

# LES PORTRAITS DES PRINCESSES DE BOURBON-CONDÉ PAR ROSALBA CARRIERA

par Neil Jeffares

Quand Pierre Rosenberg et l'auteur de ces lignes ont catalogué les pastels du musée Condé pour l'exposition de Chantilly de septembre 2004<sup>1</sup>, il semblait que seuls trois des seize pastels du musée ne posaient pas de problème quant à l'artiste ni au modèle. Certes, les portraits de Colbert par Nanteuil et de Gaston d'Orléans par Wallerant Vaillant sont parmi les rares pastels qui ne laissent aucune arrière-pensée ; il nous semblait qu'il en était de même avec le célèbre pastel<sup>2</sup> de «Mademoiselle de Clermont» par Rosalba Carriera (fig. 1). Pastel dont la

d'erreur. Or, après la correction des épreuves de nos notices, nous avons eu l'occasion de voir une des répliques du pastel faite par Gustav Lundberg pendant son séjour à Paris ; ce pastel<sup>3</sup> (fig. 2), identifié



 fig.1

ROSALBA CARRIERA,  
*Portrait dit de Mademoiselle de Clermont*,  
pastel, 0,546 x 0,42. Chantilly, musée Condé.

provenance est bien établie jusqu'au roi Louis-Philippe, avec des étiquettes correspondant au catalogue de sa collection, il n'y avait pas de possibilité



 fig.2

GUSTAV LUNDBERG, D'APRÈS ROSALBA CARRIERA,  
*Portrait dit de Mademoiselle de Clermont*,  
pastel, 0,47 x 0,39.  
Collection particulière. Droits réservés.

par une vieille inscription au revers «La princesse Clermont», ne représente pas le même modèle que le pastel de Chantilly, mais sa sœur, dont nous ne connaissons le pastel<sup>4</sup> de Rosalba (provenant également de la collection de Louis-Philippe) que par une vieille photographie (fig. 3), qui n'est pas reproduite dans la monographie sur l'artiste de Bernadina Sani. Où est l'erreur ?

Petites-filles de Louis XIV, les deux sœurs étaient filles de Louis III de Condé, duc de Bourbon

(1668–1710), dit «Monsieur le Duc» jusqu'à la mort de son père en 1709, quand il devint le sixième prince de Condé. Il s'était marié en 1685 avec une des filles de Louis XIV et Mme de Montespan, Louise-Françoise de Bourbon, dite Mlle de Nantes (1673–1743), légitimée en 1673. Ils eurent au moins neuf enfants : outre l'héritier mâle Louis-Henri (1692–1740) et nos deux sœurs, il y avait Mlle de Bourbon ; la princesse de Conti ; le comte de Charolais ; Mlle de Vermandois ; Mlle de Sens ; et le comte de Clermont.

Comme nous l'avons expliqué dans notre notice, les circonstances de la commande des deux portraits à l'artiste vénitienne (en février 1721, pendant



 **fig.3**  
 ROSALBA CARRIERA,  
 Portrait dit de Mademoiselle de Charolais,  
 pastel, 0,56 x 0,44.  
 Autrefois dans la collection du roi Louis-Philippe. Droits réservés.

son séjour à Paris) furent racontées dans son *Journal*<sup>5</sup>. Donc il n'est pas douteux que les deux pendants de la collection de Louis-Philippe sont bien les portraits de Louise-Anne de Bourbon-Condé, Mlle de Charolais, Mademoiselle (1695–1758) et de Marie-Anne de Bourbon-Condé, Mlle de Clermont (1697–1741). Les deux portraits ont été faits en même temps, et quand le pastel de Mlle de Clermont fut terminé, l'accident, que nous avons décrit, survint.

Malgré cet épisode, les deux pastels en pendants ont survécu (on ignore si le portrait de Mlle de Clermont est une réplique ou un nouveau pastel), faisant partie des collections du duc d'Orléans au Palais-Royal répertoriées en 1826 par Jean Vatout (1792–1848), bibliothécaire du roi Louis-Philippe<sup>6</sup>.

Trois ans après les séances avec Rosalba Carriera, le duc de Joyeuse, l'amant et, dit-on, le mari secret<sup>7</sup> de Mlle de Clermont, fut tué d'un coup d'andouiller de cerf pendant une chasse dans le parc de Sylvie à Chantilly, épisode commémoré par Mme de Genlis dans son roman historique *Mlle de Clermont* (1802). La princesse resta célibataire jusqu'à la fin de sa vie. Au contraire, Mlle de Charolais (1695–1758), son aînée de deux ans, était «une princesse remuante, aux façons cavalières, ennemie des convenances» selon l'historien Michel Antoine<sup>8</sup>. Elle menait une vie scandaleuse, avec beaucoup d'affaires. Elle fut enceinte presque chaque année ; son train de vie fut rapporté par tous les journalistes de l'époque, de Mathieu Marin et Saint-Simon à Barbier et au duc de Luynes. Même les biographies modernes distinguent avec difficulté les faits réels des racontars. Un de ses amants, le duc de Richelieu, avait dû se battre en duel deux fois pour attirer le regard de la princesse, qui ensuite tomba profondément amoureuse de lui. Il semble que les amants se rencontraient à la porte de l'église des Cordeliers ; par la suite on disait qu'elle recevait ses amants habillée en cordelière, vêtements dont elle pouvait se dépouiller plus vite que des robes de cour, légende célébrée par des vers de Voltaire (lui-même ami de Richelieu). Selon la princesse Palatine, «Le duc de Richelieu a fait peindre toutes ses maîtresses revêtues des costumes de divers ordres religieux. Mlle de Charolais est peinte en récollette et on la dit parfaitement ressemblante...<sup>9</sup>». Ses mœurs s'opposaient à ce qu'elle serve la nouvelle reine Marie Leszczyńska comme «Surintendante de la maison de la reine», titre donné ensuite à sa sœur cadette, Mlle de Clermont. Néanmoins, les deux princesses furent des amies proches jusqu'à la mort de cette dernière. L'affection que Mlle de Charolais inspirait au Régent le menait à la nommer «Mademoiselle» tout court, titre jalousement gardé, comme le raconta Saint-Simon. Elle habitait le château de Madrid, au Bois de Boulogne, près du château royal de La Muette. C'est par elle que le roi rencontra la comtesse de Mailly ; d'Argenson appelait la princesse «la maquerelle royale».

Si les caractères des princesses présentent de telles différences, on ne peut pas dire de même de leurs physionomies. Certes, les deux images des sœurs paraissent être assez différentes ; mais il est

bien difficile de préciser les différences exactes. Il nous semble que le modèle de Chantilly («modèle A», fig. 1) a le menton plus carré que celui de sa sœur. Le nez du «modèle B» (figs. 2 et 3) semble un peu plus long. Quoique les cheveux du modèle A semblent être blonds, ils sont bien poudrés, et on ne peut pas en distinguer la couleur. Quant aux yeux des modèles, il semble que ceux du modèle A soient brun foncé, quoique ceux de sa sœur soient légèrement plus clairs – plutôt de couleur noisette.

Quant aux descriptions de l'époque, elles ne sont pas très précises. Le marquis de Sourches nous informe qu'en 1710 Mademoiselle de Clermont était «assez petite, mais parfaitement belle»<sup>10</sup> ; à sa mort, en 1741, le duc de Luynes écrit qu'«Elle avoit été parfaitement belle et meme elle avoit encore de la beauté»<sup>11</sup>. Tous les témoignages indiquent que Mlle de Charolais était «la plus belle des princesses de la maison de Bourbon et l'une des merveilles de la cour, gracieuse et spirituelle»<sup>12</sup>. Une description un peu plus précise est donnée par l'auteur<sup>13</sup> des *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse* : la princesse Fathmès était «extrêmement belle, ni grande ni petite, mais bien faite, ayant des grâces en tout, le port noble, l'esprit fin et délicat... insolente et vive, quelquefois capricieuse... aimant les plaisirs, coquette, endiablée et ayant l'expérience des hommes».

On doit donc procéder avec beaucoup de prudence. Dans le catalogue des collections d'Orléans<sup>14</sup> par Vatout, le numéro 215 *bis* désignait le pastel de Mlle de Clermont par Rosalba, de 20 pouces de hauteur sur 16 pouces de largeur (soit un ratio de 1.25), mais sans aucune description. Le pendant, le pastel de Mlle de Charolais par Rosalba, de 21 pouces sur 16 (ratio de 1.31, c'est-à-dire plus long que le pendant), était le numéro 216 *bis*. Le pastel de Chantilly (fig. 1) porte toujours l'étiquette des collections du roi Louis-Philippe avec le numéro 215 *bis* ; c'est pourquoi nous n'avons pas remis en question l'identification du modèle. Néanmoins, les différences des dimensions indiquent la possibilité d'une confusion : les dimensions du pastel de Chantilly sont de 0.546 x 0.420 (à vue), soit un ratio de 1.3, quoique celui de sa sœur (fig. 3), selon le catalogue de la vente de 1911, soit de 1.27. Mais il faut se méfier des dimensions prises en différentes circonstances. Or on doit noter que le pastel de Chantilly porte une autre étiquette n° 289 / *domaine privé* / [PMAL ?] qui s'ajoute à celle avec le numéro 215 *bis* ; celle-là doit se reporter à la vente après décès du roi Louis-Philippe, le 28 avril 1851 et jours suivants. Dans le catalogue de cette vente, le pastel de Mlle de Clermont par Rosalba fut vendu sous le numéro 288 ;

le numéro suivant (c'est-à-dire, celui qui correspond à l'étiquette de Chantilly) était le pastel de Mlle de Charolais<sup>15</sup>. C'est à cette vente que les pendants furent séparés, le pastel qui se trouve à Chantilly ayant été acheté pour le duc d'Aumale ; le pendant fut acquis par la comtesse de Nadaillac<sup>16</sup>, et depuis 1911 a disparu.

Si le catalogue a corrigé l'erreur des étiquettes de Vatout, ce qui est extraordinaire est la continuation de cette confusion. Il semble que le duc d'Aumale croyait avec certitude avoir acheté le portrait de Mlle de Clermont ; quelques années plus tard, en 1862, quand il résidait à Twickenham en Angleterre, il l'avait exposé au Fine Arts Club comme représentant Mlle de Clermont<sup>17</sup>. Peut-être la confusion fut-elle le résultat de l'exil du duc, qui l'avait empêché d'assister à la vente en personne.

On pourrait penser que cette énigme serait bientôt résolue en étudiant la riche iconographie des deux sœurs. Au contraire : malgré le nombre des images, la valeur iconographique de bon nombre



 fig.4

JEAN-MARC NATTIER,  
*Mademoiselle de Clermont aux Eaux minérales de Chantilly*,  
huile sur toile, 1,95 x 1,61, 1729. Chantilly, musée Condé (détail).

d'entre eux est très limitée par les conventions de l'époque. Parmi les images incontestables de Mlle de Clermont, la plus importante est celle de Jean-Marc

Nattier, qui montre la princesse «aux eaux minérales» de Chantilly, exécutée en 1729 (détail, fig. 4). Cette image fut répétée par Nattier lui-même dans le tableau de la Wallace Collection à Londres, et inspira beaucoup de copies, pastiches et dérivations<sup>18</sup>. On y voit la princesse presque sous le même angle que le modèle B ; on constate qu'elle a les cheveux bruns, les yeux couleur noisette, le nez long (avec l'extrémité un peu grosse, trait qui ne figure pas sur l'image flatteuse de la Rosalba) et le menton étroit. Pour nous il est beaucoup plus probable que ce soit le visage du modèle B plutôt que du modèle A.

Quant aux images de Mlle de Charolais, elles présentent toutes de lourdes incertitudes, comme l'a noté Xavier Salmon dans son catalogue de l'exposition *Nattier*<sup>19</sup>. Celle de Gobert à Tours<sup>20</sup> ressemble au modèle A : mais l'identification du sujet de cette toile n'a été établie qu'à partir de sa ressemblance avec d'autres images. On pourrait imaginer que les portraits de Mademoiselle de Charolais en moine doivent la représenter, car ils font allusion à la légende citée plus haut. Malheureusement, c'est inexact ; beaucoup de tableaux de jeunes inconnues habillées en moine ont été identifiés grâce à cet attribut<sup>21</sup>. Mais sont-ils réalisés d'après nature ? Même la toile de Natoire à Versailles nous semble très stylisée<sup>22</sup>. Quelques dérivations, notamment la gravure de Varin<sup>23</sup>, nous semblent se référer au pastel de Rosalba à Chantilly, en reprenant la mise en page, sinon les traits exacts<sup>24</sup>. Peut-être une toile citée par Xavier Salmon et attribuée à Nattier nous montre-t-elle le vrai visage de la sœur aînée (fig. 5)<sup>25</sup>. Une miniature de Jean-Baptiste Massé (fig. 6), dont l'identification n'est que traditionnelle, nous semblent correspondre exactement au visage du pastel à Chantilly<sup>26</sup>. Malgré les incertitudes de chacun de ces portraits, presque tous nous semblent assez proches du modèle A.

Pour nous, ce sont les copies contemporaines qui nous offrent le témoignage le plus significatif. L'émail du suédois Charles Boit au Cabinet des Gemmes à Chantilly (fig. 7) est évidemment copié d'après le modèle B, alors qu'il porte une étiquette le décrivant comme représentant Mlle de Clermont<sup>27</sup>. Nous savons que Boit, qui avait des liens proches avec Rosalba Carriera (qui le nomme, ainsi que sa femme, dans son *Journal*), est mort en 1727, mais il est possible que cet émail corresponde à l'inscription<sup>28</sup> figurant dans la *Levée de la maison* en 1728 «Pn peintre pour un Portrait de S.A.S. [Mlle de Clermont] en mignature, 135 livres». Et, quoique le pastelliste Gustav Lundberg, qui arriva à Paris en 1717, ne soit pas mentionné par l'italienne, il était lié



 fig.5

JEAN-MARC NATTIER,  
*Mademoiselle de Charolais*, huile sur toile, 0,64 x 0,53, 1729.  
(Paris, 28-29 novembre 1985, n°220). Droits réservés.



 fig.6

JEAN-BAPTISTE MASSÉ,  
*Mademoiselle de Charolais*, miniature, 0,053 x 0,04.  
(Genève, Christie's, 10 mai 1988, n°221). Droits réservés.



 fig.7

CHARLES BOIT,  
*Mademoiselle de Clermont*, émail, 0,052 x 0,045, Chantilly, musée Condé.

#### NOTES

1. Neil Jeffares & Pierre Rosenberg, «Chantilly, Le musée Condé: Les Pastels», dans *De Poudre et de Papier*, Versailles, 2004 ; voir la bibliographie citée dans ce catalogue. Nous exprimons nos plus vifs remerciements pour les informations supplémentaires à M. Bodo Hofstetter et à Mmes Nicole Garnier-Pelle et Merit Laine, ainsi que notre gratitude profonde à Mme Garnier-Pelle pour sa rédaction précise.

2. Pastel, 0,546 x 0,42, 1721 (Chantilly, musée Condé, Inv. n° 96 A). Provenant des Orléans; collection du roi Louis-Philippe; vente, 28 avril 1851 ; acquis par le duc d'Aumale. Inscriptions et étiquettes au revers : étiquette d'encadreur ; étiquette : n° 289 / domaine privé / [PMAL ?]; en creux : LPD [couronné] ; au pochoir : Marie-Anne de Bourbon / Mademoiselle de Clermont / née le 16 octobre 1697 morte le / 17 août 1741 / par la Rosalba ; marques au pochoir : LPO [Louis-Philippe d'Orléans] P 215 bis. Exposé à Twickenham, 1862, n° 386. Voir Bernardina Sani, *Rosalba Carrera*, Turin, 1988, n° 124, fig. 100.

3. Collection particulière ; le pastel était autrefois dans la collection du comte Tessin, et passa ensuite dans la famille du comte Horn jusqu'au propriétaire actuel. Dans son article «Quelques portraits de Marie-Anne de Bourbon Condé Mlle de Clermont», *Revue de l'art*, septembre–octobre 1930, LVIII, 319, p. 143–147, Gunnar W. Lundberg inclut quelques pastels de Lundberg, parmi eux celui autrefois au château de Maltesholm, Suède, qui est probablement la version autographe de Lundberg ; puisque le modèle fut autrefois identifié comme étant Brita Sophie de La Gardie, et que l'identification à Mlle de Clermont ne fut suggérée qu'en 1930, nous avons supposé que cette confusion des sœurs fut l'erreur de G. W. Lundberg. Nous sommes très reconnaissant au propriétaire actuel de celui reproduit ici qui nous a montré une lettre de G. W. Lundberg écrite en 1967 avec quelques autres répliques et copies des portraits de Mlle de Clermont dans les collections suédoises. Il semble qu'aucun de ces portraits ne soit en rapport avec le pastel de Chantilly.

avec son compatriote. La comparaison du pastel autrefois dans la collection du comte Tessin (fig. 2) est en fait plus proche de l'original de Rosalba que l'émail de Boit, ce qui nous indique que Lundberg a travaillé directement d'après l'original. Il nous semble très probable que le pastel original de Lundberg correspond à l'inscription dans la *Levée de la Maison*, «à Lundberg, Peintre, pour le prix d'un portrait en pastel de S.A.S., le cadre et la glace, 150»<sup>29</sup>.

Donc, nous concluons – non sans hésitation – que le pastel à Chantilly, un des chefs-d'œuvre de l'artiste vénitienne, doit être le portrait de Mlle de Charolais, et non pas celui de sa sœur. Les origines de la confusion semblent être une simple transposition des étiquettes pendant le premier quart du dix-neuvième siècle.

4. Pastel, 0,56 x 0,44 (collection d'Orléans; collection du roi Louis-Philippe ; vente, 28 avril 1851; comtesse de Nadaillac, vente, juin 1887, n° 35 ; Mme Delessert ; baronne Bartholdi, née Delessert; vente, Paris, Hôtel Drouot, 13 mai 1911, n° 6, reproduit). Voir Sani, op. cit. 1988, n° 125, non reproduit. Une réplique du portrait de Mlle de Charolais par Rosalba, pastel, dimensions de 2 pieds sur 1 pied 9 pouces, était dans la collection du duc de Montpensier à Seville en 1866 (*Catálogo de los cuadros de la galeria de los Duques de Montpensier*, 1866, p. 31, n° 615; voir aussi Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 384, non reproduit); nous n'avons pas réussi à la localiser.

5. Bernardina Sani, *Rosalba Carrera. Lettere, diari, frammenti*, Florence, 1985.

6. [Jean Vatout], *Catalogue historique et descriptif des tableaux appartenans à S.A.S. Mgr le duc d'Orléans*, Paris, 1823–1826.

7. On note que cette histoire est mise en doute par Kathleen Nicholson, «Practicing Portraiture: Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier», in Melissa Hyde & Jennifer Milam, *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot, 2003, pp. 64–90; voir note 3, p. 85. En notant l'absence de confirmation contemporaine, elle suggère que la légende d'un mariage entre Mlle de Charolais et le duc de Richelieu a été inventée par Mme de Genlis. Cette dernière histoire a été en fait rapportée par les contemporains, tel que Mathieu Marais, *Journal*, 15 juillet 1720, I, p. 325, mais on doit s'en méfier également.

8. *Louis XV*, Paris, 1989, p. 485.

9. *Correspondance complète de Madame duchesse d'Orléans*, traduction de M. G. Brunet, Paris, 1886, ii, p. 83, 31 mars 1719. La duchesse d'Orléans, qui détestait Richelieu, le nommait «le gnome»... «c'est un petit crapaud que je ne trouve pas gentil du tout, il ne paie pas de mine, n'a pas de courage, est impertinent, point fidèle, indiscret et dit du mal de toutes ses maîtresses.» (lettre du 30 mars 1719).

10. *Mémoires du marquis de Sourches, sur le Règne de Louis XIV*, éd. comte de Cosnac, Paris, 1882–1893, XII, p. 427, 30 décembre 1710.
11. *Mémoires sur la cour de Louis XV (1735–1758)*, Paris, 1860–1865, III, p. 450.
12. Voir, par exemple, le sommaire de M. Prévost, *Dictionnaire de biographie française*.
13. Antoine Pecquet ou Mme de Vieux-Maisons ? ; publié à Amsterdam, 1745.
14. Le catalogue est organisé par modèle ; le numéro 215 était le portrait de Mademoiselle de Clermont, toile de Mlle Sophie Allart d'après Rosalba faite en 1823 (Mlle Allart exposait quelques portraits au Salons dix-neuvième, parmi eux le portrait de M. J. Vatout en 1833) ; vendue à Paris, 28 avril 1851 et jours suivants, n° 246 ; malheureusement disparue.
15. Selon l'exemplaire annoté à la National Art Library de Londres, le lot 288 fut vendu pour 246 [francs] ; l'acheteur n'est pas identifié. Le lot 289 fut vendu pour 270 francs à Defer, l'expert à la vente ; peut-être pour le duc d'Aumale. Les archives du musée Condé indiquent que le duc acheta le pastel en 1852 pour «30» [livres anglaises].
16. Née Cécile-Julie-Thérèse Delessert, elle se maria en deuxième noces avec Sigismond du Pouget de Nadaillac (1818–1876). Morte en 1887, la collection de la comtesse fut vendue à Paris, en juin 1887. Le pastel de Rosalba, n° 35, fut acquis par la tante de la comtesse, Mme François-Marie Delessert, et descendit à sa fille la baronne Bartholdi, née Anne-Caroline-Madeleine Delessert (1831–1910) ; le pastel fut vendu à Paris, Hôtel Drouot, le 13 mai 1911, n° 6, reproduit dans le catalogue.
17. *Description sommaire des objets d'art faisant partie des collections du duc d'Aumale, exposés pour la visite du Fine arts club, le 21 mai 1862*, n° 386 (Dessin de Rosalba, Mlle de Clermont, pastel).
18. Nous ne dressons pas ici une iconographie complète. Notons néanmoins les portraits suivants de Mlle de Clermont, en plus de ceux mentionnés dans le texte : trois portraits de Gobert, 1706 (cité par Garnier-Pelle 1995, p. 51), 1719 et 1722 (Archives du musée Condé, Levée de la maison, 1719, p. 128 ; 1722, p. 131), dont le deuxième pourrait correspondre (les paiements étant souvent en retard) au portrait attribué ici à Gobert (autrefois à Greuze), avec une guirlande de fleurs, huile sur toile, 0,746x0,613, vers 1715 (Royal Collection, Londres) ; celui-ci pourrait également correspondre au portrait de Mlle de Clermont avec une guirlande de fleurs inventorié au Petit Luxembourg en 1735 (Archives du musée Condé, Hôtels et Maisons Registres, Le Petit Luxembourg, 16 juillet 1735, garde-meubles, p. 210, n° 1462) ; autre anonyme, «en espagnolette» (même inventaire) ; portrait par Santerre, également à la guirlande, huile sur toile, vers 1715, connu d'une copie par Lundberg (reproduit par G. W. Lundberg, *Revue de l'art*, 1930) ; deux toiles anonymes à Versailles (MV 3698 ; MV 4431), dont une représente la princesse en pèlerine ; un portrait «à la Sainte-Geneviève» inventorié dans les Hôtels et Maisons Registres, p. 73 ; une gravure dite de Mlle de Clermont, vendue par Nicolas Bonnart, fils ; autre gravure par Nargeot, d'après Massard, en pied, assise, de trois-quarts à droite (Duplessis 9894).
19. Jean-Marc Nattier, Versailles, 26 octobre 1999 – 30 janvier 2000, cat. Xavier Salmon, Paris, 1999, p. 86.
20. Reproduit par Salmon, op. cit. ; voir aussi Boris Lossky, *Peintures du XVIIIe siècle, Tours, musée des Beaux-Arts*, 1962 ; Boris Lossky, «Trois portraits de princesses de la maison de Bourbon-Condé au musée de Tours» dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 1963, n° 6, p. 268, reproduit.
21. Parmi eux, on doit citer la miniature sur ivoire anonyme à Chantilly (OA 1501). On remarque également plusieurs portraits de femmes connus habillés en moines, par exemple le pastel de Vialy de la duchesse de Lauraguais en cordelière, Salon de l'Académie de Saint-Luc 1752, n° 255.
22. Huile sur toile (MV 7857).
23. Gravure, 1869 (BnF, N2, Duplessis 9209), reproduit Gaston Duchesne, *Mademoiselle de Charolais, Procureur du roi*, Paris, 1909, en face p. 80 ; Jacques Levron, *Mademoiselle de Charolais, La scandaleuse petite-fille de Louis XIV*, Paris, 1991, en face de p. 32. Cette gravure est sans doute liée à la toile anonyme à Versailles (MV 4393).
24. On peut admettre que le modèle choisi pour la toile perdue du château d'Eu, connue par une copie par Caminade (MV 3731) et par une gravure (reproduit dans Duchesne, op. cit.), ne peut pas être le modèle A ; peut-être cette toile fut-elle exécutée après la confusion des sœurs. S'agit-il du portrait de Santerre copié par Lundberg, ou du portrait de Mlle de Clermont à la guirlande de fleurs au Petit Luxembourg en 1735 (cité en haut) ?
25. Paris, 28–29 novembre 1985, n° 220 ; reproduit dans Salmon, op. cit., p. 86. S'agit-il du tableau anonyme de «Mlle de Charolais en habit de cordelier» légué par l'avocat Louis-François de Sozzi (1706-1780) au grammairien Dieudonné Thiébault (1733-1807), mari de la nièce de Sozzi, selon les *Mémoires* du général baron Thiébault, fils de Dieudonné (Paris, 1894, t. I, p. 12) ? Les liens entre Sozzi et Nattier furent proches, comme l'a montré Xavier Salmon («Jean-Marc Nattier, pastelliste», *L'Objet d'Art*, novembre 1999, p. 34-41) ; les pastels de Sozzi et sa fille par Nattier ont également passé de Sozzi à la famille Thiébault.
26. Miniature sur carton, ovale, 0,053x0,04 (Genève, Christie's, 10 mai 1988, n° 211, reproduit).
27. Cet émail (Chantilly, musée Condé, inv. OA 1499), 0,052 x 0,045, fut également exposé au Fine Arts Club en 1862, avec le pastel de Rosalba, alors citée parmi les émaux (n° 238, Mlle de Clermont). Il faut regretter que l'exil du duc d'Aumale l'ait empêché de voir les pendants l'un à côté de l'autre à la vente de 1851, ce qui aurait interdit au propriétaire de l'émail de confondre les identités des sœurs.
28. Archives du musée Condé, Ms XVIII A 15, 20 août 1728, p. 150. Comme nous l'avons déjà noté, les paiements ont été souvent faits en retard. En principe cette inscription pourrait correspondre à la miniature de Massé ; mais l'hypothèse d'un portrait de Mlle de Clermont en cordelière est improbable, voire absurde.
29. Archives du musée Condé, Ms XVIII A 15, 1726, p. 59 (cette inscription ne peut pas correspondre à la copie faite par Lundberg de la toile de Santerre, car cette copie était à l'huile sur toile.) Pourquoi Lundberg et Boit n'ont-ils pas copié le pendant ? Certes, la surintendante de la maison de la reine avait commandé beaucoup des portraits. Peut-être la vie scandaleuse de la sœur aînée scandalisait les Suédois, calvinistes, plus que les Français, et ce fut la sœur pieuse et tragique qu'on voulut en Suède.

