



**HAL**  
open science

# Un portrait d'homme au théorbe à l'Ermitage : Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685) par Charles Le Brun ?

Florence Gétreau

## ► To cite this version:

Florence Gétreau. Un portrait d'homme au théorbe à l'Ermitage : Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685) par Charles Le Brun ?. Cristina Santarelli. *Helicon resonans. Studi in onore di Alberto Basso per il suo 90° compleanno, vol. II, Libreria Musicale italiana, pp.809-831, 2021, Helicon resonans. Studi in onore di Alberto Basso per il suo 90° compleanno.* halshs-03503434

**HAL Id: halshs-03503434**

**<https://shs.hal.science/halshs-03503434>**

Submitted on 27 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Un portrait d'homme au théorbe à l'Ermitage : Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685) par Charles Le Brun ?<sup>1</sup>

Florence Gétreau

Lors du colloque international sur le luth et les luthistes organisé par Joël Dugot à la Cité de la Musique à Paris en 1998, nous avons inséré dans notre étude sur les « Concerts et Assemblées avec luthistes » un beau portrait de luthiste de l'école française conservé au musée de l'Ermitage (Fig. 1)<sup>2</sup>. Alors qu'il était jusqu'ici toujours catalogué comme « Anonyme, Portrait d'homme au luth, vers 1650 », nous l'avons commenté ainsi :

« Il est bien difficile de préciser l'origine de l'imposant *Portrait d'homme au théorbe* conservé à l'Ermitage donné par les auteurs du catalogue à l'école française et que l'on peut dater vers 1680. Le personnage est inconnu. Sa pose est d'une élégance raffinée ; son instrument, comme me l'a fait remarquer Joël Dugot, a subi une recoupe en bordure de caisse. Son ruban de maintien concourt à la préciosité de la composition »<sup>3</sup>.

Vingt ans plus tard, en septembre 2019, Catherine Phillips et Natalia Serebriannaia qui préparent une édition mise à jour du catalogue des peintures de l'école française du musée de l'Ermitage, me contactèrent au sujet de ce portrait pour me demander mon sentiment sur l'identité du modèle et sur la paternité de l'œuvre, un temps rapprochée de Sébastien Bourdon. Elles avaient auparavant consulté le facteur de luths David van Edwards qui avait pointé lui aussi les caractéristiques typologiques de l'instrument – un théorbe construit à partir d'un luth plus ancien –. On remarque en effet sur le tableau que cette caisse de luth a été remontée en théorbe ultérieurement (Fig. 2) car l'on observe très bien les cordes hors manche caractéristiques d'un tel instrument même si le peintre n'a pas représenté les chevillers qui sont invisibles. On voit très bien aussi le galon de tissu rouge servant de joint entre la table d'harmonie et la caisse. De plus le cordon de suspension de la même étoffe rouge, qui permet au musicien de sécuriser l'instrument à un bouton de son habit quand il joue, est avantageusement disposé pour que son nœud très fonctionnel contribue à animer la composition. Les trois recueils oblongs et le petit livre posés sur la table sont

---

<sup>1</sup> Nous exprimons notre gratitude à Natalia Serebriannaia, Catherine Phillips, Pierre Rosenberg, Arnaud Bréjon, Frédérique Lanoë, Frédéric Michel, Laurent Guillo, Joël Dugot, Catherine Massip.

<sup>2</sup> *Musée de l'Ermitage. Peinture de l'Europe occidentale. Catalogue 1. Italie, Espagne, France, Suisse*, Éditions d'art Aurora, Leningrad 1976, p. 217, n° 100 : « Maître français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle » ; LUDMILA BRYLENKO, *Cinq siècles d'art français : Musée de l'Ermitage, Leningrad, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou*, Éditions d'art Aurora, Leningrad 1990, p. 69 : « Anonyme français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Portrait d'homme au luth, huile sur toile, 112 x 90 cm, Inv. 1264. Entré dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

<sup>3</sup> FLORENCE GETREAU, « Concerts et assemblées avec luthiste : un genre 'à la française' et ses variantes », *Luths et luthistes en Occident*, Paris, Cité de la musique, 13-15 mai 1998, Cité de la musique, Paris 1999, pp. 295-304.

malheureusement fermés et ne permettent donc pas d'identifier le type de musique utilisée par le musicien (tablature instrumentale, air avec la basse ?).

## LES THEORBISTES PARISIENS AUTOUR DE 1660

Afin de percer l'identité du personnage représenté, en supposant tout d'abord que ce soit un musicien professionnel et théorbiste avéré, nous avons cherché quels pouvaient être d'éventuels candidats durant les décennies correspondant à la création du portrait<sup>4</sup>. Pierre Chabanceau de La Barre (1634-1710), joueur de luth de la Chambre du roi à partir de 1652, devient joueur de basse de viole de la musique de la reine Marie-Thérèse en 1660 et n'entre donc guère en lice. Charles Fleury (*fl.* 1657-1678) est réputé Ordinaire de la Musique du duc d'Orléans entre 1657 et 1678, il est théorbiste et haute-contre. En 1660 il publie une *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*. Malheureusement aucun portrait de lui n'est connu pour permettre une comparaison. Léonard Henry Ithier (?-1731), gendre du luthiste Louis de Mollier (*fl.* 1646-1668), lui succède comme « maître pour le luth » des enfants de la Chapelle et de la Chambre en 1664. Il devient Ordinaire de la Chambre à partir de 1669. Il joue du théorbe dans l'intimité de Philippe d'Orléans et de son épouse Henriette d'Angleterre, comme nous l'avons montré, image à l'appui, grâce à un éventail peint vers 1665 où l'on voit cette dernière à sa toilette dans sa chambre avec Ithier jouant du théorbe<sup>5</sup> (Fig. 3). Bien que le visage du musicien soit visible, la naïveté du dessin ne permet pas de comparaison fiable avec le portrait qui nous occupe ici. Le luthiste et compositeur François Pinel (?-1709) achète quant à lui en 1667 une charge d'Ordinaire de la Musique de la Chambre pour le théorbe à Claude Tissu, charge qu'il cède en 1671. Lully est le parrain de sa fille. En 1692, il est à nouveau dans la Musique de la Chambre comme « Hautetaille et « joue presentement du Theorbe ». Cette fois encore il a été impossible de trouver son portrait aux fins de comparaison. Quant à Nicolas Hotman (1613-1663), compositeur, joueur de viole, luthiste et théorbiste, né à Bruxelles, il s'installe en France dans

---

<sup>4</sup> MICHEL BRENET, *Notes sur l'histoire du luth en France*, Minkoff, Genève 1973 (rééd. De 1899) ; MARCELLE BENOIT, *Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie. 1661-1733*, A. et J. Picard, Paris 1971 ; PHILIPPE VENDRIX, dans MARCELLE BENOIT (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Fayard, Paris 1992. ERIK KOCEVAR, *États de la France (1644-1789)*, Picard, Paris 2003 et pour la question des représentations visuelles de théorbistes : JOËL DUGOT, « Approche iconographique du théorbe en France, 1650-1700 », *Musique-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 2 (1996), pp. 176-193.

<sup>5</sup> FLORENCE GÉTREAU, « A rediscovered portrait of Henrietta-Anne of England: music, portraiture, and the arts at the Court of France », *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography* XXVI (2013), pp. 7-45.

les années 1620. Maître joueur de luth en 1632, bourgeois de Paris lorsqu'il se marie en 1639, il est aussi réputé comme joueur de viole (Mersenne et Gantez) que comme théorbiste et en 1661 il succède à Louis Couperin comme Ordinaire de la Musique de la Chambre pour moitié de la charge avec Sébastien Le Camus<sup>6</sup> car ils sont reconnus comme « les deux plus habiles pour toucher la viole et le tiorbe qu'Elle [Sa Majesté] ayt encore entendus »<sup>7</sup>. Dans les *Airs à boire à trois parties de feu M. Hautman* publiés par Robert Ballard en 1664 un an après sa disparition<sup>8</sup>, figure au fol. 12 l'air « Bertolet veut que je luy donne ». Les paroles évoquent un portrait puisqu'elles indiquent : « Bertolet veut (ter) /Que je luy donne une heure /Durant trois jours pour mon portrait / Sans consulter son Art ma fortune est meilleure, / Le bon vin que je bois en un moment le fait /Je scay fort bien que sa main est divine, / Chacun admire son pinçeau, / Un Peintre plus sçavant sans pinçeau m'enlumine ; C'est le vin qui me peint, & qui me rend plus beau ». Si le peintre Bertholet Flémal (1614-1675) a bien existé, Pierre-Yves Kairis, dans sa récente monographie sur l'artiste, mentionne cet air à boire mais il n'a pas réussi à retrouver le tableau. Il indique à son propos :

« On ne sait si le tableau a été ou non exécuté. De l'inventaire après décès de Hotman, il apparaît que celui-ci possédait de nombreux tableaux, mais le détail n'en est pas connu. Contrairement à ce qu'indique François Moureau, il n'est pas sûr que les contacts entre les deux hommes remontent aux années 1640 : le peintre a effectué d'autres séjours à Paris du vivant du compositeur. C'est peut-être par Henry Du Mont, proche de Hotman, que le Bruxellois a fait la connaissance du peintre. On se rappelle que Du Mont a dû connaître le jeune Bertholet quand celui-ci était enfant de chœur à la collégiale Notre-Dame de Maestricht. Une autre hypothèse est envisageable. Comme Du Mont, Hotman a travaillé au service du duc d'Anjou. Or, Jean Valdor fut l'intendant des bâtiments de la maison du frère du roi. Une fois de plus, l'incontournable Valdor a pu servir d'intermédiaire »<sup>9</sup>.

Nous avons soumis à Pierre-Yves Kairis le portrait de l'Ermitage, où il ne voyait guère comment y reconnaître la main de Bertholet Flémal. Dans sa monographie il ne mentionne d'ailleurs pas le burin de Samuel Bernard (1634-1687) montrant « M. Hautman excellent

---

<sup>6</sup> FRANÇOIS MOUREAU, « Nicolas Hotman, bourgeois de Paris et musicien », in *Recherches sur la musique française classique*, XIII (1973), pp. 5-22 ; Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, A. et J. Picard, Paris 1976, p. 47 (il s'agit de Nicolas et non d'Edmond).

<sup>7</sup> FLORENCE GETREAU et FREDERIC MICHEL, « Sébastien Le Camus et Marthe Haincque de Saint-Jean : un portrait historié à l'identité retrouvée, un cercle parisien esquissé », *Imago Musicae* XXX (2018), pp. 105-159. Ici p. 138.

<sup>8</sup> F-Pn (Paris, Bibliothèque nationale de France, Musique), Rés Vm7 290.

<sup>9</sup> PIERRE-YVES KAIRIS, *Bertholet Flémal. 1614-1675 : le Raphaël des Pays-Bas au carrefour de Liège et de Paris*, Arthena, Paris 2015, p. 172. PM 191. Jean Valdor a également été portraituré par Bertholet Flémal en 1666. *Idem*, p. 144. P. 51.

joueur de Violle, et de Lut »<sup>10</sup> (Fig. 4) dans une attitude qui répond aux codes des portraits de compositeurs à l'instrument : d'une main Hotman tient une feuille de musique, de l'autre une plume, tout en s'appuyant sur le dos de son instrument, un luth ou un théorbe dont on ne peut voir le manche. C'est une composition que reprends partiellement le portrait que nous étudions mais dont on voit bien que ni le costume ni la physionomie ne concordent. Nous avons aussi soumis le portrait de l'Ermitage, en écartant l'hypothèse avancée parfois de Sébastien Bourdon et aussi celle de Bertholet Flémal, en suggérant le nom de Claude Lefèvre (1632-1675) à Arnauld Brejon. Celui-ci sollicita pour nous Frédérique Lanoë, qui travaille sur les Champaigne et qui trouva le portrait de l'Ermitage « plutôt flamand, dans le genre de Lucas Franchois par exemple ». Nos consultations étaient ainsi restées jusque-là infructueuses.

#### LA PISTE DE CHARLES LE BRUN (1619-1690)

Alors que nous pensions être dans une impasse, nous avons soumis en août 2020 la question à Pierre Rosenberg. Il nous suggéra alors de chercher du côté de Charles Le Brun jeune. Nous avons donc repris systématiquement la bibliographie portant sur l'artiste, sa carrière, ses portraits. Mais c'est de manière presque fortuite, en lisant pour un autre propos l'ouvrage collectif intitulé *La maison de l'artiste*, que nous avons lu la contribution de Marc Favreau sur « Charles Le Brun aux Gobelins » et que nous avons été intriguée par le passage suivant :

« Dans la salle à manger du premier étage, Le Brun recevait à sa table sans doute avec simplicité et hospitalité. Nous conservons le souvenir d'un dîner offert, le 30 novembre 1665, à Olivier Lefèvre d'Ormesson (1616-1686) alors que ce dernier venait d'être exclu de la Chambre de justice quelques jours plus tôt en raison de sa position lors du procès Fouquet. Témoignant de son estime, le Premier peintre proposa au parlementaire de faire son portrait au pastel. Lors de ses soirées, nous pouvons supposer que le damier « fort viel » et l'échiquier d'ébène et d'ivoire (2 et 15 mars) agrémentaient sans doute les moments de convivialité, au doux son du tuorbe (7 mars) »<sup>11</sup>.

Nous avons alors plongé bien entendu dans le *Journal* d'Olivier d'Ormesson, resté à l'état de manuscrit mais publié par Adolphe Chéruel en 1861<sup>12</sup>. C'est alors que nous avons découvert non seulement le goût pour la musique dont témoigne ce célèbre magistrat qui fut rapporteur

<sup>10</sup> ROGER-ARMAND WEIGERT, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, tome I., Bibliothèque nationale, Paris 1939, p. 368, n° 10. 23,1 x 17,3 cm.

<sup>11</sup> Marc Favreau, « Charles Le Brun aux Gobelins. Le centre de la création artistique royale sous le règne de Louis XIV (1663-1690) », in Jean Gribenski, Véronique Meyer, Solange Vernois (ed.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2007, pp. 117-131.

<sup>12</sup> *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson* publié par Adolphe Chéruel, t. I (1643-1650), t. II (1661-1672), Imprimerie nationale, Paris 1860-1861.

du procès du surintendant Nicolas Fouquet en 1662-1664, mais aussi sa proximité avec Charles Le Brun, auquel il rend visite pour voir ses œuvres (il note ainsi en 1665 : « Le jeudy 29 octobre, après midy, je fus voir aux Gobelins les ouvrages de M. Le Brun, qui me reçut fort civilement »<sup>13</sup>), avec lequel il dîne à différentes reprises, soit chez des amis (dimanche 15 novembre 1665 : « Je disnai chez M. Le Roux avec M. Le Brun, qui conservoit beaucoup d'estime pour M. Fouquet »<sup>14</sup>), soit qu'il l'invite à son propre domicile, occasion qui fit naître le projet de son portrait par le grand artiste :

« Le dimanche 22 novembre [1665], je fus le matin au lever et à la messe du roy [...]. Je donnai à disner à M. Le Brun, où estoient MM. Le Roux, Doublet, Fleury, etc. Cette visite se fit fort gaiement et civilement. Il semble qu'il veuille faire mon portrait par amitié »<sup>15</sup>.

Le Brun rend la politesse, invite d'Ormesson chez lui une semaine plus tard et lui confirme sa résolution de faire son portrait :

« Le lundy 30 novembre, feste de saint-André, je fus disner aux Gobelins avec M. Le Brun où estoient M. Fouin et toute la famille Le Roux et Dublet, ma femme et mon fils. Il nous fit grande chère et de bonne grace. [...] Nous vîmes les tableaux admirables des victoires d'Alexandre et des principales actions du roy, dont le roy fait faire de belles tapisseries ; enfin, tous les ouvrages qui se font sous la conduite de M. Le Brun. Il me tesmoigna vouloir faire mon portrait en pastel, de pareille grandeur que les portraits de M. le premier président et de mon père, et me fit dire qu'il n'osoit le faire en huile, l'ayant refusé mesme à M. Colbert »<sup>16</sup>.

Débordé de commandes, Le Brun (qui a été nommé Premier peintre du Roi le 20 juillet 1664, mais est aussi directeur des Gobelins, chargé de la direction de toutes les peintures des maisons royales et garde du cabinet des tableaux et dessins de Sa Majesté), se voit forcé de déléguer nombre de travaux à ses proches collaborateurs, notamment Claude Lefèvre (1632-1675). C'est ce dernier qui réalise en effet en 1665-1666 le portrait à l'huile de Colbert ci-dessus mentionné (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon)<sup>17</sup>. Le portrait de Charles Perrault est en revanche dessiné en 1665 par Lebrun (Versailles, acquisition en 2018) et peint à l'huile par lui-même et ses collaborateurs durant cette même

---

<sup>13</sup> *Journal d'Olivier Le Fèvre d'Ormesson*, op. cit., t. II (1661-1672), p. 404.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 405-406.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 408.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 412-413.

<sup>17</sup> BEATRICE SARRAZIN, notice Cat. 95, in Catalogue d'exposition *Charles Le Brun (1619-1690)*, sous la dir. de Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, Louvre Lens, Lienart éditions, Paris : 2016, pp. 242-243.

année<sup>18</sup>. Le Brun tient parole et d'Ormesson retrace, pour notre plus grand intérêt, les trois séances de pose qui furent nécessaires pour son portrait :

« Le jeudy 14 janvier [1666], le matin, en l'hostel de Grammont, chez M. Le Brun, qui travailla à mon portrait au pastel, et avec toute l'amitié possible ; Mlle Doublet y estoit » (p. 438) ; « Le jeudy 21 janvier, chez M. Le Brun, pour la continuation de mon portrait, où il travailla avec plaisir, et la ressemblance y sera admirable » (p. 439) ; « Le jeudy 10 février, mon fils fut reçu au Chastelet avec toute l'honnesteté possible, Messieurs ne luy ayant pas fait prendre de loy et luy ayant fait prester le serment. [...] Après midy, remercier le dit sieur Marcais et M. le lieutenant civil, et de là chez M. Le Brun pour achever mon portrait, où vint M. Besnard pour le portrait de M. le premier président, et il ne l'obtint pas » (p. 447).

Les bonnes relations entre le peintre et son modèle se poursuivent par un nouveau dîner chez M. Doublet avec Le Brun le 12 janvier 1667, puis chez d'Ormesson le 3 février suivant, enfin le 30 novembre de la même année. Le pastel de Le Brun mentionné dans le *Journal* de d'Ormesson n'a pour le moment pas été retrouvé<sup>19</sup>. En revanche au moins deux portraits gravés représentant le magistrat existent bien. Le premier est celui que réalisa Antoine Masson (1636-1700) en 1665. Là encore le *Journal* est venu ajouter aux pièces du dossier. En effet, on y trouve aussi les séances de poses et surtout le jugement sévère et précieux du modèle :

« Samedy 13 juin [1665] : le matin, l'on commença mon portrait par M. Masson, pour une thèse, à la sollicitation de M. Le Roux et Doublet » (p. 403) ; « Le dimanche 13 décembre [1665], je fus avec M. le président de Fourcy au collège de Beauvais, pour un acte de philosophie qui m'estoit desdié par Blondel de Troyes, parent de M. Le Roux et de Mlle Doublet, nos bons amis, qui avoient souhaité cela de moy. La planche où estoit mon portrait a esté gravée par le nommé Masson, qui n'a pas réussi à la ressemblance, estant son coup d'essay pour faire le crayon » (p. 424).

Sur cette estampe, d'Ormesson est en buste, dans son habit de fonction, les yeux souriant et un peu condescendant, dans une pose et avec une expression de convention, son titre officiel en latin et ses armes dans un cartouche inséré dans les lauriers et lys dignes de ce rang (Fig. 5). En comparant cette effigie avec le portrait peint conservé à l'Ermitage, aucun doute n'est permis sur la similitude du modèle et donc sur son identité. Mais on comprend pourquoi le grand magistrat considérait que Masson n'avait pas « réussi la ressemblance » alors que pour celui que Le Brun exécuta au pastel, il prédit dès la seconde séance de pose, que « la ressemblance y sera admirable ». La lettre de l'estampe indique : « Ant. Masson ad vivum /

<sup>18</sup> Vente publique Artcurial, Paris, 13 novembre 2018, lot 53, Charles Le Brun et collaborateurs.

<https://www.artcurial.com/fr/lot-charles-le-brun-et-collaborateurs-paris-1619-1690-portrait-de-charles-perrault-huile-sur-toile>

<sup>19</sup> Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Unico Press, London, 2006 ; Online Edition, 2021 consulté le 28 février 2021 : <http://pastellists.com>

Pinge et sculpebat 1665 ». Si l'on doutait encore, un deuxième portrait gravé de d'Ormesson vient conforter encore notre identification. C'est celui que Pierre Simon (1640 ?-1710) a gravé en manière noire<sup>20</sup> (Fig. 6).

Les différences de physionomies entre les deux portraits d'Olivier d'Ormesson sont frappantes et elles apparaissent encore plus lorsqu'on les compare à un troisième portrait du magistrat conservé depuis l'origine au château d'Ormesson (Val-de-Marne), composé de la demeure et des terres d'Amboille que son père lui donna au moment de son mariage le 22 juillet 1640. Ce portrait peint à l'huile sur toile, sur lequel l'identité du personnage est précisée tout en rappelant ses titres (*MR OLIVIER LEFEVRE CHEVALIER SEIGNEUR D'ORMESSON ET DAMBOILLE, CONSEILLER DU ROY EN SES CONSEILS D'ÉTAT PUIS INTENDANT EN PICARDIE, ENSUITE DEVENU L'ARBITRE DE TOUTES LA FRANCE, MORT EN 1686*), a d'abord passé pour avoir été peint par Philippe de Champaigne (1602-1674). Mais dans sa monumentale monographie<sup>21</sup>, Bernard Dorival considérait que « ce portrait doit être rendu à Antoine Masson sur la foi de la gravure qui l'interprète et porte « *Ant. Masson ad vivum pingit. Et sculpebat 1665* »)(voir ci-dessus, et Fig. 5). Or ce portrait toujours accroché dans le château d'Ormesson montre le magistrat nettement plus jeune, sous des traits fort différents des deux estampes précédentes, et nous proposons d'y voir l'effigie qui marqua probablement son accession à la charge de Maître de requête au Conseil d'État en février 1643, moment crucial de sa carrière qu'il commente dans le détail et par lequel il initie son *Journal*<sup>22</sup>. Il porte ici la robe rouge revêtue par les maîtres de requêtes lors des séances solennelles du parlement (il note lui-même cette tradition à plusieurs moments de son *Journal*<sup>23</sup>) et dans cette effigie Olivier d'Ormesson sourit en exprimant une indéniable satisfaction de son nouveau statut (Fig. 7). Ce portrait reste malheureusement d'une main anonyme et il ne figure pas dans l'inventaire après décès du modèle. Il ne fait en tout cas que confirmer la diversité des physionomies du personnage sur chacun de ces trois portraits certifiés, ce qui ne facilite pas la confirmation de notre hypothèse d'identification du portrait de l'Ermitage<sup>24</sup>.

## L'UNIVERS MUSICAL D'OLIVIER D'ORMESSON D'APRES SON JOURNAL

<sup>20</sup> Un tirage est conservé à Vienne : Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv. Nr. PORT\_00067996\_01.

<sup>21</sup> Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne. 1602-1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Volume II, Léonce Laget, Paris, 1976, p. 361, n° 1924. Pl. 1924.

<sup>22</sup> *Journal d'Olivier Le Fèvre d'Ormesson*, t. I (1643-1660), p. 5.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 31, 308, 323, 416.

<sup>24</sup> Natalia Serebriannaia, à qui nous avons communiqué l'ensemble de notre dossier, ne soutient pas notre hypothèse d'identification et maintient l'anonymat et du peintre et du modèle représenté. Elle identifie un luth à onze chœurs alors qu'il s'agit d'un petit théorbe pour les pièces.



Pour quelles raisons Olivier d'Ormesson jugea-t-il approprié de se montrer la main posée sur un théorbe ? Quels étaient ses goûts et ses loisirs musicaux ? La réponse se trouve partiellement en filigrane dans son *Journal* qui abonde en notations sur le paysage sonore qui entoura et émaila la vie du magistrat, de la mort de Louis XIII à la Guerre de Hollande, c'est-à-dire durant la première décennie du règne de Louis XIV. On y trouve en effet plus d'une cinquantaine d'épisodes concernant la musique et la danse. La musique d'église est dominante, avec plus d'une douzaine de *Te Deum* mentionnés à Notre-Dame, à l'occasion des conquêtes (Fribourg le 20 août 1644, Nordlingen le 21 août 1645, Béthune le 5 septembre 1645, Tortose le 29 juillet 1648, Gray et la Franche-Comté les 25 février, 13 mars et 30 mai 1668) mais aussi lors de la journée des barricades le 26 août 1648, ou pour le Renouveau de l'alliance entre les ambassadeurs suisses et la France le 18 novembre 1663, enfin pour la naissance de Madame Marie-Thérèse, le 2 janvier 1667 ; on chante aussi le *Libera* pour le service funèbre de Louis XIII à Saint-Denis le 22 juin 1643, le *Dies irae, dies illa* de Baptiste, *alias* Jean-Baptiste Lully, pour le service et l'enterrement de la reine d'Angleterre le 20 novembre 1669. La « musique du roy » est mentionnées à plusieurs autres reprises, par exemple aux Minimes (le 5 avril 1644 jour de St-François de Paul), aux Jésuites (le 1<sup>er</sup> janvier 1645), aux ténèbres du Val-de-Grâce (le 14 avril 1645).

D'Ormesson note aussi parfois les chansons politiques et d'actualité qui courent les rues. Il rapporte par exemple le 13 septembre 1646 la sortie de Mme Lescalopier des Feuillantines (femme volage du Président aux Enquêtes qui avait été enfermée chez les Feuillantines du Faubourg Saint-Victor, comme le rapporte Tallemant des Réaux<sup>25</sup>, par arrest du parlement, ce qui suscita la célèbre chanson des *Feuillantines*) et il ajoute : « La chanson des *Feuillantines* se chante par toute la France et en tous les villages » (t. I, p. 363). Le 19 juillet 1647 il colporte les nouvelles du jour : « L'on parle d'une pièce de mille vers faite contre le gouvernement, et on chante des chansons insolentes contre M. le Prince sur le siège de Lérída » (p. 388). En pleine instruction du procès de Fouquet, le samedi 5 avril 1664, d'Ormesson écrit :

« L'on me dit que l'on avoit fait une chanson contre le roy, dont il estoit fort offensé, et offroit bien de l'argent à celui qui luy en descouvriroit l'auteur, par laquelle on luy reprochoit qu'il n'aimoit que luy, opprimoit grands et petits et ne considéroit que Colbert. L'on en a fait aussy une fort sanglante contre

---

<sup>25</sup> TALLEMENT DES REAUX *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, Nrf, Paris : 1961, t. 2, pp. 248-251 et 1113-1118.

M. le chancelier [Séguier], sur son injustice, et qu'il veut estre juge de M. Fouquet pour le condamner » (t. II, p. 117).

Le 16 janvier 1665 il indique : « Les mesmes sentimens continuent sur l'affaire de M. Fouquet. Les chansons et les vers se débitent, et l'aversion ne diminue pas » (t. II, p. 295).

A côté de ces chansons satiriques d'Ormesson goûte aussi les airs sérieux qu'il a l'occasion d'entendre chez ses amis comme Monsieur et Madame de Sévigné : « Le 23 janvier [1647], je fus disner chez M. de Sévigné avec M. de Coullanges. J'ouys ensuite chanter le petit Lambert » (t. I, p. 376). Il s'agit bien sûr du compositeur Michel Lambert (1610-1696)<sup>26</sup>.

En dehors des mentions de trompettes (l'instrument et la charge) qui ponctuent la vie urbaine et officielle – telles celles qui firent chamade à la porte de l'hôtel de ville le 12 février 1649 – , du tambour battant avec les fifres et les trompettes – qui jouèrent « avec une grande magnificence et majesté royale » en septembre 1651 pour la majorité de Louis XIV ou en novembre 1663 pour accueillir les ambassadeurs suisses venus renouveler l'alliance avec la France –, des violons, trompettes et timbales présents lors du festin donné à Fontainebleau pour le légat du Pape en août 1665 (t. II, p. 199), ou encore des tambours et timbales voilés lors du convoi de la reine mère « que l'on portoit à Saint-Denys » le 28 janvier 1666 (« Après les deux compagnies de mousquetaires, chacun un flambeau de cire blanche à la main, et un cresse sur le chapeau et sur les tambours et timbales, avec leurs casaques ordinaires » (p. 441), d'Ormesson est surtout friand de bals, ballets et spectacles.

Il relate ainsi très en détail une soirée à la Comédie italienne le 27 décembre 1645 :

« j'allai, après le disner, avec M. de Fourcy à la comédie italienne, où je vis cinq face de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprès, longues à perte de vue ; l'autre, le port de Chio, où le Pont-Neuf et la place Dauphine estoient représentés admirablement ; la troisième, une ville ; la quatrième, un palais, où vous voyez des appartemens infinis ; la cinquième, un jardin avec de beaux pilastres. En toutes ces faces différentes, la perspective estoit si bien observée, que toutes ces allées paroissoient à perte de vue, quoyque le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur. Parmi la pièce, qui estoit la *Decouverte d'Achille par les Grecs*, ils dansoient un ballet d'ours et de singes, un ballet d'autruches et de nains, et un ballet d'Éthiopiens et de perroquets<sup>27</sup>. D'abord, l'aurore s'élevoit de terre sur un char insensiblement et traversoit ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs estoient enlevés au ciel de mesme ; quatre descendoient du ciel et remontoient avec mesme vitesse. Ces machines méritoient estre vues » (t. I, p. 340-341).

<sup>26</sup> Sur les relations entre Michel Lambert et Madame de Sévigné, VOIR CATHERINE MASSIP, *L'art de bien chanter. Michel Lambert (1610-1696)*, Société française de musicologie, Paris 1999, p. 109.

<sup>27</sup> Il s'agit de *La Finta Pazza*, livret de Giulio Strozzi, et musique de Nicola Sacrati, Giovanetto Balbi et Giacomo Torelli. Voir PHILIPPE HOURCADE, *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Éditions Desjonquères/Centre national de la danse, Paris 2002, p. 257 et MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Picard/Centre national de la danse, Paris 2005, p. 266. Pour la « Danse des eunuques » dessinée par Valerio Spada, où l'on voit ces personnages vêtus à la turque faisant danser au son d'un tambour suspendu à la taille et frappé d'une seule main, des ours et des singes, voir MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT, *Le ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Minkoff, Genève : 1987, p. 150, planche 138.

Et quelques mois après il assiste coup sur coup à plusieurs ballets fameux :

« Le jeudy 21 février [1647], je fus avec M. et Mme de Sévigné chez L. du Verger pour leurs affaire. Ils soupèrent ce soir au logis, et nous fusmes, après le souper, chez M. de Novion voir le ballet *des rues de Paris*<sup>28</sup>, qui n'estoit pas grand'chose » (t. I, p. 376) ; « Samedy 2 mars 1647, je fus disner chez M. de Sévigné ; lapresdisnée, je fus avec Mme de Sévigné chez Bataille et du Verger ; de là, chez M. Morand, après au Palais-Royal pour voir la représentation de la grande comédie, où, après avoir attendu une heure et demi, j'entrai par le moyen de M. de la Mothe. C'est l'histoire d'Orphée et d'Eurydice<sup>29</sup> qui se représente en chantant. Les voix sont belles, mais la langue italienne, que l'on n'entendoit pas aisément, estoit ennuyeuse (p. 377-378)<sup>30</sup>.

Pendant les jours gras de février, on donne aussi des ballets au Palais-Royal, tandis qu'en plein été à Fontainebleau, « la reyne et toute la cour passent les journées à la chasse, à la comédie italienne et françoise, au bal, à la musique, sérénades et festins (8 juillet 1646, t. I, p. 351). Et décidément d'Ormesson adore les comédies-ballets où brillent Molière et sa troupe, comme le 17 janvier 1667 :

« Le soir, j'allais au ballet du roy, qui estoit fort agréable, meslé de danse, de musique, de bouffonneries de Molière et des comédiens italiens. Les dames du ballet estoient sur des bancs en amphithéâtre sur la droite, le roy auprès de Mlle de La Vallière, et toutes ces dames ne firent que manger. Les Italiens jouèrent les juges de police fort plaisamment »<sup>31</sup>.

Parmi toutes ces précieuses notations, seuls deux compositeurs ont été mentionnés, Michel Lambert et Jean-Baptiste Lully. Par ailleurs on remarquera que nulle allusion n'est faite sur la pratique personnelle et privée de d'Ormesson : ni chanson à boire dans l'intimité, ni musique instrumentale domestique. Le contraste est grand avec le célèbre *Journal* de Samuel Pepys<sup>32</sup>, qui couvre les mêmes années 1660-1669 et comporte tant de mentions personnelles. Il est poly-instrumentiste, pratique principalement flageolet et flageolet double, luth, guitare, théorbe, viole, violon. Il est si passionné qu'il remarque une virginal jouée sur une barque, parle de la nouvelle « archiviole » à clavier, d'un luth français, d'un claviorganum, d'un clavecin, de la méthode de viole de John Playford (*An Introduction to the Skill of Musick*, 1674) et de *L'Abrégé de musique* de Descartes (1668). Mais en revanche on ne trouve qu'une

---

<sup>28</sup> Sur le *Ballet des rues de Paris*, voir HOURCADE, *op. cit.*, p. 258 et CHRISTOUT, *op. cit.*, p. 266, mais aussi MARGARET M. MCGOWAN, « Ballets for the Bourgeois », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, 19/2 (2001), pp. 107-108. Cette chercheuse est la seule à citer d'Ormesson pour la réception de ces ballets.

<sup>29</sup> Voir [Chapoton] *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés*, R. Baudry, Paris 1647.

<sup>30</sup> Sur le ballet *Orfeo/ Orphée*, livret de Francesco Buti, musique de Luigi Rossi, Ch. Giovan Battista Balbi, et décor de Giovanni Torelli, salle du Palais-Royal, voir CHRISTOUT, *op.cit.*, p. 267.

<sup>31</sup> Il s'agit peut-être de *la Pastorale comique* de Molière et Lully (LWV 33) ajoutée au *Ballet des Muses* le 5 janvier 1667.

<sup>32</sup> *Journal de Samuel Pepys*, traduction de Renée Villoteau, préface de Jan-Louis Curtis, Mercure de France, Paris : 1985.

seule mention d'une messe entendue en présence de la Reine à Whitehall, dont il regrette que la chapelle et les cérémonies ne soient pas aussi somptueuses que celles de l'église romaine. En tout cas ces deux journaux en partie parfaitement contemporains ont en commun qu'ils ne sont pas écrits par leurs auteurs pour être dévoilés à de futurs lecteurs, mais seulement pour conserver la mémoire précise de leur vie. Tous deux constituent pour nous un document humain et historique incomparable.

N'ayant pu trouver trace de la pratique musicale domestique de d'Ormesson dans son journal, nous avons alors exploré son inventaire après décès qui fut dressé à partir du 9 janvier 1687 par Maître Nicolas Thibert, notaire à Paris. On le trouve à la fois dans un registre de 154 folios dans les archives privées du Fonds d'Ormesson<sup>33</sup> et dans les minutes de ce même notaire<sup>34</sup>. A notre grande déception, aucun instrument ou livre de musique n'est mentionné dans cet inventaire, pas plus d'ailleurs que le portrait exécuté par Le Brun, ce qui ne surprend guère car les portraits de famille échappent fréquemment à l'évaluation des notaires.

#### L'INSTRUMENT EMBLEMATIQUE DU PORTRAIT, SA PATERNITE ET SA DESTINE

Pour tenter de confirmer l'usage d'un théorbe lors des dîners amicaux réunissant Olivier d'Ormesson et Charles Le Brun, nous nous sommes alors tournés vers l'inventaire après décès de Charles Le Brun, dressé par Edme Torinon le 2 mars 1690 jusqu'au 20 juin suivant, entouré par l'épouse et des deux neveux du peintre, de Jean-Antoine Cossonnet, juré priseur chargé des meubles, et de Noël Coypel et Gabriel Blanchard, peintres ordinaires du Roi, pour les tableaux (13-14, 18, 27 avril)<sup>35</sup>. Dans ce document non folioté de 137 feuillets, étant donné l'ampleur des listes d'œuvres appartenant au roi, on découvre dans le Garde meuble « une couche à haut pilliers garny de son enfonçure démontée, un tuorbe sans corde garnye de sa boîte, deux quaiesses de bois blanc prisé le tout ensemble huit livres » (Fig. 8a et b).

<sup>33</sup> Archives nationales, Fonds d'Ormesson (XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle), Répertoire par M. Antoine et Y. Lanhers, 1960, 144ap/58, dossier 4.

<sup>34</sup> Archives nationales, Minutier central des notaires, MC/ET/LI/629, 9 janvier 1687.

<sup>35</sup> Archives nationales, Minutier central des notaires, MC/ET/CXV,2 24 (RS 193), 2 mars 1690. « Inventaire après décès de Charles Lebrun, sieur de Thionville, premier peintre du roi, directeur des Manufactures royales des Meubles de la couronne établies aux Gobelins, sa demeure, chancelier et recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture. Voir aussi l'inventaire de la série O, publié par JULES GUIFFREY, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Charavay, Paris : 1884, p. 83-154, XXIII ; ROGER-ARMAND WEIGERT, « L'inventaire après décès de Charles Le Brun, Premier peintre de Louis XIV (1690) », *Gazette des Beaux-Arts*, 96 (1954), pp. 339-354 ; 371-376 (il ne prend pas en compte l'appartement occupé par Le Brun aux Gobelins) ; Favreau, *op. cit.*, p. 118 et 128.

Charles Le Brun avait donc délaissé depuis longtemps la pratique de son instrument, mais cette découverte montre une fois de plus que les artistes étaient fréquemment musiciens amateurs par éducation. Mais qui jouait ce théorbe ? Le Brun ou d'Ormesson ? Comme il est habituel, l'inventaire, ne révèle que peu de portraits<sup>36</sup>, car « les ébauches, portraits mais aussi copies d'après les maîtres anciens et un grand nombre de dessins faits à Rome demeurèrent entre les mains de la famille »<sup>37</sup>.

Se pose maintenant la question de la « main » du portrait conservé à l'Ermitage. Le visage est peint de manière très sensible et d'Ormesson, qui paraît en amicale confiance, montre une expression très naturelle sans la rigidité qui caractérise l'estampe de Masson et que celui-ci lui reprocha. Alors que le théorbe est représenté avec une belle fidélité restituant la matière satinée des côtes formant la caisse et la délicatesse du ruban comme du galon roses, que la main droite du modèle est très élégante et presque sensuelle, la main gauche est en revanche sommairement esquissée et n'a pas l'air achevée. Sachant que Lebrun avait dit lui-même à d'Ormesson qu'il n'exécuterait pas son effigie sur toile, sans doute faut-il considérer que le portrait de l'Ermitage est « de l'invention » de Le Brun, qui fit donc un pastel préparatoire tout en confiant l'exécution sur toile à l'un de ses collaborateurs. Claude Lefèvre pourrait être un candidat sérieux car il est dans ces années 1665-1666 dans l'atelier et fort proche du maître, sans compter que son art n'est pas étranger aux caractéristiques observées ici et qu'il est familier des musiciens et des instrumentistes, ce que son propre inventaire après décès révèle. On y trouve en effet le portrait de « Mr Le Camus jouant de la violle sur pied en grand portrait »<sup>38</sup> tandis que l'inventaire de ce célèbre compositeur mentionne aussi deux portraits par l'artiste<sup>39</sup>. La main gauche de d'Ormesson, négligée dans son fini, est-elle à mettre sur le compte d'une maladresse d'apprentis (Fig. 9) ? L'ouvrage incontournable de Claude

---

<sup>36</sup> A ceux que mentionnent Marc Favreau (p. 126), on peut ajouter le « n° 31, Item une coppie d'après Mr Lebrun du portrait de Mr Oliver [...], n° 32 Item le portrait d'un moine avec sa bordure dorée [...], n° 33 Item un autre portrait d'un homme armé [...] Item un portrait de Mr Olier dont la teste est peinte dud. Deffunt Lebrun [...], Item s'est encore trouvé un portrait de la teste de Mademoiselle Filastre morte d'aprez Mr Lebrun ».

<sup>37</sup> FAVREAU, *op. cit.*, p. 112.

<sup>38</sup> EMMANUEL COQUERY, « Les derniers jours de Claude Lefebvre », *Curiosité*, 1998, p. 85.

<sup>39</sup> FLORENCE GETREAU et FREDERIC MICHEL, « Sébastien Le Camus », *op. cit.*, p. 150-151 : n° 14. « le portrait dud. Deffunt le Camus assis et composant et tenant un livre de musique et une plume de l'autre [...] fait par led. Deffunt Le Fevre, peintre » ; n° 19. « un grand tableau peint sur toile representant le portraict dud. Deffunt sieur le Camus [...] assis sur une chaise, tenant un theorbe, ayant les jambes croisées l'une sur l'autre, auprès duquel est une table couverte d'un tapis de Turquye sur laquelle est une petite violle aveq son archet et un livre de musique ».

Nivelon<sup>40</sup>, pas plus que les précieuses listes de portraits peints puis gravés, avec l'indication de leur modèle, établies en 1998 par Emmanuel Coquery dans *Visages du Grand siècle*<sup>41</sup>, ne révèlent l'existence de ce portrait, ce qui tendrait à confirmer qu'il s'agit d'un « portrait d'amitié » n'ayant eu aucune destination publique. Quant à l'étude de Bénédicte Gady sur l'ascension de Charles Le Brun<sup>42</sup>, elle détaille « l'étroitesse des relations entre les Lefèvre et Le Brun – ce que les sociologues des réseaux nomment la « multiplicité » des liens – [lesquels sont] à la fois familiaux, amicaux et de voisinage ». Par ailleurs, dans sa réflexion sur « Ateliers et atelier », Gady souligne avec raison que « les collaborateurs de Le Brun forment au mieux un ensemble extrêmement malléable, objet de métamorphoses permanentes » où les délégations sont constantes et où « Aucun substantif ne semble désigner au XVII<sup>e</sup> siècle le groupe des élèves d'un maître, qui ne sont pas pensés comme un ensemble »<sup>43</sup>.

La dernière question que l'on se pose est évidemment qui fut le propriétaire du tableau après son exécution sachant qu'il ne figure ni dans l'inventaire de d'Ormesson, ni dans celui de Le Brun et qu'il n'est pas mentionné dans la liste des œuvres de la collection Crozat de Thiers vendue à Catherine II en 1772<sup>44</sup>. Par quels cabinets transita-t-il avant de se retrouver à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'Ermitage ? Nos vérifications n'ont rien donné. Ayant sollicité à ce sujet Natalia Serebriannaia et Catherine Phillips, voici leur réponse :

« We only know that it was acquired some time after the completion of the catalogue of paintings completed in 1785 and before the new catalogue compiled in 1797. We assume it was acquired by Catherine the Great. It remained in the Winter Palace until after the Revolution. But alas there seem to be no other signs of its earlier history ».

Le Getty Provenance Index n'a pas permis non plus de progresser dans cette recherche de pedigree.

---

<sup>40</sup> CLAUDE NIVELON, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Édition critique et introduction par Lorenzo Pericolo, Librairie Droz S.A., Genève 2004. Olivier Lefèvre d'Ormesson ne figure pas à l'Index.

<sup>41</sup> EMMANUEL COQUERY, « Inventaire des portraits gravés d'après la peinture », Catalogue d'exposition *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, Somogy Éditions d'art, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Augustins de Toulouse, Paris, Nantes, Toulouse 1997, pp.183-300.

<sup>42</sup> BÉNÉDICTE GADY, *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris 2010, pp. 337-338.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 360.

<sup>44</sup> MARGARET STUFFMANN, « Les tableaux de la collection de Pierre Crozat », *Gazette des Beaux-Arts*, 72 (1968), pp. 13-143 ; CORDELIA HATTORI, *Pierre Crozat (1665-1740), un financier collectionneur et mécène*, Thèse de doctorat sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université de Paris Sorbonne, 1998 ; voir aussi *Conventions passées entre les héritiers d'Antoine Louis Crozat baron de Thiers, lors de la vente, le même jour, de sa collection*, Archives nationales, Minutier central des notaires, Étude Henri Boulard, MC/ET/LXXIII/935, 4 janvier 1772.

## LEBRUN *INVENTIT*, LEFEBVRE *FECIT* ?

Malgré toutes les interrogations qui subsistent, le portrait de l'Ermitage impressionne par sa profondeur, et même si au premier regard on est d'abord sensible à la prééminence indéniable du théorbe car il lui confère une belle originalité, dans ce canon où le modèle est à mi-corps avec les mains comme emblème principal de l'esprit, ce portrait, pour le dire avec les mots d'Emmanuel Coquery, « c'est un visage et surtout un regard ». On ne peut d'ailleurs que réunir, pour conclure, les remarques de ce chercheur sur les deux probables collaborateurs de ce magnifique tableau, l'inventeur et le faiseur :

« Le Brun portraitiste a toutes les qualités du peintre d'histoire, avec un supplément de naturel et de sens de la réalité que sa peinture d'histoire ne laisse pas aisément percevoir. Son activité de portraitiste, qui fut sans doute importante, reste mal connue. [...] Son souci de l'expressivité des visages, qui l'incita à la théorisation et à la systématisation, trouve un aboutissement dans les esquisses de tête, comme celle de Turenne, qui se déploie comme le masque de l'énergie volontaire sans rien perdre de l'individualité qui l'habite. On regrette la perte des portraits de Louis XIV, qui ne pouvait avoir de meilleur portraitiste.

Lefebvre, dont la redécouverte est plus récente, passe pour avoir reçu dans sa carrière de portraitiste les encouragements de Le Brun, qui le logea dans l'une de ses maisons. [...] Avec lui le portrait verse dans une animation qu'on eût cru réservée à la peinture d'histoire. [...] L'intensité des regards qu'il saisit est inégalée. Ses premières œuvres montrent une assimilation de Champaigne et son style garde toujours un goût flamand, qui se tourne vite vers Van Dyck »<sup>45</sup>.

### Liste des illustrations

Fig. 1. Charles Le Brun (1619-1699) et Claude Lefèvre (1632-1675)(?), *Portrait d'Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685)*, huile sur toile, 1666, 111 x 89 cm, Musée de l'Ermitage, Inv. ГЭ-1264I. Photo©Ermitage. By courtesy.

Fig. 2. Charles Le Brun (1619-1699) et Claude Lefèvre (1632-1675)(?), *Portrait d'Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685)*, huile sur toile, 1666, 111 x 89 cm, Musée de l'Ermitage, Inv. ГЭ-1264I. Photo©Ermitage. By courtesy. Détail du théorbe.

Fig. 3. Henriette Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans, à sa toilette au palais Royal, Feuille d'éventail, velin, vers 1665, Collection privée. Photo d'après Barbara Cowen, *A Fanfare for the Sun King. Unfolding Fans for Louis XIV*, London, The Fan Museum, Third Millennium Publishing, 2003, p. 78-83. Détail.

4. Samuel Bernard (1615-1687), *Monsieur Hautman excellent joueur de Violle, et de Lut*, burin, vers 1650, 23,1 x 17,3 cm. Photo©BnF/Wikimedia Commons. Public domain.

5. Antoine Masson (1636-1700), *Portrait d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, estampe, 1665, 14,2 x 27,1 cm, Fogg Art Museum, Acc. Nr : M13227. Photo©Fogg Museum/Wikimedia Commons. Public domain.

---

<sup>45</sup> EMMANUEL COQUERY, « Le portrait français de 1660 à 1715 », *Visages du Grand siècle*, op. cit., p. 57.

6. Pierre Simon (1649 ?-1710), *Portrait d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, estampe en manière noire, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv. Nr. PORT\_00067996\_01. Photo©portraitindex.de. Public domain.

7. Artiste inconnu, *Olivier III Lefèvre d'Ormesson*, huile sur toile, 1643 (?), 106 x 85 cm, château d'Ormesson. Photo©Florence Gétreau.

8a et b. Inventaire après décès de Charles Le Brun, Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires, MC/ET/CXV,2 24, 2 mars 1690. F° 1 recto 2 mars 1690, et f° 7 verso, 7 mars 1690.

9. Charles Le Brun (1619-1699) et Claude Lefèvre (1632-1675)(?), *Portrait d'Olivier III Lefèvre d'Ormesson (1616-1685)*, huile sur toile, 1666, 111 x 89 cm, Musée de l'Ermitage, Inv. ГЭ-1264I. Photo©Ermitage. By courtesy. Détail du buste.