent Katherine Read, Suzanne Roslin et sans doute Liotard ; voir le catalogue pour les autres.

I.12 La clientèle de La Tour

Les sujets de La Tour allaient de la famille royale, qu'il dépeint dans des poses majestueuses avec des visages quelque peu idéalisés, à son cercle d'amis artistes et intellectuels, dont les portraits en contraste reflètent la spontanéité et la chaleur. Alors que le portrait de Duval de l'Épinoy [J.46.1724](#) peut sembler royal dans sa grandeur, Mariette nous apprend que le secrétaire du roi traitait La Tour en ami (ceci est confirmé dans la lettre de l'abbé Le Blanc du 8.IV.1751, où le critique a envoyé ses salutations à transmettre également à Le Riche de La Pouplinière). La frontière entre ami et client n'a peut-être pas toujours été rigide, ni complètement mutuelle (*v. infra* pour Marmontel).

La clientèle de La Tour s'étendait à de nombreuses personnalités du monde de la diplomatie, de la guerre, de la politique, de la finance, de la musique et de la littérature.⁶³ Le parallèle le plus proche d'un tel éventail parmi les portraitistes contemporains est celui du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, dont les bustes Louis Réau (1927) se répartissent en six catégories bien nettes : la famille royale ; la cour ; la magistrature et la finance ; les savants et médecins ; les écrivains ; et les artistes et comédiens. (Réau 1950, comparant Pigalle à Chardin, note que "les bustes frémissants de vie de J.-B. Lemoyne évoquent irrésistiblement les pastels de La Tour.") Une vérification des noms confirme que peut-être 20 sujets se sont assis pour les deux artistes. On sait aussi, par les *Mémoires* fictifs du maréchal de Richelieu de l'abbé Soulavie (*v. DOCUMENTS*, vers 1744), que La Tour connaissait "intimement" à la fois Lemoyne et Philbert Orry à l'époque où leurs négociations sur le monument de Rennes devaient avoir eu lieu 1744/45 ; alors que La Tour a peut-être une fois de plus embelli le récit sur lequel s'appuyait Soulavie, il est peu probable qu'il ait entièrement fabriqué l'histoire.

Bien que Lemoyne, travaillant dans un médium si différent, puisse difficilement être considéré comme un concurrent (pas plus que Carmentelle ou Cochin, dont les profils dessinés ont un chevauchement similaire chez les modèles), ses bustes de portrait fournissent un critère utile pour juger de l'exactitude de la ressemblance tant louée de La Tour (voir ci-dessous), contre celle des deux autres pastellistes qui (du moins dans la perspective d'aujourd'hui) ont dominé au milieu du XVIII^e siècle - Perronneau et Liotard.

Aussi pratique pour le biographe, c'est une erreur d'essayer de regrouper tous les modèles de La Tour d'une classe spécifique et de les traiter tous comme un seul. Parmi les membres du clergé, par exemple, dont on parle souvent comme si La Tour entretenait avec eux des relations privilégiées en raison de leur vocation, on trouve en analysant de plus près des parents, des moines, des confesseurs, vraisemblablement d'une réelle piété, ainsi que des savants, des écrivains ou même des financiers pour qui le petit collet était une libération de certaines règles sociales, ou des magistrats dont l'entrée au parlement était facilitée

⁶² Voir par exemple Denk 1998 ; Popelin 2020.

⁶³ Ces catégories ont fourni la structure de base des études récentes de son travail ; cependant leur poursuite nécessite l'approche prosopographique

qui n'est possible que dans le cadre du catalogue complet avec généalogies à l'appui essayé ici ; les hyperliens dans les noms des sitters dans la liste de travail se connectent à ces documents.

par la voie cléricale. Dans au moins un cas (l'abbé Soulavie) le mariage a eu lieu dès que la Révolution l'a permis.

Il est également clair que le choix des clients pour La Tour était aussi important que le choix de l'artiste pour le client : le prestige d'exposer un portrait d'un grand homme était énorme, comme il ressort du récit de d'Alembert sur le pastel que La Tour n'a pas fait de Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu (1689-1755) dans son éloge funèbre du philosophe publié quelques mois après sa mort :

M. de la Tour, cet artiste si supérieur par son talent, & si estimable par son desintéressement & l'élévation de son ame, avoit ardemment désiré de donner un nouveau lustre à son pinceau, en transmettant à la postérité le Portrait de l'Auteur de l'Esprit des Loix; il ne vouloit que la satisfaction de le peindre, & il méritoit, comme Apelle, que cet honneur lui fût réservé : mais M. de Montesquieu, d'autant plus avare du tems de M. de la Tour que celui-ci en étoit plus prodigue, se refusa constamment & poliment à ses pressantes sollicitations.⁶⁴

Encore une fois, dans une lettre à Mme du Deffand du 27.1.1753, d'Alembert écrit que "La Tour a voulu absolument faire mon portrait", suggérant que, s'il a peut-être voulu surcharger les riches financiers, il était aussi soucieux d'établir ses références en tant que peintre de l'intelligentsia car beaucoup d'entre eux devaient voir leurs portraits montrés en public. Le point était particulièrement évident à partir des dix-huit portraits que La Tour exposa en 1753. C'était probablement une préoccupation dès ses premières apparitions au salon, bien qu'il n'ait peut-être pas alors été en mesure de commander au célèbre de poser pour lui. On ne sait pas par exemple si Frère Fiacre, apparu en 1739, l'a fait au profit de la publicité qu'il donnerait pour récolter des fonds pour son couvent, ou si La Tour voulait la gloire d'avoir peint un visage "fortement utilisé dans le monde", que tout enfant reconnaîtrait selon le critique. Quoi qu'il en soit, malgré le costume et le tire-lire, ce n'était pas - et La Tour n'a jamais fait - un morceau de genre à la manière de Greuze ou même de John Russell.

Pour comprendre la popularité des portraits des grands et des bons, on peut se tourner vers les critiques de salon contemporains. Dans un passage célèbre, La Font de Saint-Yenne 1753 pestait contre-

cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talens, sans réputation, même sans phisionomie; tous ces êtres qui n'ont de mérite que celui d'exister, ou dont la vue de l'existence n'est due qu'aux erreurs de la fortune; enfin tous ces personnages géans à leur propres yeux, & atômes à ceux du public par leur entière inutilité à l'Etat & aux citoyens, quel droit ont-ils d'y être placés?

Plus sobrement Beau cousin 1769 expliqua-

Mais ç'a sur-tout par les Portraits des Grands-Hommes, que les Législateurs ont excité dans les cœurs des sentimens pour le bien. Les traits de ces Personnages estimables, rappelés à la mémoire, renouvellent dans l'ame la vénération due à leurs belles actions, & font naître en nous une vive émulation de ne pas leur demeurer trop dissemblables. Nous devons donc faire grand état de nos Artistes distingués qui s'appliquent au Portrait.

Les récits des versions des portraits de Jean-Jacques Rousseau par La Tour restent confus malgré de nombreuses études iconographiques ainsi que bon nombre de documents contemporains, issus des testaments des premiers comme de la correspondance des seconds. (Le nom de La Tour figure également parmi les récipiendaires

d'exemplaires de présentation d'un certain nombre de livres de Rousseau – l'auteur demanda personnellement à son agent de présenter des exemplaires de *La Nouvelle Héloïse* et d'*Émile* au pastelliste en 1761 et 1762 - et ils restèrent amis pendant de nombreuses années.) Le plus beau pastel survivant est peut-être celui de Saint-Quentin de l'atelier de l'artiste, qui peut être ou non la première version présentée au Salon de 1753. Rousseau en a promis une copie (autographe) à Mme d'Épinay en 1757, l'artiste prévoyant de l'apporter à Montmorency, mais avant que la réplique ne soit prête, Rousseau s'était querellé avec Mme d'Épinay, et à la place il l'a donné au duc et à la duchesse de Luxembourg. En 1762, Rousseau dit à Mme de Verdelin que La Tour n'avait fait que deux versions, dont il ne connaissait que l'emplacement du pastel de la duchesse de Luxembourg ; l'autre pourrait être celui qu'elle avait vu avec Jullienne. Deux lettres de l'imprimeur de Rousseau, Pierre Guy, datées du .XII.1763, précisent bien que la gravure de Cathelin montrant Rousseau en costume arménien était basée sur une version modifiée par La Tour lui-même, copiée sur des vêtements portés par de vrais Arméniens qu'il avait convoqués ; de cette version aucune trace n'est aujourd'hui connue (bien qu'il semble plausible que La Tour ait réutilisé le costume pour son portrait de Vernezobre, [J46.3054](#), qui semble avoir été décrit dans la liste des travaux de Jean-François de La Tour comme "un Arménien"). La Tour donna cette version ou une autre à Rousseau en 1764 ; le pastel a voyagé de Paris à Môtiers solidement enveloppé de sorte que Mme Alissan de La Tour n'a pas pu l'inspecter lorsqu'elle a facilité son expédition. On a dit plus tard que ce pastel avait été donné à Mme Boy de La Tour (la version maintenant au musée Jean-Jacques Rousseau à Montmorency), mais un récit alternatif est que Rousseau l'a envoyé au comte Marischal à Potsdam en 1765. L'image de La Tour était le seul portrait de lui qui rencontre l'approbation de Rousseau ("M. de la Tour est le seul qui m'ait peint ressemblant" écrit-il à Rey en 1770, rejetant la suggestion de graver le petit pastel de Liotard), et il diffuse tant de copies des gravures de La Tour qu'en 1765 son éditeur était à court d'exemplaires. On connaît un grand nombre d'exemplaires au pastel et à l'huile, de qualité variée.

Que pensaient les clients de La Tour eux-mêmes de leurs portraits ? Nous pouvons bien sûr déduire quelque chose de la demande, des prix, etc., mais il existe étonnamment peu de documentation directe de leurs réactions. Le témoignage de Mme de Charrière est encore une fois pertinent, tout comme une lettre de Mme Gelly du 1.IX.1753 adressée directement à l'artiste exprimant sa satisfaction.

Alors que le portrait au pastel séduisit particulièrement les classes récemment anoblies ou aisées, et plus la noblesse de robe que la noblesse de l'épée (voir Jeffares 2017), la réputation de La Tour fait que la plus ancienne aristocratie établie se tourne également vers lui. La critique cinglante (à plusieurs niveaux) de Maurice Barrès⁶⁵ est difficile à écarter totalement : "La Tour... fait l'insolent, mais ne domine pas ; c'est un valet qui observe les invités, ce n'est pas Saint-Simon." Le proverbe "Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre" vient inévitablement à l'esprit, bien qu'il soit douteux que La Tour se soit considéré confortablement même comme un Jeeves.

⁶⁴ D'Alembert, "Eloge de M. le président de Montesquieu", *L'Encyclopédie*, V, p. xv ; *Mercur de France*, .XI.1755, p. 112. Voir [DOCUMENTS](#), .XI.1755.

⁶⁵ Voir [CRITICAL FORTUNE](#), 1890.

C'est aussi une erreur (*pace* Réau 1927, précité) d'imaginer que la clientèle se divise en groupes tout à fait discrets : certains des plus hauts gradés courtisans et financiers avaient des liaisons avec les comédiennes et chanteuses de l'époque - parmi lesquelles le maréchal de Saxe et Mme Favart ou le comte de Clermont et Marie Sallé. Il est maintenant impossible de déterminer si les portraits d'eux par La Tour étaient liés. Nulle part ce point n'est mieux illustré que par l'histoire de Mlle Puvigné, telle qu'explorée dans [Jeffares 2021a](#) : les liaisons de la danseuse reliaient les mondes de la plus ancienne noblesse, des fermiers généraux les plus riches, des acteurs et des danseurs. Un si grand nombre d'entre eux étaient liés à La Tour à bien des égards qu'un exercice de traçage patronage des liens les plus courts aux liens vers les clients précédents ne sera pas concluant. Comme ces connexions étaient irrégulières et ne pouvaient être découvertes qu'à partir des rapports de police, les liens entre les modèles qui ressortent des généalogies iconographiques de ce site qui couvrent tant de clients de La Tour restent incomplets.

Nous avons également l'énigmatique enregistrement dans les comptes privés du prince Xavier de Saxe, que l'ambassadeur saxon a payé 2 louis d'or aux "domestiques de M. de Latour, peintre" (en .VI.1759), très probablement une incitation pour la séance devant être organisée avec un artiste peut-être réticent connu pour son dédain pour les modèles royaux. Nous ne savons rien de ces serveurs,⁶⁶ ni si leurs visages se trouvaient parmi les nombreuses préparations d'inconnus de leur employeur.

I.13 Années ultérieures - santé, etc.

La mort du dauphin en 1765 et de sa veuve deux ans plus tard marqua la fin de l'œuvre de La Tour pour la famille royale, et une baisse générale de sa production se produisit tout au long de cette décennie. Dans une lettre concernant le legs de l'abbé Huber (6.XI.1770) il fait allusion à une blessure à l'œil dont on ne sait plus rien, mais qui l'a peut-être amené à faire son premier testament en 1768. (Ce ne peut être le défaut vision de cause indéterminée déduite de la discussion des distances et des angles dans la lettre de La Tour à Marigny⁶⁷ en 1763 ; ni la myopie de son enfance mentionnée par Mariette ; une lettre beaucoup plus tardive de Marmontel à l'artiste, 19.XII.1783, fait référence à "l'état de vos yeux", qui pourrait être une simple référence à la presbytie. Il est également peu probable qu'il fasse référence à l'allergie à la peinture à l'huile comme Duplaquet l'a suggéré, *supra*, si cela a effectivement été un facteur dans la préférence de La Tour pour le pastel.) On peut supposer que La Tour a consulté son ami Pierre Demours sur son état, et il est possible que ce soit à l'occasion du portrait de l'ophtalmologiste de 1764 ([I.46.1614](#)).

Il ressort de la correspondance conservée de l'artiste, qui comprend un certain nombre de ce qu'il a appelé à juste titre des "jérémiades", et de nombreux récits contemporains, que la personnalité bizarre de La Tour équivalait à une maladie psychiatrique (peut-être aujourd'hui pourrait-elle être diagnostiquée comme un trouble bipolaire, mais il peut y avoir des éléments d'autisme ou même d'Alzheimer également), qui vers la fin de sa vie étaient devenus

invalidants. Cela aboutit finalement à sa retraite à Saint-Quentin sous la garde de son demi-frère et aux récits désolants de son interdiction pour incapacité mentale (*v. DOCUMENTS*, 15.I.1785). Mais les signes étaient apparents bien plus tôt, des lettres farfelues à Marigny ou des conversations de Mme de Graffigny avec l'artiste en 1748. Même en 1750, Mme de Pompadour écrivait à son frère que "[la] folie [de La Tour] augmente à chaque instant."

I.14 Marie Fel

Le portrait emblématique de La Tour de la chanteuse d'opéra Marie Fel ([I.46.1766](#)) reste l'une de ses œuvres les plus célèbres ; un portrait antérieur ([I.46.1763](#)) est plus élaboré. Les deux sont discutés dans le catalogue. On dit qu'il a eu une liaison avec elle qui a duré plus de 30 ans. Une de ses dernières lettres fait référence à un souvenir de l'époque où elle chantait lors d'un concert à Amiens lorsque Chauvelin y était intendant, plaçant le début de leur amitié avant 1751. En 1782, elle accompagna La Tour en pèlerinage au tombeau de Rousseau à Ermenonville (elle et La Tour sont toutes deux abonnées au compte publié de Soulavie). Après que la sénilité a forcé La Tour à se retirer dans sa famille à Saint-Quentin en 1784, Marie Fel a continué à correspondre avec son frère, l'informant en 1785 du risque de fumée pour les pastels de La Tour à Chaillot (*v. supra*). Lorsqu'elle mourut à Chaillot en 1794, elle laissa tout à Jean-François de La Tour, avec Pasquier comme exécuteur testamentaire ; comme le miniaturiste était alors emprisonné, le parent de La Tour, Jean-Robert Dorison (*v. supra*) a agi pour lui.

Il n'y a aucun doute dans cette correspondance sur la véritable affection entre l'artiste et la chanteuse, mais rien ne permet au biographe moderne d'entrer dans la chambre.

I.15 Frais

Les meilleurs registres contemporains de paiements pour les portraits au pastel proviennent des Bâtiments du roi (les comptes publiés par Engerand 1900 fournissent une source d'informations utile, bien qu'ils ne soient pas complets), et incluent à la fois des artistes majeurs et des copistes ou portraitistes mineurs travaillant à partir de l'iconographie existante.

La Tour pourrait bien sûr exiger plus que le tarif standard des Bâtiments. Le pastel du prince Charles Edward Stuart montré en 1748 a reçu 1200 livres; des répétitions ont ensuite été faites. Marigny commande un pastel au futur Louis XVI en 1762 pour 2400 livres. Mais même les portraits non royaux coûtaient cher : les Bâtiments du roi 1744-1747 enregistraient des paiements de 1500 livres chacun pour le chevalier de Montaigu et le duc d'Ayen. Une référence importante pour les prix des portraits est établie dans une lettre du 13.V.1747 (probablement à Lépicié) dans laquelle Tournehem annonce une modification de la structure des prix des tableaux, abaissant ceux des portraits : "Je n'entends payer dorénavant les portraits en grands et les plus riches que 4000 livres, ceux jusqu'aux genoux 2500 livres, et ceux en buste 1500 livres."⁶⁸

La Tour revient sur le sujet avec sa lettre à Marigny du 1.VIII.1763 (quelques mois après la fin de la guerre de Sept Ans, qui impose des charges financières massives à l'État).

⁶⁶ Bien plus tard, la lettre de Marie Fel du 8.VII.1789 à Cambronne-Huet mentionne un domestique, Mulér, qu'elle propose de prendre à son service, apparemment de celui du chevalier de La Tour.

⁶⁷ Lanthony 2009, p. 4.

⁶⁸ Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, 1912, p. 6.

En 1762, son portrait du duc de Berry est estimé à 2400 livres, mais une fois définitivement réglé, en 1765, une commande de 3000 livres est émise (la lettre de La Tour à Marigny du 7.x.1763 laisse entendre qu'il avait accepté de réduire le prix de chaque pastel royal de 3000 à 2000 livres) ; cependant, celui-ci n'était pas immédiatement payable en espèces, et Cochin, écrivant de la part de La Tour (7.x.1765), obtint une avance de 1200 livres.

Le souci de La Tour que le talent soit reconnu par les riches l'a conduit à adopter une approche Robin Hood, estimant que, comme l'a dit Marie Fel, "les richesses doivent payer pour les pauvres". Célèbre pour le (deuxième ?) pastel Pompadour, il a exigé le prix sans précédent de 48 000 livres, mais cela n'a pas été payé en totalité : l'histoire est discutée dans [Jeffares 2019c](#), mais il semble qu'un montant de 24 000 livres a été payé. Ce n'était pas le seul exemple de surfacturation : peu de temps après la réalisation de son portrait, Voltaire fulmina que La Tour exigeait 4800 livres supplémentaires (peut-être une erreur de lecture de 1800, mais tout de même une somme très importante) pour deux exemplaires qu'il estimait valoir 10 écus. Dans l'histoire racontée par Mariette à propos du portrait de Mme de Mondonville, les honoraires standard de La Tour, qu'il exigeait bien qu'elle lui ait dit à l'avance qu'elle ne pouvait payer que 25 louis, étaient le double de cette somme, soit 1200 livres.

Le paiement de 200 livres pour Laideguive, rapporté par Floding au Tessin (lettre, 23.xi.1761), doit avoir été à un taux de concession, reflétant les services du notaire à La Tour (peut-être en relation avec l'affaire des Salles - *v. infra*).

Il n'était pas rare que des artistes confirmés, en particulier des portraitistes, soient appelés à intervenir en tant qu'expert dans les expertises d'homologation ou à conseiller lors de litiges entre les peintres et leurs clients. La Tour a été impliqué dans plusieurs affaires de ce type (*v. DOCUMENTS* ; les affaires concernant la succession de Marteau, 4.iv.1757 ; Renou, 13.viii.1774, agissant avec Greuze ; Montjoye, 8.xi.1783 et 10.i. 1784, agissant avec le miniaturiste Alexis Judlin ; et Viel, 26.xi.1783, agissant avec le pastelliste Jean Valade). Dans le dernier, concernant une miniature, La Tour et son confrère Valade ordonnent que leur droit d'expertise soit reversé aux pauvres de la paroisse (Saint-Germain-l'Auxerrois).

I.16 Finances

Comme indiqué ci-dessus, en 1752, La Tour a reçu une pension de 1000 livres par an "en considération de ses services" des Bâtiments du roi, qui dura jusqu'au 1.i.1779 (elle fut supprimée en 1780 pour des raisons non précisées, mais manifestement La Tour n'en avait plus besoin). Des confusions dans les comptes royaux obscurcissent le succès financier de l'entreprise de La Tour, qui est peut-être plus évident dans les investissements qu'il a faits : deux rentes s'élevant à 6300 livres par an sur un capital de 63 000 livres ont été achetées en 1765 seulement, et le testament de La Tour de 1768 énumère revenu de 19 750 livres (bien que d'ici là ses comptes puissent ne pas être exacts).

Outre ses gains d'artiste, La Tour hérite également de l'argent de son frère Charles (1766)⁶⁹ ainsi que de l'abbé

Huber. L'héritage de ce dernier s'est avéré extrêmement compliqué. Huber mourut à Paris le 16.iv.1744, nommant La Tour comme son légataire universel (*v. DOCUMENTS*, 16.iv.1744 et 6.xi.1770 pour les détails). Il avait été impliqué dans l'importation de tabac de Virginie, et ses affaires impliquaient George Fitzgerald Sr et Jr, catholiques irlandais alliés à Paris de Montmartel, ainsi qu'un Andrew Smith, responsable d'une machine à traiter le tissu avec un monopole royal ; Isaac Vernet était l'exécuteur testamentaire de l'abbé Huber, et le domaine est devenu impliqué dans des conflits avec Smith et les Fitzgerald qui se poursuivaient encore en 1770.

L'absence de livres de compte ou d'inventaire après décès (La Tour a révoqué ses testaments avant sa mort, et tout est passé à son frère sans qu'il soit besoin d'inventaire) rend difficile l'analyse précise de ses finances ou de son patrimoine. Comme il est rapporté ci-dessous, ses dons philanthropiques dépassaient quelque 90 000⁷⁰ - un peu plus que la taille de l'ensemble du domaine de Perronneau, mais plutôt inférieur à la succession de Rigaud de 222 823⁷¹. La fortune de Rigaud s'est accumulée en 63 ans, au cours desquels ses revenus totaux s'élevèrent à 499 100⁷². En revanche, la carrière productive de La Tour a été beaucoup plus courte et, bien que certaines de ses tableaux aient attiré des prix élevés, il était beaucoup moins prolifique que Rigaud et avait des frais généraux inférieurs. L'absence d'inventaire signifie également que nous savons peu de choses sur son patrimoine au-delà bien sûr de la collection de pastels désormais à Saint-Quentin. Il semble cependant avoir possédé peu de tableaux d'autres artistes (beaucoup ou tous étaient probablement des cadeaux des artistes - *v. Amis, infra*), et aucun de grande importance. Nous ne savons pas non plus lequel, le cas échéant, son frère a pu disposer avant sa propre mort près de 20 ans plus tard. Alors que le noyau des pastels de La Tour reste à Saint-Quentin, l'abbé Duliège a peut-être reçu plus que la poignée de tableaux et de documents que Desmaze a trouvés avec Mme Warluzèle (*v. supra*).

L'affaire Salles

La spéculation immobilière de Pierre Salles que La Tour et son frère Charles financèrent en 1758 (avançant respectivement 53 594 et 26 585 livres), entraînant pertes et prétentions sur le garant (*v. DOCUMENTS*, 12.ix.1761), confirme un niveau considérable de l'aisance, mais aussi l'insouciance (La Tour n'a pas pu produire la preuve des versements reçus) et la détermination (le garant, un juge, a fait annuler la créance de La Tour, obligeant les frères à saisir la justice). La Tour et son frère Charles ont tous deux prêté des sommes importantes au financier Pierre Salles (-1774), rue Beaubourg. Salles, dont la famille semble être originaire de Valleraugue, Languedoc (ses parents étaient Jacques Salles, banquier, bourgeois de Paris, et Anne Noguier ; un oncle s'appelait aussi Pierre, bourgeois de Nîmes, marié à la sœur d'Anne Noguier, Marie), maria (en 1744) Marie-Marguerite-Catherine-Joséphine-Anatolie Machart (1731-1802), fille d'un avocat en parlement ; son frère était Jean Salles du Fesq (-1754), avocat du roi, député du Languedoc auprès du conseil du commerce, négociant (il fit faillite⁷¹ avec des pertes de 2 millions de livres et se suicida le

⁶⁹ Testament du 26.xi.1755 (*v. DOCUMENTS*). Les plus petits legs de 200 livres chacun à ses frères Adrien-François et Adrien-Honoré seraient tombés car tous deux étaient décédés.

⁷⁰ James-Sarazin 2016, pp. 631, 624.

⁷¹ Le litige s'est étendu jusqu'à Londres - *Ex parte Oursell*, re Julian.

19.VI.1754).⁷² Pierre Salles et un avocat, Armand-Claude Le Franc de Jettonville, s'associent en 1742 pour acquérir et mettre en valeur un terrain ayant appartenu à Hardouin-Mansart. Salles avait une part des deux tiers et était responsable de l'augmentation de tous les coûts de construction des sept hôtels prévus. En 1748, des problèmes peuvent avoir surgi (peut-être des difficultés avec les fondations en raison de la proximité de la Seine⁷³), et la société a été dissoute, Salles acquérant les sept propriétés pour 615 000 livres (l'estimation de la licitation était de 350 000, et le seul autre soumissionnaire était son ancien partenaire). Il s'agissait d'un développement spéculatif, destiné à être loué. Parmi eux se trouvaient les deux bâtiments auxquels les La Tours s'intéressaient : l'hôtel de Salles et le bâtiment adjacent, devenu l'hôtel Hocquart, tous deux conçus par l'architecte Jean Damun (gendre de Blondel) ; ils partageaient un jardin, l'hôtel de Salles donnant sur la rue de Bourbon, l'actuelle rue de Lille, tandis que l'autre, qui donnait sur la rue de l'Université, fut acquis par Louis-Jacques-Charles Hocquart (1698-1783), trésorier général de l'artillerie (beau-frère du célèbre collectionneur Pierre-Jacques-Onézime Bergeret). L'hôtel Hocquart est loué au comte de Lannion, lieutenant-général des armées du roi ; les résidents ultérieurs comprenaient le comte de Vaudreuil, la princesse de Lamballe, Jérôme Pétion de Villeneuve et Suzanne Daru. Charles de La Tour avait réglé une rente sur Salles le 9.VI.1747, et vraisemblablement a incité son frère à se joindre au financement. Charles a prêté 26 585 livres 5 sols, échus le 31.XII.1758, tandis que Maurice-Quentin a prêté le double : 53 594^l 10^s 4^d, dont 5408^l 10^s 4^d étaient dus le 31.XII.1758 et le solde, 48 186^l 8^s 8^d le 6.III.1759. Les propriétés ont été hypothéquées en garantie. Lorsque Salles vendit une des maisons au plus offrant (par licitation), Hocquart, le 10.I.1759, les frères La Tour devinrent subrogés dans une créance sur Hocquart qui semble avoir été impayée. Le 21.III.1759, les dernières demandes avaient été ignorées, mais par un acte du 17.V.1759, le paiement des dettes Salles et Hocquart dans un délai d'un an était garanti par un juge, le président de La Fortelle. Quand lui aussi a fait défaut, les frères La Tour ont accordé une autre prolongation, obtenant cette fois des garanties supplémentaires du fils de La Fortelle et de sa femme. Le dernier document connu (*v.* 1764) enregistre un paiement partiel substantiel par La Fortelle ; on ne sait pas si d'autres montants ont été récupérés. Néanmoins, il doit être clair que la concentration des risques sur un tel projet, en particulier compte tenu de l'histoire de Salles, ne peut avoir été prudente pour l'artiste.

L'achat de la maison à Auteuil

La perception de la richesse de La Tour a peut-être été un peu plus compliquée. Le 20.IX.1770 La Tour acheta la maison d'Auteuil dont il était locataire depuis quelques années (*v. supra*), la revendant le 30.IV.1772 pour 30 000 livres : en fait il fut contraint de céder la propriété puisqu'il n'avait pas été en mesure d'augmenter le prix d'achat restant dû, qui a été payé par l'acheteur au vendeur initial. La vendeuse était Michelle-Narcisse Jogues de Martinville, qui avait repris les affaires de son mari suite à son interdiction

pour incapacité mentale ; la bureaucratie de cet arrangement signifiait que la défaillance de La Tour était plus difficile à gérer que ce ne serait normalement le cas avec une famille de fermiers généraux, promue par Mme de Pompadour et liée aux Sanlot et à d'autres familles de la clientèle de La Tour. Mme de Martinville avait emprunté l'argent qu'elle s'attendait à recevoir de La Tour ainsi qu'une nouvelle somme de 30 000 livres pour acheter une autre maison à Paris ; il était essentiel que les paiements de Mme Helvétius se retrouvent entre de bonnes mains pour protéger son titre. D'autres complexités sont nées de l'interdiction du mari du vendeur, de l'héritage des vendeurs de l'autre propriété, etc., qui n'ont tous été finalement réglés qu'en 1774. L'achat séparé de biens meubles non spécifiés pour un montant apparemment élevé de 12 000 livres comprenait vraisemblablement les meubles que La Tour avait achetés à la marquise de Sassenage pour 11 500 livres en 1770. Ainsi la deuxième incursion de La Tour dans le commerce immobilier n'a peut-être pas été aussi peu rentable qu'il n'y paraît.

I.17 Les amis de La Tour : artistes, legs

Comme indiqué ci-dessus, certains des meilleurs portraits de La Tour étaient de ses amis, même si les frontières entre amis et clients n'étaient pas toujours claires. Marmontel, que La Tour considérait comme un ami, pensait que l'écoute des bêtises de l'artiste était le prix à payer pour se faire peindre son portrait :⁷⁴

La Tour avait de l'enthousiasme, et il l'employait à peindre les philosophes de ce temps-là ; mais le cerveau déjà brouillé de politique et de morale, dont il croyait raisonner sagement, il se trouvait humilié lorsqu'on lui parlait de peinture. Vous avez de lui, mes enfants, une esquisse de mon portrait ; ce fut le prix de la complaisance avec laquelle je l'écoutais réglant les destins de l'Europe.

Diderot n'était évidemment pas d'accord : dans une remarque du Salon de 1765, notant que Chardin et Greuze parlaient avec éloquence de leur art, il ajouta "La Tour, en petit comité, aussi fort bon à entendre". On se demande si le dîner dont il parle dans une lettre à Damilaville avec La Tour et Nageon a eu lieu à l'été de 1765.

Le véritable altruisme de La Tour envers ses collègues artistes est mis en évidence par l'histoire racontée par Cochin dans sa vie de Parrocel, peintre modeste et sans prétention : en 1743 La Tour intervint pour lui assurer une pension royale (au Salon de 1746, n° 55, Parrocel exposa une esquisse appartenant à La Tour, peut-être en signe de gratitude). L'ami de La Tour, l'abbé Huber, qui n'avait pas d'autres portraits (hormis le portrait de La Tour de lui), légua à Orry son "beau dessin de Parrocel dont il est capable de connaître le mérite" : on peut bien supposer qu'il l'a acquis sous l'influence de La Tour.

La Tour possédait une petite collection de tableaux de ses amis : parmi ceux mentionnés dans le testament de son frère figuraient des œuvres⁷⁵ de Carle Van Loo, Wouwermans, Greuze et Chardin). Outre Cochin, le cercle intime autour de Parrocel comprenait également Silvestre et Jean-Baptiste Lemoyne (l'amitié de La Tour avec qui est attestée dans les

⁷² Ce n'est peut-être qu'un hasard si Pierre Salles habitait en 1746 avec l'abbé Gilles-François Novy rue Beaubourg, adresse (jusqu'en 1744) de l'abbé Pommyer.

⁷³ E. Coyecque, "La maison mortuaire de Turgot", *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris...*, 1899, pp. 36ff, conjecture ainsi.

⁷⁴ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, éd. J.-P. Guicciardi & G. Thierriat, 1999, p. 205.

⁷⁵ Reconstituer la collection peut sembler une tâche simple, mais les pertes et confusions ultérieures dans les archives de Saint-Quentin rendent la sienne plus difficile. Voir la [LT Concordance](#).

a un nom de l'arbre justement, pour la bonté et la toute puissance.
Embrassant L'enfance^{de} des globes et L'immensité de L'espace
je declare ce écrit mon testament qui m'est par mon frere du
second lit Jean Francois Delatour Lieutenant de cavalerie gendarme
Bourguignon mon Legataire universel et Monsieur Gillard
procureur au chatelet priez Amis mon Exclateur testamentaire,
— mes effets vendus, il sera prelevé dix mille livres pour mon frere
et quatre mille livres pour sa mere veuve de mon pere Delatour —
^(ou en argent)
(un diamant de douze cent livres a M^r. Gillard, trois mille livres
a mon cousin jorot marchand Tailleur a Beaune Boursyogone
a M^r. de Selaigne notaire, gealbette souffillier de pondichery hotel de
Pons, puis des nouvelles, et M^r. les abbés raynal, Reigley de Bas sur seine
et M^r. Collet de Trillon plus regale, ^{en quatre} De
jouis si ^{peut être} pendant cette vente un diamant ou en argent cent cinquante.
amon Cousin des champs charvonn de Laon, ala fille de son frere, a ses beaux
mâle et maucailier mes cousines achalen cent pistoles. deux mille livres
a mes amies petite Cousine hauchement et a leur josphie me en quittance peut
et quinquin et a leurs cousins dominique, et Jean Baptiste de com achalen
— cinq cent livres. a M^r. Rouille les Tablettes garnies, en or dorée n'a fait
present d'ache. ^{des} soixante ma petite perquette de rissol, a M^r. Dorvaliers
mon couteau a lames d'or. a M^r. persacory son portrait. a M^r. les freres
les Effroy de genovrat fier d'aprin ces avec les miqi armes qui ont été copiées
d'aprin mes ouvrages ^{d'aprin} (autres) M^r. Restout manjoie, enfame
pourte nous mes crayons de graphis et concuers. et toutes mes gravés
qui ne furent pas pour verre ou glaze et qui ne sont pas collés sur
des cartons ou des toiles. a L'Academie Royalle de peinture Copistait
de M^r. parocel et si elle ne fait throuver d'augmenter ma tete que
M^r. flimith a gravis aparin je Ligue trois mille livres ^{pour} s'attribuer aux
Agoudmy 1^{er} août 1768 aux galeries du Louvre. Delatour

3

Cely est mon Codicille
je Revoque tous Testaments
que j'ay fait jus qu'a ce jour
a paris le Trois juin mille sept
Cent quatre vingt quatre
a signe de la Tour.
Celle cy par le 22 Mars 1768
Nous quinz & sans ~~Signature~~
Page unique Signe et paraphes au desord
notre ordonnance dant en nostre p
verbal du jour d'huys vingt deux
Janvier Mille sept cent quatre vingt huit
Angrang

En .ii.1784, il rédige un testament beaucoup plus long comprenant un très grand nombre de bénéficiaires, allant de Marie Fel à Benjamin Franklin (tous deux représentés à cette époque par Ducreux, *q.n.*). Alors que les noms comprenaient des clients et des amis, par endroits, il semble que La Tour énumérait simplement tous les membres de l'Académie royale ainsi que d'autres groupes de scientifiques célèbres, etc. Le testament est si chaotique que même le nombre total de bénéficiaires - au moins 112 - est incertain. Parmi ceux-ci, une cinquantaine étaient identifiables en tant qu'artistes; il est peu probable que La Tour ait été proche de tous ou même de la plupart d'entre eux.

De nombreuses affirmations selon lesquelles Ducreux aurait été son “élève” nécessitent une évaluation sceptique (et n’indiquent peut-être rien de plus que d’avoir obtenu le privilège de regarder le maître au travail), bien que la suggestion que Ducreux était son “ élève unique ” ne peut pas être correcte.

Updated 30 June 2025

Les preuves de leur association sont maigres. La revendication repose sur la description de Ducreux comme “élève de Latour” dans le livret du salon de 1796, longtemps après la mort de La Tour et non inclus dans les catalogues d'expositions précédents (ou ultérieurs) où Ducreux a exposé. (Lors des précédentes apparitions publiques de Ducreux, il s'est qualifié de “premier peintre de la Reine”, en 1780, ou “de l'Académie impériale de peinture de Vienne”, en 1786, ni l'un ni l'autre n'aurait aidé sa cause en 1796, mais il est intéressant de noter qu'il pensait que le nom de La Tour l'aiderait.) La première référence secondaire à Ducreux comme “le seul élève de Latour” semble être dans Arnault & al., *Biographie nouvelle des contemporains* (1822, VI, p. 123). Dinaux 1852 mentionne Ducreux et Liotard comme les deux principaux élèves de La Tour, une affirmation répétée par Champfleury 1855 (Dréolle de Nodon 1855 a souligné que Liotard était trop vieux). Il n'y a aucune preuve documentaire (par exemple pour suggérer un apprentissage) avant la brève mention dans le second testament de La Tour. Salmon 2018 soutient que la rencontre a peut-être eu lieu jusqu'en 1783, lorsque La Tour était sénile et que Ducreux n'aurait pu voir que son travail (qu'il aurait déjà vu dans les salons) plutôt que de le voir travailler. Mais il est parfaitement possible que Ducreux ait visité l'atelier de La Tour dès les années 1760, et l'appel des familles éminentes que Ducreux dépeint depuis le début de ses récits (1762) suggère que le travail lui a été dirigé depuis un atelier tel que celui de La Tour. On soupçonne que les listes d'œuvres de Ducreux contiennent un certain nombre de copies perdues des portraits de La Tour, ainsi que peut-être d'autres commandes que le maître n'a pas voulu entreprendre lui-même.

Parmi les autres pastellistes que La Tour est censé avoir enseignés, on peut citer aussi Ansiaume, Labille-Guiard, J.-A.-M. Lemoine, Montjoye, Neilson, Read, J.-B. Restout, Mme Roslin, ainsi que des personnages plus obscurs comme Mlle Allais, Damance et Tirman (*qq.v.*). Même Boze figurait parmi les artistes nommés dans son testament ultérieur qui mentionne pratiquement tous les artistes qu'il avait rencontrés - environ 50 noms en tout. Néanmoins, il faut noter qu'aucun document attestant de l'apprentissage ou de l'allouage n'a été trouvé dans le Minutier central ou dans d'autres archives (bien que l'acte d'apprentissage de La Tour n'ait été révélé qu'en 2002) : ces arrangements étaient pour la plupart, sinon tous, informels ; nous ne savons même pas s'ils ont été payés. Aucun élève n'est répertorié comme son élève dans le manuscrit *Listes des élèves de l'Académie royale*, bien que celles-ci ne survivent que pour la période 1758-1776 et après 1778 ; en tant que conseiller, il n'aurait pas une implication aussi étroite dans l'enseignement que les peintres d'histoire professoraux.⁷⁹

Quant à ce que chacun a appris de La Tour, les preuves sont limitées, mais un mémorandum de Garnier d'Isle à Le Normant de Tournehem du 10.VIII.1749 concernant la nomination de Jacques Neilson à la direction de l'atelier de basse lisse aux Gobelins révèle non seulement que La Tour lui avait appris “le pastel où il réussit très-bien” mais qu'il avait acquis “la nuance et l'intelligence des couleurs et parfaitement bien le dessin”.

D'autres mentions incluent la mention énigmatique par Cochin dans une lettre à Descamps (30.v.1780) du peintre Rémi-Furcy Descarsin “dont par parenthèse j'ai vu chez M. de La Tour d'assez bonnes têtes”.

A ces suspects s'ajoute la longue liste des artistes à qui La Tour a légué dans son testament “leurs portraits et miniatures” (s'agissait-il de leurs portraits originaux, de ses portraits d'eux ou de leurs copies de ses œuvres ?). Des copistes comme Mlle Navarre (au pastel), Mlle Duneufgermain (à l'huile), Coqueret, Frédou (surtout à l'huile) et des graveurs comme Georg Friedrich Schmidt (*qq.v.*) ont dû aussi fréquenter son atelier. Charles Prévost, qui copiait les pastels de La Tour à l'huile en 1746 pour les appartements de Mme de Pompadour, était basé à Versailles, mais son mémorandum accusait “pour avoir été... à Paris peindre deux têtes du portrait du Roi chez M. de La Tour.”⁸⁰ Anne Féret, Mme Nivelon (1711-1786)⁸¹, qui vivait également à Versailles, reçut les pastels de La Tour du dauphin et de la dauphine pour qu'elle copie les têtes de portraits en pied à l'huile. Des amateurs tels que Belle de Zuylen, Mme de Charrière ont visité, et Diderot a également décrit le regarder au travail. La gravure de Schmidt de 1742 de l'autoportrait de l'artiste à l'œil de bœuf a évidemment été distribuée à un certain nombre d'amis du pastelliste, car elle a été accueillie par des vers de l'abbé Mangelot et de Thomas Laffichard. L'autoportrait de l'obscur pastelliste Jean-Louis Lambert J.4448.101, daté de septembre 1742, montre un hommage direct - et immédiat - à La Tour, réunissant des traits de l'autoportrait perdu au chapeau en clabaud présenté un mois plus tôt au Salon de 1742 et le célèbre autoportrait à la toque d'atelier, censé dater de la même période, mais ne prouve pas qu'il ait travaillé dans l'atelier de La Tour. Des échos similaires se font sentir dans la minuscule production du mystérieux peintre et pastelliste Jean-César Fenouil (*q.v.*) : un portrait de Prévile grimace et pointe comme dans l'autoportrait à l'index, tandis que le visage de Mlle Sallé pour son estampe est tiré d'un pastel de La Tour.

Plus tenu encore peut-être est le lien avec Claude Maucourt, secrétaire du président de Rieux en 1739 alors que le J.46.2722 de La Tour devait être en cours ; il s'est ensuite tourné vers le portrait et est devenu pastelliste (bien que peu d'influence de La Tour soit évidente). Le beau-père de Maucourt était le marchand graveur Antoine Humblot (- 1758), par qui deux dessins à la craie (de La Tour et de Rousseau, sans doute des copies des pastels) furent inclus dans la vente Lamy de 1808, où Humblot était décrit comme élève de La Tour.

Notons également les nombreuses miniatures d'après les portraits de La Tour, souvent d'artistes dont les noms sont inconnus. Parmi ceux dont l'identité peut être établie figuraient la famille Kamm (voir [Jeffares 2016g](#)). Il semble probable qu'un autre copiste régulier fut Jean-Adam Mathieu (vers 1698-1753), peintre en émail, dans le logement duquel La Tour prit lui-même une chambre aux galeries du Louvre (*v. supra*) : Mathieu copia son pastel de

⁷⁹ ENSBA, MS 45 et MS 823. Je suis très reconnaissant à Antoine Chatelain d'avoir mené une recherche détaillée pour le confirmer, 24.IX.2021. Un élève, Marc Le Sueur (1736-1795), sous la protection de Jean-Baptiste

Lemoine, passe de la sculpture au pastel et au portrait à l'huile : on se demande qui a dirigé son étude.

⁸⁰ Brou 2013, p. 44.

⁸¹ Sa biographie établie dans [Jeffares 2020a](#).

Charles Edward Stuart ([J.46.14584](#)) et peut-être d'autres.⁸² Nous avons également deux copies à l'huile particulièrement intéressantes réalisées par le peintre polonais Tadeusz Koniecz, dit Kuntze (1727-1793), réalisées lors de son séjour de 1756 à Paris où il réalisa des copies à l'huile (aujourd'hui à Wilanów) de portraits d'artistes de l'Académie royale, y compris d'après les pastels de La Tour de Dumont le Romain et Restout, les montrant avant leurs désastreuses altérations (*v.* §II.4).

Aujourd'hui les connaisseurs sont consternés à l'idée d'une copie d'une autre main. C'est une erreur de supposer que les contemporains de La Tour avaient le même préjugé : par exemple, la vente de Jean-Baptiste Lemoyne du 26.VIII.1778 comprenait deux pièces (lots 33, 36) explicitement décrites comme des copies au pastel d'après les portraits de La Tour (de Rousseau et Parrocel).

La qualité des copies au pastel par les élèves est restée en grande partie une question de spéculation. Jean-Gabriel Montjoye (*q.v.*), par exemple, dont le travail indépendant est d'une réalisation limitée, est néanmoins identifié comme l'auteur d'une copie de l'autportrait de La Tour donnée à l'abbé Mangelot en 1755 : cela semble être le pastel actuellement à Amiens, qui (jusqu'à [Jeffares 2019h](#)) était universellement considéré comme autographe ; on pensait généralement que c'était le chef-d'œuvre exposé dans le Salon de 1750. Il est peut-être remarquable que Montjoye ait été l'un des trois artistes nommés par La Tour dans ce testament de matières pastel et études non encadrées. Montjoye exposera plus tard les pastels de La Tour de son cabinet au Salon de la Correspondance en 1787 ; peut-être étaient-ils aussi des copies qu'il avait faites.

Voiriot, non répertorié comme élève, a néanmoins réalisé un certain nombre de copies perdues des pastels de La Tour qui figuraient dans l'inventaire de la succession de ses parents (1747 : tous deux étaient des pastels que La Tour avait exposés au salon de 1739, où Voiriot aurait pu les voir), ainsi qu'une copie du portrait du dauphin de La Tour commandé pour le "service du roi" en 1752 (150 livres ; médium non précisé ; Voiriot a également copié un portrait royal de Nattier pour le même prix) ; plus tard, il a produit une copie au pastel survivante du portrait de Rousseau, d'un mérite considérable. Qu'un artiste établi ait produit des copies des pastels de La Tour sur une période d'au moins six ans donne une indication de la profondeur de cette industrie, unique parmi les pastellistes du XVIII^e siècle.

Les mécanismes de la copie sont repris plus loin.

I.19 Sciences et littérature

Dans une lettre à Aignan-Thomas Desfriches du 18.V.1785, le textile-fabricant suisse Emanuel Ryhiner-Leissler (1704-1790) a rappelé un dîner quelque 25 ans plus tôt "chez M. de la Tour le célèbre peintre en pastel, qui m'ayant ajouté et retenu par un bouton de mon habit me fit suer sang et eau en me parlant astronomie où il n'entendait rien, tout comme moy, à ce que j'appris ensuite." La Tour possédait plusieurs

télescopes de Dolland qu'il mentionnait dans son testament, avec des arrangements assez bizarres pour leur disposition par scrutin. Contrairement au pastelliste anglais John Russell (*q.v.*), il ne semble pas les avoir utilisés à des fins constructives (au-delà peut-être d'une curiosité générale sur "l'infinité des globes et l'immensité de l'espace" discutée ci-dessous, sous *Franc-maçonnerie*).

Dans le second testament se trouvait également un piano-forte, légué à Mlle Fel ; était-ce le sien (il n'y a aucune autre preuve qu'il était musicien, à moins de compter les pièces de Forqueray (1747) ou de Duphy (1756) portant son nom), ou était-il simplement en train d'énumérer une propriété qui appartenait déjà à Fel ?

Les intérêts de La Tour pour les questions scientifiques étaient superficiels, quoique très variés (selon l'expression d'Élie Fleury, "il avait une incompétence universelle"⁸³) - y compris apparemment un intérêt pour les racines d'arbres pétrifiés sous la Seine. Cela peut être retracé jusqu'aux recherches de l'abbé Soulavie (mais peut-être que l'attention de La Tour a été fixée par les difficultés avec les fondations dans le développement de Salles discuté ci-dessus, §I.16). De même, l'intérêt pour les frères Montgolfier a peut-être été stimulé par Pierre Barral, un ingénieur qui avait arpenté la Corse où le frère de La Tour, Charles, avait servi.

Selon Diderot dans son Salon de 1769, La Tour apprenait le latin à l'âge de 55 ans (il avait bien sûr 65 ans cette année-là). Il semble que La Tour ait même des aspirations d'écrivain : lorsque Jacques Necker arriva à Paris vers 1750 pour rejoindre la banque Vernet, La Tour, qui connaissait Isaac Vernet (il est l'exécuteur testamentaire de l'abbé Huber), montra à Necker une comédie qu'il a écrite "tourmenté de la folie de bel esprit", au grand embarras de Necker. Il est malheureusement absent de nos [DOCUMENTS](#).

Absent également est l'article sur la peinture que Diderot pensait que La Tour lui avait promis pour la seconde édition de l'Encyclopédie, mais qui ne se concrétiserait jamais.⁸⁴ Autant qu'il aurait pu souhaiter l'être, La Tour ne peut pas vraiment être décrit comme un Éclaireur influent, pour reprendre le terme adopté dans une étude récente.⁸⁵

I.20 Philanthropie et franc-maçonnerie

Les initiatives philanthropiques de La Tour dominent sa vie à partir de 1776. Pour le détail de ceux-ci, se référer aux [DOCUMENTS](#). Ils prévoyaient des prix d'anatomie, de perspective et de dessin présentés à l'Académie royale et financés par une donation de 10 000 livres, mais jamais accueillis avec beaucoup d'enthousiasme par l'institution parisienne. En revanche, les autorités de Saint-Quentin (encouragées par le frère de l'artiste Jean-François qui s'y était retiré) soutenaient énormément ses idées de création d'une école gratuite de dessin ainsi que des dons au profit des femmes pauvres en confinement et anciens artisans de Saint-Quentin incapables de gagner leur vie. La Tour avait soin de stipuler cependant, dans des dispositions assez détaillées régissant les bienfaits, que les bénéficiaires ne

⁸² Parmi ceux inventoriés à sa mort (Guiffrey 1884, p. 168) figuraient des émaux du roi, de la reine, du prince de Condé, du duc et de la duchesse d'Orléans et de Mme de Pompadour. La vente Cottin comprenait un émail de Saïd Pacha (Paris, Helle & Glomy, 27.XI.1752, Lot 634).

⁸³ Fleury 1904, p. 33.

⁸⁴ L'Encyclopédie, v, p. 645.

⁸⁵ Ritchie Robinson, *The Enlightenment*, 2020. Il est à noter que La Tour ne figure pas du tout dans le livre de Robinson (ni dans de nombreux autres

textes standards), alors qu'un grand nombre de ses modèles le font (dans d'autres, comme *The Enlightenment: a genealogy* de Dan Edelstein, 2010, c'est le pastel de Mme de Pompadour qui est mentionné). Et si La Tour se retrouve dans *La France des Lumières* de Daniel Roche, 1993 (*v.* [CRITICAL FORTUNE](#)), il aurait été consterné d'être mis avec Liotard dans son apparition.

devaient être ni immoraux ni de mauvaise caractère ; ayant ainsi réglé en 1776 deux montants de 6000^l pour les accoucheuses et les ouvrières incapables, un peu plus d'un an plus tard, il exigea que les versements aux secondes soient redirigés vers les premières.

Sans surprise, ses tentatives incessantes pour gérer ses bienfaits ont conduit à de longues querelles avec les autorités municipales. En 1778, il règle également une nouvelle somme de 6000 livres en vue de fonder l'école de dessin de Saint-Quentin. Les autorités municipales dépensèrent immédiatement la totalité des 18 000^l pour des affaires urgentes, et la documentation élaborée pour mettre ses fondations sur une base juridique sûre impliquait l'achat de rentes qui produiraient un revenu sûr hypothéqué pour financer les prix annuels. Celles-ci devaient être calculées au "denier vingt", soit un rendement de 5 %.

La méfiance mutuelle est attestée par un procès-verbal⁸⁶ des délibérations du conseil de la ville de Saint-Quentin en assemblée générale lors d'une réunion extraordinaire tenue le 16.IV.1779. Le maire y rend compte de l'offre de La Tour et des conditions qu'il y attache, que le conseil (le maire est soutenu par 17 voix contre 1) ne peut accepter, notamment l'exigence de La Tour que la moitié des membres du conseil d'administration soient des citoyens qui n'étaient pas des officiers municipaux : ce que le maire soutenait dans les termes les plus forts sapait l'autorité du conseil. La véritable objection était que la philanthropie de La Tour n'était pas sans avantages pour lui-même, par le contrôle que ses arrangements lui donneraient. Le sous-texte semble avoir été un snobisme que La Tour agissait un carnet de chèques pour acheter une influence égale avec les élus alors que lui, ou son représentant, était simplement "un particulier sans qualité, sans caractère" (c'est-à-dire pas noble). La Tour avait à son tour riposté en accusant le conseil d'abriter des tendances protestantes qu'il pensait être à l'origine de l'antipathie - un point de vue qui semble avoir été totalement infondé, bien que (étant donné les problèmes historiques de la ville) une accusation dangereuse. (Il est cependant difficile de déduire une allégeance religieuse ou doctrinale spécifique des amitiés de La Tour avec des clercs.⁸⁷)

L'épisode révèle également à la fois une paranoïa et une vision réactionnaire qui contredit l'image que beaucoup d'écrivains souhaitent se faire de La Tour comme un penseur bienfaisant et éclairé.

Néanmoins, les dons philanthropiques de La Tour à Saint-Quentin s'élèveraient⁸⁸ à 90 174 livres 3 sols 4 deniers, rapportant un intérêt de 3714^l 14^s 2^d.

Les objectifs de ces fondations étaient assez larges : le prix d'Amiens devait être décerné au citoyen de Picardie qui avait fait "la plus belle action d'humanité" dans l'année, à défaut, celui qui avait découvert le remède de santé le plus utile, ou

invention mécanique dans le domaine de l'agriculture, de la manufacture, des arts ou du commerce dans la province ou dans tout le royaume. La première année, il est allé à un inventeur d'une machine à étirer le tissu dont les avantages comprenaient qu'elle pouvait être utilisée par deux enfants. Les deux années suivantes, il a été décerné pour les sauvetages lors d'inondations.

Les documents des archives de l'Académie d'Amiens montrent ce qu'il fallait pour fonder un prix annuel de 500 livres. Le 23.I.1783, La Tour acheta à un agent de change parisien des rentes perpétuelles pour une somme de 35 020 livres, destinées à produire un revenu de 885 livres, dont 549^l 15^s pour le prix d'Amiens (compte tenu des frais et déductions pour obtenir un net 500 livres annuellement) et 335^l 5^s pour l'École de dessin de Saint-Quentin. (Les complexités de la documentation surgissent parce qu'il était nécessaire d'acheter sur le marché secondaire des rentes précédemment créées et basées sur des rendements différents - "deniers", ou rendements réciproques, compris entre 20 et 40 fois.) Pour le premier, l'étape suivante était un contrat, le 2.V.1783, par lequel La Tour reconstituait la rente ; celle-ci fut suivie le 10.V.1783 par un acte de donation de La Tour à l'Académie d'Amiens, et le 15.VI.1783 par une lettre de ratification de ces démarches scellée à la Chancellerie.

La philanthropie de La Tour se rapporte peut être à ses liens avec la franc-maçonnerie, qui restent quelque peu obscurs : certaines sources suggèrent que son lien remonte aux environs de 1745, mais cela n'est pas prouvé - même si l'un de ses modèles (1747), le comte de Clermont ^{J.46.1554}, avait été grand maître de la Grande Loge de France (qui deviendra plus tard le Grand Orient) à partir de 1737, et était associé à un certain nombre d'autres personnalités de l'entourage de La Tour, notamment trois secrétaires des commandements de Clermont, Louis de Cahusac (*v. s.n. Fel infra*), Antoine Gelly (*v. s.n. Mme Gelly*) et Paradis de Moncrif (*q.v.*). Mondonville, Jélyotte et Marmontel étaient également francs-maçons. La Tour a peut-être assisté aux sessions de la loge parisienne *Les Neuf Sœurs* (fondée en 1773), dont les membres comprenaient Franklin, Greuze, Houdon, Pajou et Marmontel. Il est cependant réducteur d'associer la franc-maçonnerie aux Lumières : sur 140 contributeurs à l'Encyclopédie, on a estimé qu'au plus quatre appartenaient à des loges parisiennes.⁸⁹

Le langage du testament de La Tour de 1768 ("au nom de l'Etre Suprême, dont la bonté et la toute puissance embrassent l'infini des globes et l'immensité de l'espace etc.") a une résonance résolument maçonnique (comme le testament ultérieur et sa lettre de 1770 à Belle de Zuylen), et comprend des phrases que l'on retrouve dans le livre scandaleux *De la nature*, publié anonymement en 1761 par le franc-maçon Jean-Baptiste-René Robinet (1735-1820).⁹⁰ Le

⁸⁶ Registre de la chambre, Saint-Quentin, archives municipales, F 35, f° 20v/24r.

⁸⁷ Gouzi 2000, pp. 133, 185 n.386 en déduit que Dom Jourdain connaissait La Tour, et suggère peut-être qu'il faisait partie du groupe d'artistes amis de Dom Jourdain soutenant ses penchants mauristes et jansénistes ; mais cela ne semble pas justifié par la lettre de Jourdain à Desfriches du 4.XII.1763 (pas 1785 comme imprimé par Gouzi).

⁸⁸ C'est le chiffre donné dans Desmaze 1854b, p. 298 (et reprise dans Goncourt 1867, p. 23n) ; on ne sait pas comment il est constitué (il mentionne un don initial de 18 000 francs à l'école gratuite, complété régulièrement, d'un montant calculé (vraisemblablement dans un document spécifique) du 16 thermidor an IX - 4.VIII.1801). Il exclut le bienfait de

l'Académie royale, et probablement celui d'Amiens, bien que les 500 livres que Desmaze cite pour 1783 puissent être la même somme. Une confusion supplémentaire concerne le mélange d'intérêts et de principal, capitalisé à des taux différents ("deniers"). En l'absence du document de 1801, il est impossible de vérifier le calcul.

⁸⁹ Ritchie Robinson, *op. cit.*, p. 370, citant des études de Robert Shackleton et Frank A. Kafker.

⁹⁰ Pour Robinet franc-maçon, *v. José A. Ferrer Benimeli*, "Diderot entre les jésuites et les francs-maçons", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1988/4, p. 62. *De la nature* scandalisa l'Eglise catholique, et fut d'abord attribué à Diderot ou Helvétius. Cependant Voltaire le dénonça dans une

frère de l'artiste Jean-François de La Tour assiste à une réunion de la loge Saint Jean à Saint-Quentin le 8.X.1773. Probablement initié par le médecin saint-quentinois Louis-François Rigaut (sinon par Jean-François, ou encore Savalette de Lange, dont plusieurs membres de la famille ont été représentés par l'artiste), La Tour a été nommé membre honoraire de la loge maçonnique *L'Humanité* à Saint-Quentin (sa nomination paraît dater du 5.VII.1774 d'après l'inscription au registre⁹¹, mais en fait il n'apparaît dans les listes des membres⁹² que le 5.VII.1779), ainsi que Jérôme de Laval, professeur de dessin à l'École gratuite de Saint-Quentin, et Joseph-Marie Néret, receveur au grenier de sel et autre philanthrope local. La première référence documentée à La Tour en tant que franc-maçon semble être dans un discours du 7.X.1778 dans lequel l'orateur maçonnique associe le don de La Tour en faveur des femmes en couche à la première grossesse de la reine. La Tour a été invité à fournir un portrait pour la loge; Néret n'a pu obtenir de Paris qu'une gravure, qu'il qualifie de "rare, d'un des meilleurs portraits du f*** [frère] de la Tour", accompagnée d'une réponse d'une banalité décevante de La Tour, datée "A l'Or*** de Paris, le 3e jour du 6e mois 1781". Il est décidé d'attendre l'année suivante, "quand ses fondations seroient faites", pour demander à La Tour son buste. Cette demande fut honorée, mais uniquement en plâtre ; on décida néanmoins de le placer dans le temple, en face de celui de Savalette de Lange, le fondateur de la loge. A cette occasion (1782) La Tour est élevé au grade de Vénérable honoraire. Des demandes similaires provenaient de l'École gratuite qui exposait chaque année le buste de La Tour lors des cérémonies de remise des prix - probablement un moulage en plâtre de la terre cuite de Lemoyne [J.I.46.205](#) aujourd'hui au musée Antoine-Lécuyer. Il est difficile d'évaluer pleinement les effets possibles de ces contacts qui restent largement non documentés. Par exemple, on ne sait pas comment, dans le procès de Montjoye sur le portrait de Mme Charlet en 1783/84, les experts comprenaient non seulement La Tour, mais l'obscur miniaturiste Alexis Judlin : son beau-père était franc-maçon et secrétaire au chevalier d'Éon, et à son arrivée à Paris il est soutenu par Blin de Sainmore, co-fondateur de la Société philanthropique avec Savalette de Lange.⁹³

Il est clair que les doctrines maçonniques ont capturé l'imagination de La Tour et se reflètent dans ses testaments et ses lettres ainsi que dans ses fondations caritatives.

lettre du 8.IX.1766 : "Ce Robinet est un faussaire. Il est triste que de vrais philosophes étaient en relation avec lui."

⁹¹ Un seul des registres de la loge *L'Humanité* a survécu, à la Bibliothèque municipale de Soissons.

⁹² Comme V.: F.: Latour, Conseiller de l'académie royale de peinture, maître honoraire et associé libre, 3^e classe. Les tableaux d'adhésion sont cependant à la BnF, cote FM2 409.

⁹³ Voir Jeffares 2021e.

II. L'ŒUVRE

Les œuvres de La Tour ne sont jamais signées.⁹⁴ Il n'a laissé aucun livre de comptes. Il reste aujourd'hui plus facile d'identifier son travail sur la base de la pose, de l'expression et de la composition que sur la manipulation en tant que telle. Pour l'avocat Beau cousin, écrivant sur le Salon de 1769, les œuvres de La Tour ne se reconnaissent ni à leur style ni à leur maniement, mais seulement à leur extrême perfection qu'il comparait à la clarté de la pensée de Pascal. Malgré l'annotation sur un exemplaire du livret de 1743 (souvent attribué à Mariette) affirmant que le portrait de René Frémin a été achevé en sept jours, La Tour n'a jamais employé l'attaque rapide et graphique de son rival Perronneau. La technique laborieuse et perfectionniste de La Tour a été discutée dans une correspondance éclairante - en particulier dans les lettres à Marigny, 1.VIII.1763, et Belle de Zuylen, 14.IV.1770. Dans son rapport à Marigny suggérant une réponse à la lettre de 1763, le conseil de Cochin était que, même si elle contenait beaucoup de choses qui ne pouvaient être contestées, La Tour exagérait les difficultés du pastel, tandis que les peintres à l'huile étaient également confrontés à des défis qu'il négligeait.

Les résultats de La Tour ont été obtenus grâce à un style individuel qui synthétise la tradition graphique pratiquée par des artistes tels que Perronneau ou Vigée avec la finition estampée et picturale de Vivien ou Nattier.

II.1 De la préparation au portrait

La Tour a procédé à une série de préparations pour étudier divers aspects des expressions de ses modèles, visant à animer ses portraits avec des aperçus fugaces de leurs personnalités plutôt que de s'appuyer sur les atours mythologiques ou officiels employés dans le portrait contemporain pour symboliser le statut social.

Ces études commençaient normalement par de simples contours monochromes ; une deuxième préparation ajouterait alors de la couleur, plaçant fréquemment le visage contre un halo ombré, laissant le reste du papier découvert. L'effet est souvent renforcé par son utilisation d'une lumière forte et de contrastes durs, tous destinés à être atténués dans les œuvres finales. Les yeux manquent souvent de reflet de lumière, renforçant une sensation d'abstraction. Même la couleur des yeux n'est pas fiable (ou du moins diffère entre la préparation et le portrait final).

Il est banal de dire que ces préparatifs peuvent à certains égards être plus impressionnants que les œuvres finales⁹⁵ - une réaction valable aujourd'hui à leur modernité, ou du moins à l'intemporalité, aux visages souvent dégagés des costumes d'ancien régime, et à l'audace des hachures approchant à maintes reprises l'art abstrait. Certains critiques (par exemple Wakefield 1984) ont fait valoir que le succès des préparations est, au moins en partie, parce que la faiblesse de La Tour en tant que dessinateur (identifiée pour la première fois par Louis de Boullongne mais jamais corrigée par la suite) n'est pas exposée - bien que, pour leur effet, ces dessins reposent sur la ligne plutôt que sur la couleur, c'est une suggestion étrange (la difficulté de La Tour avec la perspective est une autre affaire). Il est plus crédible de suivre l'explication générale de Diderot sur la capacité de

l'imagination à répondre à l'inchoatif, et de privilégier l'esquisse pour son potentiel.

Il y a peu de cas où toutes les versions ont survécu, mais les deux images différentes de Silvestre fournissent des exemples de premier étage [J.46.296](#) et terminé [J.46.2935](#), et de premier [J.46.2966](#) et deuxième étage [J.46.2963](#) :



Pour un autre exemple, voici les deux scènes de l'actrice Mlle Dangeville, [J.46.1598](#) et [J.46.1595](#) ; encore une fois le pastel final nous échappe, mais la transformation du trait en couleur, de la chute de la lumière au modelé de la chair, de la forme abstraite à l'objet vivant est évidente :



Sans doute d'autres pastellistes ont fait des études préliminaires, mais seuls quelques-uns ont survécu. Notre connaissance de l'utilisation de la préparation par La Tour est en grande partie due à la collection conservée à Saint-Quentin, dont l'impact sur tant d'artistes et d'écrivains (voir [CRITICAL FORTUNE](#)) leur a donné un statut légendaire. La vision qu'en a La Tour peut être déduite du fait que certaines

⁹⁴ Lord Coventry, [J.46.1565](#), semble être l'exception, mais il peut s'agir d'une inscription ultérieure. Celui et Jean Monnet [J.46.2377](#) ont des étiquettes attachées au verso qui semblent être autographes.

⁹⁵ Diderot pose la question "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ?" au Salon de 1767, à propos d'esquisses d'Hubert Robert, mais son analyse est également applicable ici.

(par exemple J.46.2237 ou J.46.1359) ont été faites sur des feuilles qui avaient déjà été utilisées à d'autres fins, à une époque où il était déjà en sécurité financière et n'avait pas besoin d'économiser sur les matériaux.

L'approche de La Tour à ses séances a été annoncée un siècle plus tôt, à une époque préoccupée par la spiritualité, par l'insistance de Nanteuil sur la pénétration psychologique de ses sujets. La capacité légendaire de La Tour à explorer l'âme de ses sujets a été décrite par de nombreux auteurs : son mot le plus cité à propos de ses modèles semble en effet avoir été inventé par Louis-Sébastien Mercier :⁹⁶

Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu, & je les remporte toute entiers.

Dans la recension de sa nécrologie dans l'*Année littéraire*,⁹⁷ l'auteur anonyme mentionne que-

tandis qu'il ne semble occupé qu'à saisir la ressemblance de ses modèles, sa conversation vive, animée, spirituelle, charme l'ennui de l'attitude, et l'âme est peinte sur la toile avec autant d'énergie que les traits du visage.

Le processus par rapport à un portrait, celui de Belle de Zuylen (Mme de Charrière) que La Tour entreprit lors de son voyage aux Pays-Bas en 1766, se déroule non seulement dans ses propres lettres mais dans celles de la modèle elle-même. La Tour a travaillé, non pas à Slot Zuylen, mais à proximité de Groenesteyn (la propriété de l'oncle de Belle) où Belle se rendait chaque matin pour une séance de trois heures (cependant sa copie, J.22.101, de son portrait d'elle, J.46.1482, est rudimentaire). La Tour a attiré son attention par sa conversation animée et pleine d'esprit. Au bout d'un mois cependant, il avait toujours des difficultés avec les yeux : il abandonna la première version du portrait, et en fit une autre (vraisemblablement celle actuellement à Genève). La première préparation, J.46.1487, qui n'est apparue qu'en 2015, donne quelques indications sur ce qui a été perdu dans le pastel genevois. La Tour a fait une autre préparation cinq ans plus tard, à Paris, mais aucun portrait fini ne semble avoir émergé.

Il existe peu d'autres descriptions de La Tour au travail, mis à part les anecdotes évoquées ci-dessous : mais le récit de Diderot (Salon de 1767) décrit un comportement plus sobre que sa réputation ne le laisse supposer :

J'ai vu peindre La Tour, il est tranquille et froid; il ne se tourmente point ; il ne souffre point, il ne se halète point, il ne fait aucune de ses contorsions du modelleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les images qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme sur son front et de son front sur la terre ou sur sa toile. Il n'imité point les gestes du furieux ; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne le regard de sa femme qui s'attendrit ; il ne s'extasie point, il ne sourit point à son travail, il reste froid, et cependant son imitation est chaude.

La palette de ses portraits finis était quelque peu conventionnelle, les couleurs prédominantes étant les roses, les bleus, les gris et les blancs ; la couleur, bien que souvent audacieuse, est toujours contrôlée. Les hachures bleues sont généralement utilisées sur les tempes et les bajoues. Souvent, La Tour ajoute des reflets linéaires en zigzag de traits appliqués directement sur des taches de couleur estompée, fournissant des touches apparemment spontanées de

brillance pure dont les effets dérivent des caractéristiques de réflexion optique du pastel (pour emprunter la phrase de William Empson, "The careless ease always goes in last" -[*la facilité insouciance va toujours en dernier*]). Sa maîtrise inégalée des textures du visage humain, des tissus et des accessoires n'enlève rien à la conception globale ou à la pénétration psychologique de ses œuvres finies ; l'équilibre est toujours maintenu.

L'éclairage dans les œuvres finies est subtil (mais presque toujours de haut, sur la gauche), utilisant fréquemment la technique qu'il a apprise de Restout de "faire tourner une tête et à faire circulaire l'air entre la figure et le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond, et le fond sur le côté ombré" (v. §I.4 *supra*). Les arrière-plans sont généralement de couleur dégradée, sans accessoires ; mais dans quelques-uns de ses pastels les plus importants, des ciels couverts sont représentés, et dans plusieurs autres, un paysage extérieur est vu dans une ouverture en haut à droite.

Pour Caravagisme, v. §II.4 *infra*.

II.2 Ressemblance

Au XVIII^e siècle, une exigence fondamentale de tout portrait était la ressemblance. Les théories esthétiques promues par Roger de Piles, Charles Batteux et Jean-Baptiste du Bos assimilent la beauté à la vraisemblance, l'imitation parfaite de la nature qui ferait la même impression sur les spectateurs que l'objet représenté aurait fait. Obtenir une bonne ressemblance avant l'avènement de la photographie était inconsciemment une exigence claire, précise et même contractuelle - les litiges sur le succès des artistes ont rempli le Châtelet, dont plusieurs où La Tour lui-même a servi d'expert. C'était aussi la qualité la plus largement louée par rapport à son propre portrait : le mot "ressemblance" se retrouve une quarantaine de fois dans les critiques de salon contemporaines de ses soumissions. On ne peut l'évaluer aujourd'hui qu'indirectement, par comparaison avec d'autres portraits des mêmes modèles là où ils existent (les entrées du catalogue tentent de lister les exemples les plus importants), dans divers médias (comme mentionné ci-dessus, de nombreux modèles de La Tour se chevauchaient avec ceux de Jean-Baptiste Lemoyne) ; et aussi, dans quelques cas, la cohérence interne de l'œuvre de La Tour dans les rares occasions où il a réalisé différents portraits du même modèle (plutôt que des répétitions de la même image).

La capacité de La Tour à proposer une icône persuasive cache souvent une remarquable rupture avec ce que les autres voyaient : il y a tant de vie et tant de cohérence entre les deux portraits de Maurice de Saxe (J.46.2865 et J.46.2892) qu'on conclut immédiatement que voici à quoi ressemblait vraiment le soldat. Nous notons également les cas où La Tour semble avoir imposé ce qui pourrait ressembler à des caractéristiques génétiques d'un modèle (peut-être même les siennes) à un autre (par exemple Voltaire). Le fait que Lord Coventry J.46.1565 ressemble à de Saxe J.46.2865, et Lady Coventry J.46.1567 à La Camargo J.46.1386, ne peut s'expliquer qu'en partie par la brièveté de leurs séances à Paris.

L'exemple peut-être le plus important de la difficulté de La Tour à obtenir une ressemblance (ou du moins une qui se trouve dans le travail d'autres artistes) est celui de Mme

⁹⁶ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 1781, t. 1, p. 256f ; éd. 1783, pp. 101f ; voir aussi *Almanach littéraire, ou Étrennes d'Apollon*, 1782, p. 76. Il a depuis été très largement cité (généralement sans source), notamment par les Goncourt.

⁹⁷ Cette critique de l'*Éloge* de Duplaquet parut dans l'*Année littéraire relancée*, VIII, 1789, pp. 318-329 ; et fut repris dans *L'Esprit des journaux, français et étrangers*, XIX/3, III.1790, p. 90.

de Pompadour [J.46.2541](#), longuement discuté dans [Jeffares 2019c](#), où des différences surprenantes sont trouvées avec un consensus dérivé de sa riche iconographie.



Les propres difficultés de La Tour avec les portraits de Belle de Charrière sont discutées à plusieurs endroits. Un autre exemple encore est celui de Marie Fel, où les différences entre les deux portraits sont si grandes que l'identité du plus grand portrait [J.46.1763](#) a été mise en doute (malgré l'évidence de la partition de son frère comme accessoire). On peut soutenir que La Tour avait des difficultés particulières avec les portraits féminins, qui occupent une plus petite partie de sa production qu'avec des artistes tels que Nattier.

En revanche, le portrait de l'abbé Pommyer [J.46.2518](#) est un bon exemple où l'image de La Tour s'intègre bien dans une série de portraits réalisés par différents artistes au cours d'une soixantaine d'années (voir [Jeffares 2001](#)). Seul le désaccord sur la couleur des yeux surprend (les historiens de l'art y attachent souvent trop d'importance en tant que trait invariant lorsqu'ils envisagent l'identification des modèles : même parmi les autoportraits de La Tour, il existe des variations considérables dans leur apparence).



II.3 Compositions

Si le maniement des craies de La Tour est varié, il n'en est pas de même de ses compositions, auxquelles les critiques du Salon de 1748 reprochent une uniformité surprenante (et ennuyeuse) pour un artiste d'un tel talent. Lorsqu'il s'écarte du buste de trois quarts standard du portraitiste, il répète ses idées : Marie Fel [J.46.1763](#), Mme de Mondonville [J.46.1423](#) et Mlle Ferrand [J.46.1798](#) affichent une idée fixe qui réapparaît sur des accessoires très différents. Roussel [J.46.282](#) et Philippe [J.46.2508](#) sont posés presque à l'identique, tout comme Coventry [J.46.1565](#) et le Jacquemart-André inconnu [J.46.3192](#). Si de nombreux portraitistes réutilisent des poses réussies pour

différents clients, La Tour n'hésite pas à le faire en public, même pour des clients prestigieux : Marie-Josèphe de Saxe, dans le pastel exposé en 1761, tient son éventail exactement de la même manière que son belle-mère montrée en 1748 (les poses inhabituelles n'offrent donc aucune aide dans la chronologie).⁹⁸ Sa retenue était peut-être intentionnelle : La Tour aurait dit : "Il faut semer un tableau d'effets et non pas l'en paver."⁹⁹

Il y a beaucoup de discussions dans la littérature récente, dérivant finalement du propre récit de La Tour dans sa lettre à Marigny, de la question de la distance entre l'artiste et le modèle. La Tour devait s'asseoir à quelques mètres de ses sujets (vraisemblablement à cause de sa myopie - *v. §I.13 supra*), mais cela lui a causé des problèmes de perspective et même le fait troublant que les yeux des participants ne semblaient plus être regardant dans la même direction.

Les modifications radicales qu'il apportait occasionnellement à l'orientation des personnages témoignent du soin que l'artiste apportait à ses poses : voir la discussion sur les supports secondaires ci-dessous.

La Tour (mis à part deux copies juvéniles d'après Rosalba) n'a jamais embrassé le genre mythologique de ses prédécesseurs immédiats et contemporains comme Nattier ou Hubert Drouais : l'abbé Gougenot (1748, p. 115), applaudissant à la disparition de l'habit historique ou pastoral, suggère "On en est redevable à M. de la Tour, qui le premier s'est fait une règle de peindre ses Portraits avec les habitudes ordinaires." Il est peut-être curieux alors que La Tour ait montré (d'après Diderot, Salon de 1763) tant d'intérêt pour les deux pastels Mengs de L'Innocence [J.53.292](#) et Le Plaisir [J.53.297](#) lorsqu'il les vit à dîner avec le baron d'Holbach. En dehors de la confrontation légendaire avec Perronneau, il y a très peu d'autres informations sur l'opinion de La Tour des pastellistes contemporains.

II.4 Compositions plus grandes

La Tour a réalisé un certain nombre d'ambitieux portraits en pied, enrichis d'accessoires et d'arrière-plans qui ont beaucoup attiré l'attention (notamment parce que les érudits apprécient les énigmes qu'ils posent). Dans certaines de ces grandes compositions, des erreurs de perspective sont évidentes, une lacune dont La Tour lui-même était bien conscient : il y fait allusion dans le post-scriptum de sa lettre à d'Angiviller du 4.VII.1778. Il a été suggéré¹⁰⁰ que le réseau complexe de traits de craie trouvés dans certains d'entre eux - notamment le Dauphine et son fils [J.46.2259](#), mais aussi le président de Rieux [J.46.2722](#) - n'a pas été réalisé en vue d'un transfert pour copies ou gravures, ni même pour le transfert de dessins préparatoires, mais pour vérifier "l'échelle de perspective", une technique apparemment pratiquée par Restout.

Cette difficulté peut expliquer certains choix dans les compositions. Par exemple, même si beaucoup de ses modèles étaient des musiciens, leurs instruments apparaissent rarement - et ceux qui le font révèlent souvent la faiblesse. La guitare de Dumont le Romain dans [J.46.1677](#) et ses côtés de caisse sont la seule erreur de ce grand chef-d'œuvre. Les côtes du violon de Mondonville trahissent la

⁹⁸ La pose de la dauphine peut cependant avoir été un hommage intentionnel à sa belle-mère.

⁹⁹ Cité dans une critique théâtrale de PJ dans *L'Artiste*, XIV, 1837, p. 135, source originale inconnue

¹⁰⁰ Voir Hoisington 2016, p. 119, n.133, citant Gouzi 2000, p. 146, ainsi que le constat d'état d'acquisition de Nancy Yocco sur de Rieux pour le Getty (17.IV.1994).

même difficulté dans les deux versions, J.46.1414 et J.46.1415, bien qu'en partie corrigées dans cette dernière. Mais ce sont les problèmes du clavecin de Mme de Mondonville dans toutes les versions qui sont les plus instructifs. Tout d'abord, La Tour n'essaie pas de la montrer avec l'un ou l'autre des instruments à double clavier qu'elle est connue d'avoir possédé. (D'autres artistes ont peut-être été intimidés par les enjeux : *Gluck* de Duplessis et le tableau qu'il a inspiré, *Paisiello* de Vigée Le Brun, recours à des claviers obscurs, représentant leurs compositeurs en état d'inspiration divine ; mais Nattier a relevé le défi, dans le groupe portrait de sa propre famille, ainsi qu'au pastel de Pancrace Royer.) La tentative de La Tour trahit deux faiblesses : l'espacement des touches dièses, qui doivent être en groupes alternés de 3 et 2 (J.46.1423 se rapproche le plus, l'autre versions incohérentes) ; et la perspective du clavier qui nécessite une solution précise qui fonctionne pour les ensembles orthogonaux de lignes dures. Dans J.46.1423, le haut de l'instrument et la ligne des touches reculent, l'angle de convergence est un peu trop grand : mais dans J.46.1427, ce qui aurait pu être une tentative de correction de ce problème mineur a entraîné le recul lignes réellement divergentes, tout à fait incorrectement.

Huber J.46.1902, Duval de l'Épinoï J.46.1724 et Perrinet de Jars J.46.2482 sont peut-être des précurseurs, mais les monumentaux portraits du président de Rieux J.46.2722 et de Mme de Pompadour J.46.2541 sont à leur échelle, dépassés (en ambition pensée non en échelle physique) par le portrait de la dauphine et de son fils J.46.2259 (et celui inachevé, peut-être parce qu'il s'en est désintéressé) - seule incursion de La Tour sur le territoire des portraits de groupe à figures multiples. Ceux-ci étaient rares dans le portrait français du XVIII^e siècle ; mais, bien qu'aussi inhabituels dans leur production, Perronneau et Liotard trouvèrent le défi plus intéressant. Bien que la signification de chaque accessoire dans ces pastels monumentaux ait été largement analysée, des questions subsistent, tant chez Mme de Pompadour qu'avec Marie-Josèphe de Saxe et son fils - notamment dans quelle mesure les intérieurs montrés étaient réels, et combien de maquillages, ou inventivement combinés, par La Tour lui-même. A-t-il par exemple changé la palette de couleurs des appartements de Versailles du blanc et or au bleu-vert pâle que nous voyons ici simplement parce que cela fonctionnait mieux visuellement avec le médium qu'il utilisait ?¹⁰¹

La Tour a également réalisé beaucoup moins de pendentifs que la plupart de ses contemporains : pour le peintre de la bourgeoisie, les portraits de mariage de mari et femme étaient le pain et le beurre, mais le peintre de la célébrité dédaignait la convention. Mondonville J.46.1412 et sa femme J.46.1422 ont été faites à six ans d'intervalle. Les pendentifs Roussel (J.46.282 et J.46.2821) sont mieux équilibrés que les Grimod (J.46.1867 et J.46.188), où l'artiste semble avoir conçu deux portraits individuels sans réfléchir à la différence d'échelle.

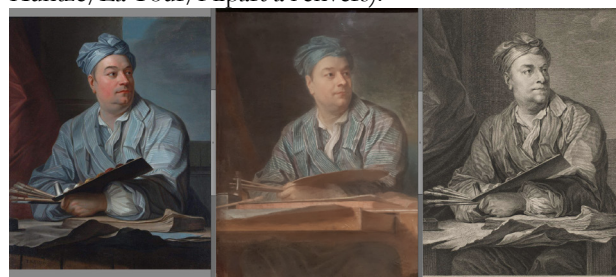
L'oculus en pierre était une caractéristique largement répandue dans les portraits du XVIII^e siècle. Une gueule de bois de l'estampe du XVII^e siècle, La Tour l'employa avec ironie dans l'autoportrait "à l'œil de bœuf" de 1737 - mais il ne l'utilisa plus jamais. En revanche, Perronneau l'utilisa fréquemment dans les pastels à partir de 1757 environ, alors

qu'il devait déjà sembler rétrospectif, et il continua à l'utiliser jusqu'aux années 1780. Alors que d'autres artistes se sont tournés vers les cadres ovales comme solution alternative à la question esthétique de savoir comment remplir les coins d'un portrait rectangulaire, La Tour n'a jamais ressenti ce besoin, confiant dans sa capacité à éclairer le visage et à détourner le regard du problème (voir Cadres, *infra*).

Les compositions de La Tour recherchaient rarement les effets dramatiques de l'art baroque. Les exceptions incluent les poses inhabituelles sur des chaises - Dupouch (1739), J.46.1693, Huber J.46.1902 et Laideguive J.46.1969 font toutes allusion à la *sprezzatura* plutôt qu'au théâtre recherché par Coypel. (Laideguive fait peut-être même allusion au portrait d'Isaac Abrahamsz. Massa de Frans Hals en 1626, une pose que le peintre lui-même a répétée à plusieurs reprises.) Les mains soigneusement sectionnées dans Frère Fiacre J.46.1803 et Marguerite Le Comte J.46.2005 peuvent cependant faire allusion aux portraits imprimés du siècle précédent avec leurs effets de quatrième mur réalisés avec des manteaux gonflés coulant sur des rebords.

Le pastel du Louvre de Dumont le Romain J.46.1681 fut gravé par Flipart probablement vers 1770, juste avant qu'il ne soit emprunté par La Tour pour l'"améliorer", et probablement en même temps que Moitte grava le pastel de Restout J.46.2687 qui il devait présenter comme son morceau de réception en 1771. Les deux gravures ont un libellé similaire des inscriptions, et il semble probable que l'attention de La Tour s'est concentrée sur ce qu'il considérait comme leurs lacunes lors des procédures de gravure.

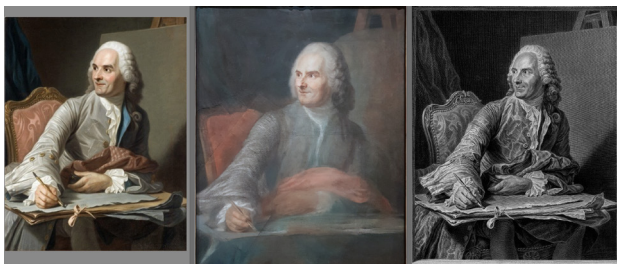
Il existe de grandes différences qui fournissent des informations fascinantes sur les préoccupations de La Tour. Nous pouvons écarter toute suggestion selon laquelle il s'agissait des caprices du graveur puisque l'estampe correspond étroitement à la copie à l'huile réalisée en 1756 par l'artiste polonais Tadeusz Kuntze.¹⁰² L'effet de ces différences, notamment dans le tableau, est de changer radicalement de point de vue pour offrir une perspective di sotto in sù (unique dans l'œuvre) qui a servi à rendre le portrait à la fois plus intime et plus révérencieux (ici Kuntze/La Tour/Flipart à l'envers):



Une transformation très similaire a encore été tentée par La Tour sur le Restout, où encore une fois l'exactitude de la gravure de 1771 de Moitte peut être mesurée par sa correspondance avec la copie de Kuntze de 1756 :

¹⁰¹ Le vert semble être la couleur préférée du dauphin : voir Émilie Szymiski, *Les Appartements du Dauphin Louis-Ferdinand, fils de Louis XV et de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe au château de Compiègne, 1737-1766*, École du Louvre, thèse, 2014, p. 86 *et passim*.

¹⁰² Voir Jeffares 2021f. Karpowicz 1966 est passé inaperçu, y compris par moi jusqu'à ce que mon essai ait été publié. Son récit de la substitution est cependant difficile à suivre.



Ici, il est plus difficile de comprendre ce que La Tour voulait faire ou pourquoi. Il semble peu logique d'arrondir les coins de la toile sur le chevalet. La destruction des motifs élaborés des textiles paraît particulièrement regrettable, bien que vraisemblablement involontaire. Mais la modification la plus significative est la transformation du portefeuille en une table dont le revêtement en feutrine se drape sur les jambes du modèle et transforme ce portrait de trois quarts en un demi-longueur plus intime et personnel. Les monuments lointains de Pompadour et de Rieux sont démantelés pour ces amis.

Certains auteurs ont lié plusieurs des autoportraits de La Tour à l'intérêt dominant pour Rembrandt dans l'art français du début du XVIII^e siècle. En fait le parallèle le plus frappant est moins soit avec l'autoportrait à l'index [J.46.1001](#) ou encore l'autoportrait au chapeau en clabaud [J.46.1087](#) qu'avec les portraits il fit incorporer des corniches : celles de Mme Boucher [J.46.1328](#) exposées en 1737 (du moins si l'on accepte [J.46.133](#) comme guide de sa composition) et les portraits très similaires¹⁰³ dans les deux années suivantes, Mlle de La Fontaine Solare [J.46.2926](#) et Mme Restout [J.46.2708](#). Tous ces éléments sont clairement liés à la célèbre Rembrandt *Jeune fille à la fenêtre* (1645 ; Dulwich Picture Gallery), connue sous le nom de *La Crasseuse* en France.¹⁰⁴ Son réalisme en trompe-l'œil a été décrit avec enthousiasme par son ancien propriétaire, Roger de Piles, et encore (dans des termes similaires) par Blondel d'Azincourt, dans son manuscrit¹⁰⁵ de 1749 *Première idée de la curiosité*, juste après que son père l'ait acheté :

RIMBRANT a fait des choses surprenantes. Un jour il peignit sa servante que l'on appelle La Crasseuse (elle est actuellement (en 1749) chez M^r Blondel de Gagni avec L'enfant prodigue de Teniers et nombre d'excellens morceaux flamans dans une collection de choix de goût et de grande dépense), elle est appuyée sur la tablette d'une fenetre et ayant fait son tableau de la meme grandeur que sa croisée il la plaça de façon que les voisins firent plusieurs questions a cette figure tant elle imitoit parfaitement la nature. On ne s'aperçut de cette qu'en voiant deux ou trois jours de suite la servante dans la même situation.

La Tour l'a probablement vue (avec la Rosalba qu'il a copiée, [J.46.3788](#)) lorsqu'elle appartenait au comte de Morville : c'était l'une des "deux têtes de Rembrandt" dans son inventaire de 1732. On voit l'impact immédiat de la composition dans le pastel de Louis Vigée de 1744 de sa propre mère [J.758.375](#), évidemment habillée pour répéter la composition, mais le portrait est inversé et donc probablement d'après l'estampe.¹⁰⁶

¹⁰³ Et vraisemblablement aussi Mme de Laleu ([J.46.1975](#)), qui peut se rapporter à ce qui semble être un pastiche, [J.9.6183](#).

¹⁰⁴ La provenance est confuse dans les premiers récits ; v. la base de données Rembrandt sur rkd.nl [consulté le 6.VI.2021].

¹⁰⁵ INHA, MS 34, f^{os} 17-18 ; inédit (omis de la transcription partielle de Colin Bailey, *The art bulletin*, IX.1987, LIX/3, pp. 431-47).

Le portrait de l'abbé Huber lisant [J.46.1902](#) est aussi un hommage conscient à ce qu'on appelle le Rembrandtisme. Seul exemple de scène aux chandelles, son caravagisme a peut-être été répété dans l'adaptation habile d'un tableau de Rubens du mage Gaspard dans le Diogène [J.46.3785](#) (Saint-Quentin), tenant une lanterne à la place du bol d'or ; les effets d'éclairage ne sont pas entièrement ajustés. On sait aussi que le pastelliste a connu très tôt l'œuvre de son homonyme : la copie Saint-Quentin [J.46.3774](#) qu'il a réalisée d'un des musiciens de *La rixe de musiciens* de Georges de La Tour (Getty) qui se trouvait à Paris avant 1750.¹⁰⁷

L'autoportrait à la toque d'atelier [J.46.1101](#) perpétue cette tradition via Rigaud.

II.5 Accessoires

Alors qu'une poignée des compositions les plus importantes de La Tour incluent des détails d'arrière-plan élaborés, et que d'autres incluent des ciels extérieurs, beaucoup ont des zones complètement simples et graduées. Cependant ces petits portraits ne sont pas entièrement exempts d'accessoires, contrairement à ce que suggèrent certains critiques. Un certain nombre comprend des chaises, qui étaient vraisemblablement des accessoires de l'atelier, et si c'est le cas, elles peuvent aider à dater les œuvres. La plus célèbre est l'humble chaise à lattes de Rousseau, mais qui a clairement été choisie pour ce seul client. Les autres chaises sont pour la plupart recouvertes de damas rouge ou bleu. Celui de Dupouch (1739), [J.46.1693](#), avec son sommet légèrement ondulé et sa double rangée de punaises, réapparaît probablement dans l'Aix homme au livre [J.46.2817](#), également de la fin des années 1730. Un dos en bois sculpté raisonnablement simple apparaît dans Nollet (1753), [J.46.2424](#), ainsi que dans la version primaire de Pommyer [J.46.2518](#). (La chaise est omise dans la répétition de l'atelier de Pommyer.) Un cadre en bois doré décoré plus élaboré semble être identique chez Mme His [J.46.1893](#) et Lady Coventry (1752), [J.46.1567](#).

Quatre des plus grands pastels de La Tour comportent des globes terrestres : celui de Mme de Pompadour semble avoir été le sien, mais les modèles de Marie-Josèphe de Saxe et son fils, du président de Rieux et de Duval de l'Épinoy semblent être les mêmes. Elles sont ouvertes respectivement sur l'Europe (France), la Caraïbe, l'Afrique et l'Atlantique - dont la signification peut être débattue. Le globe de Duval (et peut-être les autres), à en juger par sa taille, ses ferrures de laiton et ses pointillés marquant les tropiques et l'écliptique, pourrait être le modèle fourni par l'abbé Nollet en 1728.

Autre accessoire qui semble prendre une importance particulière dans l'œuvre de La Tour, le livre, souvent de musique, parfois joliment relié (Orry [J.46.2431](#), les armes bien en vue : le bibliophile), en train d'être effectivement lu (singulièrement, l'abbé Huber [J.46.1902](#)), soit aussitôt réfléchi (Mlle Ferrand [J.46.1798](#) - la savante ; ou Mme Rouillé [J.46.274](#)), soit interrompu (la princesse de Rohan [J.46.273](#) : la mélomane), soit furtivement consulté (on pourrait s'attendre à ce que "Mme Louise", la religieuse [J.46.2183](#), lise une œuvre de

¹⁰⁶ La date exacte de la gravure de Surugue de Mlle de La Fontaine Solare est incertaine, bien qu'elle ait été cataloguée en 1751 ; c'est pourtant à l'opposé du pastel de La Tour.

¹⁰⁷ Rosenberg 2004 l'a retracé à la vente du 14.IV.1750 par la veuve de Pierre d'Hariague ; il n'était pas spécifiquement répertorié dans son inventaire de 1735 (c'était peut-être l'une des images de genre non décrites), mais pourrait bien avoir été sur le marché de l'art parisien dans les années 1730.

dévotion plutôt qu'une partition musicale). Elle peut être grande (Dumont le Romain J.46.1681) ou petite (Voltaire J.46.31) ; ouvert (Laidieuve J.46.1969) ou avec juste un doigt tenant une place (Orry J.46.2431). Mme Rouillé J.46.274 et l'abbé Huber J.46.1902 ont des livres supplémentaires en piles ; Mme de Pompadour J.46.2541 les a bien rangés debout et à plat sur la table ; le président de Rieux J.46.2722 a des signets papier pour indiquer que ses volumes sont en cours d'utilisation. Ceux de Mlle Sallé J.46.2842 sont toujours dans la bibliothèque, pratiquement invisibles - mais rien dans un portrait de La Tour n'est invisible (sauf, presque, le folio en veau fauve, tranche, caché derrière le buste de Louis XV appuyé sur le miroir - et donc deux fois inédites - dans la Dauphine et son fils, J.46.2259).

De nombreux volumes sont écornés : cela donne visuellement l'illusion de la réalité, tout en dénotant symboliquement le caractère direct de l'engagement du modèle ; ce sont des matériaux de travail, pas des volumes de présentation non ouverts pour le spectacle seul. On sait que La Tour lui-même s'est vu offrir des livres de Paradis de Moncrif¹⁰⁸ et de Rousseau (*v. supra*). Alors que la copie de Newton de Mlle Ferrand a été adaptée par La Tour à partir de la véritable édition (car il agrandit de la même manière certains des volumes de Mme de Pompadour pour leur donner une plus grande présence visuelle), sa représentation de la partition dans la copie de Marie Fel de la septième cantatille de son frère est pareillement réduit. Le plus ancien exemple est probablement le célèbre portrait de Voltaire J.46.31 de 1735, peut-être à la demande du modèle. La parade d'intellectualité chez Mme de Pompadour était de trop pour un critique (Pierre Estève 1755b), qui trouvait de telles distractions dans un "portrait d'un Philosophe" inappropriées dans la représentation d'"une belle femme". Les critiques modernes¹⁰⁹ ont adopté la ligne opposée, suggérant que montrer Mme de Mondonville affichant plutôt qu'exécutant sa musique (ou Ferrand contemplant plutôt que calculant, ou Pompadour avec mais non engagé dans ses divers attributs) était en quelque sorte dégradant ou genré (même si M. de Mondonville tient aussi plutôt qu'il ne joue son violon).

Bien sûr La Tour n'a pas été le premier à montrer ses modèles avec des livres, mais tandis que les modèles des portraits de Rigaud (Robert de Cotte, Bossuet etc.) posent leurs mains sur des livres fermés dont la signification est symbolique, La Tour montre ses lecteurs dans un engagement plus intime avec leurs volumes. Ils sont, au sens exploré par Michael Fried dans sa monographie phare de 1980 *Absorption and theatricality*, absorbés dans leurs livres. Fried relie cette activité principalement à "l'âge de Diderot", à savoir les années 1750, mais reconnaît (p. 195) l'abbé Huber J.46.1902 de La Tour comme un exemple antérieur, rappelant Rembrandt et d'autres maîtres du XVIII^e siècle.

Au moins 20 pastels de La Tour (sans compter les répétitions ou les copies) ont des livres ou des partitions. A titre de comparaison, dans les pastels de Perronneau, même si une demi-douzaine d'artistes du spectacle tenant porte-

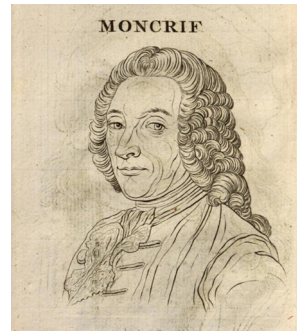
crayons avec des portefeuilles de dessins, Noverre est le seul modèle avec un grand volume (ce peut être un livre ou un portefeuille, mais c'est vraisemblablement une partition) ; l'huile du frère de Perronneau lisant est seule dans l'œuvre. Liotard, qui emploie plus volontiers les accessoires qu'eux, a moins d'une demi-douzaine de pastels avec des livres, et un nombre égal avec des lettres. En revanche, La Tour n'inclut jamais d'animaux de compagnie (à l'exception des chiens) et évite les dispositifs surutilisés tels que la lettre "Au Roy" très appréciée des portraitistes de l'époque. L'implication est assez claire : La Tour est le peintre de l'intellect, des esprits qui sont chez eux parmi les volumes qui résument leurs intérêts.

II.6 Visages et intelligence

Même lorsqu'ils ne sont pas explicitement bibliocentriques, une qualité encore plus rare des portraits de La Tour est leur capacité à capturer, ou du moins à transmettre, l'intelligence du modèle. Lorsque Beau cousin dans son commentaire du salon de 1769 compare La Tour à Pascal, l'analogie¹¹⁰ résonne justement parce que la clarté de La Tour offre un corrélatif objectif de cette qualité :

[La Tour] est, selon moi, en peinture, ce qu'est Pascal en diction. Comme celui-ci rend la pensée aussi pure, aussi lumineuse, aussi sublime qu'il l'a conçue ; celui-là représente l'objet nettement, fidèlement, identiquement tel qu'il l'a voulu peindre.

Il est à noter que Lavater¹¹¹ a choisi un pastel de La Tour (du Paradis de Moncrif J.46.2437) pour illustrer cela, en ajoutant ce commentaire :



Es ist kein Mensch, kein Menschenbemerker, der dieß Gesicht leicht in die Klasse der Dummköpfe verweisen wird. Den feinen Weltmann, den Mann von Geschmack wird niemand weder in dem ganzen Geschichte, niemand im Blick, in der Nase besonders, auch mit in dem Munde verkennen.

Dans la première traduction française¹¹² (1781), le texte était assez librement embelli :

Les grâces de l'Original ne se retrouvent pas dans cette copie, cependant on reconnoît dans la forme du front, dans l'extrémité de l'os au dessus de l'œil droit, dans l'obliquité & la pointe du nez - une expression de goût & de délicatesse - Mais il faut en convenir, la Nature en formant ce visage, annonçoit une plus haute destination que celle de produire des Ouvrages de pur agrément.

L'utilisation du sourire par La Tour est très discutée, en particulier parmi les critiques ultérieurs. Parfois, il va trop loin, comme lorsque Gautier-Dagoty 1753b met en cause les "affectations de joie" de Manelli. D'une certaine manière, cela se trouve mal à l'aise avec l'accent mis par La Tour sur l'intelligence : entre les mains d'autres artistes, les deux peuvent être contradictoires. On peut dire que l'autoportrait

¹⁰⁸ Un volume de Moncrif dédié à La Tour est conservé au musée Antoine-Lécuyer (inv. LT 96), ainsi qu'un encrier, LT 95, tous deux dits avoir appartenu à La Tour lors de leur présentation à la bibliothèque de l'École gratuite le 3.XII.1928 (Délibérations, p. 196) de Jules Hachet, qui les avait depuis 1868. Un autre volume présenté par Moncrif à La Tour est connu.

¹⁰⁹ Goodman 2000 et autres.

¹¹⁰ Peut-être même avec La Tour lui-même : il fait référence à "Pascal" dans sa lettre du 6.XI.1770 à Vernet écrite l'année suivante.

¹¹¹ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, éd. J. M. Armbruster, Winterthur, 1783, I, p. 60.

¹¹² Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomonie*, traduit Caillard & al., The Hague, 1781, I, p. 230.

à l'index de 1737 brise également la frontière entre la bienveillance intelligente et la stupidité abderitaïne impliquée par la description ultérieure de l'artiste en tant que Démocrite, comme discuté ci-dessus.

De Champfleury à Matisse, les sourires de La Tour défient toute analyse : sont-ils l'essence de son portrait ou sont-ils des trahisons artificielles ? Gombrich¹¹³ opposait sa démarche aux conseils de Roger de Piles aux peintres qui soulignaient que "lorsque le modèle prend l'air souriant, les yeux se ferment" : La Tour défie cela, laissant les yeux ouverts :

And yet the very combination of slightly contradictory features, of a serious gaze with a shadow of a smile results in a subtle instability, an expression hovering between the pensive and the mocking that both intrigues and fascinates. True, the game is not without its risk, and this perhaps explains the degree to which the effect froze into a formula in the eighteenth century portraits of polite society.

[Et pourtant, la combinaison même de traits un peu contradictoires, d'un regard sérieux et d'une ombre de sourire se traduit par une subtile instabilité, une expression oscillant entre le pensif et le moqueur qui intrigue et fascine à la fois. Certes, le jeu n'est pas sans risque, ce qui explique peut-être à quel point l'effet s'est figé en formule dans les portraits de la bonne société du XVIII^e siècle.]

Peut-être n'est-ce là qu'un exemple de ce que Kenneth Clark a appelé à juste titre "le sourire de la raison" dans un chapitre sur l'art des Lumières où La Tour n'est mentionnée que pour avoir dépeint des salonniers féminines "sans flatterie, mais avec un œil pénétrant pour leur subtilité d'esprit."¹¹⁴ Mais l'objectif de La Tour est très différent de celui de ses rivaux contemporains.

La Tour est également le maître de montrer (souvent en un tout petit aperçu) les dents, un phénomène dans l'art du portrait du XVIII^e siècle qui a récemment retenu l'attention. Il y a beaucoup de sourires avec des dents visibles dans les portraits antérieurs, de Boucher à Perronneau et Mme Roslin, mais comme le note Colin Jones,¹¹⁵ La Tour a fait "de nombreux portraits subtilement animés, dans lesquels les dents flottaient de manière alléchante dans et hors de la mise au point". Il met entre parenthèses l'exposition dentaire de son autoportrait démocrate J.46.1007 avec celles d'"artistes bizarres" comme Liotard et Ducreux. En fait un exemple beaucoup plus subtil est le portrait de Duval de l'Épinoï J.46.1724 où La Tour emploie une astuce dont la magie ne se révèle que *de visu* : elle ne fonctionne pas à partir d'une photographie, si haute soit la résolution. Au fur et à mesure que l'on approche du pastel, l'expression passe soudain - à environ un mètre de distance - d'une ambiguïté ironique, interrogatrice, presque cynique, à une expression de pur plaisir. Ceci est effectué par l'inclusion des deux dents de devant supérieures du modèle dans la bouche légèrement ouverte : elles sont pratiquement, mais pas complètement, invisibles dans le pastel, mais ne sont pas perceptibles à distance ou en reproduction. Parmi d'autres exemples, citons Mmes Dangeville J.46.1595 ; "Graffigny" J.46.1855 ; Le Comte J.46.2004 ; Inconnue n° 2 J.46.3415 ; Paris de Montmartel

J.46.2451 ; Roussel J.46.282 ; et bien sûr Manelli J.46.2202. L'astuce a été utilisée par d'autres artistes - notamment par Vigée Le Brun, dont elle est devenue l'une des signatures, mais jamais avec autant de subtilité.

D'autres auteurs¹¹⁶ ont souligné la capture de La Tour de l'instantané en se concentrant sur les tissus mous plutôt que sur la structure osseuse, l'éclat dans l'œil revêtant une importance particulière (comme on peut le voir dans l'effet mort de certaines préparations lorsque les reflets de lumière sont omis) ; le sens du mouvement peut être intensifié par de légères asymétries faciales. Ces deux idées renforcent l'idée que le personnage lui-même est mobile et transitoire.

II.7 Finition

La Tour a évité l'approche déconstructionniste extrême évidente chez Chardin et Perronneau, mais la mesure dans laquelle sa technique hachurée est autorisée à rester visible variait largement du style lisse et "caressé" du duc de Villars au style davidien brutal qui est "plus soucieuse de vérité que de charme" (Ratouis de Limay). En effet, c'est le portrait de Chardin par La Tour qui présente un cas extrême de hachure audacieuse (une décennie avant que Chardin ne produise lui-même les pastels qui ont rendu cette technique célèbre) : un rapport de conservation du Louvre de 1943 attribuait l'aspect à des restaurations avec blanc de plomb qui s'étaient oxydées combiné avec des frottements qui avaient révélé un sous-dessin et rejeté le travail comme irréparable. Dans un autre exemple, à partir de 1757, les traits blancs sur le visage et les rehauts du gilet brodé utilisent le blanc de plomb pour un éclat particulier. Mais cette gamme ne semble pas correspondre à des périodes précises de sa carrière, et se retrouve même dans des œuvres réalisées à la même époque ("M. de La Tour, qui observe mieux la nature, ... varie comme elle" selon le l'abbé Le Blanc passant en revue les onze soumissions bien différentes au Salon de 1747), n'apportant ainsi que peu d'aide à la datation de ses œuvres, qui (autrement que par rapport aux salons ou autres points extérieurs) reste exceptionnellement difficile.

Au Salon de 1746, par exemple, ses portraits de Restout J.46.2687 et de Montmartel J.46.2448 sont contrastés : le premier, destiné aux connaisseurs, utilise des hachures délibérées ; tandis que l'attrait universel du second était dû à un effet plus fini. On note que La Tour a ensuite récupéré Restout pour le retravailler (*v. infra*), et la version de Montmartel du Salon n'a pas survécu.

Les techniques contrastées sont bien illustrées par les pastels de Chardin et de Louis XV au Louvre :

¹¹³ E. H. Gombrich, "The mask and the face...", *Art, perception and reality*, Baltimore, 1972, p. 21. Voir [CRITICAL FORTUNE](#).

¹¹⁴ *Civilisation*, London, 1969, p. 251f ; voir [CRITICAL FORTUNE](#) pour le passage complet. Il est peu probable que Clark ait fait référence à des utilisations anglaises antérieures de la phrase (dans un poème de 1856 de Ralph Waldo Emerson ou dans une paraphrase en vers de 1783 d'Horace par le révérend Dr John Duncan), mais il était peut-être au courant de Jean-Raoul Carré. Monographie de 1932 sur *La Philosophie de Fontenelle : ou, Le*

Sourire de la raison - peut-être une allusion à la phrase d'un éloge de La Fontaine de 1796 par J. de Sales. Dans la série télévisée, Clark parle de Fontenelle en introduisant la phrase et l'accompagne d'une demi-douzaine de pastels La Tour.

¹¹⁵ Colin Jones, *The smile revolution in eighteenth century Paris*, Oxford, 2014, p. 130 & *passim*.

¹¹⁶ Notamment Percival 1999, p. 86f.



Les différences entre la manipulation serrée et libre dans deux autoportraits, J.46.1101 et J.46.1096, sont également illustrées dans Moreau-Vauthier¹¹⁷ 1913, la juxtaposition ici recréée avec des photographies plus récentes :



Le point est également traité dans l'article sur "Finir", dans l'*Encyclopédie* (VI, 1756, p. 818, signé Paul Landois) :

FINIR, v. act. désigne *en Peinture* un tableau où il n'y a rien d'indécis, & dont toutes les parties sont bien arrêtées. Il se dit aussi quelquefois d'une façon de peindre, où l'on n'aperçoit pas les coups du pinceau ou touches qui forment les objets. Un tableau peut être extrêmement *fini*, & néanmoins fort mauvais. On dit, ce peintre seroit excellent s'il *finit*soit davantage ses tableaux : c'est un grand génie, mais il ne *finit* rien.

Le critique Baillet de Saint-Julien a longuement expliqué pourquoi l'utilisation de hachures délibérées (à la fois par La Tour et Perronneau) conçues pour être vues à une certaine distance se justifiait dans l'imitation de la nature, à peu près de la même manière qu'un dramaturge exagérerait émotions au théâtre. Au Salon de 1753, dix-sept des dix-huit pastels présentés affichaient un style nouveau, selon le critique Pierre Estève, en ce que leurs couleurs ne sont pas entièrement mélangées et doivent être vues à distance; cela semble juste avoir été un développement de la tendance déjà observée dans les salons précédents, et l'objection a été rejetée comme imaginaire par un autre critique qui a soutenu que toute

différence reflétait la diversité des sujets de La Tour. Dans sa critique de 1769, Beaucousin fait l'éloge des pastels de Perronneau "quoique le Faire de l'Artiste y disparaisse moins entièrement que dans l'exécution de M. de la Tour". A l'époque de l'*Encyclopédie méthodique* (I, 1788, p. 471) l'article de Lévesque sur "Léché" dénonce l'excès de polissage comme pour "le peintre... toujours petit & minutieux", qui s'éloigne ainsi du naturel ; l'article cite Sir Joshua Reynolds avec approbation.

¹¹⁷ Moreau-Vauthier 1913, pl. xii, ci-contre p. 104.

III. ASPECTS TECHNIQUES

Pour des informations générales sur les matériaux et les méthodes du pastel du XVIII^e siècle, la discussion dans mes [PROLEGOMENA](#) fournit un contexte large dans lequel il y a de nombreuses références à La Tour. Une partie de ce matériel est résumée ci-dessous.

III.1 Recherches scientifiques

Jusqu'à présent, seule une quantité limitée d'informations sur les pigments et les matériaux pastel a été collectée par l'analyse scientifique moderne. Parmi les articles analysant spécifiquement les pastels de La Tour figurent Shelley 2005, qui a examiné en détail le Garnier d'Isle [J.46.1827](#) du Metropolitan Museum of Art; Pilc & White 1995, où la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR) a été appliquée à un pastel La Tour (Dawkins [J.46.1612](#)) ; et Gombaudo & al. 2017, qui a étudié les pastels de La Tour (la princesse de Rohan [J.46.273](#) et Voltaire [J.46.3121](#)) en utilisant la photographie (dans et au-delà du spectre visible), ainsi que la spectroscopie FTIR et Raman et le dosage immuno-enzymatique (ELISA) qui nécessite des micro-échantillons de l'usine et n'est donc pas largement utilisé. L'inspection à la lumière infrarouge (IR) ou ultraviolette (UV) est rarement aussi informative que pour la peinture à l'huile (où les restaurations peintes sur du vernis apparaissent comme des zones plus sombres aux UV) ; mais les UV peuvent montrer la présence de blanc de plomb (utilisé par de nombreux pastellistes du XVIII^e siècle, dont à l'occasion La Tour), qui émet une fluorescence blanche dans les UV.

Un certain nombre de ces techniques ont été utilisées par Brunel-Duverger & al. 2023 pour étudier trois pastels de La Tour à Saint-Quentin ([J.46.1766](#), [J.46.1903](#) et [J.46.2082](#)), en appliquant les techniques non invasives utilisées dans les études précédentes sur l'œuvre de Liotard par Gombaudo et Sauvage : ils combinent la spectroscopie de fluorescence des rayons x (XRF) avec spectroscopie de réflectance dans la gamme visible et proche infrarouge (VNIR-RIS), spectroscopie de réflectance par fibre optique (FORS) dans l'infrarouge à ondes courtes SWIR et spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR) dans la gamme infrarouge moyenne.

Il est difficile de tirer des conclusions définitives à partir des petits échantillons étudiés jusqu'à présent, et la base de données sur les pigments et autres matériaux disponible jusqu'à présent pour les pastels du XVIII^e siècle reste trop restreinte pour constituer une base d'attribution ou d'exclusion.

III.2 Matériaux

Papier

Comme la plupart des pastellistes contemporains, La Tour utilisait le papier comme support principal de ses pastels et préparations. (Mais même cette préférence n'était pas rigide, car il est récemment apparu qu'au moins un¹¹⁸ des pastels de Saint-Quentin est sur parchemin que La Tour était auparavant censé n'avoir jamais utilisé.) Les papiers utilisés

n'étaient pas les papiers lisses très collés destinés à l'écriture, mais des feuilles plus grossièrement finies et légèrement dimensionnées destinées à l'emballage. Ils étaient fabriqués à partir de chiffons, généralement bleus (d'une teinte bleu-gris clair dérivée de l'indigo), mais parfois bruns (le brun est souvent signalé là où le bleu d'origine s'est décoloré) ; des papiers gris neutre, chamois et brun blanchâtre étaient également disponibles en fibres mélangées. Parfois, l'exposition à la lumière a obscurci les preuves, mais pour les pastels finis montés sur un tamis, les côtés fournissent généralement des preuves fiables de la couleur d'origine.

Tous ces papiers étaient faits à la main, sur des cadres qui laissaient des motifs réguliers de marques de chaînes et de vergeures ; La Tour les a frottés (ainsi que les imperfections telles que les nœuds et les plis), laissant un réseau irrégulier de fibres lâches qui étaient excellentes pour retenir le pastel sans laisser de motif de grille gênant. On peut utiliser soit le "côte feutre", soit le "côte tamis" (ce dernier prenant directement l'empreinte du cadre du moule métallique et laissant des marques plus visibles) ; La Tour préférait généralement le premier, de sorte que les lignes de chaîne sont plus difficiles à détecter (et ne sont alors pas signalées dans les entrées du catalogue). Constant de Massoul notait que La Tour utilisait un "papier hollandais bleu". John Russell, dans la 2^e édition de ses *Elements* (1777, p. 21 : voir [TREATISES](#)), ajoute une curieuse note de bas de page, suggérant que "Le Tour" [*sic*] ("naguère un Peintre de renom à Paris" - c'était en 1777) utilisait souvent "avec beaucoup succès" marc de smalt, préparé en saupoudrant de la poussière de smalt sur du papier badigeonné d'eau de gomme, brossé pour éliminer toutes les particules libres une fois sec.

La transparence d'un support bleu vif était au moins une question en théorie, bien qu'il soit discutable de savoir si c'était vraiment un problème où toute la feuille est généralement recouverte de pastel opaque. Néanmoins, La Tour a décrit¹¹⁹ une expérience consistant à traiter son papier avec de l'ocre jaune mélangé à du jaune d'œuf pour faciliter l'élimination de la transparence de la couleur bleue :

mettre avec une brosse une légère teinture d'ocre jaune à l'eau simple, bien délayée ensemble avec un peu de jaune d'œuf sur du papier bleu ; cela empêche le lourd qu'il est difficile d'éviter par la quantité de couleurs nécessaires pour couvrir le bleu du papier.

L'un des exemples les plus évidents en est la préparation [J.46.149](#) de son portrait de la destinataire de la lettre, Belle de Charrière. D'autres exemples incluent les portraits finis de la princesse de Rohan [J.46.273](#) et Laideguive [J.46.1969](#). Le but de cette procédure était au moins en partie de réduire la quantité de pastel nécessaire pour recouvrir le papier de manière opaque : cela réduisait la quantité de sel présent dans le matériau pastel, qui, étant hydrophile, attirait les moisissures.¹²⁰

Bien que de grandes feuilles de papier aient été disponibles dès le début, il est courant parmi les pastels du XVIII^e siècle de trouver deux ou plusieurs feuilles plus petites réunies sur le même châssis. Souvent,¹²¹ il s'agissait simplement d'une question de disponibilité de papier de la bonne finition pour quoi que ce soit au-delà, disons, de 60 x 50 cm, mais La Tour a pris l'habitude de travailler à une tête sur une feuille plus

¹¹⁸ Dachery [J.46.1583](#), identifié par Florence Herrenschildt lors de la conservation de l'œuvre en 2006.

¹¹⁹ Dans une lettre à Belle de Charrière, 14.IV.1770.

¹²⁰ Gombaudo & al. 2017, p. 6.

¹²¹ Burns 2007, p. 71 ff. Plusieurs exemples ont été étudiés dans l'exposition Los Angeles 2018, dont le président de Rieux de La Tour et Louis XV [J.46.207](#).

petite pour plus de commodité, comme dans le long métrage Mme de Pompadour. Dans ce cas, plusieurs couches de papier ont été appliquées sur un trou dans la toile pour des raisons qui sont longuement discutées dans [Jeffares 2019c](#). Des précautions étaient nécessaires pour dissimuler les joints, généralement par une petite zone de chevauchement, et pour s'assurer que les joints ne tombaient pas sur le visage ou d'autres zones où ils seraient particulièrement visibles. Il a également utilisé des feuilles simples sur des supports légèrement plus grands, comme indiqué ci-dessous.

Support secondaire

Comme il est expliqué dans le [PROLEGOMENA](#), la construction classique de tout pastel du XVIII^e siècle est censée impliquer le papier étant collé, ou "marouflé", sur une toile déjà fixée à un cadre en bois ou châssis simple (un châssis à clés, en revanche, possède des clés mobiles aux angles permettant de l'agrandir pour reprendre les tensions perdues dans la toile : ils étaient rares au XVIII^e siècle). Le but de l'arrangement va au-delà de la simple commodité : la tension de la toile aide le pastelliste à obtenir une "morsure" pour maintenir les particules sur le papier. (Les préparations, sur des feuilles volantes, étaient différentes.) Le papier est apposé sur la toile avant le début du travail, et s'il est suffisamment grand, il est enroulé autour des bords du châssis, créant une tension supplémentaire lorsque la pâte sèche. Étonnamment, Pilc & White 1995 ont rapporté que FTIR "suggère" que le marouflage (sur Dawkins, [J.46.1612](#)) utilisait de la colle animale ; cependant Townsend 1998 (p. 26f) a noté que la plupart des papiers historiques ont été collés avec de la colle animale, et il est très difficile de faire la distinction entre cela et la pâte utilisée pour attacher la feuille à la toile. L'adhésif peut avoir été une pâte d'amidon d'origine végétale, ou la colle d'esturgeon qui était également utilisée dans les fixateurs (*v. infra*), ce qui a également causé des difficultés d'analyse scientifique.

La Tour utilise normalement des châssis réalisés tout simplement dans un bois léger comme le sapin, parfois sans renfort, mais souvent avec de courtes traverses diagonales dans les angles, ou avec des barres centrales horizontales et/ou verticales. La menuiserie est rarement de qualité. Dans quelques cas (Rousseau [J.46.277](#) et Dachery [J.46.1583](#) à Saint-Quentin : curieusement Jean-François de La Tour les mentionne dans son testament comme ayant des montures similaires, évoquant la possibilité qu'ils aient tous deux été remontés à une étape) il a utilisé des châssis faites dans un bois sombre (probablement du chêne) avec des traverses d'angle soigneusement taillées de la moitié de la profondeur du châssis : l'une ou l'autre seule peut sembler suspecte. Certains des pastels royaux actuellement au Louvre ont des baguettes soigneusement chanfreinées ; mais un exemple (Garnier d'Isle, [J.46.1827](#)) présente encore l'écorce de l'arbre sur des parties qui ne touchent pas la toile ou compromettent la surface du pastel. Les pastels royaux semblent également être exécutés sur des toiles d'un tissage plus fin que ses autres œuvres.

L'examen des supports de La Tour (ceux de Saint-Quentin et tous les Louvre sont les mieux documentés) montre qu'il enfreint toutes ces règles. Comme le révèle une analyse détaillée, il est loin d'être vrai que tous les véritables La

Tours se retrouvent sur papier bleu, marouflé sur toile, toujours sur le châssis d'origine. Plusieurs de ses premiers pastels plus grands sont sur châssis à clés. Il s'agit notamment du président de Rieux [J.46.2722](#) qui, comme Mme de Pompadour, a lui aussi plusieurs couches de papier sur la toile : dans ce cas cela peut être nécessaire car il y a une couture verticale joignant deux toiles sur toute la hauteur de l'œuvre, environ un quart du trajet.

Dans un nombre surprenant de cas, peut-être pour modifier radicalement l'orientation des figures, La Tour a fait des ajouts aux châssis pour prolonger le travail (il existe un certain nombre d'exemples de Liotard faisant des modifications similaires, mais peu d'autres cas sont connus). Par exemple,¹²² Villars [J.46.3087](#) a eu des ajouts en forme de coin au châssis permettant à la feuille d'être tournée dans le sens des aiguilles d'une montre d'environ 3°, tandis que le support principal de Mme Rouillé [J.46.274](#) a été tourné de la même manière dans le sens opposé. Le marquis de Voyer [J.46.31441](#) a une bande inclinée exposée au sommet suggérant un repositionnement similaire, quoique plus minutieux. Un exemple plus extrême, tourné dans le sens des aiguilles d'une montre d'environ 7°, est l'inconnue attribuée [J.46.2986](#) connue sous le nom de Mme de Staël. Une inclinaison encore plus grande, toujours en sens horaire d'environ 10°, est indiquée dans la feuille centrale de Marie Fel [J.46.1763](#) ; ici le dossier de la chaise n'est plus horizontal, indiquant que la feuille a été tournée après le début de la composition, jusqu'au dessin de la chaise mais avant l'inclusion du table.

Le fait que ces rotations se retrouvent à la fois dans les préparations et dans les œuvres finies, et incluent certaines répétitions autographes, suggère qu'il ne s'agissait pas du résultat d'un démarrage imprudent sur une feuille non montée, mais plutôt d'une tentative délibérée de distraire l'œil de la tyrannie mécanique des lignes de chaîne de papier (normalement horizontales) que La Tour a peut-être ressenti comme susceptibles de présenter une distraction visuelle (tout comme il avait suggéré la couche d'ocre jaune pour réduire la transparence).¹²³

Un nombre surprenant de pastels de La Tour à Saint-Quentin, y compris des œuvres plus importantes, se retrouvent montés sur carton qui doit être d'origine (par exemple, Frère Fiacre [J.46.1803](#)). La disposition se retrouve également sur d'autres portraits de La Tour, notamment des années 1730 et 1740. Les feuilles ont généralement une épaisseur de 3 à 5 mm et une teinte brunâtre ou grise indéterminée. La construction est si anormale dans la pratique du XVIII^e siècle que certains de ces exemples ont été naturellement supposés être des transferts ultérieurs. Dans quelques cas, il est possible que le montage de la planche ne soit pas d'origine - comme par exemple lorsque Dupouch [J.46.1694](#) a été non encadré pour la conservation en 2010 : cependant, nous savons par des enregistrements antérieurs (par exemple Fleury 1907) que, lorsqu'il a été revitré en 1897, il y avait une étiquette (aujourd'hui manquante) attachée au châssis, laissant entendre que son montage se faisait alors classiquement sur châssis. Un autre exemple est la princesse de Rohan [J.46.273](#), discutée par Gombaudo 2015 ; il semble que l'œuvre ait dû être retirée d'une toile tendue car il y avait des trous de vers sur le papier bleu sur les côtés témoignant d'une infestation avant son remontage sur carton.

¹²² Valérie Luquet, "Les supports utilisés par Perronneau et les pastellistes au XVIII^e siècle", conférence, colloque Perronneau, Orléans, 22.VI.2017. Plusieurs pastels au Louvre présentent des ajouts similaires.

¹²³ Russell a conseillé de peindre du côté feutre pour cette raison, mais sans considérer la rotation comme un facteur atténuant.

Curieusement, certains endroits où le papier a été marouflé sur toile ont été coupés des châssis d'origine et, à un moment donné, montés sur carton avec la toile encore attaché.

Certaines de ces modifications peuvent avoir eu lieu lors de campagnes de restauration ultérieures (ou même simplement lors de recadrages), mais il est suggéré que certaines ont pu être effectuées par La Tour lui-même pour l'encapsulation du verre (expliqué dans Fixation, *infra*), que les restaurateurs ultérieurs peuvent avoir enlevé, en remplaçant le support en verre par du carton ou un nouveau châssis.

Que La Tour soit à l'origine d'au moins certains de ces assemblages non standards (par exemple le montage direct sur carton) est sans doute attesté par la mention dans son testament de 1768, léguant à plusieurs artistes "toutes mes études qui ne seront pas sous verre ou glace et qui ne sont pas collés sur des cartons ou des toiles" - mais la mention de "cartons" pourrait ne désigner que des préparations plus petites exécutées sur des feuilles volantes.

Les pastels de La Tour semblent montrer ces anomalies beaucoup plus fréquemment que les œuvres authentiques de ses rivaux, et ce qui serait souvent considéré comme des indices d'inauthenticité dans leur travail doit être évalué avec prudence avec le sien. En bref, certains des outils les plus simples pour identifier les contrefaçons ne sont pas fiables dans le cas de La Tour.

Sous-dessin

Il est généralement très difficile d'obtenir des informations sur le sous-dessin dans les pastels à partir des techniques utilisées pour analyser les peintures à l'huile : cela est dû à l'opacité des couches supérieures du pastel et à la probabilité que le sous-dessin ait utilisé de la craie blanche invisible à la photographie IR ou indiscernable de les matériaux des couches supérieures. Cependant Gombaud 2015 note l'utilisation d'un médium noir humide à base de carbone appliqué au pinceau pour délimiter les traits autour des yeux et de la bouche de la princesse de Rohan [J.46.273](#). De même, un réflectogramme IR de Dawkins [J.46.1612](#) semble révéler un sous-dessin du visage et une altération du profil de l'épaule gauche du modèle.

Pigments

Gombaud 2015 a également trouvé dans la princesse de Rohan [J.46.273](#) un certain nombre de pigments spécifiques typiques de la pratique du XVIII^e siècle comme documenté dans Chaperon 1788 : pour les zones de chair, une combinaison de pigments de fer rouge et jaune avec du carbonate de calcium blanc ; vermillon avec du blanc pour les joues ; tandis que dans la draperie bleue jusqu'à cinq combinaisons différentes de bleu de Prusse mélangé avec des pigments verdâtres à base de cuivre (peut-être de l'azurite) ou avec du noir de carbone dans les zones les plus sombres. Les zones sombres et les ombres utilisent généralement des ocres bruns ou des terres d'ombre. Le blanc de plomb avec sa visibilité brillante était typiquement limité aux reflets des yeux, des boutons, etc. : par exemple dans la préparation Silvestre [J.46.296](#) où il se révèle par décoloration par oxydation ; il a également été utilisé en combinaison avec du vermillon pour la bouche et les joues, où sa présence est révélée à la lumière UV. Les lacs rouges, étant sensibles à la lumière, se sont estompés lorsqu'ils sont

utilisés seuls pour les draperies, mais sont parfois combinés avec du vermillon lorsque toute décoloration est moins évidente. La Tour n'avait pas de pigment vert fiable, bien qu'une poignée de pastels aient des fonds verdâtres probablement obtenus avec des bleus à base de cuivre avec de l'ocre jaune.

Fournitures de crayons pastels

Il y a frustrant peu de preuves quant à savoir si ou où La Tour a obtenu ses pastels, ou s'il les a fabriqués lui-même. Les pastels étaient bien sûr facilement disponibles dans le commerce à Paris, mais même à la fin de la carrière de La Tour, comme le mentionnent un certain nombre d'auteurs, on ne pouvait pas toujours faire confiance aux crayons achetés pour avoir subi les étapes assidues de lavage et de purification qui, par exemple, Chaperon insiste sur le fait qu'il était nécessaire d'éliminer les impuretés potentiellement nocives. (Des impuretés pouvaient aussi provenir de supports mal préparés ou même de la sueur des doigts du pastelliste.) Si ces auteurs avaient tout intérêt à exagérer les aléas, il est à noter que La Tour décrivait une technique pour éliminer les traces de sel des craies et pastels à l'aide d'un couteau et même un fer chaud passaient près du pastel.¹²⁴ Empêcher l'accumulation de sel était également un objectif de son utilisation de la préparation d'ocre jaune / œuf décrite dans sa lettre à Belle de Zuylen de 1770 discutée ci-dessus.

Il semble cependant très probable que La Tour ne fabriquait pas régulièrement ses propres pastels. S'il l'avait fait, il est fort probable qu'il aurait inclus les vastes difficultés pratiques que cela implique dans sa lettre du 1.VIII.1762 à Marigny identifiant toutes les frustrations et les obstacles à l'art du pastel. En revanche, dans son testament de 1768, il lègue spécifiquement à trois artistes "mes crayons de pastels et couleurs" (ainsi que ses études non encadrées) : n'utilisant pas de peinture à l'huile, "couleurs" est susceptible de désigner le pur ou pigment broyé non encore transformé en pastel. Peut-être comme certains autres pastellistes utilisait-il de petites quantités de pigment pur avec estompe pour les rehauts (voir [PROLEGOMENA](#), §IV.7).

Certains pastels de La Tour sont catalogués comme étant au "pastel à la gouache". Ce sont des références à des zones (généralement de petites taches ou des reflets) appliquées humides avec un pinceau, mais il est peu probable que le matériau soit de la vraie gouache : l'artiste utilisait probablement des crayons de couleur pastel mélangés à de l'eau (ou éventuellement de l'alcool). La Tour n'utilisait cette technique qu'occasionnellement, au début de sa carrière, et principalement pour représenter des objets durs ou précis comme la dentelle, le galon d'or ou les boutons métalliques. Dans certains cas, comme une petite zone sur le sourcil droit de l'artiste dans l'autoportrait de Saint-Quentin, il est difficile d'être sûr si la zone est autographe ou le résultat d'une intervention ultérieure.¹²⁵

Il faut aussi se garder de croire les nombreuses bouffées de pastellistes qui annonçaient que La Tour utilisait leurs matériaux. Ainsi dans le *Mercur* du .II.1746 Mlle Charmeton annonce ses "excellents crayons dont le célébrant M. de la Tour & autres célèbres Peintres en ce genre font actuellement usage par préférence à tous autres", tandis que bien plus tard (5.VII.1781) il a formellement approuvé les crayons d'André Nadaux. Si La Tour était évidemment

¹²⁴ Lettre à Belle de Charrière, 14.IV.1770, citée *supra*.

¹²⁵ La zone a été notée lors de la conservation par Leila Sauvage en .XI.2020.

proche du pastelliste Vernezobre (et à son tour Dupouch), son nom ne figure pas dans la liste des clients de 1760 (v. [Jeffares 2018f](#)).

Fixation

Expérimentateur invétéré, La Tour a imaginé de nombreuses approches de la question de la fixation du pastel. Certains de ses échecs sont évidents visuellement, comme les filigranes de son célèbre autoportrait à la toque d'atelier [J.46.1101](#) et de nombreux autres exemples à Saint-Quentin. Il existe de nombreuses références dans la littérature à La Tour ayant inventé une méthode de fixation. Dès 1745, lorsque La Tour exposa au salon des pastels du roi, du dauphin et autres, le critique du *Mercure* jugea nécessaire de signaler que La Tour-

a eu le bonheur de trouver un vernis qui sans altérer en rien la fraîcheur & la fleur de son Pastel, le fixe de façon que l'ébranlement le plus violent ne le peut déranger, ce qui assurera à ses Portraits une durée dont ils sont si dignes par leur beauté.¹²⁶

L'invention de La Tour est reprise par d'autres écrivains contemporains (Le Blanc 1747 ; Petit de Bachaumont 1750, qui notait que "[La Tour] s'est entêté d'un vernis qu'il croit avoir inventé, et qui très-souvent luy gaste tout ce qu'il a fait" ; Pernety 1757 etc.). Il est même mentionné dans la deuxième édition (1764) du *Handmaid to the arts* par Dossie, p. 232 :

There are several methods of fixing crayons now practised, one of which is said to be that of Mr La Tour, the famous French painter in crayons. But all these methods are at present kept as close secrets in the hands of persons who practise them. None of them, however, go much farther than to prevent the colours from being shaken off by the concussion of carriages, or other accidents that may shake the place where they are hung.

Dans sa lettre du 17.VII.1751 La Condamine (écrivant sûrement à La Tour) comparait la conservation de son pastel au teint d'une jeune fille de 16 ans, ajoutant :

Votre vernis pour les pastels est un beau Secret, mais si vous en pourriez trouver un pour conserver les originaux vous auriez un second droit à l'immortalité qui seul pourroit faire oublier le premier.

Dans la vente posthume des pastels (pour la plupart maintenant trouvés à Saint-Quentin) annoncée par son frère, la préface précise que "Tous les Tableaux en pastel sont établis par l'Auteur, et sont d'une fraîcheur comme s'ils sont fournis d'être peints", mais cette affirmation doit être lue avec prudence compte tenu des préjugés rencontrés dans le travail au pastel à cette époque. Des preuves visuelles d'un certain nombre de ses portraits (par exemple l'autoportrait [J.46.1101](#) et Restout [J.46.2691](#) à Saint-Quentin) révèlent des marques de marée indiquant une fixation locale. L'examen microscopique dans d'autres cas (par exemple le Garnier d'Isle [J.46.1827](#) du Metropolitan Museum) a montré l'utilisation

par La Tour de couches intermédiaires de fixateur utilisées comme outil de travail pour lui permettre d'isoler certaines parties du dessin au fur et à mesure (Shelley 2005).¹²⁷ La préparation à l'ocre jaune et au jaune d'œuf a été retrouvée dans plusieurs ouvrages. Une enquête sur son portrait de la princesse de Rohan a révélé la présence de colle d'esturgeon, suggérant qu'il avait découvert l'ingrédient essentiel de la technique de fixation de Lorient bien plus tôt qu'on ne le pensait jusqu'alors.¹²⁸

Un échange déroutant dans diverses publications du milieu du XIX^e siècle fait allusion à une lettre en possession de Frédéric Villot, conservateur au Louvre, apparemment de La Tour et fournissant des détails sur sa méthode de fixation. C'est ce qu'indique l'article de Jules Boilly¹²⁹ publiant la lettre de La Tour du 24.IV.1774. Guiffrey 1885 (pp. 208ff) et Tourneux 1885 (p. 84) bien que Villot ait évidemment une autre lettre (donnant vraisemblablement un récit plus cohérent), mais si c'est le cas, elle n'a jamais été découverte. La note de bas de page de l'article du Goncourt (1867, p. 37) incite le pastelliste Henri Roché à écrire à Saint-Quentin en 1904 pour s'enquérir ; une réponse non datée¹³⁰ de Colette Bernard lui a rapporté que Jules Degraive pensait que Villot n'avait jamais possédé la lettre, mais a offert ses propres réflexions sur la méthode de fixation de La Tour, qui consistait en un mélange d'eau et d'amidon ("lait d'amidon") que La Tour mélangés dans un récipient en cuivre ayant apparemment appartenu à Villot.

La Tour a certainement expérimenté à plusieurs reprises, et pas toujours de manière satisfaisante ; mais à un moment donné, son mécontentement face à ces expériences était tel qu'il semble avoir eu recours à la prise en sandwich de ses pastels entre deux feuilles de verre scellées ensemble.¹³¹ La feuille de support était un morceau de verre épais (environ 1,5 cm) et extrêmement lourd. Les inconvénients sont évidents, compte tenu de la fragilité notoire du verre de l'époque, et on avait pensé qu'aucun exemplaire n'avait survécu.¹³² Cependant au moins deux pastels de La Tour utilisent (ou ont utilisé) le système : Jean Monnet [J.46.2377](#) (Saint-Quentin) de 1756 et Lord Coventry [J.46.1565](#) de 1752.¹³³ Il semble que les deux œuvres aient été exécutées à l'origine sur papier marouflé sur une toile tendue, mais le cadre a ensuite été retiré et le support primaire et secondaire aplati placé entre deux feuilles de verre avec une convexité suffisante pour éviter le contact direct entre le pastel et l'intérieur de la vitre frontale. Les deux œuvres ont des étiquettes fixées au dos de la toile derrière la feuille de verre arrière, écrites d'une main similaire à celle de La Tour (mais probablement pas la sienne). Étant donné que ces travaux étaient d'environ quatre ans d'intervalle, il est probable qu'un certain nombre d'autres pastels de La Tour ont été montés à l'origine de cette manière mais ont ensuite été remontés, que ce soit à cause de bris ou d'autres

¹²⁶ Anon. 1745a, p. 135.

¹²⁷ Gombaud & al. 2017 trouve des indices dans des pastels de La Tour et Valade au Nationalmuseum, et cite une découverte similaire de Benoît de Tapol dans le pastel de Laideguive ([J.46.1969](#)). Voir aussi Shelley 2005.

¹²⁸ Gombaud & al. 2017. À moins bien sûr que le fixateur n'ait été ajouté lors d'une campagne de restauration ultérieure ; le pastel a été transféré sur un nouveau support à un moment donné.

¹²⁹ *Archives de l'art français*, 15.VII.1852, p. 149.

¹³⁰ Je suis très reconnaissant à La Maison du Pastel (Isabelle Roché et Margaret Zayer) pour le partage de leurs archives.

¹³¹ De nombreuses sources ; voir Watelet & Lévesque 1791, p. 709.

¹³² Il peut cependant s'agir de la technique utilisée par l'artiste portugais José Malhoa (1855-1933), dont onze pastels ont été étudiés en vue d'un

recadrage par Francisca Figueira & Rita Fontes, "An evaluation of three mounting conditions for pastels", ICOM Comité pour la conservation, 12^e réunion triennale, Lyon, 1999, prépublications, I, pp. 52-54, qui conclut que la méthode d'encapsulation entre verre n'est "pas nécessairement la pire option".

¹³³ L'invention de La Tour est conceptuellement similaire aux développements de la peinture éleudorique et sur verre d'artistes tels que Vincent de Montpetit, Jouffroy et Vispré, qui à leur tour peuvent avoir été inspirés par les recherches d'Antoine-Nicolas Martinière (1706-1784), maître émailleur pour les horlogers à Paris, présentées à l'Académie des sciences, 4.II.1769. Les dates suggèrent que c'est le processus de La Tour qui les a inspirés plutôt que l'inverse.

considérations de conservation. Par conséquent, les preuves de supports ultérieurs peuvent être moins décisives comme déterminant de l'authenticité que pour d'autres artistes.

Boîte à pastels

Une boîte à pastel vide [J.M.46.115](#) aurait été laissée par La Tour au créneau Zuylen lors de son voyage de 1766, et aurait été donnée au musée Antoine-Lécuyer (inv. LT 84) en 1919 par une descendante de Belle de Charrière.¹³⁴ Il mesure 9 x 32,5 x 24,5 cm fermé, et présente encore des traces de pigment bleu dans un des compartiments. Il a peut-être été conçu spécifiquement pour les voyages, mais semble autrement improbable pour une utilisation régulière.

Taille et verre

Le début du XVIII^e siècle voit les plus grands pastels jamais produits : le pastel de Vivien de Max Emanuel devant la ville de Mons [J.77.285](#) (1706) mesure 215 x 146 cm ; Le président de Rieux [J.46.2722](#) (c.1741) de La Tour, que Mariette pensait à tort comme le plus grand pastel jamais réalisé, mesurait 201 x 150 cm, tandis que Mme de Pompadour [J.46.2541](#) du Louvre ne faisait que 177,5 x 136 cm. Le besoin de grandes feuilles de verre était la limitation technique (et économique) de la taille.

La critique¹³⁵ peu connue de Gautier-Dagoty sur le Salon de 1755 comprend une discussion intéressante sur l'effet du verre sur le pastel de Mme de Pompadour de La Tour :

L'harmonie de ce Portrait surpasse les compositions en huile de ceux de M. Michel Vanloo & de M. Tocqué : c'est, dit-on, la glace qui a cet avantage ; elle met tout d'accord, & laisse une unité que l'on perdroit entièrement, si le Tableau étoit à nud. Des demi-Connoisseurs qui ont déjà écrit sur le Salon, ont prétendu au contraire que la glace étoit noire, & qu'elle gâtoit le Tableau. On voit bien que ces Auteurs n'ont pas vu comme moi le Tableau sur le chevalet. Le Pastel & la Peinture en caustique sont des Peintures froides & sèches que l'on ne peut vernir ; la glace seule peut adoucir ces Peintures féminines, & leur donner une certaine chaleur suave que l'huile porte naturellement en lui-même ; les yeux mâles sentent la beauté de cette composition ; le beau sexe seul peut s'accommoder du Pastel & de l'ancoustique.

Le problème de l'exposition et de l'éclairage des œuvres émaillées était ancien : Mme de Pompadour de La Tour était initialement placée dans le Salon de 1755 afin de refléter la lumière dans son verre, et devait être déplacée pendant la nuit.¹³⁶ Dans le catalogue de la vente aux enchères du 11.VII.1803 où le pastel était proposé à la vente (lot 335), Paillet et Delaroche ont pris soin de noter que "ce morceau... est recouvert par une belle glace blanche fait exprès à Saint Gobin". De même les pastels ruinés de La Tour de Restout et Dumont le Romain ont été dépouillés de leurs cadres, peut-être pour obtenir leur verre : ils ont été répertoriés parmi les saisies révolutionnaires de l'Académie ci-devant le 9.XII.1793, lors de leur inventaire au Premier Garde-meuble avec cette mention : "Ces deux tableaux sont perdus par l'auteur même qui, trop vieux, voulut les retoucher : on peut compter que les glaces". Dans l'inventaire du 21.VII.1796, Phlipault nota qu'ils étaient alors "sans bordure".

Le portrait inachevé de La Tour de la famille de Louis XV, ou Marie-Josèphe de Saxe et son fils [J.46.2259](#), a été relégué dans une pièce latérale d'après l'inventaire de l'École gratuite

de dessin de Saint-Quentin réalisé le 24.IV.1815, le verre étant "en trois parties" : on ne sait pas s'il s'agissait d'une économie délibérée ou du résultat d'un bris.

L'avocat et ingénieur Claude Bernier de Saint-Martin écrivit à La Tour en 1764 décrivant les divers problèmes liés à la recherche de verres appropriés pour les pastels.¹³⁷ Celui fabriqué en France utilisait de la soude espagnole qui le rendait sombre et verdâtre, tandis que le verre à flint, développé en Angleterre, était faible, à moins qu'il ne soit fourni en feuilles épaisses. Pour éviter le problème de couleur, les pastellistes ont essayé d'utiliser des feuilles plus fines, mais cela a mis leur travail en danger de bris de verre. Le verre de Saint-Quirin, dit verre de Bohème, était excellent (pratiquement incolore) hormis ses ondulations irrégulières, désagréables et gênantes pour le spectateur, et rendaient même le tableau invisible sous certains angles. La proposition de Bernières était de redresser ce type de verre avec la machine qu'il utilisait pour faire des feuilles bombées. Alternativement, il a suggéré un plan encore meilleur : doter la feuille d'un renflement délibéré et régulier ("bombé") ; ceux-ci étaient déjà utilisés pour protéger les médaillons de cire et de plâtre. Cet itinéraire a abouti à une plus grande résistance et a également résolu le problème d'espacement sans que le cadre pastel doive être trop profond et se projette de manière désordonnée sur les murs de la pièce. Il a proposé d'utiliser une courbe qui se traduirait par un espace de 8 à 10 lignes (18 à 23 mm) au centre de la plus grande toile. La Tour a-t-il prêté attention - ou le concept des feuilles convexes faisait-il partie de sa réflexion dans l'idée de la capsule de verre (voir Fixation, *supra*) ?

Une fois le pastel terminé, il serait normalement immédiatement émaillé et encadré, pour le protéger des dommages. En théorie, cela fait, il est moins susceptible d'être modifié par la suite. Cependant, la lettre de Voltaire à Berger du 3.VII.1738 indique que la réplique de l'atelier de La Tour de son portrait a été conservée sans cadre ; comment il a été protégé est moins clair. Mais il existe de nombreux exemples d'interventions ultérieures.

Modifications

La Tour est connu pour avoir ruiné ses œuvres par des modifications ultérieures dans le but de les améliorer. Les portraits de Restout [J.46.2687](#) et de Dumont le Romain [J.46.1681](#) au Louvre (aujourd'hui irréparables) en témoignent, les procès-verbaux de l'Académie royale attestant de son emprunt des œuvres longtemps après leur achèvement. On dit souvent que cela s'est produit après que la sénilité s'est installée, mais l'habitude était enracinée bien plus tôt, comme on peut le voir dans la correspondance de Mme de Graffigny (*v. supra*) ainsi que dans la lettre de Katherine Read de 1751 (pertinente pour La Tour même si elle était mal informé qu'il s'était rendu à Londres, *v. supra*) :

I don't doubt of his getting money by his great merit and great price, not from his quantity of work, unless he leaves off that custom of rubbing out which he practised but too much, although I can scarce blame it in him as a fault, as it proceeded from an over delicacy of Taste and not from a light headedness

¹³⁴ Le fils d'Eugène-Jean-Alexandre, comte de Bylandt, qui, en 1837, avait épousé la petite-nièce de Belle, Maria Henrietta van Tuyll van Serooskerken (Gaggetta Dalaimo 2011, p. 55 ; voir aussi *Bulletin de l'Aisne*, 27.XI.1919). Je suis très reconnaissant à Hervé Cabezas pour les détails de la boîte (voir aussi Fleury & Brière 1954, p. 84). Cependant son authenticité repose sur la légende familiale plutôt que sur des preuves tangibles, la boîte peut être postérieure.

¹³⁵ *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, Paris, XIII, 1755, p. 58f ; voir [EXHIBITIONS](#) pour le texte intégral. Le document a été oublié dans la Collection Deloynes, McWilliam & al. 1991, B&W et Arnoult 2014, et republié pour la première fois dans le *Dictionnaire* en 2015.

¹³⁶ Voir Sandt 2019, p. 214.

¹³⁷ Une version a été publiée dans le *Mercur*, .vi.1764, pp. 158ff. Voir [TREATISES](#).

as was alleged, for he has no more of that about him than is natural to and becoming a French man.

[Je ne doute pas qu'il obtienne de l'argent par son grand mérite et son grand prix, non par sa quantité de travail, à moins qu'il ne renonce à cette habitude d'effacer qu'il ne pratiquait que trop, bien que je puisse à peine le blâmer en lui comme un fauteur, car elle provenait d'une trop grande délicatesse de goût et non d'un étourdissement comme on le prétendait, car il n'en a pas plus sur lui qu'il n'est naturel et qu'il ne devienne un Français.]

III.4 Gravures

Contrairement à nombre de ses contemporains, La Tour semble avoir eu peu d'intérêt à vulgariser ou à rentabiliser par la diffusion systématique des gravures de ses œuvres, bien que l'importance de plusieurs sujets (Voltaire, Rousseau notamment : plusieurs dizaines de gravures différentes de celui-là ont été faites de son vivant, et un grand nombre d'autres plus tard) ait assuré leur popularité alors et plus tard, et le médium a bien pu aider ses premiers pas (*v. supra* pour la gravure de Lépicié de 1734 de Richer de La Morlière et pour les estampes de Fontenelle et de l'acteur Thomassin ; cependant Nicolas Tardieu n'a pas gravé son œuvre). Mais la diversité des graveurs employés (parmi lesquels Aubert, Beauvarlet, Cathelin, Dupin, Flipart, Moitte, Petit, Surugue et Wille) laisse penser qu'aucune association commerciale à plus long terme n'était envisagée. Certains étaient des amis personnels - par exemple, Georg Friedrich Schmidt, dont La Tour a fait le portrait ; il fit aussi celui de Gravelot, dont la seule contribution à l'œuvre gravé fut les ornements pour une estampe de Löwendal.

III.5 Copies ; élèves

Bon nombre de répétitions des œuvres de La Tour ont été faites de son vivant : certaines sont évidemment autographes (et il ne s'ensuit nullement que la première version soit la meilleure). Mais Salmon avait sûrement raison de remarquer que La Tour ne faisait qu'une seule version de chaque étape de ses préparations (les copies, notamment celles de la collection Saint-Quentin, abondent) ; mais un certain nombre de critiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle étaient trop enthousiastes pour rejeter les secondes versions d'œuvres finies au motif que "l'original" se trouvait dans un musée (généralement Saint-Quentin, où nombre de ces critiques étaient basés). La Tour lui-même a réutilisé ses propres compositions, et même les traits du visage, pour des modèles différents. D'autres portraits liés peuvent être des copies contemporaines d'artistes non apparentés : aux Menus plaisirs, par exemple, entre 1749 et 1751, un certain "Aubry peintre" (probablement Louis-François Aubry, *q.v.*) réalisa nombre de pastels de membres de la famille royale (pour des prix entre 288 et 300 livres pièce - AN O¹ 3001), vraisemblablement d'après les modèles de La Tour.

Cependant, une proportion substantielle a probablement été réalisée par des élèves travaillant sous la direction de La Tour - bien que nous ignorions encore exactement comment cela était organisé. Contrairement à la plupart des pastellistes, La Tour avait évidemment un atelier important, et les pratiques et les noms des personnes impliquées n'ont pas encore été entièrement découverts (*v. §I.18 supra*). Lorsque La Condamine écrit à La Tour (17.VII.1751), il lui rappelle une offre de lui faire "vune copie de ce portrait par quelqu'un de vos élèves" (il savait qu'il ne pouvait pas s'attendre à une répétition autographe) ; le fait qu'il ait

d'abord dû rendre son portrait à La Tour à cet effet indique que les *ricordi* n'ont pas été conservés de toute son œuvre.

Nous restons mal informés quant au processus exact de réplcation avant la photographie. Russell et d'autres ont rendu compte des procédures de traçage des œuvres vitrées, mais il n'est pas clair si elles ont été utilisées dans la pratique. Il convient également de noter que les répétitions n'étaient pas toujours exactement à l'échelle (par exemple, la version Saint-Quentin de l'abbé Pommyer de La Tour représente environ 90% de la version primaire), tandis que dans d'autres cas, la correspondance est étonnamment précise localement mais entraîne des parties mal alignées (par exemple, de l'oreille au coude) à l'échelle mondiale, indiquant qu'ils ont été fabriqués à main levée.

Même les tableaux du "fonds de l'artiste" de Saint-Quentin ne sont pas à l'abri d'une confusion avec des copies d'atelier créées du vivant de La Tour, et éventuellement des travaux d'élèves de l'École gratuite de dessin. En 1835, le conservateur de Saint-Quentin, Louis-Nicolas Lemasle, qui avait mis en place un système de scellés pour protéger les pastels de La Tour, est accusé par son prédécesseur, Édouard Pingret, d'avoir substitué des copies des pastels de La Tour aux originaux, mais l'accusation a été jugée sans fondement - bien que René Le Clerc, dans un carnet réalisé vers 1950 alors qu'il était conservateur à Saint-Quentin, ait répertorié un certain nombre d'images qu'il considérait comme de mauvaises copies modernes, substituées à des originaux volés (il était particulièrement troublé par les visages plus vigoureusement travaillés comme le Père Emmanuel [J.46.1742](#)). Trois ans plus tard, Pingret réitère l'accusation, à propos du portrait de Manelli [J.46.2202](#), d'avoir vu une œuvre identique chez un marchand parisien - probablement l'exemplaire que Dréolle de Nodon a enregistré comme appartenant à Quentin Dufour à cette époque (voir Saint-Quentin 2012b, p. 90f). Patoux 1894 a dénoncé Le Blanc [J.46.1996](#), Monnet [J.46.2385](#) et Louis XV [J.46.2082](#) comme faux. Fleury et Brière ont ensuite interrogé quatre des œuvres de la collection.

Au cours du XIX^e siècle, de nombreuses copies des pastels de Saint-Quentin ont été réalisées. Certaines ont été mises en scène pour les concours annuels de l'École gratuite de dessin - par exemple, l'abbé Pommyer a été mis en scène en 1858 (registre des délibérations, 17.II.1858). Une demande de copie d'un jeune artiste nommé Briatte entraîne une longue discussion sur le système des autorisations (registre des délibérations, 30.VIII.1877). Les copies ne sont pas toujours au pastel : dans une exposition de la Société académique de Saint-Quentin en 1850, Charles Quentin, professeur de dessin dans la ville, expose des "miniatures peintes sur ivoire, d'après les pastels de M. de Delatour" [*sic*]. Un groupe de neuf copies, réalisés par un artiste anonyme vers 1860, a été vendu à Paris, le 6.VI.1916. Un compte rendu dans le *Journal de Saint-Quentin*, 12.V.1868, p. 3, a noté que les soumissions des élèves cette année-là comprenaient des copies à l'huile la première fois.

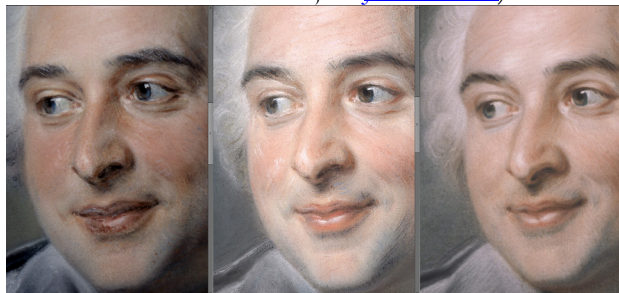
Dans une lettre de 1904 à Maurice Tourneux, Élie Fleury met en cause l'intégrité du collectionneur Alphonse Mennechet de Barival (frère de l'administrateur de l'École gratuite de Saint-Quentin) et conteste l'authenticité de certains des pastels acquis par Saint-Quentin. Plus tard Fleury (1908) avertit les lecteurs des copies d'Adolphe Deligne et Jules Degrave, tous deux directeurs de l'École gratuite de Saint-Quentin, ainsi que de leurs élèves, Émile

Queuin, Jules Chevreux et Charles Escot ; des artistes tels que Raphaël Bouquet¹³⁸ et J. Wells Champney ont également produit des œuvres de grande qualité à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle (Raymond Casez¹³⁹ était moins accompli, tandis que Dréolle de Nodon mentionne un Auguste Williot dont seuls les paysages à l'huile sont connus). De nombreux mains non identifiés ont produit des contrefaçons parfois difficiles à détecter. (Mme Claude Latour, condamnée en 1947 pour avoir falsifié des peintures d'Utrillo, prétendait de manière invraisemblable être l'arrière-arrière-petite-fille du pastelliste ; mais il n'y a aucune preuve qu'elle ait tenté de falsifier son travail.)

Curieusement personne (jusqu'ici, en 2020) ne semble avoir pointé du doigt le pastiche un peu maladroit de Saint-Quentin [J.46.2869](#) avec la tête du maréchal de Saxe collée sur le corps du marquis de Voyer : cela a été traité (aussi récemment que dans le catalogue de l'exposition La Tour 2004) comme une véritable préparation au pastel du Louvre. Comme il a le paraphe de Mennechet, il fait vraisemblablement partie de la collection depuis le milieu du XIX^e siècle.

Dans certains cas, les copies (qu'il s'agisse de copies ultérieures ou de faibles répétitions d'ateliers contemporains) ne sont démasquées que lorsque les originaux apparaissent : ce fut le cas des deux versions de Philippe [J.46.2508](#) et [J.46.2509](#).

La version Decourcelle/Fribourg/Melbourne de Pommyer [J.46.28524](#) a été considérée comme autographe depuis sa première apparition à l'exposition Cent pastels à Paris 1908a jusqu'à son acquisition en 1966 avant la réapparition de la propre version du modèle, [J.46.2518](#) ; ici la comparaison avec la réplique de Saint-Quentin [J.46.252](#) (à gauche) révèle précisément le degré de liberté que La Tour s'autorisait à recréer plutôt qu'à imiter sa propre œuvre (au centre), tandis que le pastel de Melbourne (à droite) suit servilement chaque trait minutieux de l'original (voir la discussion dans l'article mis à jour [Jeffares 2001](#)) :



Tout seul, et avant la réémergence de la propre version de Pommyer, l'exemplaire de Melbourne est convaincant et illustre la difficulté à laquelle est confronté le catalogueur. D'autres exemples incluent les portraits de Dachery : deux portraits légèrement différents à Saint-Quentin ([J.46.1583](#) et [J.46.1586](#)) ont chacun engendré les copies très précises [J.46.1584](#) et [J.46.1589](#).

D'autres sont suffisamment abouties pour paraître supérieures aux versions autographes, et ne sont détectables avec certitude que lorsque la construction et les matériaux sont examinés.¹⁴⁰ Mais étant donné la propension de La Tour à utiliser des supports non standard tels que le carton

au lieu de châssis appropriées, ou à retirer les toiles des châssis pour les mettre dans des capsules de verre, les preuves physiques ne sont pas toujours aussi claires qu'on pourrait le souhaiter. La connaissance croissante des idiosyncrasies techniques de La Tour rend les classements antérieurs peu fiables.

Une question assez différente se pose avec les portraits de d'Hogguer par La Tour [J.46.1896](#) et Perronneau [J.582.138](#), discutés assez longuement dans notre entrée de catalogue pour le premier, où, parmi un certain nombre de théories improbables, il est suggéré que La Tour a "réinterprété" le portrait antérieur du banquier hollandais que Perronneau avait fait sur un mode qui n'est évidemment pas celui d'un copiste. Et bien qu'aucune des deux œuvres ne puisse être considérée comme un spécimen parfait des compétences de son auteur, la comparaison des deux en dit long sur la technique, la finition et même le concept d'un portrait entre ces deux grands rivaux (le Perronneau à droite) :



La question des copies modernes se pose aussi plus largement, notamment à propos des grands noms, de Carriera à John Russell. L'accessibilité à un original était la clé. Les œuvres des grandes collections (Louvre, Saint-Quentin, Dresde notamment) sont aussi des pièces montées pour les étudiants, comme le révèlent parfois des tampons au revers des toiles. De très nombreux exemplaires et pastiches des préparations de La Tour transitent notamment dans les salles des ventes, et bon nombre de noms de copistes sont connus (ils sont répertoriés dans [SUPPLIERS](#)). La plupart sont exécrables, bien que certains soient tout à fait compétents ; les rares qui pourraient tromper semblent avoir été faites vers 1900 lorsque les valeurs du pastel de La Tour étaient à un niveau relativement élevé.

III.6 Cadres

Peu de faits sont documentés sur les cadres de La Tour (voir [Jeffares 2018m](#)). Dans le cas d'un artiste aussi majeur, bon nombre de cadres ont été changés dans les premières années du XX^e siècle lorsque son travail est devenu à la mode et que les marchands ont vendu ses pastels comme des objets de luxe à des collectionneurs extrêmement fortunés qui ne se seraient pas contentés de l'aspect plutôt modestes cadres d'origine. Cela a peut-être été plus un problème pour Perronneau dont les cadres d'origine régionale étaient souvent très inférieurs, tandis que certains des cadres originaux de La Tour étaient certainement de la plus haute qualité.

¹³⁸ Plus de 40 copies réalisés par Bouquet seul ont été identifiés ; il en existe sans doute beaucoup plus, la plupart dépourvus des étiquettes qu'il avait apposées au dos.

¹³⁹ Un article de *L'Aisne nouvelle*, 15.V.1947, établit un parallèle entre Casez et un certain M. Dantan, dans la lignée de Degraive, Maurice Pointet et Delvigne.

¹⁴⁰ Voir Salmon 2004a.

Parmi les pastels, peu ont atteint l'ambition de celui du président de Rieux de La Tour (dont cependant aucun document n'identifie le créateur, bien que René Gimpel¹⁴¹ ait suggéré qu'il pourrait s'agir d'un dessin de Caffiéri) :

ce Tableau sera toujours un chef-d'œuvre en son espèce ; et pour vous donner une idée de son Prix, on prétend que la Glace et le Cadre coutent seuls cinquante louis.¹⁴²

Mais en 1753, l'abbé Le Blanc ressentit le besoin de s'attaquer à la mode actuelle des dépenses ostentatoires pour des décorations dorées élaborées entourant des tableaux de troisième ordre : un "contraste ridicule" qui résultait d'une réticence à payer plus pour le tableau que pour le "cartouche bizarre qui lui sert de bordure".¹⁴³ Au moment de l'avènement de Louis XVI, une sobriété néo-classique s'était installée. Mais pour la plupart, les cadres au pastel, étant domestiques et de plus petite taille, étaient moins sujets à l'excès que les peintures à l'huile.

Le goût pour les cadres ovales était particulièrement répandu dans la France rococo, mais presque entièrement absent de l'œuvre de La Tour (les principales exceptions sont Paris de Montmartel [J.46.2451](#), le comte de Provence [J.46.2624](#) et l'Aix inconnu au livre [J.46.2817](#) ; le Mme Duret perdue [J.46.1719](#) du salon de 1740 était également décrite comme dans un cadre ovale). Ce n'est pas qu'une question de dates : Vivien a souvent utilisé des ovales ; le sens visuel de La Tour ne va cependant pas dans ce sens.

Peu de cadres sont estampillés, et il reste rarement des documents identifiant les encadreurs : c'était notamment le cas des pastels dont les cadres étaient fournis par l'artiste. Les quelques exceptions incluent plusieurs commandes royales gérées par les Bâtiments du roi, dont des cadres pour les portraits de La Tour du roi, de la reine, du dauphin et de la dauphine par le sculpteur Louis Maurisan. Pons 1987 a noté que Maurisan a soumis une facture en 1748 pour des cadres pour les portraits de Louis XV et de Marie Leszczyńska, citant "le tems de Maurisan pour les desseins dont un par Mr de la Tour", mais les cadres du Louvre peuvent ne pas correspondre à ceux décrits. En 1749, il réalise un cadre en bois de tilleul pour le portrait de la nouvelle dauphine.

Il existe des preuves que La Tour gardait des cadres prêts à l'emploi : le 19.I.1786, le contenu de son logement au Louvre fut vendu aux enchères, et comprenait "Pastels, Ustensiles de peintre, bordures dorées et cartes géographiques, le tout provenant du cabinet de M. de La Tour, peintre du Roi." Lorsque La Tour fit une réplique de son pastel de Rousseau pour l'offrir à l'écrivain, il paya le cadre et le verre, dépense que Rousseau crut devoir rembourser (lettre à Le Nieps, 9.I.1763).

Diderot commentant l'abbé Lattaissant dans le Salon de 1767 mentionne son "petit cadre de bois noir", et à propos des pastels exposés en 1769 mentionne "Quatre chefs-d'œuvre renfermés dans un châssis de sapin, quatre Portraits", sous-entendant un cadre unique pour les quatre œuvres. La plupart des préparations de l'atelier de l'artiste

sont décrites dans le testament de son frère de 1806 comme des "cadres noirs". C'est ce que confirme l'inventaire de l'École gratuite de dessin de Saint-Quentin réalisé le 24.IV.1815, signalant les plus gros pastels comme dans des cadres dorés, mais se terminant par "56 têtes d'études, avec verres et cadres noircis, dont un plus grand que les autres." Ils y sont restés jusqu'à peu avant 1867 lorsque les Goncourt¹⁴⁴ écrivent : "C'est dans ces cadres noirs qu'on les retrouvait encore, il y a quelques années, au musée de Saint-Quentin." Mais, comme tant d'autres cadres (dont celui de Mme de Pompadour), ils ont été modifiés. Une campagne de recadrage de plusieurs des plus grands pastels de Saint-Quentin semble avoir été effectuée au milieu du XIX^e siècle ; en 1897, il y avait un programme de "revitrage" qui peut avoir impliqué de nouveaux cadres.¹⁴⁵

Aujourd'hui, la plupart des pastels de Saint-Quentin se trouvent dans l'un des trois styles suivants : des cadres Louis XV chantournés pour la plupart des plus grands, un cadre à pastel Louis XV étroit pour les pastels de taille moyenne et certains plus petits, souvent avec un support en carton brun plutôt qu'un encadrement fermé, et un cadre à profil Louis XVI avec une traverse supérieure cannelée décorée de faisceaux, toujours avec des supports en carton.

Alors que la conception des cadres pour Dawkins [J.46.1612](#), "Julienne" [J.46.1947](#) et Henry Benedict Stuart [J.46.3158](#) sont identiques, les rapports d'aspect sont suffisamment différents pour contester l'inférence tentante que La Tour a fourni lui-même. La variation des tailles, non seulement des cadres mais des supports et les ajouts fréquents de La Tour, indiquent qu'il n'y avait pas de chaîne de production aux dimensions standardisées.

III.7 Les premières méthodes de transport et de conservation

La nécessité d'apporter un soin particulier aux pastels était bien connue à l'époque de la réalisation de ces œuvres : lettres ou autres documents d'artistes de Rosalba à Oudry en attestent.¹⁴⁶ Lorsque le duc d'Aumont écrit aux Menus-Plaisirs pour commander des copies des pastels de La Tour du dauphin et de la dauphine ([DOCUMENTS](#), I.VII.1761), il note explicitement qu' "il faut les ménager dans le transport". Lorsque onze tableaux (pour la plupart des pastels de La Tour) furent envoyés à Paris pour être mis aux enchères au nom de l'École gratuite de dessin de Saint-Quentin en 1810, leurs comptes nous disent que les frais d'emballage étaient de 29,90 Fr et de transport de 11,05 Fr (ils voyagé "par Roulage et Voiture"). Il fallut cinq ans pour que le pastel invendu de Jean-Jacques Rousseau soit restitué à Saint-Quentin ; cette fois, les frais étaient de 6,50 Fr pour l'emballage et de 3,85 Fr pour le transport.

En 1860, la Société des antiquaires de Picardie demande le prêt des pastels de La Tour à Saint-Quentin pour l'exposition Amiens 1860. Le bureau de l'École gratuite de dessin, tout en reconnaissant le lien historique avec Amiens,

¹⁴¹ *Journal*, 4.XII.1918.

¹⁴² Anon., *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, lieutenant général au bailliage et siège présidial de Chaumont en Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre*, s.l., s.d. [1741].

¹⁴³ Anon. [abbé Jean-Bernard LE BLANC], *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753 et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture, à M. le président de B****, s.l., 1753, p. 155f. Le passage est discuté dans Pons 1987, p. 43 et n°18. Elle anticipe dans une certaine mesure la remarque de Kant dans le *Kritik der*

Urtheilskraft (1790, §14: *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1913, v, p. 226): "Besteht aber der Zierath nicht selbst in der schönen Form, ist er wie der goldene Rahmen bloß, um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen, angebracht: so heißt er alsdann *Schmuck* und thut der ächten Schönheit Abbruch."

¹⁴⁴ Goncourt 1867, p. 127, n.1.

¹⁴⁵ Fleury & Brière 1920, p. 17.

¹⁴⁶ Voir [PROLEGOMENA](#), §IV.18.

refuse à l'unanimité de prêter, en minutant leur raisonnement : “Considérant que le transport des pastels, qui sont de leur nature très fragiles, les exposent à de grands dangers et peuvent leur nuire.”¹⁴⁷ En 1875, le bureau de Saint-Quentin refuse à nouveau à l'unanimité de prêter les pastels de La Tour à une exposition parisienne d'œuvres appartenant à des musées de province. Trois ans plus tard, préparant l'exposition universelle des Portraits nationaux à Paris en 1878, le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts, écrit à nouveau à Saint-Quentin pour demander le prêt de dix de leurs pastels. Le registre des délibérations de l'École de dessin contient un débat vigoureux reconnaissant les dangers particuliers pour les pastels du voyage, résolvant d'obtenir des conseils détaillés avant de consentir. Lors de la session du 24.I.1878, il a été décidé que seuls les pastels connus pour avoir été réparés devraient être prêtés. On a demandé à Raoul-Arthur Duquenne (1834-1909), professeur de l'École, s'il était possible de dire lesquels avaient été fixés : son avis était qu'en l'absence d'informations précises, La Tour avait fixé tous les petits portraits, mais pas les plus grands comme d'Argenson ; Rousseau, en particulier, était dans un état particulièrement fragile. Néanmoins huit pastels ont été prêtés, transportés à Paris par chemin de fer (instructions ont été données pour que d'Argenson fasse l'objet de “soins exceptionnels et tout particulier”, et plusieurs pastels plus petits ont été substitués aux demandes plus importantes). En 1899, un projet d'exposition La Tour à l'École des beaux-arts de Paris, dans l'intention d'emprunter les 87 pastels de Saint-Quentin, a été bloqué par les conservateurs là-bas pour des raisons de risque.¹⁴⁸

Au premier rang des cas où les pastels ont dû être déplacés pour des raisons non discrétionnaires, il y a les déménagements en temps de guerre. Les pastels La Tour de Saint-Quentin sont envoyés à Maubeuge en 1917 ; l'épisode est bien documenté, le plus soigneusement dans le catalogue de l'exposition Saint-Quentin 2007 : Louis Gillet, écrivant en 1919, soutenait que “les pastels de La Tour servent la propagande boche ; c'est ce qui les sauva.”¹⁴⁹ Cela a trouvé un écho dans un journal contemporain¹⁵⁰ enregistrant l'inauguration par le général von der Marwitz le 1.VI.1917 de l'exposition la Pauvre Diable où « les merveilleux pastels de La Tour » étaient présentés aux dignitaires en visite des pays neutres : « ne fallait-il pas les impressionner en leur faisant constater la généreuse, la vigilante administration allemande qui assure l'instruction aux petits Français et met en sécurité leur patrimoine artistique !!! » Néanmoins Vernezobre [J.46.3054](#) a été endommagé par une vis utilisée négligemment pour le fixer pendant le transport.¹⁵¹ Lors de la Seconde Guerre mondiale, ils sont de nouveau évacués, d'abord vers le château du Rocher à Mézangers (Mayenne), où ils sont hébergés par la marquise de Chavagnac ; puis en 1944, au

château de Sourches (Sarthe), avant d'être ramené à Saint-Quentin, le 3.IX.1945.

Une campagne de restauration y est entreprise par Léon Lepeltier en 1946-1947 :¹⁵² une vingtaine de pastels sont non encadrés, le verre nettoyé à l'alcool, démoulé à la main, quelques retouches au pastel. Ce n'était bien sûr pas la première campagne de restauration des pastels de Saint-Quentin. En 1820, des sceaux sont apposés au dos, leur intégrité étant confirmée par un inventaire de 1835. En 1897, un “revitrage” de la plupart des pastels est entrepris, au cours duquel un certain nombre de sceaux ne sont pas intacts ; des allégations de vol et de substitution avaient été faites par Lemasle contre son prédécesseur à l'École de La Tour, Pingret (*v.* §III.5 *supra*).

Moins connu est le sort des pastels du Louvre pendant la Seconde Guerre mondiale. Alors que le pastel de Mme de Pompadour de La Tour a été envoyé (avec de nombreuses peintures du Louvre) au château de Chambord,¹⁵³ il a été reconnu que bon nombre des meilleurs pastels étaient trop fragiles pour parcourir une distance quelconque. Une tentative de stockage de plusieurs dizaines d'entre eux dans deux caves souterraines climatisées de la Banque de France (qui avaient été louées à cet effet dès 1938) dut être abandonnée en 1940 en raison de conditions néfastes (contrôle de l'humidité notamment après la panne du système de climatisation de la banque) et difficulté à les contrôler. Il existe des rapports de conservation notant les dommages qui en résultent, principalement des taches mineures de moisissure. La Banque de France servait également à entreposer des pastels appartenant à des collections privées juives avant d'être confisqués par les Allemands.¹⁵⁴ La National Gallery de Londres a utilisé la carrière d'ardoise de Manod au Pays de Galles pour ses tableaux les plus importantes. Ils ont également soigné deux pastels majeurs de La Tour appartenant à Gulbenkian. Son pastel de Marie Sallé fut envoyé à Manod, tandis que Duval semble être resté à Trafalgar Square.¹⁵⁵

Parmi les problèmes de conservation moins fréquemment signalés, une lettre de Marie Fel au frère de La Tour, datée du 5.I.1785,¹⁵⁶ fait référence à un rapport de l'émailleur Pierre Pasquier concernant “les dangers, et le dommage que la fumée pourroit causer aux pasteles de M. de La Tour” : il s'agit peut-être de ceux de sa maison de Chaillot, et invite le chevalier à visiter et “faire fermer les écartemens du mur”.

Comme indication des différentes attitudes envers la conservation dans les périodes antérieures, il convient de citer la suggestion de Philippe de Chennevières (1888, p. 333) concernant les pastels La Tour de Restout [J.46.2687](#) et Dumont le Romain [J.46.1681](#), “en assez fâcheux état” : à savoir que “si détériorés qu'ils soient par le temps et l'abandon, j'imagine qu'un adroit pastelliste, — et il n'en manque pas dans notre temps, — les pourraient remettre en état de

¹⁴⁷ Registre des délibérations de l'École gratuite, IV, f° 20.

¹⁴⁸ Voir l'article anonyme du *Journal de Saint-Quentin*, 3.II.1899 (reproduit dans [CRITICAL FORTUNE](#)), attribué à Élie Fleury dans Cabezas 2009a.

¹⁴⁹ Gillet 1919, p. 133.

¹⁵⁰ Georges Dubut-Masion, *Journal d'un bourgeois de Maubeuge*, Tourcoing, 1923, p. 195f.

¹⁵¹ Voir aussi Kott 2006 ; Cabezas 2009a et ses références.

¹⁵² Voir Coural & al. 2008 et surtout la note d'Hervé Cabezas p. 183.

¹⁵³ Voir Gerri Chanel, *Saving Mona Lisa*, Londres, 2018, basé sur des recherches d'archives. Je suis très reconnaissant à l'auteur de partager les détails de ces documents, principalement des Archives des musées

nationaux ser. R6, qui comprend la liste des 23 pastels du Louvre du XVIII^e siècle déposés à la Banque de France les 28-30.VIII.1939.

¹⁵⁴ Ainsi la famille Hirsch a perdu trois pastels de La Tour : Belle-Isle et sa femme et un inconnu : voir Meaux 2018. De même un pastel de Huet a été extrait du coffre de Georges Wildenstein à la Banque de France : voir New York 2005a, no. 139. Mlle de La Boissière d'Arthur Veil-Picard ([J.46.2926](#), aujourd'hui au Louvre) provient du coffre 63 de la Banque de France ; transféré au Jeu de Paume le 29.X.1940 avant d'être transféré en Allemagne (base de données [errproject.org](#), consultée en 2018).

¹⁵⁵ Voir mon [ESSAY](#).

¹⁵⁶ Réimprimé en table chronologique de [DOCUMENTS](#).

figurer dans la série de nos portraits d'artistes." Heureusement, cela n'a pas été poursuivi.

En 1910, Émile Théodore, conservateur au palais des Beaux-Arts de Lille, recueille des informations sur les pratiques des musées internationaux en matière de conservation des dessins de maîtres anciens. La réponse de Théodore Eck, conservateur à Saint-Quentin, mérite d'être longuement reproduite :¹⁵⁷

Nous avons constaté, et cela à deux reprises, de très légers champignons blancs dans les parties sombres de deux de nos La Tour. Nous les avons fait disparaître sans nuire à l'œuvre. Pour ce faire, il faut avoir la main légère ; il suffit de l'extrémité du petit doigt qui effleure à peine le pastel.

Dans les années 1900, le musée de Saint-Quentin a procédé à un nouvel encadrement des pastels dans leurs anciennes bordures, en employant les mêmes verres protecteurs ; en somme, a été refait un travail effectué en 1849, sans aucun apport nouveau, soit de cadre soit de glace, soit de carton.

Dans la feuillure des cadres ont été placées des bandes de carton suffisamment épaisses pour isoler d'un centimètre au moins le pastel proprement dit du verre appelé à le protéger. En raison de la valeur des pastels, nous avons scellé au dos avec huit carnets de cire rouge de larges bandes de toile.

Quant au mode de conservation de nos La Tour, je n'en connais pas de plus efficace qu'une visite journalière des salles, et 18° de chaleur la nuit comme le jour. L'été, des jalousies de fer à lames mobiles, dont on peut graduer l'inclinaison suivant la marche du soleil, nous permet de les protéger de façon heureuse.

III.8 Questions

Il reste de nombreuses questions sans réponse sur le travail et les méthodes de La Tour. Certaines sont des questions auxquelles la science moderne pourrait apporter des réponses, mais pour d'autres, nos informations ne suffisent qu'à offrir des réponses incertaines ou incomplètes - malgré les preuves que l'on trouve dans la propre correspondance de La Tour (c'est-à-dire bien plus que nous n'en avons pour d'autres pastellistes). Où travaillait-il ? Quel système d'éclairage a-t-il utilisé ? Comment arrangeait-il sa toile ou soutenait-il ses feuilles volantes pour les préparatifs ? Pourquoi tant de pastels sont-ils sur carton ? Dans quel genre de contenant tenait-il ses pastels ? Où a-t-il obtenu ses matériaux ? Lesquels des portraits ont été fixés, et par quelles méthodes ? Combien de temps a duré chaque portrait ("sept jours" pour Frémin, *v. supra*, semble peu crédible), sur combien de séances, où ? Est-il prudent d'extrapoler à partir du seul témoignage de Belle de Zuylen ? Combien de travail peut-on faire sans la présence du modèle ? Quel rôle jouaient les assistants dans les versions primaires ? Où et comment les répliques et copies ont-elles été réalisées ? Quelles étaient les finances de son entreprise ? Entre les prix, très souvent cités, demandés pour une poignée d'œuvres spécifiques et la taille de sa fortune à la mort, il manque une foule de détails comptables allant des frais généraux à la plus simple de toutes les questions - combien de pastels a-t-il produit ?

¹⁵⁷ Transcription par Florence Raymond dans Coural & al. 2008.

IV. FORTUNE CRITIQUE

IV.1 La vogue du pastel

Bien que Joseph Vivien ait fourni tous les ingrédients artistiques nécessaires, la grande vogue du pastel ne s'installe que quelques années après son succès (notamment le Salon de 1704, où il expose une vingtaine de pastels), lorsque la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera effectue son fameux voyage à Paris en 1720-1721 et remporta les prix, non pas tant par un talent supérieur, mais en gagnant des mécènes importants jusqu'au nouveau roi. Aucun développement technique supplémentaire n'a été nécessaire : mais il n'y a pas d'exemple plus frappant dans l'histoire de l'art d'un médium devenu si soudainement à la mode. L'appel a été lancé aux artistes français pour qu'ils l'imitent - pour des raisons parfaitement articulées soixante ans auparavant par le fondateur de l'opéra français, Pierre Perrin, dans la dédicace à Colbert de son Recueil de paroles de musique : ¹⁵⁸

En vérité Monseigneur, j'ose vous dire qu'il y va de la gloire du Roy et de la France de ne pas souffrir qu'une Nation, par tout ailleurs victorieuse, soit vaincue par les étrangers en la connaissance de ces deux Beaux-Arts, la Poesie et la Musique.

L'une des réponses immédiates fut celle du peintre Jean-Baptiste Van Loo, qui, comme l'expliqua Dandré-Bardon,¹⁵⁹ présenta à l'Académie en 1722, en même temps qu'un tableau d'histoire-

aussi les portraits de *Mesdames de Prie* et de *Sabran* qui lui avoient déjà fait dans le public, un honneur infini, autant par la variété, la ressemblance, l'ars qui règnent, que par la multitude des copies qui en furent répandues. Ces ouvrages au pastel étoient au pair des plus beaux que nous connoissions alors en France dans ce genre. Nous voyons avec plaisir combien ce talent s'est perfectionné de nos jours. Preuve bien sensible, que le progrès du génie sont illimités et que la France se charge du soin d'en donner l'exemple à l'Univers et à la posterité!

Van Loo est cependant rapidement revenu à la peinture à l'huile, laissant la scène à d'autres, notamment à La Tour. Peu de temps après son portrait de Voltaire, La Tour est chargé par le président de Rieux, fils du célèbre financier lui-même fils d'un peintre mineur, de réaliser un portrait au pastel qui est sûrement l'une des merveilles de l'art occidental de tout âge.¹⁶⁰ Montré en 1741, il a été décrit par Mariette comme un "ouvrage de la plus longue haleine et qu'on n'en avoit point vu au pastel de pareille taille". Il n'y avait aucune suggestion que le président avait outrepassé sa position sociale : la qualité et la sophistication de l'image désarmaient simplement une telle critique.¹⁶¹

IV.2 Réponses à La Tour dans les salons

Dans chaque salon à partir de 1738,¹⁶² La Tour fut toujours l'objet de discussions critiques, et presque toujours loué au-

delà de ses rivaux. Mariette poursuit en décrivant le portrait de Duval de l'Épinoï présenté au Salon de 1745 comme "le triomphe de la peinture en pastel". Généralement, les éloges étaient prodigues, avec parfois des réserves, comme lorsque Gautier-Dagoty 1753b interrogea les "affectations de joye" de Manelli (*v. supra*), sa juxtaposition avec les académiciens et les philosophes ne faisant qu'exacerber l'incongruité.

Une certaine prudence s'impose dans la lecture de ces critiques, dont la principale valeur dans certains cas est l'information qu'elles apportent sur des pastels perdus non décrits dans le livret. Par exemple, les éloges extravagants de l'abbé Le Blanc dans le Salon de 1747 ont été cyniquement notés par l'abbé Gougenot (1748) comme ayant été "dictées autant par des principes de reconnaissance que d'équité". Mariette va plus loin : son annotation sur son exemplaire du Blanc 1747 implique que La Tour aurait soudoyé Le Blanc avec son propre portrait pour l'inciter à attaquer les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne.¹⁶³

Une critique de salon largement ignorée, une lettre anonyme dans les *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*,¹⁶⁴ allègue même qu'une cabale d'académiciens s'est formée ; jaloux du succès de La Tour, ils avaient propagé l'idée que le pastel était un médium inférieur.

Oubliées jusqu'à récemment (*v. Jeffares 2017g*) sont les références à La Tour dans la correspondance de Mme de Graffigny avec son ami Devaux. En écrivant du Salon de 1742 (qu'elle fréquente avec Nicolas Vennevault, *q.v.*), elle choisit les pastels de La Tour comme chefs-d'œuvre, "surtout le sien, peint avec un chapeau à point d'Espagne, détroussé d'un côté, qui lui fait une ombre sur le visage. C'est un morceau parfait : je ne pouvois m'en arracher." Le critique anonyme du *Mercur*¹⁶⁵ a choisi ce "portrait inimitable de l'Auteur, dans le goût du Rimbrand". Six ans plus tard, Graffigny a été horrifiée lorsqu'elle lui a posé des questions sur le portrait : il était destinée aux Offices, lui a-t-il dit (cela semble être la seule mention de cette commande plausible ; le pastel [J9.1992](#) prétendant être de et par La Tour ne convainc pas), mais il l'avait bêtement montré à Louis XV, dont l'enthousiasme n'était pas celui qu'espérait La Tour ; en conséquence il l'a déchiré aux morceaux. (Il est à noter qu'il s'agit du portrait que Diderot mentionne - dans son Salon de 1767 - comme ayant été montré dans la fameuse confrontation entre l'autopportrait de La Tour et celui de Perronneau ; les auteurs ultérieurs ont tous supposé qu'il s'agissait de l'autopportrait au jabot montré en 1750.)

Lors de la même rencontre (7.VII.1748), Graffigny demanda à voir le grand pastel de Mme de Pompadour de La Tour, qui était déjà (plus tôt que la plupart des chercheurs ne le savaient) devenu célèbre. La Tour lui dit qu'il l'avait également détruite ("Il l'a encore brûlé parce qu'il avoit donné un faux trait"), bien qu'elle fût d'une taille telle qu'elle ait coûté 10 000 livres. On ne sait pas si La Tour doit être pris à la lettre (il est à noter que lorsqu'il a dit à Mariette qu'il avait brûlé son portrait après avoir tenté en vain de le réparer, Mariette ne l'a pas complètement cru). Le pastel

¹⁵⁸ Pierre Perrin, *Recueil de paroles de musique*, 1662 : dédicace, 1660 à Colbert, avant-propos : réimpression Louis Auld, *The "lyric art" of Pierre Perrin, founder of French opera*, Henryville, 1986, III.

¹⁵⁹ Dans son éloge livré en 1753 ; réimprimé dans le catalogue Nice 2000, pp. 29-39.

¹⁶⁰ Pour en savoir plus sur ce pastel, voir [Jeffares 2010c](#) et les sources qui y sont citées.

¹⁶¹ Le président de Rieux est maintenant à Los Angeles, mais la puissance de sa capacité magique à conférer la noblesse n'a pas été perdue.

¹⁶² Certains des documents mentionnés ici et dans les sections suivantes sont reproduits dans [CRITICAL FORTUNE](#) ; d'autres se trouvent dans [DOCUMENTS](#).

¹⁶³ Crow 1985, p. 7.

¹⁶⁴ "Lettre à l'Auteur", *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, IX, 1745, pp. 291-94.

¹⁶⁵ Omis du B&W et ignorés dans la littérature ultérieure, comme la discussion du Rembrandtisme de Perronneau dans Arnould 2014.

actuellement au Louvre ne fut exposé qu'en 1755 ; il montre l'ajout d'une nouvelle tête sur une feuille séparée.

La volonté de La Tour de détruire ainsi son œuvre (même si elle avait atteint un stade avancé) par perfectionnisme était alors légendaire. Duplaquet note, sans détour, que "Cette sévérité met un prix infini à ses Portraits"; il est possible de lire cela avec le cynisme du monde de l'art moderne comme un exemple précoce d'un artiste manipulant la valeur marchande de son travail.

Diderot admirait La Tour et sa capacité inégalée à comprendre le mécanisme de la physionomie et du regard ; mais sa phrase, "machiniste merveilleux", a été répétée sans critique. La phrase complète était "Ce peintre n'a jamais rien produit de verve, il a le génie du technique, c'est un machiniste merveilleux" ; Diderot évoque ainsi un vide émotionnel. Son reproche biblique à La Tour, "Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris"¹⁶⁶ se lit aujourd'hui à plusieurs niveaux.

Notons également que le travail de La Tour était également présenté en dehors des salons formels. Diderot n'est pas le seul visiteur à avoir pénétré dans l'atelier de l'artiste pour en avoir un aperçu. Par exemple, le portrait de d'Alembert, destiné au salon de 1753, et vraisemblablement encore dans l'atelier de La Tour, fut montré à tous les amis de l'écrivain qui concoururent à composer des vers à mettre dessous, comme nous l'apprend le journal de d'Hémery, 30.III.1753. Lors de sa visite à Paris en 1753, le jeune Stanislaw Poniatowski était semble-t-il l'un des nombreux désireux de rendre visite à l'artiste : "Le peintre en pastel, La Tour, tout difficile qu'il est, m'avait accordé l'entrée dans son atelier."¹⁶⁷

IV.3 Réputation contemporaine

De son vivant, La Tour jouit d'une réputation inégalée (bien que parmi les académies étrangères et provinciales, curieusement seule l'Académie d'Amiens l'ait élu honoraire). Déjà en 1742, sa célébrité était telle que l'ambassadeur ottoman en visite Mehmed Said Paşa (qui avait été représenté par Coypel lors de son voyage de 1721 avec son père) lui demanda un portrait (le rapport du *Mercur* notait déjà la patience dont avait besoin le modèle pour s'asseoir pour La Tour). Dans une lettre du 7.IX.1749, l'antiquaire anglais Daniel Wray écrit à son ami Philip Yorke pour le conseiller sur les choses à faire à Paris : "Faites aussi appel à Chardin, qui peint de petits morceaux de la vie commune, et à Liotard (mais c'est le peintre du colonel), admirable en crayons", reconnaissant cependant qu'ils étaient plus chers que des artistes britanniques comme Pond. Plusieurs semaines plus tard, Wray ajouta : "Donnez-moi la permission de corriger une erreur dans ma dernière lettre. Le crayonniste que je voulais recommander (d'après le témoignage de Hogarth¹⁶⁸) est La Tour. Je l'ai confondu avec Liotard le Miniaturiste." Parmi ceux qui l'ont fait, il y avait le comte de Coventry et son épouse, Maria Gunning,

qui sont restés à Paris pendant au plus trois mois à l'été 1752, assez longtemps pour que La Tour peigne leurs deux portraits (mais peut-être pas assez longtemps pour que l'artiste ne pas avoir besoin de baser les visages sur ses pastels de Maurice de Saxe et de La Camargo - conduisant Franche 1906 à laisser entendre que les pastels étaient faux).

En 1762, quand le peintre écossais Allan Ramsay (*q.v.*) publia son *Dialogue on taste* ("Dialogue fictif sur le goût"), un portrait de La Tour était devenu synonyme en Angleterre de ressemblance "extrêmement naturelle"¹⁶⁹.

I have reason to be convinced by a thousand experiments, that the leading principle of criticism in poetry and painting, and that of all the learned principles which is the most unexceptionably true, is known to the lowest and most illiterate of people. Your Lordship has only to hide yourself behind the screen in your drawing-room, and order Mrs. Hannah to bring in one of your tenant's daughters, and I will venture to lay a wager that she shall be struck with your picture by La Tour, and no less with the view of your seat by Lambert, and shall, fifty to one, express her approbation by saying, they are *vastly natural*.

[J'ai des raisons d'être convaincu par mille expériences que le principe directeur de la critique en poésie et en peinture, et celui de tous les principes savants qui est le plus incontestablement vrai, est connu des gens les plus bas et les plus illettrés. Votre Seigneurie n'a qu'à se cacher derrière le paravent de votre salon, et ordonner à Mme Hannah d'amener une des filles de votre locataire, et j'oserai parier qu'elle sera frappée de votre portrait par La Tour, et pas moins avec la vue de votre siège par Lambert, et doit, cinquante contre un, exprimer son approbation en disant, ils sont immensément naturels.]

Il est peut-être surprenant que relativement peu de grands touristes anglais se soient arrêtés pour se faire peindre par lui : à part les Coventry et Henry Dawkins, peut-être Lady Hervey (146.1891). Mais la guerre entre les pays a été un obstacle pendant une grande partie de la carrière de La Tour.

En 1752, le marquis d'Argens put écrire "nous possédons aujourd'hui un artiste, qui est infiniment supérieur dans l'art de peindre au Pastel, à tous les peintres qui l'ont opposé, & qui vivent aujourd'hui ; c'est le célébrant la Tour, dont les portraits ont la force & la vérité de ceux de Vandeick." Contrairement à ses rivaux, même ceux de la stature de Perronneau et de Liotard, La Tour a pu rester à Paris pratiquement tout au long de sa carrière. (Le prince de Ligne exagère son pouvoir de persuasion lorsqu'il écrit à Voltaire le 1.VI.1766 "J'ai persuadé, il y a quelques jours à M. de Lattour, Le grand maître en pastel, d'aller vous faire sa Cour, et de nous la faire, par un portrait meilleur que tous les autres.") Mais à la fin de sa vie, l'œuvre de La Tour avait perdu de sa prééminence. A la mort de d'Alembert (1783), son inventaire posthume (réalisé en présence de Watelet) valorise à 20 livres seulement le célèbre portrait de La Tour ainsi qu'un autre tableau, également non attribué, tandis qu'un grand pastel de Friedrich der Große (peut-être par Cunningham) était évalué à 120 livres ; celui-ci, ainsi que d'autres portraits (comme l'huile de Mlle Lusurier), ont été spécifiquement légués dans le testament de d'Alembert, mais

¹⁶⁶ Genèse 3:19 (en écho dans Milton, *Paradise lost*, X: 208), cité Salon de 1767 en relation avec La Tour, mais Diderot a également utilisé l'expression dans le "Entretien entre d'Alembert et Diderot", *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, 1875, II, p. 105-21 ; il a été popularisé dans des sources secondaires (e.g. Ratouis de Limay 1946, p.13f ; Dayot 1904) dérivées de l'*Éloge* de Dréolle de Nodon. Voir aussi *Ecclesiaste* 12 :6-8 : "antequam rumpatur funis argenteus et recurat vitta aurea et conteratur hydria super fontem et confringatur rota super cisternam/et revertatur pulvis in terram suam unde erat et spiritus redeat ad Deum qui dedit illum/vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes omnia vanitas."

¹⁶⁷ *Mémoires du roi Stanislas-August Poniatowski*, St Petersburg, 1914, I, p. 101.

¹⁶⁸ Ronald Paulson, *Hogarth: high at and low, 1732-1750*, 1982, pp. 182f suggère que le portrait de La Tour qui l'a le plus directement influencé était Le Président de Rieux, citant l'*Archevêque Herring* de Hogarth comme preuve. Simon 2007, pp. 28ff, est plus circonspect.

¹⁶⁹ *A dialogue on taste*, 1762, pp. 56f ; voir [FLORILEGEUM](#). Il est curieux que la monographie d'Alastair Smart de 1992 sur Ramsay, qui a de multiples références à l'influence de La Tour sur son sujet, ait choisi d'illustrer cela avec deux œuvres de La Tour : l'une une estampe d'après Mlle de Fontane Solare, et l'autre une copie à l'huile de son autoportrait à l'index.

le La Tour n'a pas été mentionné explicitement et est tombé dans le domaine résiduel.

IV.4 Réputation posthume

La réputation de La Tour a souffert après sa mort, sauf peut-être dans sa ville natale de Saint-Quentin (La Tour est à cette ville ce que Shakespeare est à Stratford-upon-Avon). Bien que l'École gratuite de dessin soit tombée en désuétude à la Révolution, les habitants lancèrent une pétition en 1801 pour la rétablir, comme ce fut le cas en 1805 ; le chevalier Coupé de Saint-Donat a publié une nécrologie dans le *Journal des arts*. Mais ailleurs, l'oubli est profond : lorsque certains pastels de l'atelier de La Tour sont mis en vente en 1810 après la mort de son frère, les prix obtenus sont dérisoires (pour les détails de cette vente confuse et les précédentes tentatives de son frère pour disposer de la collection, *v. DOCUMENTS*).

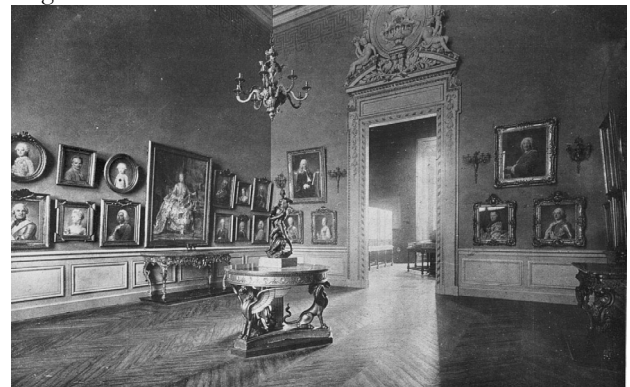
Lecarpentier inclut La Tour dans ses *Galerias des peintres célèbres*, 1821, malgré sa désapprobation du médium du pastel ; tandis que Jarry de Mancy 1841 l'inclut dans son dictionnaire des philanthropes, considérant que le pastelliste “ne peut être compté parmi les grands peintres français”. Pourtant, son importance n'a pas été perdue pour les artistes : Gérard est réputé avoir dit au miniaturiste Auguste-Joseph Carrier, en voyant une préparation de La Tour, “On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin & moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous un morceau comme celui-ci” (Blanc 1865).

Quand onze préparations, dont des portraits de Voltaire, Rousseau et Mme de Pompadour, sont offertes au Louvre en 1835, Alexis-Nicolas Pérignon (1785-1864), commissaire expert des Musées royaux, rapporte (Archives des musées nationaux) qu'elles sont difficiles à valoriser car elles ne pouvaient être utiles qu'à l'artiste lui-même. Auparavant (29.X.1829), dans un autre rapport, Pérignon notait que “les ouvrages de Latour n'ont pas un cour élevé dans le commerce”, et que s'il était conservé le portrait de Marie-Thérèse¹⁷⁰ qui lui était offert ne vaudrait que Fr 300-400. Mais “les portraits au pastel tels beaux et tels bien exécutés qu'ils soient, sont d'une très petite valeur quand ils ne représentent pas des personnages connus”.

Cela fait écho à un rapport antérieur (24.VI.1825) sur l'offre de Pierre-Louis-Alexis Duliège (neveu de l'exécuteur testamentaire de La Tour, l'abbé Duliège ; son fils Émilien a laissé un groupe de pastels à sa compagne, Flore-Joséphine Warluzèle, vu par Desmaze en 1873 : *v. supra*) au Louvre d'un groupe d'études de tête, “faites presto”, parmi lesquelles des têtes de Louis XV et du dauphin, qui ne rapporteraient guère 10 Fr chacune aux enchères et étaient réputées “sans valeur commerciale”. Encore une fois, le 14.VI.1817, Pérignon commenta trois pastels de La Tour offerts par la marquise de Ferrières, qu'ils avaient “beaucoup de mérite comme tous ceux de Latour, mais ce genre de peinture étant peu en faveur dans ce moment”, la valeur des trois était au plus Fr150-200. Ce point de vue ne se limitait

pas non plus à la salle des ventes : dans une revue de marines du salon de 1836, l'obscurité d'un artiste était imputée à son choix du médium pastel, tout comme cela était arrivé à La Tour, “dont quelques beaux pastels ont été exhumés des greniers du Louvre, où la moisissure avait épargné Mme de Pompadour et quelques autres, pour l'ornement du musée historique de Versailles”.¹⁷¹

Avec l'aide des Goncourt et d'autres passionnés du dix-huitième, l'importance de La Tour est rétablie à la fin du XIX^e siècle. Il ne fait aucun doute qu'un rôle clé dans la revalorisation du pastel d'ancien régime a été joué par la collection du Louvre, qui a toujours été dominée par La Tour. Dans l'inventaire de 1824 répertoriant 69 pastels au Louvre, 11 sont donnés comme par La Tour (deux d'entre eux sont en fait de Lundberg, tandis que deux autres La Tours sont classés parmi les maîtres inconnus). (Sur les 156 numéros du catalogue 2018 de Salmon, 20 sont attribués à La Tour.¹⁷²) Parmi ceux exposés dans la prestigieuse Galerie d'Apollon figurait le pastel La Tour de Chardin *J.46.1436*, si audacieux qu'on l'a cru plus tard à tort abîmé au-delà de l'affichage. A l'origine quelques pastels étaient entrecoupés d'autres tableaux dans la Grande galerie, mais un agencement qui persista jusqu'au XX^e siècle semble avoir été mis en place dès la réorganisation¹⁷³ de 1834, la Grande salle des pastels étant le n° 14 des salles des dessins, au premier étage du côté nord de la Cour carrée.¹⁷⁴



Ce processus a commencé au milieu du siècle, avec des descriptions enthousiastes des pastels du Louvre par Arsène Houssaye (1849), Julien de La Rochenoire (1853), Champfleury (1853), Théophile Gautier (1855) et les Goncourt (1867), le tout soulignant la domination de La Tour et le portrait de Mme de Pompadour en particulier.

En 1837, le musée de Saint-Quentin ouvre ses portes et commence à exposer la collection de pastels de La Tour léguée à l'École de dessin. Il était situé dans l'ancienne église des Fervaques à Saint-Quentin, espace polyvalent qui abritait la bibliothèque municipale, la Société académique, la chambre des notaires etc.¹⁷⁵ En 1849, un inventaire fut dressé, publié dans des catalogues parus à partir de 1856 (beaucoup des feuilles portent encore le paraphe “Mt” ici identifié comme celui de Félix Mennechet, directeur de l'école). Dans la *Description des localités de la France* de

¹⁷⁰ Ce n'était pas pour des raisons d'inauthenticité, bien qu'il soit très peu probable que La Tour ait dépeint l'impératrice.

¹⁷¹ A. Jal, “Des marines exposées au Louvre”, *Annales maritimes et coloniales*, p. 777f.

¹⁷² Pour une concordance de tous les pastels du Louvre avec le *Dictionnaire*, voir *ici*. Pour une concordance de tous les pastels du Louvre avec le *Dictionnaire*, voir *ici*.

¹⁷³ Voir Salmon 2018, p. 36 (et *Jeffares 2018g* pour plus de commentaires sur les pastels au Louvre). Pour d'autres récits de l'accrochage des pastels

au Louvre à des stades antérieurs, voir Guérin 1715 et Dezallier d'Argenville 1781. Bien que Reiset 1869 fournisse le nom de certains des artistes dont les pastels étaient accrochés dans diverses pièces, seul O'Shea 1874 donne des précisions.

¹⁷⁴ L'emplacement est désormais occupé par la chambre 52 des appartements Napoléon III.

¹⁷⁵ Alexandre-Eusèbe Poquet, *Histoire de l'abbaye de Fervaques à Saint-Quentin*, Paris, 1878, p. 53.

Gulhermy, l'entrée pour Saint-Quentin, qu'il visita en 1855, rapporte que la salle du musée "renferme plus de cent portraits au pastel de la main de Latour".¹⁷⁶ Les visites à Saint-Quentin ont été notées par des artistes tels que Gauguin, Matisse et Mary Cassatt et des écrivains tels que Maurice Barrès et Anatole France.¹⁷⁷ Le jeune historien de l'art Anatole de Montaiglon écrit une lettre passionnée à son ami Robert Wheaton de Saint-Quentin en 1845.¹⁷⁸ Degas a copié La Tour ; Jacques Doucet aurait été inspiré pour collectionner les pastels du XVIII^e siècle en voyant des têtes de La Tour chez Degas. Pour Matisse, "les deux plus grands portraitistes sont Rembrandt et La Tour, pour la vérité. Les autres, c'est toujours un peu du théâtre."

Le Louvre continue d'exercer son influence. Marcel Proust, selon son ami Reynaldo Hahn,¹⁷⁹ s'y rendit en 1895, et trouva, par comparaison avec les pastels de Chardin, "La Tour moins profond et plus séduisant". Proust conseille néanmoins à un autre ami - Douglas Ainslie - de rendre visite à Mme Straus et de ne pas manquer son masque de La Tour (de Voltaire J.46.3121).

Parmi les nombreux grands collectionneurs de pastels de cette époque, Camille Groult et Jacques Doucet se distinguent. Les aquarelles réalisées par Karbowski en 1905 pour enregistrer la célèbre collection de Jacques Doucet de la rue Spontini (plus tard démantelée aux enchères¹⁸⁰ en 1912) nous montrent la démarche du célèbre couturier ; les pastels de La Tour sont à nouveau accrochés aux peintures de Chardin et Reynolds.¹⁸¹

Depuis le regain d'intérêt pour le pastel, la littérature s'est développée, avec d'innombrables articles dans des revues françaises (parmi de nombreux exemples, Jean-Louis Vaudoyer, *Le Gaullois*, 7.VI.1919 : "Il n'y a pas...un peintre qui soit plus foncièrement français que Maurice-Quentin de La Tour", plaidant pour la suprématie de La Tour sur Perronneau malgré la tentative de prouver le contraire dans l'exposition des Cent pastels de 1908, où notoirement bon nombre des pastels "La Tour" n'étaient pas autographes) et des hommages allant de l'érudition sérieuse à l'éphémère comme les pièces d'Arsène Houssaye, un long poème d'Herni Galoy (*Visite nocturne au musée de Saint-Quentin*, 1905 ; 2^e éd., 1933) ou encore plusieurs romans inspirés de La Tour (du *Pastel vivant*, de Paul Flat, 1904, ou *L'Énigme du pastel*, de Jean d'Agraves, 1930, à *Marquise au portrait*, de Barbara Lecompte, 2014). Typique peut-être est une pièce de Ouida (1862) basée sur une histoire racontée par le pastel de La Tour sur son mur (évidemment calqué sur le Marie Fel à Saint-Quentin) : la réputation de La Tour pour l'enquête psychologique se prête à ce genre autrefois populaire. *Les Portraits enchantés* d'Henri Lavedan (1918) ont même joué un rôle politique, mettant en scène un Kaiser imbécile rencontrant les portraits de La Tour à Saint-Quentin (la

saisie allemande des œuvres pendant la guerre a inévitablement été profondément ressentie en France).

Ratouis de Limay, répondant aux critiques de Diderot, admet que La Tour excellait à saisir la vie extérieure de ses sujets, leur "mondanité" plutôt que leurs pensées ; d'autres concéderont que La Tour faisait paraître ses modèles parler, ou sur le point de le faire. Ce trope se retrouve également dans le texte de Hourticq de 1943 dans un catalogue d'exposition, tandis que Starobinski l'oppose habilement aux modèles de Perronneau, qui semblent écouter de la musique. Hourticq reprend également la comparaison avec Perronneau, qu'il reconnaît comme un coloriste plus élaboré, tandis que la force de La Tour est de capter "la tension de la pensée" ; finalement "de beaux rubans et des dentelles ne peuvent nous intéresser autant qu'une pensée en pleine action." Il reste un groupe d'historiens de l'art influents, depuis Roberto Longhi, qui préfèrent Perronneau à La Tour (par exemple Pierre Rosenberg, dans son *Dictionnaire amoureux du Louvre*, 2007 : "Je suis de ceux qui ont préféré les pastels de Perronneau à ceux de Maurice Quentin de La Tour"), laissant entendre qu'il y a quelque chose de guindé, de rusé, voire de faux dans La Tour ; il y en a sans doute d'autres pour qui cette opinion est à la mode.¹⁸²

Que penser alors de La Tour ? Sans accepter l'évaluation de Brieger de La Tour comme le meilleur peintre français (Rosenberg nommerait Poussin, avec qu'il est impossible d'être en désaccord), on reconnaît en lui le portraitiste qui a apporté le plus de virtuosité, le plus de verve (*pave* Diderot) à l'interprétation de la physiologie humaine. Michael Levey (1993) ne doutait pas de l'importance de ses portraits, "réalisations virtuoses... qui conservent un impact de vivacité et de vitalité, inégalé sauf par les bustes de Lemoigne".

Après une période d'étude intense, comment répondre à la question essentielle de Diderot : "Obtiendrait-on d'une étude opiniâtre et longue le mérite de La Tour ?" Alors que nous parcourons des pages de critiques de salons contemporains, des enquêtes détaillées sur les biographies et le statut social des modèles, suivies d'acres de ce qu'on appelle la "fortune critique", en sommes-nous plus sages ? Peut-être que dans une certaine mesure ce qui est absent nous en dit autant. En fouillant dans la littérature la plus large possible, la surprise n'est pas qu'il y ait autant de discussions sur La Tour dans certains cercles (principalement français), mais qu'il n'arrive pas toujours au sommet, même des portraitistes. Aucune histoire de la culture mondiale n'omettrait Chardin, Fragonard ou David - mais beaucoup ne mentionnent La Tour qu'en note de bas de page, voire pas du tout. Ce n'est pas la place qu'il se serait attendue, ni celle que ses contemporains auraient anticipée.

¹⁷⁶ Manuscrit, BnF, NAF 6108, tom. XV, f° 303 verso. Parmi les portraits historiques qu'il a notés figurait le portrait de la dauphine avec son fils, le duc de Bourgogne, qu'il confondait avec la génération précédente de la femme et du fils du Grand Dauphin.

¹⁷⁷ Parmi l'énorme volume d'écrits de voyage, on peut noter Vleeshouwer 1913, pp. 185-87.

¹⁷⁸ Manuscrit, Morgan Library (il y a une traduction incomplète dans *Memoir of Robert Wheaton*, 1854, pp. 45ff) ; pour le texte, voir [CRITICAL FORTUNE](#) ; où il y a aussi des références pour les autres passages cités ci-dessus.

¹⁷⁹ Voir [CRITICAL FORTUNE](#) pour le texte.

¹⁸⁰ A la galerie Georges Petit, présidée par le légendaire commissaire-priseur Fernand Lair-Dubreuil (1866-1931). Voir *Gazette Drouot*, 13.I.2017, pp. 138-43, avec une photographie de la vente Doucet. Pour un récit de la façon dont Doucet a pris goût au XVIII^e, en voyant deux pastels de La Tour dans

l'atelier de Degas, voir Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, Genève, 1970, I, p. 393.

¹⁸¹ Les aquarelles de Karbowski sont désormais à la bibliothèque de l'INHA. Une photographie du grand salon figurait dans la vente Extrême-Orient de Doucet, Georges Petit, 28.XI.1903 (reproduite Nogent sur Marne, Libert, 26-30.VII.2005, lot 133). Une autre photographie parut dans *L'Illustration* en 1907.

¹⁸² Fleury 1911 commente : "Depuis quelques temps, les pastels de De La Tour ne sont pas en hausse dans les ventes publiques et il y a une tendance à pousser Perronneau, 'son rival', comme disent les critiques mal renseignés. Perronneau n'a jamais été le rival du pastelliste saint-quentinois." Il a ensuite attribué la performance relative dans la salle des ventes à la prépondérance des faux La Tours.

Dans une certaine mesure, cela peut être attribué au mépris dans lequel le portrait, et le pastel en particulier, est considéré dans la plupart des sphères académiques, un sujet que j'ai abordé ailleurs (v. [PROLEGOMENA](#)). C'est la seule manière d'expliquer l'absence quasi totale¹⁸³ de son nom dans les actes du colloque de 2014 *Delicious decadence: the rediscovery of French eighteenth century painting in the nineteenth century* - une œuvre consacrée à l'héritage des Goncourt (tandis que Boucher, Chardin, Fragonard, Greuze, Watteau et même Lancret apparaissent chacun des dizaines de fois). Mais ce n'est pas une explication complète. Même les compétitions avec ses meilleurs rivaux, qui semblaient si résolument réglées en sa faveur de son vivant, ne sont plus d'accord : s'il est plus facile (pour certains) d'admirer La Tour que Perronneau, il est plus facile (pour d'autres) d'aimer Perronneau que La Tour. Et le charlatanisme qui a disqualifié Liotard d'une considération sérieuse dans le Paris du milieu du XVIII^e siècle n'est pas un obstacle au piédestal qu'il occupe désormais dans de nombreux cercles sérieux. C'est bien sûr accepter la tyrannie que l'histoire de l'art impose des hiérarchies et des classements, avec la légitimation conséquente de l'oubli pour les aussi-rans. J'ai encore écrit ailleurs sur l'étroitesse d'esprit de cette approche qui nous nous porte préjudice à l'étonnante profondeur de talent des pastellistes du Paris d'ancien régime.

Mais il y a d'autres facteurs qui ont joué contre La Tour, certains peut-être d'une manière qui n'aurait peut-être pas été anticipée. Il n'a rien publié. Il a peu voyagé. Jusqu'à relativement récemment, aucun corpus substantiel de son travail n'était visible dans les collections publiques en dehors de Paris et de Saint-Quentin (et étant au pastel pas toujours visible). Le brouillard d'anecdotes, dont une grande partie était au moins fortement embellie par sa propre vanité, a été au mieux une diversion d'une étude intense des portraits eux-mêmes. Aussi admirable qu'ait pu être sa quête de perfection, elle a abouti à une œuvre un peu plus réduite qu'on aurait pu s'y attendre, et celle-ci s'est enlisée sous les masses de versions et de copies qui encombrèrent un catalogue qui prétend à l'exhaustivité.

La capacité de La Tour à créer des images de portrait très puissantes - suffisantes pour permettre de prendre des versions plus faibles pour les originaux - est le piège qui a obscurci notre évaluation de son génie. Car finalement il ne faut pas le juger sur ses prétentions intellectuelles, ses excentricités, sa philanthropie ni même sur sa réputation ou son influence d'artiste, mais sur sa capacité à mettre devant nous des images qui nous arrêtent dans notre élan, nous forcent à regarder et de penser et de nous faire réfléchir sur la magnificence du portrait en tant que témoignage de l'interaction humaine dans ce qu'elle a de plus sensoriel.

IV.5 Les prix depuis 1800

Une grande partie de la discussion sur la collecte et le goût dans la période après 1800 se reflète dans les prix obtenus

par les pastels aux enchères. Ceci est discuté plus en détail et dans un contexte plus large au §XIII des [PROLEGOMENA](#).

Les prix des pastels s'effondrent à la fin du XVIII^e siècle. Après la mort du frère de La Tour en 1807, il s'avère pratiquement impossible de vendre ses pastels aux enchères¹⁸⁴ au cours des années suivantes - tout comme Pérignon l'a indiqué : Rousseau est acheté à 30 francs contre une estimation de 150 francs. L'explication du mauvais résultat rapporté à l'École gratuite de dessin (les vendeurs) était que "la nature des tableaux au pastel" avait été un obstacle insurmontable à une plus haute élévation des prix. Ces tableaux sont également actuellement dédaignés par le marchand et par l'amateur. Les trois pastels de La Tour de la vente Laperlier de 1867 atteignent des sommes comprises entre 200 et 225 francs. Les premiers vrais signes de reprise des prix furent la vente Mme Denain (Paris, 6-7.IV.1893), où Mlle Sallé de La Tour atteignit 18 000 Fr (dans l'expertise de pré-vente réalisée en 1890, Eugène Féral a rejeté le pastel comme "genre de La Tour" et l'a évalué à seulement 300 Fr). Quatre ans plus tard, Mme Rouillé atteint 31 550 Fr, atteignant 365 000 Fr dans la vente Bardac en 1920 et, en 1926, 1 million Fr (l'équivalent aujourd'hui de plus de 2 millions livres sterling en argent corrigé de l'inflation). La valeur de La Tour était déjà bien connue en 1896, lorsque le général Pitt-Rivers demanda des informations sur les prix d'un pastel qui lui était attribué ; on lui a dit "c'est très précieux car De la Tour est très bien coté à Paris - environ mille livres".¹⁸⁵

Comme indiqué ci-dessus, d'autres pastels de La Tour ont atteint des prix relatifs élevés en même temps. La splendide Duval de l'Épinoy de La Tour n'a pas été immédiatement reconnue lorsqu'elle a été initialement vendue localement à Beaumont-la-Ronce, 26-28.IV.1903, Fr5210; mais il a été acquis peu après par Jacques Doucet pour 120 000 Fr. Lors de la vente Doucet en 1912, il s'est vendu 600 000 Fr (l'équivalent aujourd'hui de peut-être 3 millions de livres sterling), le double de l'estimation, et il a été signalé à l'époque comme le prix le plus élevé jamais payé pour un pastel. (Son achat ultérieur par Calouste Gulbenkian était pour une somme encore plus élevée.¹⁸⁶) Écrivant dans le *Burlington magazine*, Robert Dell, son premier rédacteur en chef, a révélé une fureur typiquement britannique :

Is it in accordance with common sense that a masterpiece by Fragonard [le songe du mendiant] should fetch 137,500 francs, and a masterpiece by Latour, who can hardly be counted the equal of Fragonard, 660,000? The truth is that prices have no sort of relation to artistic value.

[Est-il conforme au bon sens qu'un chef-d'œuvre de Fragonard [le songe du mendiant] rapporte 137 500 francs, et un chef-d'œuvre de Latour, qui ne vaut guère Fragonard, 660 000 ? La vérité est que les prix n'ont aucune sorte de relation avec la valeur artistique.]

Les prix relatifs aux autres tableaux atteignirent leur zénith dans le premier quart du XX^e siècle, lorsque les œuvres de La Tour atteignirent des prix comparables aux toiles de Fragonard ou de Watteau, et supérieurs aux belles peintures de Rembrandt ou de Chardin.¹⁸⁷

¹⁸³ La seule mention (p. 147, omise pour l'index) se trouve dans un article du *Daily Telegraph* du 23.VI.1900, notant l'absence de la collection Wallace nouvellement ouverte de La Tour, "le plus grand des pastellistes".

¹⁸⁴ Voir le Régistre des délibérations de l'École gratuite de dessin de Saint-Quentin dans [DOCUMENTS](#), 11.V.1810; résumés inexacts dans Dréolle de Nodon, pp. 119-20; Brière 1932a etc.

¹⁸⁵ Par M. Cavini, du 24 King Street, St James's, joint à la lettre de Sir Thomas Grove, 11.X.1896. Le pastel de la collection Pitt-Rivers pourrait en effet être le Perronneau autrefois identifié comme étant de M. Miron.

¹⁸⁶ Voir [ESSAYS, Duval](#) où nous estimons que le prix d'achat réparti en 1943 équivalait à environ 4 millions de livres sterling en monnaie moderne.

¹⁸⁷ L'appendice de Gimpel 1963 comprend des tableaux comme *Le Billet doux* de Fragonard (420 000 Fr à la vente Cronier en 1905, 250 000 \$ en

Un autre prix spectaculaire était le prix de 48 000 £ (1,2 million de francs à l'époque) convenu par Nathan Wildenstein avec l'armateur grec Nicolas Ambatielos pour le président de Rieux de La Tour en 1919 (Georges Clemenceau l'a vu plus tôt cette année-là et a dit "c'est le plus beau pastel que j'aie vu...il devrait rester en France") ; cependant, Ambatielos a fait faillite avant que le paiement ne soit effectué, et le portrait est revenue à Wildenstein où elle est restée jusqu'à ce que Maurice de Rothschild l'achète pour une somme non divulguée en 1930. Elle a été vendue au Getty en 1994, également pour une somme non divulguée.

En 1959, même les préparations de La Tour étaient vendables (à la vente Chrysler-Foy, une vendue 11 000 \$).

Aujourd'hui, La Tour reste demandée, même si son rival Liotard le devance parfois en salle des ventes. Et ni l'un ni l'autre n'atteint les prix observés pour les peintures à l'huile de maîtres anciens, sans parler de l'art contemporain. Robert Dell avait peut-être raison.

1919) ; *Les Deux consines* de Watteau (220 000 Fr) ; et *Titus* de Rembrandt (40 000 \$ en 1919).

Références générales, etc.

Les critiques de Salon et autres textes se trouveront dans [DOCUMENTS](#), [CONTEMPORARY BIOGRAPHIES](#) ou [CRITICAL FORTUNE](#). Pour plus de détails sur les références aux autres sources citées, voir le Dictionnaire [BIBLIOGRAPHY](#) et [EXHIBITIONS p.1800](#).

Expositions monographiques

La Tour 1917, v. Maubeuge 1917

La Tour 1930 : Exposition des pastels de M. Q. de la Tour (1704-1788) appartenant au musée de Saint-Quentin et au musée du Louvre, La Société du XVIII^e siècle, Paris, Salle de l'Orangerie, 12.VIII.-25.IX.1930

La Tour 1981 : Pastels de Maurice-Quentin de La Tour, Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins [sans cat.]

La Tour 2004a : Maurice-Quentin de La Tour, le voleur d'âmes, Versailles, 13.IX.-10.XII.2004. Cat. Xavier Salmon

La Tour 2004b : Une vie et une œuvre dans un fonds d'atelier, Saint-Quentin, musée Antoine-Lécuyer, 16.VI.-13.XII.2004. Cat. Hervé Cabezas, dans Salmon & al. 2004

La Tour 2004c : Maurice-Quentin de La Tour au musée du Louvre, Paris, musée du Louvre, 15.IX.2004 - 10.I.2005. Cat. Jean-François Méjanès, dans Salmon & al. 2004

De plus, les pastels de La Tour constituaient une part importante de plusieurs autres expositions : des groupes d'au moins 20 pastels sont apparus à Paris 1878, Paris 1885a, Paris 1908a, Paris 1927a, Paris 1949 et Paris 2018.

Bibliographie sélective

Anon., "Account of M. De Latour, late painter to the King of France...", *World*, 6.VII.1790, repr. *Times*, 7.VIII.1790, p. 4, *European magazine and London review*, XVII, 1790, p. 423f; *La Tour. Masters in art*, 1907; Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, 1752, p. 239 [repr. *Histoire de l'esprit humain*, Paris, 1768, XIII, p. 520]; Barrès 1891; Basquin 1935; Bauchart 1899; Bautier 1921; Beaudemont 1856; Bellier de La Chavignerie & Auvray; Bénézit; Bengesco 1913; Bernstein 2022; B&W; Bouyer 1904; Bouyer 1906; Brazier 1956-61; Brière 1906; Brière & al. 1908; Brière 1932a; Brière 1932b; Brunel 2004b; Bucelly d'Estrées 1834; Bucelly d'Estrées 1878; Bury 1971; Cabezas 2006; Cabezas 2009a; Cabezas 2009b; Cabezas 2010; Cabezas 2023; Chabeuf 1913; Champfleury 1853; Champfleury 1855; Champfleury 1886; Charnage 1930; Charnage 1933; Chatelus 1991, pp. 132, 139, 172, 257f; Clément de Ris 1882; Clermont-Tonnerre 1914; Corp 1997; Corp 2009; Cottaz 1982; Coubron 1962; Coupé de Saint-Donat 1805; Dacier 1908; Dacier & Nicolle 1912; Dayot 1919; Debrie 1991; Debrie 1998; Debrie & Salmon 2000; Delpuech 1946; Denk 1998; Desmaze 1854; Desmaze 1854b; Desmaze 1873; Desmaze 1874; Desmaze 1877; Dilke 1899, pp. 158-67; Dréolle de Nodon 1856; Dubois & Dubois 1993; du Colombier 1948; Dumont-Wilden 1909; Duplaquet 1789; "Etwas über den berühmten Herrn de la Tour", *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, XLII/2, 1790, pp. 258ff; Duplessis 1852; Duplessis 1855; Dussieux 1876, pp. 221, 223, 232, 234, 276, 322; Edwards 1961; Engerand 1900; Erhard 1917; Fend 2022; fernald-Demeure 1941; Fleury 1894; Fleury 1899; Fleury 1900a; Fleury 1900b; Fleury 1901; Fleury 1904; Fleury 1905; Fleury 1905; Fleury 1906; Fleury 1908; Fleury 1911; Fleury 1918; Fleury 1922; Fleury 1922b; Fleury & Brière

1954; Fourcaud 1908; Fumaroli 2005; Gaggera Dalaimo 2011; Gasté 1893; Gault de Saint-Germain 1808, p. 254f; Gillet 1919; Gimpel 1963; Gimpel 2011; Godet 1905; Gomart 1852; Gombaud 2015; Gombaud & al. 2017; Goncourt 1880; E. & J. de Goncourt 1867; Gonse 1910; Goodman 2000; Graffigny 1985-2018; Grandi 1893; Grandin 1894a-b; Grandin 1896; Guiffrey 1885; Guiffrey 1908; Guillaume 2004; Guillois 1892; Guth 1952; Harduin de Grosville 1892-94; Haye 1978; Henley 1887; Heywood 1927; Hoisington 2006; Hordret 1781; Houssaye 1849; Jal 1866; Jal 1872; Jarry de Mancy 1841; Jeffares 2001; Jeffares 2010b; Jeffares 2010c; Jeffares 2013e; Jeffares 2015f; Jeffares 2014h; Jeffares 2014m; Jeffares 2016g; Jeffares 2016j; Jeffares 2017g; Jeffares 2017s; Jeffares 2017x; [Jeffares 2018g](#); Jeffares 2018h; Jeffares 2018o; Jeffares 2018p; Jeffares 2018s; Jeffares 2019e; [Jeffares 2019g](#); [Jeffares 2019h](#); Jeffares 2020a; [Jeffares 2021a](#); Jeffares 2021f; Jeffares 2022c; Jeffares 2022e; Jeffares 2022h; Jeffares 2023b; [Jeffares 2024c](#); josz 1904; Kah 1961; Keim 1911; Klingsöhr-Leroy 2002; Kofman 1984; Koos 2024; Lahalle 2006; Laing 2005; Lalauze a.1906; Lapauze 1899; Lapauze 1905; Lapauze 1917; Lapauze 1919; Lecarpentier 1821; Le Clerc 1972; Lecoq 1875; Lemoine-Bouchard 2008; Leroy 1933; Leroy 1938; Leroy 1940; Leroy 1953; Levey 1993; Lundberg 1934; Lüthy 1959-61, II, pp. 219ff; Lyautey 1921; Magnier 1904; Magnier c.1906; Mantz 1854; Mar 1895; Marandet 2002; Mareuse 1908; Mariette 1851-60, III, pp. 66-78; Marquiset 1927; Marsy 1875; Masson 1904; Matthey 1968; Michel 1908; Monnier 1972, nos. 61-79; Geneviève Monnier, in Grove 1996; Montprofit 1899; Museum 1895; New York 1999a; Nolhac 1930; Nougaret & Le Prince 1776, II, pp. 246ff; Olausson 2014; Olivier-Merson 1864; Palauqui 1928; Paris 1930; Paris 1949; Patoux 1880; Patous 1894; Patous 1957; Percival 1999; Piat 1904; Pilkington 1852; Piot 1863, pp. 14-16; Popelin 2020; Pradère 1885; Prévot 2007; Prod'homme 1923; Rambaud 1965, I, p. 180; Ratouis de Limay 1929b; Ratouis de Limay 1946; Richter 1919; Rioux-Maillou 1876b; Ronot 1932; Ronot 1935; Rosenberg 2007; Roujon 1904; Sabatté 1919; Saint-Quentin 2007; Salmon 1997a; Salmon 2004a-e; Salmon 2007; Salmon 2024; Sanchez 2004; Schieder 2012; Scott 2018, pp. 219-23, 250; Séverin 1993; Shelley 2005; Simon 2007; Smentek 2014; Snyers 2004; Stahl 1928; Staring 1924; Strasik 2017; Tarabra 2008, pp. 293ff; Thiébault-Sisson 1905; Thiébault-Sisson 1919; Thieme & Becker; Tourneux 1885; Tourneux 1899; Tourneux 1904a; Tourneux 1904b; Tourneux 1904c; Tourneux 1904d; Tourneux 1909; Tourneux 1911; Archives Tourneux, Bibliothèque INHA, PATR-2019-70; Vitry 1929; Waterhouse 1981; Frederick Wedmore, in Foster 1905-07, II, pp. 125-36; Whitley 1928, pp. 28-31; Wildenstein 1919a; Wildenstein 1919b; Wildenstein 1921, pp. 108ff; Daniel Wray, letters to Philip Yorke, British Library Add. MS 35401 f121v, 7.IX.1749; f123, 27.IX.1749; Wright 1992; Wunsch 2023; Wunsch 2024; Зоолог 1960

Salon critiques : 1738, 1739, 1741, 1742, 1745, 1746, 1747, 1748, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1767, 1769, 1771, 1773

GENEALOGIES [La Tour](#), [Deschamps](#), [Duliège](#), [Garbe](#), [Havart](#), [Joret](#), [Masse](#); [SCHEMATIC TREE](#)