

DE GRUYTER  
OLDENBOURG

*Anne-Sophie Banakas*

# LES PORTRAITS DE MARIE-THÉRÈSE

CONFECTION, DIFFUSION ET REPRÉSENTATION DE  
L'IMAGE DE LA SOUVERAINE DANS LA MONARCHIE  
DES HABSBOURG, 1740-1780



Anne-Sophie Banakas

**Les portraits de Marie-Thérèse**



Anne-Sophie Banakas

# **Les portraits de Marie-Thérèse**



Représentation et lien politique dans la Monarchie  
des Habsbourg (1740–1780)

**DE GRUYTER**  
OLDENBOURG



Ce livre est issu d'une thèse de doctorat préparée en Cotutelle entre l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne et la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg sous la direction de Christine Lebeau et Thomas Maissen. Le titre de la thèse de doctorat s'intitulait: « Les portraits de Marie-Thérèse: échange et pouvoir entre la souveraine et les élites politiques de la Monarchie ».

ISBN 978-3-11-065771-5

e-ISBN (PDF) 978-3-11-066180-4

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-065808-8

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110661804>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2021946981**

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2022 Anne-Sophie Banakas, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
The book is published open access at [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Cover image: Michal Koprowski

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Remerciements

Ce livre a commencé sous la forme d'une thèse réalisée dans le cadre d'une cotutelle entre les universités de Paris I Panthéon Sorbonne et de la Ruprecht Karls Universität d'Heidelberg, sous la direction de Christine Lebeau et de Thomas Maissen, que je remercie pour leur accompagnement au cours de ces années de thèse. Ce travail n'aurait pu se faire sans le soutien de nombreuses institutions en Autriche, au château de Schönbrunn avec Elfriede Iby, à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne avec Ferdinand Gutschl et Eva Schober, au Belvédère avec Georg Lechner, merci aussi au Kunsthistorisches Museum avec Ilse Jung, et à la Hofburg d'Innsbruck avec Viktoria Hammer, merci à Barbara Kramreither du Heeresgeschichtliches Museum de Vienne et merci aussi à Ingrid Blümel du Bundesmobilienvverwaltung. Merci aux abbayes de Klosterneuburg avec Wolfgang Christian Huber, de Lilienfeld avec Irene Rabl, Harald Schmid et Katharina Gößl, de Seitenstetten avec P. Martin Mayrhofer, de Sankt Florian avec Friedrich Buchmayr, de Rein avec Pater Mag. August Janisch et Günter Theuerkauf, de Melk avec Maria Prüller, à l'abbaye de Schlägl avec Stephan Weber, ainsi qu'aux différents musées régionaux, aux Landesmuseum de Klagenfurt (Robert Wlattnig) et de Sankt Pölten (Helmut Ehgartner et Kathrin Kratzer), de Linz et du Vorarlberg, merci au château d'Eggenberg ainsi qu'au Musée de la ville de Graz, de Wiener Neustadt, au Musée de Krems avec Sonja Bankl et Sabine Laz, au Musée de Baden, merci au docteur Rudolf Maurer et à Birgit Doblhoff. Un très grand merci aux collections de la famille Liechtenstein avec Michael Schweller et Arthur Stoegmann, et surtout aux collections Esterházy (Esterházy Privatstiftung) et notamment à Margit Kopp et Tamara Gabriel.

Slovaquie : un grand merci au Musée Červený Kameň, à Jozef Tihányi qui n'a pas ménagé sa peine au début de ce travail pour nous aider, à Lucia Kuklová du Palais Mirbach de Bratislava, au Musée de la ville de Bratislava, au Musée de Bojnice avec Ján Papco et Diana Miškovičová, merci au Musée historique de Bratislava avec Jana Hutt'anová, merci aussi au château de Kežmarok avec Maroš Semančík.

Hongrie : merci au château de Gödöllő avec János Papházy, merci à Agnes Simon ; au Musée des Beaux-Arts de Budapest avec Anna Maria Govzotola, à la Galerie nationale hongroise avec Zsuzsanna Boda, et à Aron Tóth de Fertőd. Merci également à Géza Pálffy, à János Poór, à Enikő Buzási, à Marta Vajnagi, à Gabi Dománszky, à Szabolcs Serfőző, ainsi qu'aux archives de Budapest, merci à Julianna Papp, et à Melinda Müller du Győr Museum, Rómer Flóris Múvészeti és Történeti Múzeum.

République tchèque : pour le Musée de la ville de Prague, nous remercions Kateřina Krylová, au château de Prague, Martin Herda, à Litomyšl, un grand

merci à Veronika Cinková, nous n'oublions pas la Galerie nationale de Prague avec Marcela Vichrová, le Musée national de Prague avec Petr Landr, merci à Strahov avec Libor Šturc, à Konopiště avec Lenka Svobodová ; merci à Vizovice avec Jana Pluhařová et David Adamčík ; au monastère de Teplá avec Michaela Bäumlová ; à Leitmeritz (ou Litoměřice) avec Eva Hovorková, au château de Valtice, Feldsberg/ Liechtenstein avec Michaela Suchénková, à Olomouc avec Jaroslava Kunzfeldová, ainsi qu'à Štěpán Vácha.

Slovénie : à Ljubljana, nous remercions la Galerie nationale slovène avec Barbara Jaki, Jassmina Marijan et Mojka Jenko ; à Ptuj, au Musée régional, nous remercions Branko Vnuk ; au Musée de Celje, Pokrajinski Muzej Celje, nous remercions Gabrijela Kovačič.

Italie : à Bolzano, à l'Handelskammer ou Musée Mercantile, nous remercions Elisabetta Carnielli ; au Musée communal de Mantoue, Chiara Pisani, merci aussi à Alessandro Quinzi de Gorizia, et à Lorenza Resciniti de Trieste.

Allemagne : à Passau, les collections d'État bavaroises de tableaux, Martin Schawe ; au château de Bamberg, Baptist Ruß ; au château de Nymphenburg, Seehof, Christoph von Pfeil ; à Paderborn, château de Corvey, Günter Tiggesbäumker ; à Augsburg, les collections princières et musées d'Augsbourg, Christoph Nicht, Hildegard Stuhler ; au Germanisches National Museum, Musée national germanique, Claudia Selheim ; au Schloss Callenberg, Coburg, Franziska Bachner, merci à l'université de la ville de Fribourg-en-Brisgau, merci à Silvia Mertin de la Stiftung des Fürstlichen Hauses Waldeck und Pymont et au château de Bruchsal, nous remercions Petra Pechaček et Corinna Greb.

Belgique : à l'Hôtel de Ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, merci infiniment à Bérengère de Laveleye pour son aide et sa gentillesse ; au Musée des Beaux-Arts, merci à Joost Vander Auwera ; merci au Musée de la ville de Liege avec Luc Coenen ; merci à l'hôtel de ville de Bruges avec Laurence Van Kerkhoven et à Jan Bart de Sitter pour nous avoir procuré les portraits de Bruges, merci aussi à Klaas van Gelder de l'université de Gand.

France : au Palais des ducs de Lorraine-Musée lorrain de Nancy, nous remercions Claire Tiné.

Je tiens vraiment à remercier toutes les personnes et tous les musées qui m'ont permis d'accéder aux portraits présentés dans ce livre. Toutefois, pour des raisons pratiques, il n'est pas possible de montrer tous les tableaux exposés dans tous les musées et institutions.

Enfin, je remercie ma famille (ma mère et mon mari Michał tout particulièrement) qui m'a soutenue durant ce long processus, mes amis, Thomas Stockinger notamment, dont les conseils et la patience ont été infinis pour me guider, m'encourager et me corriger dans ce long processus, merci pour son travail de relecture. Merci aussi à Szabolcs Serfőző, Georg Lechner, Ben-

jamin Landais, Veronika Cinková qui m'ont été d'une grande aide. Je remercie enfin la Maison d'édition de Gruyter, le relecteur anonyme ainsi qu'Élise Wintz pour sa serviabilité. À tous merci !

**Note pour le lecteur**

Concernant l'orthographe des noms des villes de la Monarchie dans le présent ouvrage, il nous a été difficile de choisir entre la version française, allemande ou slovaque, tchèque, hongroise. Nous utilisons ainsi souvent les noms de Vienne, Prague, Presbourg pour Bratislava, Buda pour Budapest.

Les numéros qui apparaissent au cours du texte entre parenthèses mentionnent les portraits présentés dans la liste de tableaux en fin de manuscrit (par exemple P 1) ainsi que les numéros des portraits montrés dans ce livre (par exemple Figure 1).



# Table des matières

Remerciements — V

Introduction — 1

- 1 Présentation du sujet et état des recherches — 1
- 2 Problématique, objectifs, méthodologie — 23

## Première partie: **La production : les peintres, agents de la formation de l'image royale**

Introduction — 41

### Chapitre I

**Le portrait royal : un art officiel au service du prince — 49**

- 1 Le peintre de cour à l'époque moderne — 49
- 2 Les académies et le portrait princier — 56
- 3 Conclusion — 67

### Chapitre II

**Les peintres viennois au service de Marie-Thérèse — 69**

- 1 Martin van Meytens, un peintre entre cour et Académie — 70
- 2 Divers peintres très actifs à et pour la cour de Vienne — 79
- 3 Une nouvelle génération de peintres à la fin du règne — 84
- 4 Conclusion — 95

### Chapitre III

**Des peintres régionaux au service des élites de la Monarchie — 96**

- 1 Des peintures de la jeune Marie-Thérèse réalisées par des peintres issus des diverses contrées de la Monarchie — 96
- 2 Une démultiplication du portrait de Marie-Thérèse — 97
- 3 Une démultiplication du portrait en Autriche — 101
- 4 Une démultiplication du portrait en Autriche mais aussi en Bohême — 107
- 5 Une démultiplication du portrait en Hongrie — 109
- 6 Le cas particulier des Pays-Bas autrichiens et de leurs cités — 118
- 7 L'Italie — 126
- 8 Conclusion — 127

## Seconde partie: **La distribution : le portrait, élément d'un rituel d'échanges sociaux, diplomatiques et politiques**

### **Introduction — 135**

- 1 Les portraits et la représentation — 136
- 2 Propagande et image royale. Une stratégie de communication de et autour de Marie-Thérèse — 140

### **Chapitre IV**

#### **Une Monarchie polycentrique: répartition des portraits du corpus — 147**

- 1 La répartition des portraits par pays — 150
- 2 La répartition des portraits par institutions — 185
- 3 Conclusion — 197

### **Chapitre V**

#### **Les processus de commandes de portraits royaux — 200**

- 1 Les mécanismes de distribution — 200
- 2 Le mécanisme du don et le portrait comme forme de substitution — 204
- 3 Commandes des élites et événements politiques, faisant souvent suite aux visites — 228
- 4 Conclusion — 250

### **Chapitre VI**

#### **Conserver le corps royal : les espaces d'exposition des portraits — 252**

- 1 Les résidences royales et impériales — 255
- 2 Lieux de représentation des Habsbourg : des pièces en l'honneur de l'empereur puis de Marie-Thérèse — 261
- 3 Les collections des fidèles et des agents de Marie-Thérèse — 269
- 4 Conclusion — 280

## Troisième partie: **La représentation : les figures de la souveraine ou l'image en formation de l'État**

### **Introduction — 287**

- 1 Analyse iconographique des tableaux et réflexions méthodologiques — 287
- 2 Gouverner, c'est paraître — 292

**Chapitre VII****Éléments pour l'analyse iconographique des portraits — 295**

- 1 Le portrait royal : un art au service du souverain, un genre très théorisé — **295**
- 2 Des portraits grands et majestueux ou d'autres plus simples et intimes — **301**
- 3 Les insignes du pouvoir ou les éléments constitutifs du corps politique — **303**
- 4 Des portraits codifiés : valeur de la gestuelle et du regard — **305**
- 5 Conclusion — **319**

**Chapitre VIII****Les portraits comme reflets des principaux enjeux du règne — 321**

- 1 Une souveraine qui suit les rites et les traditions des pays — **323**
- 2 Les portraits et les phases de la légitimation: les portraits et les pays de la Monarchie — **325**
- 3 Le motif de la représentation impériale chez les Habsbourg et la couronne impériale familiale — **362**
- 4 Conclusion — **379**

**Chapitre IX****Des rôles multiples pour une femme régnante: différents genres pour la reine — 381**

- 1 L'existence d'un héritier : un argument politique crucial — **388**
- 2 Les années 1750 ou la décennie des grands portraits de famille — **392**
- 3 Le cas particulier de la représentation de la souveraine et de ses fils après la mort de François Étienne en 1765 — **396**
- 4 Les Habsbourg-Lorraine : première famille de l'aristocratie — **398**
- 5 Une souveraine mère mais aussi guerrière — **401**
- 6 Conclusion — **406**

**Chapitre X****L'image d'une veuve — 408**

- 1 Une souveraine veuve dans la lignée des veuves Habsbourg — **408**
- 2 Les chapitres de dames nobles, manifestation d'une forme de pouvoir féminin et les nouveaux ordres créés par Marie-Thérèse — **412**
- 3 La souveraine au service du bien public — **419**
- 4 Conclusion — **429**



**Conclusion Générale — 433**

## **Appendice**

**Liste des portraits analysés — 439**

**Liste des portraits montrés dans le livre — 461**

**Sources consultées — 465**

**Index des noms de lieux — 513**

**Index des noms de personnes — 517**

# Introduction

## 1 Présentation du sujet et état des recherches

Une gravure diffusée dans les années 1740 représente le maréchal Ludwig Andreas Khevenhüller brandissant devant ses troupes le portrait de Marie-Thérèse, ainsi qu'une de ses lettres, pour les exhorter à ne pas abandonner le combat. Cette gravure a été réalisée en 1742 à Amsterdam en pleine guerre de Succession d'Autriche. Au moment où le prince Charles Albert de Bavière occupe la Haute-Autriche, incarner la présence royale de Marie-Thérèse par l'intermédiaire de son portrait prend une signification symbolique et stratégique particulière. Cette anecdote montre que le portrait de Marie-Thérèse est également mis en scène par des puissances étrangères. Ces dernières lui attribuent de fait une certaine valeur<sup>1</sup>.

Dans les sociétés de l'époque moderne, la représentation politique occupe un rôle considérable et déterminant. L'analyse du rapport étroit entre la représentation visuelle, incarnée par exemple par le portrait, et la nature représentative du pouvoir du souverain, permet de s'interroger sur la traduction de ce problème dans le cas particulier et complexe – complexe entre autres parce que Marie-Thérèse est une femme – de la monarchie des Habsbourg au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Considérant l'importance de la représentation et tout particulièrement du portrait, genre en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour l'affirmation du pouvoir royal, il n'est pas étonnant que les portraits de Marie-Thérèse aient été très nombreux, quelle que soit la période, pendant ses quarante années de règne.

### a. Pouvoir et représentation : représentation et image du pouvoir

Le terme de représentation est central pour la plupart des réflexions politiques et juridiques. Remarquons au passage que le terme français de représentation ne comprend pas seulement l'action de se représenter de la Monarchie. Le terme englobe aussi l'action de représentation de différents acteurs de l'époque, qui ne

---

<sup>1</sup> Barta, *Familienporträts*, pp. 72–73 ; Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 116–117 ; Warnke, « Politische Ikonographie », pp. 25–26 ; Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, pp. 8–9, Schmitt-Vorster parle d'un lien émotionnel provoqué par le portrait royal de Marie-Thérèse, p. 11 ; Schulte, *Der Körper der Königin*, p. 20. Schulte a pu écrire: « Maria Theresia wusste ihren mütterlichen Körper politisch in Szene zu setzen und, indem sie die Gefühle rührte, ihren politischen Willen durchzusetzen ».

se limitent pas seulement au cercle impérial. Ce mot inclut ainsi bien davantage que la seule représentation monarchique.

Dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, le terme prend une signification précise<sup>2</sup> car la représentation devient une manière de légitimer la souveraineté temporelle et spirituelle des princes laïcs et ecclésiastiques. La fonction première attribuée à la représentation est celle de substitution et de présence symboliques. Cet aspect est en effet indispensable car le souverain, comme tout homme mortel, ne peut être présent en tout lieu et en toutes circonstances. Parler de représentation en tant que substitution, c'est aussi évoquer la représentation au sens de « parler pour », « au nom de ». On peut ainsi affirmer que le prince parle au nom de ses états ou pour ses états. Ces états se réunissent en diètes et sont composés des principaux ordres du temps (les nobles, les élites urbaines et ecclésiastiques).

Une étude sur les portraits d'un souverain, encore plus d'une souveraine, conduit donc à une analyse de la nature et de l'essence même du ou des pouvoir(s). Cette analyse du pouvoir s'articule autour du phénomène de la représentation<sup>3</sup>, et trouve dans le portrait royal un moyen d'expression particulièrement adéquat et de plus en plus prisé et demandé en ce XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette représentation confère une autorité à l'individu qui est censé incarner ce régime, en l'occurrence le chef d'État<sup>4</sup>. En posant la question du pouvoir comme objet mais aussi comme sujet et acteur à part entière de la représentation, on peut se demander quel pouvoir est propre aux portraits de Marie-Thérèse et surtout de quel pouvoir il peut être question dans le cas de la Monarchie des Habsbourg-Lorraine, dans la situation, et à l'époque de Marie-Thérèse.

Parmi les auteurs français, Louis Marin montre comment le portrait du roi engendre le pouvoir du monarque en le représentant et plus généralement comment la représentation elle-même produit du pouvoir<sup>5</sup>. La définition donnée par Louis Marin concernant la représentation résume et explique bien le double sens de substitution et de légitimation de la représentation que nous aborderons tout au long de ce livre sur la souveraine autrichienne :

La représentation en général a un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginai-  
rement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légi-  
time et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titres du vivant de l'être [ . . . ]<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Podlech, « Repräsentation », p. 509.

<sup>3</sup> Ghermani, *Le Prince et son portrait*, p. 14.

<sup>4</sup> Sabatier, « *Rappresentare il Principe* », p. 249 : « Comment rendre visible, c'est-à-dire pré-  
hensible par les sens, cette abstraction : l'État, sinon en le figurant [ . . . ] ».

<sup>5</sup> Marin, *Le portrait du roi*, p. 9 ; Cornette, *Le roi de Guerre*, p. 206.

<sup>6</sup> Marin, *Le portrait du roi*, pp. 10–11, notamment p. 10. Sur Louis Marin, voir notamment  
Chartier, « Pouvoir et limites de la représentation ».

La représentation est l'action permettant de « rendre sensible » quelque chose ou quelqu'un au moyen d'une figure ou d'un signe<sup>7</sup>. En tant que représentations visuelles du pouvoir, les tableaux nous informent sur la façon dont la Monarchie des Habsbourg-Lorraine, et tout particulièrement Marie-Thérèse, entendent se définir et rester présents en ce milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La souveraine doit être légitimée en différents lieux, auprès de divers acteurs et de soutiens décisifs pour la Monarchie au cours des quarante années de son règne. À travers le portrait royal, la reine et sa dynastie sont représentées, leur pouvoir est visualisé<sup>8</sup>.

Dans l'analyse qu'il fait du frontispice ornant le principal ouvrage de Thomas Hobbes, Horst Bredekamp pose la question suivante : « Pourquoi Thomas Hobbes ne peut-il penser l'État sans en créer une image ? »<sup>9</sup>. Selon lui, l'image qui illustre le *Léviathan* est un point décisif et essentiel du discours politique du philosophe anglais<sup>10</sup>. Elle résume toute la problématique qui est propre à l'image, à son usage et à son rôle dans le domaine politique<sup>11</sup>.

Si pour être appréhendé, l'État doit être personnifié, pour être aimé et servi, il doit être représenté<sup>12</sup>. Précisément au cours de l'époque moderne, l'État devient l'institution dont le monarque est le représentant, si ce n'est l'incarnation. L'État naissant et grandissant entre le XIII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle renforce les arguments principaux de sa légitimité<sup>13</sup>. En englobant justement les structures politiques déjà existantes, l'État évolue<sup>14</sup>.

La figure monarchique repose, dans notre cas, sur différents principes, souvent composites, et sur des héritages variés. En Autriche, il s'agit des traditions

---

7 Voir notamment la définition donnée par le dictionnaire Larousse ou voir Bonfait, *Les portraits du pouvoir*, p. 222.

8 Voir notamment les propos de Ghermani, *Le Prince et son portrait*, p. 14.

9 Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*, p. 7.

10 Roeck, *Das historische Auge*, pp. 208–209.

11 Parmi les travaux consacrés à l'iconographie politique, dans le domaine de l'histoire culturelle, mentionnons ceux de Maurice Agulhon. Cet auteur s'est tout particulièrement penché sur l'imagerie de la symbolique républicaine tout au long d'une trilogie sur la figure de Marianne ; voir Agulhon, *Marianne au combat* ; Agulhon, *Marianne au pouvoir* ; Agulhon, *Les métamorphoses de Marianne*. Voir aussi Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*.

12 Walzer, « On the Role of Symbolism », p. 194 ; voir aussi Gaehtgens, Hochner, « Introduction », p. 1 ; Johannesson, « The Portrait of the Prince », p. 11.

13 Arasse, « Portrait », pp. 107–108, p. 108 ; Arasse évoque les galeries de portraits comme une manière pour l'État de penser « sa propre légitimité, son droit à durer ».

14 Chartier, « Construction de l'État moderne », pp. 491–492. Chartier a pu définir de cette manière l'État moderne, « par l'instauration progressive de la fiscalité publique » et par l'instauration « d'un ordre garanti par le pouvoir de commandement du souverain », p. 492.

des duchés d'Autriche, mais aussi des royaumes de Hongrie et de Bohême, ainsi que du Saint Empire. L'héritage espagnol demeure également incontournable. Le portrait concentre la représentation du corps naturel du monarque, mais aussi de son corps symbolique et politique, à travers la peinture des insignes et autres *regalia* comme les couronnes<sup>15</sup>. Le portrait devient un enjeu politique, diplomatique et social d'importance faisant intervenir plusieurs acteurs. En participant de leur côté à l'élaboration de la représentation de Marie-Thérèse, qu'ils modulent selon leurs attentes, les royaumes et leurs élites<sup>16</sup> incarnent et représentent les intérêts divers des états et des ordres.

## b. Les deux corps du roi et le portrait royal

Comme le mentionne Horst Bredekamp<sup>17</sup>, Erwin Panofsky a déjà mis l'accent sur les deux pôles du *transi*, évoquant la représentation réaliste d'un défunt et la *représentation au vif*, dans les conférences qu'il tint en 1956 au sujet de la sculpture funéraire<sup>18</sup>. Ces thématiques sont également fondamentales dans l'œuvre d'Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, qui traite de la liturgie des deux corps du roi<sup>19</sup>. Ernst Kantorowicz étudie la dynastie des Tudor et la Monarchie française en s'appuyant notamment sur les effigies de cire des rois. À travers cette analyse de la personne et de la fonction royales, il apparaît que le roi possède un corps terrestre, humain et mortel, et un corps politique et immortel, sans âge ni faiblesse, représentant sa fonction et incarnant l'idée et la permanence de l'État. Les deux corps sont inséparables. L'expression française créée après la mort d'un roi – « le roi est mort, vive le roi » – prend alors tout

<sup>15</sup> Voir Polleross, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », p. 1011.

<sup>16</sup> Issu du latin *eligere*, « choisir », les élites peuvent être considérées comme des élus, des choisis.

<sup>17</sup> Bredekamp, « Préface », pp. I–II.

<sup>18</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture*.

<sup>19</sup> Kantorowicz, *The King's Two Bodies*. Sur le contexte et la réception de ce livre, voir Jussen, « 'The King's Two Bodies' Today » ; Kahn, « Political Theology » ; Lerner, *Ernst Kantorowicz*, pp. 344–357 ; Monod, « Reading the Two Bodies ». Rappelons que l'ouvrage de Kantorowicz s'occupe uniquement de la théorie des deux corps du roi au Moyen Âge. On a cependant proposé plusieurs démarches pour son application et adaptation à la représentation princière à l'époque moderne ; voir entre autres Apostolidès, *Le roi-machine*, pp. 11–13 ; Ghermani, *Le Prince et son portrait*, pp. 14–15 ; Stoichita, « Imago Regis », pp. 183–184 ; Telesko, *Maria Theresia*, pp. 74–77. Elle peut aussi être étendue à l'aspect du genre, comme le font Cosandey, *La reine de France*, pp. 9–10 ; Hertel, « Maria Theresia als 'König von Ungarn' », pp. 110–111, 115–116 ; Schulte, « Der Körper der Königin » ; Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign ».

son sens. L'*Interregnum* est comblé, si ce n'est supprimé. La continuité de la dynastie est assurée<sup>20</sup>.

La recherche sur les corps féminins et sur la royauté au féminin, liée au travail effectué sur les corps royaux en général, s'est inspirée en partie de Kantorowicz. Il est clair cependant que cette théorie ne sera pas utilisée comme telle dans notre travail mais qu'elle servira plutôt de point de départ, qu'il nous est néanmoins apparu nécessaire de mentionner.

Passons à la question du portrait royal à l'époque moderne. Le portrait devient un support de plus en plus apprécié par les princes de l'époque auxquels sont en grande partie destinés ces portraits. Cet engouement gagne aussi les élites qui sont d'actifs récepteurs et acteurs de cette production de portraits royaux.

En matière de portrait royal, le portrait de Louis XIV réalisé par le peintre Hyacinthe Rigaud en 1701 est souvent considéré comme le prototype du portrait d'État<sup>21</sup>. Le Roi Soleil fait partie des souverains qui figurent parmi les personnalités importantes de la littérature et de la recherche, à côté de Charles Quint, d'Élisabeth d'Angleterre<sup>22</sup> ou de Christine de Suède<sup>23</sup>, et encore plus récemment la famille des Aragon<sup>24</sup>. Le portrait de Louis XIV à Versailles constitue le modèle principal de représentation pour les souverains de l'époque moderne. Jean-Marie Apostolidès<sup>25</sup>, Louis Marin<sup>26</sup>, Peter Burke<sup>27</sup>, Hendrik Ziegler<sup>28</sup> et Stefan Germer<sup>29</sup> ont tous abordé un aspect de cette représentation du Roi Soleil. Mentionnons aussi les nombreuses contributions de Gérard Sabatier dans le domaine du politique et des représentations<sup>30</sup>. Ces auteurs envisagent le portrait royal comme un élément essentiel dans l'élaboration de la gloire royale et de la

---

**20** Dès les années 1960, les historiens et cérémonialistes américains, comme Ralph Giesey, considèrent les cérémonies funéraires de la Renaissance française comme de hauts moments de la représentation royale. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony*.

**21** Ahrens, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV*.

**22** Caroly, *Le corps du Roi-Soleil* ; Strong, *The Cult of Elisabeth* ; Checa Cremades, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento* ; ou encore l'ouvrage plus récent de Bodart, *Pouvoirs du portrait*.

**23** Biermann, *Von der Kunst abzudanken*.

**24** Barreto, *Du Portrait du roi à l'image de l'Etat*.

**25** Apostolidès, *Le roi-machine*.

**26** Marin, *Le portrait du roi*.

**27** Burke, *The Fabrication of Louis XIV*.

**28** Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde*.

**29** Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*.

**30** Sabatier, « *Rappresentare il Principe* » ; Sabatier, « Les rois de représentation » ; Sabatier, *Versailles* ; Sabatier, « La gloire du roi ».

mystique monarchique. Si les portraits de Marie-Thérèse ne peuvent pas être véritablement ni totalement comparés à ceux d'Élisabeth d'Angleterre, ni même à ceux de Louis XIV, il nous a paru indispensable de nous pencher sur ces ouvrages et sur ces souverains.

Bien que le portrait du Roi Soleil exécuté par Rigaud passe souvent pour le portrait royal type de l'époque moderne<sup>31</sup>, il existe beaucoup d'autres portraits, antérieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui ne se limitent nullement à la France, où le souverain est peint à côté des couronnes de manière altière et majestueuse. Le genre du portrait royal ne peut donc être réduit ni à Rigaud ni à son modèle, Louis XIV. Retenons toutefois que ce peintre et son souverain ont porté en Europe, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines tendances picturales à leur paroxysme, qui sont alors apparues comme la meilleure et la plus illustre mise en scène de la personne royale.

Rappelons que l'ouvrage de Jacob Burckhardt publié en 1860 joue un rôle important dans l'interprétation et la signification du portrait<sup>32</sup>. Burckhardt associe la popularité croissante du genre du portrait au début de l'époque moderne à l'émergence de l'individu, tout particulièrement durant la Renaissance<sup>33</sup>. Bien que discutée, cette conception a été reprise par un certain nombre d'auteurs<sup>34</sup>.

Marquée certainement par les phénomènes de totalitarisme de l'époque contemporaine, l'iconographie politique a aussi été analysée sous l'angle d'une œuvre de propagande<sup>35</sup>. En tant que signe de pouvoir et en tant que support privilégié de représentation, le portrait royal renvoie à sa manière à la notion de propagande. Le terme de propagande en lui-même remonte à l'univers religieux de l'époque moderne où l'on parle de *Congregatio de Propaganda Fide*, de Congrégation pour la propagation de la foi. Il s'agit en effet pour l'Église Romaine de propager la foi catholique à l'aide d'acteurs mais aussi d'objets et de symboles<sup>36</sup>. L'acte de propagande concerne également la propagation des idées politiques, en particulier celles concernant la légitimation de la souveraine et de sa Monarchie.

---

31 Beyer, *Das Porträt*, pp. 237 et 240; Milovanovic, « L'icône royale », pp. 166–169; Roeck, *Das historische Auge*, pp. 203–211.

32 Ghermani, *Le Prince et son portrait*, pp. 12–13.

33 Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*; Ghermani, *Le Prince et son portrait*, p. 12.

34 Campbell, *Renaissance Portraits*; Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*. Pour un résumé de ces débats, voir Johannesson, « The Portrait of the Prince », pp. 26–27.

35 Burke, *The Fabrication of Louis XIV*; Christensen, *Princes and Propaganda*.

36 Ghermani, *Le Prince et son portrait*, p. 13.

### c. Le portrait de Marie-Thérèse : un corps de femme et un titre de roi

L'arrivée d'une jeune princesse à la tête des couronnes héréditaires des Habsbourg, reconnue comme archiduchesse d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême, mais confrontée à l'impossibilité juridique d'être élue empereur du Saint Empire, suscite un regain d'intérêt de la part des chercheurs. Ces derniers s'interrogent sur la représentation iconographique du corps d'un monarque lorsque celui-ci est une femme, autrement dit sur les spécificités impliquées lorsqu'une femme et non un homme monte sur le trône, surtout en matière de représentation. Les notions de maternité, de fertilité, ainsi que de veuvage, y sont particulièrement mises en valeur, notamment par Ilsebill Barta et Michael Yonan. Les travaux de ces derniers, et tout récemment de Werner Telesko, ont traité la question de la représentation picturale de Marie-Thérèse. Ilsebill Barta, l'une des premières à s'être consacrée au portrait de Marie-Thérèse, s'est principalement attachée à l'étude de l'image familiale chez les Habsbourg, en particulier durant le règne de Marie-Thérèse<sup>37</sup>. L'auteur enquête sur la fonction et l'iconographie politiques des représentations familiales au XVIII<sup>e</sup> siècle et montre l'évolution du genre au cours du siècle dit des Lumières<sup>38</sup>.

Michael Yonan et Werner Telesko ont également abordé la question des deux corps politiques de Marie-Thérèse : son corps naturel de femme et son corps politique de roi. Dans un de ses ouvrages (2011), Michael Yonan évoque l'importance des couronnements royaux et impériaux dans le cadre de la représentation de Marie-Thérèse<sup>39</sup>. Il s'attache tout particulièrement à analyser les portraits les plus connus de Marie-Thérèse afin d'étudier la relation entre les royaumes et la souveraine, notamment à travers l'emploi d'habits nationaux. L'auteur s'interroge également sur la position de Marie-Thérèse et de la dynastie des Habsbourg-Lorraine en soulignant le lien qui l'unit à son père Charles VI. De la même manière que dans l'ouvrage d'Ilsebill Barta, Michael Yonan aborde la question de la fertilité et de la maternité de Marie-Thérèse.

Par l'intermédiaire de la représentation des Habsbourg et tout particulièrement de la figure de Marie-Thérèse, il est possible de lire et de décrypter le lent processus de construction de l'Autriche. Dans son ouvrage paru en 2012, Werner

---

<sup>37</sup> Barta, *Familienporträts*.

<sup>38</sup> L'auteur part du principe qu'il existe bel et bien une tradition ancienne du portrait familial chez les Habsbourg. Pensons au célèbre portrait de Maximilien I<sup>er</sup> avec sa famille peint vers 1515–1520 par Bernhard Strigel ou à celui de l'empereur Maximilien II avec femme et enfants par Arcimboldo, vers 1563–1567. Voir notamment Barta, *Familienporträts*, p. 35.

<sup>39</sup> Yonan, *Empress Maria Theresa*.



Telesko s'est penché sur l'apparition d'une légende autour de Marie-Thérèse, qui considère la souveraine comme la mère de ses peuples, bonne et compréhensive, tout en restant héroïque<sup>40</sup>. Telesko s'est également intéressé au culte de Marie-Thérèse aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, vue comme une mère de la patrie, et l'évolution de ce mythe au cours du XX<sup>e</sup> siècles. Plus récemment, le chercheur a dirigé un projet sur la représentation de Marie-Thérèse analysée notamment à travers les portraits et les gravures<sup>41</sup>.

La mise en valeur progressive de symboles propres à la dynastie avait déjà incité Telesko à traiter la représentation des Habsbourg sous l'angle de la construction de l'État autrichien dans des ouvrages consacrés à la représentation des Habsbourg-Lorraine au XIX<sup>e</sup> siècle. Les images peuvent nous permettre de « suivre la formation progressive de la “Nation Autriche”, du passage progressif de la “Casa d'Austria” au “Gesamtstaat” habsbourgeois »<sup>42</sup> : Werner Telesko situe cette évolution dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Au fil des siècles, les territoires qui constituent la Monarchie des Habsbourg, pluriels et disparates, se retrouvent « insérés », et « intégrés » dans un processus d'unification qui est le résultat d'un projet « dynastique »<sup>43</sup>. Le nom même de la Maison d'Autriche, désormais dirigée par les Habsbourg-Lorraine, permet de donner une forme d'unité à cette structure. Le souverain devient alors simultanément le symbole et le garant suprême de cette unité collective. La construction spécifique de la Monarchie autrichienne, considérée comme une unité de peuples et de territoires hétérogènes<sup>44</sup>, est fondamentale pour l'enquête. Werner Telesko narre la construction de la Monarchie en insistant sur les nombreuses interactions et tensions entre Vienne et les provinces. Les relations entre ces espaces sont en effet marquées par des intérêts souvent contradictoires<sup>45</sup>.

Les liens entre les portraits de Marie-Thérèse et le sentiment patriotique de certaines populations de la Monarchie ont déjà été soulignés dans la littérature scientifique. Il y a quelques années, Vladimir Simić a ainsi publié un

---

**40** Telesko, *Maria Theresia*.

**41** Ce projet de recherche a eu lieu à l'Institut d'histoire de l'art et d'histoire musicale de l'Académie autrichienne des Sciences. Il s'intitulait « Herrscherrepräsentation und Geschichtskultur unter Maria Theresia (1740–1780) ». Les principaux chercheurs étaient le professeur Werner Telesko ainsi que les chercheurs Sandra Hertel, Stefanie Linsboth et Szabolcs Serfőző. Voir Telesko, Hertel, Linsboth, *Die Repräsentation Maria Theresias*.

**42** Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, p. 15.

**43** Telesko, *Geschichtsraum Österreich*; Telesko, *Kulturraum Österreich*.

**44** Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, p. 15.

**45** Telesko, *Kulturraum Österreich*. Cet autre ouvrage de Telesko est également intéressant car il évoque bien les rapports, comme les tensions, entre le centre Vienne et les provinces de la Monarchie.

article sur le patriotisme dynastique des Serbes habitant les territoires Habsbourg conquis sur les Ottomans au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans lequel il analyse les portraits de la souveraine. Les Églises catholique et orthodoxe ont renforcé les sentiments patriotiques des sujets dans ces contrées, en véhiculant l'autorité du pouvoir central. En signe de ce lien, des portraits de Marie-Thérèse sont exposés chez de nombreux ecclésiastiques, catholiques et orthodoxes, de cette région<sup>46</sup>. Il existe une interdépendance et un intérêt réciproque bien compris entre Marie-Thérèse et les élites des pays.

L'évocation de ces ouvrages nous amène à adopter une démarche interdisciplinaire et à nous pencher sur les travaux des historiens de l'art, de fait les premiers à s'être emparés de la question des portraits. Nous empruntons certaines de leurs observations et de leurs méthodes d'analyse. Ils disposent incontestablement d'une plus grande expérience et d'une avance indéniable, bien logique, dans le domaine de l'analyse picturale.

Au cours des dernières années, en 2017 particulièrement, en raison notamment du trois-centième anniversaire de la naissance de la souveraine (1717–2017), beaucoup d'ouvrages ont été publiés sur Marie-Thérèse<sup>47</sup>. Dans ces écrits, l'accent est mis, entre autres, sur l'importance de la représentation du corps de la femme lorsque celle-ci est souverain<sup>48</sup>. La théorie d'Ernst Kantorowicz sur les deux corps du roi ou de la reine dans ce cas, est alors mentionnée par les auteurs pour exprimer cette dualité et cette tension entre le corps naturel de femme et le corps politique de souverain. Christina Strunck<sup>49</sup>, Sandra Hertel<sup>50</sup> et Élisabeth Badinter<sup>51</sup> ont abordé cette question des deux corps de la souveraine: le corps de femme et le corps masculin se renforcent mutuellement, les frontières entre corps naturel féminin et corps politique masculin sont floues et perméables l'une à l'autre. Le corps politique peut se faire féminin lorsque la maternité, notamment, devient un argument politique<sup>52</sup>. Élisabeth Badinter parle même d'un troisième corps de Marie-Thérèse, le corps maternel<sup>53</sup>.

---

46 Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », p. 27, pp. 35–39.

47 Voir notamment les trois biographies de Badinter, *Le pouvoir au féminin* ; de Lau, *Die Kaiserin* ; et de Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*.

48 Bien que souveraine parce qu'elle est une femme, nous désignons souvent Marie-Thérèse comme souverain en raison de ses titres de roi de Hongrie et de Bohême.

49 Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign », pp. 64–83.

50 Hertel, « Der weibliche Körper ».

51 Badinter, *Le pouvoir au féminin*.

52 Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign », p. 76.

53 Badinter, *Le pouvoir au féminin*, p. 330. Hertel, « Der weibliche Körper », p. 35. Voir notamment le dernier ouvrage de Badinter sur la question de la maternité: Badinter, *Les conflits d'une mère*.

S'il est vrai que la plupart des reines qui exercent le pouvoir elles-mêmes parviennent à maintenir leur autonomie en refusant de se marier ou de se remarier<sup>54</sup>, ce n'est pas le cas de Marie-Thérèse, épouse de François Étienne de Lorraine, élu et couronné après 1745, empereur du Saint Empire romain germanique. La tension entre la position de Marie-Thérèse comme souveraine des territoires héréditaires et celle de l'empereur, son époux, est un des points épineux et subtils de la représentation du couple<sup>55</sup>. Concernant l'aspect de la représentation du corps, la question de la beauté est également posée, notamment par Barbara Stollberg-Rilinger dans son ouvrage sur Marie-Thérèse. Selon elle, la beauté de la souveraine devient même une source de légitimité politique<sup>56</sup>.

#### **d. Contexte du règne de Marie-Thérèse et structure de la Monarchie**

Durant son règne, au cours de la guerre de Succession d'Autriche et pendant la guerre de Sept Ans, les conflits qui embrasent l'ensemble de la Monarchie touchent également de nombreuses puissances européennes : l'Autriche, la Prusse, la France, la Grande-Bretagne, la Saxe et la Bavière. De nouvelles configurations politiques et diplomatiques se mettent en place, notamment lors du renversement des Alliances en 1756 qui voit d'anciens pays ennemis comme l'Autriche et la France, par exemple, se transformer en alliés<sup>57</sup>. Archiduchesse d'Autriche, couronnée roi de Hongrie en 1741 et de Bohême en 1743<sup>58</sup>, épouse et mère de deux empereurs du Saint Empire romain germanique, François I<sup>er</sup> empereur en 1745 et Joseph II empereur en 1765, Marie-Thérèse est l'un des grands chefs d'État de son siècle. Elle succède à son père l'empereur Charles VI, lors de la mort soudaine de ce dernier en 1740, dans un contexte de crise multiforme.

Cette crise est, en premier lieu, dynastique avec la mort de Charles VI qui marque l'extinction de la lignée masculine des Habsbourg d'Autriche. Elle est aussi territoriale avec les invasions successives des pays héréditaires et la perte définitive de la Silésie. C'est enfin un ébranlement de la légitimité monarchique en raison de la connivence d'une partie de la noblesse de Bohême contre la Monarchie des Habsbourg, et de la perte de la couronne impériale entre 1742 et 1745. L'analyse de la situation et de la relation entre les provinces de la Monarchie et le pouvoir royal permet alors d'éclairer la signification des portraits.

54 Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign », p. 68.

55 Braun, « Maria Theresia »; Braun, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser*.

56 Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 249.

57 Kulenkampff, *Österreich und das Alte Reich*, pp. 42–55.

58 Concernant le couronnement de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, voir le chapitre VIII.

La prise de pouvoir chez les Habsbourg nécessite l'accord préalable des états des différents royaumes et territoires, ce qui, au début du règne de Marie-Thérèse, n'est pas encore une réalité. D'une manière générale, le souverain n'est reconnu comme monarque légitime qu'après une négociation soutenue entre le pouvoir central et les états<sup>59</sup>. Cette négociation s'achève par la cérémonie de couronnement ou par l'inauguration, selon les pays. Rappelons que le caractère héréditaire de la Monarchie est mieux établi dans certains territoires que dans d'autres : certains pays comme la Hongrie ont en effet été acquis plus récemment et la légitimation de la dynastie y est moins assurée. La tentative de Charles VI de réunir ses différents droits de succession par la Pragmatique Sanction de 1713<sup>60</sup> a été mise à l'épreuve pour la première fois en 1740 lors de la montée sur le trône d'une femme, Marie-Thérèse, bien que la succession féminine en Autriche confirmée par ce document, soit en théorie prévue en Autriche depuis le *Privilegium Minus* de 1156.

Dans les pays autrichiens héréditaires, l'hérédité de la dynastie des Habsbourg dans son ensemble est depuis des siècles chose acquise<sup>61</sup>. Il en va différemment dans les pays de Bohême et de Hongrie, qui sont initialement des monarchies électives. En 1526–1527, Ferdinand I<sup>er</sup> se plie à cette conception juridique, celle des couronnes de Bohême et de Hongrie. De leur côté, les états de Moravie, de Silésie et de Croatie reconnaissent son droit héréditaire. Par la suite, la situation évolue et l'empereur Ferdinand II décrète les *Verneuerten Landesordnungen*, les règlements renouvelés du pays, en 1627 et en 1628, actes par lesquels le royaume de Bohême et ses pays voisins deviennent définitivement des pays héréditaires sous la domination des Habsbourg<sup>62</sup>. En 1687, les états hongrois renoncent au droit d'élection et reconnaissent l'hérédité de la couronne hongroise dans la Maison des Habsbourg en lignée masculine et s'engagent à faire couronner l'héritier du trône dès le vivant de son père en tant que roi<sup>63</sup>. Toutefois, en Hongrie, le souverain Habsbourg est toujours obligé de signer le diplôme inaugural au début de son règne, il prête serment sur la constitution hongroise<sup>64</sup> et renégocie les rapports l'unissant aux principaux ordres et états du pays. Au sein du royaume de Hongrie, le pouvoir politique de la noblesse est incarné par la diète qui est composée des représentants des comi-

59 Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern », p. 73, pp. 81–86.

60 Kann, *The Multinational Empire*, pp. 9–12.

61 Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 177.

62 Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 177.

63 Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 178.

64 Szijártó, « The Diet », p. 153.

tats, des villes libres, de chapitres ecclésiastiques, des barons et des magnats ainsi que de simples gentilshommes<sup>65</sup>. Tous les trois ans, le monarque se doit de convoquer cette assemblée. Elle est cependant de plus en plus considérée comme un obstacle aux volontés royales et au bon fonctionnement des affaires de l'État. La diète n'est ainsi plus rassemblée qu'à trois reprises seulement sous le règne de Marie-Thérèse<sup>66</sup>.

La Monarchie rassemble en union personnelle le souverain de la Maison d'Autriche avec les territoires autrichiens et les royaumes de Bohême et de Hongrie, provinces héréditaires. Cet ensemble sous l'autorité des souverains Habsbourg compte également d'autres territoires comme les terres italiennes et les Pays-Bas autrichiens.

Aux Pays-Bas autrichiens comme ailleurs, les contrats et les concessions accordés lors de la prise de pouvoir de chaque nouveau monarque sont à replacer dans une longue tradition de *modus vivendi* entre le pouvoir princier et l'autonomie locale pour reprendre l'expression de Klaas van Gelder<sup>67</sup>. Au moins jusqu'au règne de Charles VI, le souverain est financièrement dépendant des états<sup>68</sup>. Les représentants des états prêtent serment d'obéissance et de loyauté envers le nouveau seigneur. Cela ne peut avoir lieu qu'après la promesse du monarque de respecter les droits, les franchises, les privilèges et les usages de ses royaumes et régions<sup>69</sup>.

Même si les relations entre les monarques et les provinces sont distinctes, les différents degrés d'autorité sont une autre conséquence de cette situation d'interdépendance entre les souverains et la diète<sup>70</sup>. L'autorité princière dans des régions comme la Bohême, et surtout la Hongrie, ne peut jamais être absolue. Toutefois, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, une entité politique commune se met en place, de manière plus stricte, au sein de la Monarchie des Habsbourg, avec les réformes de 1749 et de 1762. En 1775, les pays autrichiens, à l'exception du Tyrol et de l'Autriche antérieure, sont même rassemblés avec ceux de Bohême au sein d'un domaine douanier unifié et sans frontières intérieures<sup>71</sup>.

---

65 Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 30–32.

66 Concernant la bibliographie sur le sujet, voir les chapitres IV et VIII.

67 Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 443, p. 455.

68 Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 443.

69 Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », pp. 443–444.

70 Bérenger, Tollet, « La genèse de l'État Moderne en Europe orientale », pp. 53–55.

71 Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 218.

### e. Historiographie et explication du problème historique autour de la Monarchie

Les études récentes sur la Monarchie des Habsbourg mettent en valeur l'interférence entre les états et la couronne, ceux-ci étant très liés<sup>72</sup>. Notre propre analyse s'attache à mettre en valeur ces relations de compromis et de dépendance réciproque, tout en les questionnant. Les interactions entre la cour et les différents ordres de la Monarchie sont ainsi interrogées. Il s'agit de mettre en valeur ces rapports afin de montrer leur rôle dans l'élaboration d'un ensemble monarchique de plus en plus rassemblé autour du souverain. Si le renforcement de l'État central se fait certes à l'encontre des états, ou du moins pour encadrer plus fortement ces états, cela ne peut toutefois se dérouler sans le consentement de certains membres de ces états rassemblés en ordres<sup>73</sup>.

La construction de la Monarchie constitue en effet un point essentiel de notre travail. La Monarchie des Habsbourg serait peu ou mal traitée au sein des débats abordant le concept d'absolutisme<sup>74</sup>. L'histoire traditionnelle des territoires unis par la Maison d'Autriche est effectivement très hétérogène car elle se compose de nombreuses histoires nationales souvent concurrentes<sup>75</sup>. Longtemps, la Monarchie des Habsbourg a été étudiée comme une entité en cours de centralisation. Cette conception historique centralisatrice est née au XIX<sup>e</sup> siècle. La dynastie des Habsbourg est alors considérée comme initiatrice de la formation de la Monarchie, avec pour centre Vienne et la culture germanique. Hermann Ignaz Bidermann, professeur de droit d'État et statisticien du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle a largement contribué à cette vision en développant « l'idée d'un État autrichien unitaire intégré » (*Österreichische Gesamtstaatsidee*)<sup>76</sup>. L'idée de la réunion des pays de la Monarchie en un prétendu *totum*, qui aurait été recommandée par le prince Eugène de Savoie à l'empereur Charles VI dès le

---

72 Ammerer et al., « Die Stände in der Habsburgermonarchie ».

73 Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern ».

74 Maťa, Winkelbauer, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept », p. 17: « Bisher war die Habsburgermonarchie ein Stiefkind der Absolutismusdebatte ». Pour ces débats autour de l'utilité ou de la récusation de la notion d'absolutisme, voir entre autres Asch, Duchhardt, « Einleitung » ; Cosandey, « L'absolutisme » ; Cosandey, Descimon, *L'absolutisme en France*, pp. 217–240 ; Graber, « Aufgeklärter Absolutismus », pp. 21, 25 ; Schilling, « Vom Nutzen und Nachteil ».

75 Maťa, Winkelbauer, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept », p. 19.

76 Bidermann, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-Idee*. Il n'est pas anodin que cet ouvrage ait commencé à paraître en 1867 justement, au moment où l'instauration du dualisme pouvait être vécue, par les centralistes, comme la défaite de l'idée d'un État unitaire; voir Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 150; Maťa, Winkelbauer, « Einleitung : Das Absolutismuskonzept », p. 20.

début du XVIII<sup>e</sup> siècle, doit être relativisée<sup>77</sup>. En se plaçant dans une perspective décentralisée et en comparant les différents pays de la Monarchie entre eux, il est désormais possible de compléter et de nuancer ce point de vue trop centralisateur et trop partial<sup>78</sup>.

Comment se construit cet ensemble monarchique durant une situation aussi exceptionnelle que celle du règne de Marie-Thérèse ? L'initiative « viennoise », de cour, provenant de Marie-Thérèse, ne suffit pas à elle-seule. Il est alors question d'analyser dans quelle mesure les états, trop longtemps considérés de manière antagoniste dans leur rapport avec Vienne, ont également participé à la construction de la Monarchie, ainsi considérée comme un État où chaque royaume a pu trouver une place. En particulier après les réformes de Marie-Thérèse en 1749, les états ont souvent été présentés comme des opposants systématiques aux décisions du monarque. Il s'agit désormais de se demander si les états n'ont pas participé à leur manière à la construction de cet État, de manière plus ou moins décentralisée<sup>79</sup>. Nous partons de l'idée que les états sont partie intégrante du corps étatique, tout en gardant leurs propres traditions et libertés<sup>80</sup>. Toutefois, ils sont eux-mêmes divisés en leur sein. La diète hongroise, par exemple, dispose toujours de fidèles partisans des Habsbourg, comme les Esterházy. Cette fidélité indéfectible de certains d'entre eux n'empêche cependant pas les nobles hongrois d'afficher à plusieurs reprises leur volonté d'indépendance. De même, certaines réformes centralisatrices comme celles de 1748–1749 avec, par exemple, la réunion des chancelleries d'Autriche et de Bohême sous Haugwitz, ne doivent pas être considérées comme de pures mesures arbitraires et absolutistes<sup>81</sup>. Ces décisions n'ont pas été prises sans l'accord des états ni aucune discussion avec eux<sup>82</sup>.

---

**77** Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 217; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 178.

**78** Maťa, Winkelbauer, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept », p. 23.

**79** À ce sujet, voir les contributions de plusieurs auteurs qui vont dans ce sens; Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten ? », p. 342; Poór, « Kontroversen um das strittige Verhältnis », Cerman, « Opposition oder Kooperation ? », Szijártó István M., « The Diet: Kooperation? ».

**80** Strohmeier, « Von Vätern und Köpfen », p. 45.

**81** Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten ? », p. 342.

**82** Voir notamment les ouvrages de Dickson, *Finance and Government under Maria Theresia*, voir par exemple vol 1, p. 329. Ces réformes unissent au contraire les intérêts des états et ceux de la Monarchie dans un rapport complémentaire, dans le but de contrer le danger prussien lors des guerres de Succession d'Autriche ; Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten ? », p. 342.

Le terme de *zusammengesetzter Staat*, que l'on pourrait traduire assez globalement et de manière quelque peu insatisfaisante par *monarchie composite*, permet de définir la composition relativement complexe des pays régis par les Habsbourg<sup>83</sup>. Comme pour l'exemple hispanique qui sert de modèle incontestable, il est possible de parler d'un modèle autrichien polycentrique<sup>84</sup>. Au niveau local, différentes capitales, sièges entre autres des diètes, dominent leurs états. Toutefois, et notamment sous le règne de Marie-Thérèse, le poids de Vienne devient de plus en plus considérable sans cependant que les royaumes ne perdent de leur importance. La notion de *monarchie composite* rend ainsi compte des disparités au sein de la Monarchie des Habsbourg et évoque la complexité du concept de monarchie dans le cas des Habsbourg, et plus encore dans celui de Marie-Thérèse, puisque le terme de monarchie ne suffit pas à lui seul à rendre compte de la construction formée par les pays possédés et régis par les Habsbourg.

Les archives de la dynastie, qui regroupent de nombreuses données issues des différents lieux de la Monarchie, illustrent à leur manière cette centralité autrichienne. Toutefois, il est nécessaire de préciser que l'Autriche est une province avec ses propres états. Vienne est la ville où réside la cour. Il est important, si ce n'est indispensable pour les différents états et leurs représentants – la Bohême mais plus encore la Hongrie – de représenter, au sens de mettre en scène, leur place dans la Monarchie, à plus forte raison s'ils ont l'impression de perdre de leur influence et de leur importance. Les portraits de Marie-Thérèse reflètent cette tension entre une forme de centralité<sup>85</sup> et de périphérie, et l'accord entre les deux qui a pu être trouvé, en particulier dans le domaine visuel. Les deux mémoires commandés par Marie-Thérèse, en 1750 et en 1755–1756, évoquent souvent les termes d'*Österreichische Monarchie*, *Monarchie autrichienne*, ou tout simplement de *Monarchie*<sup>86</sup>. On parle aussi d'*Österreichisches*

---

**83** La notion semble avoir été introduite dans le débat historiographique par Koenigsberger, « *Dominium regale* », p. 55. Pour les débats autour de cette notion, voir Elliott, « *A Europe of Composite Monarchies* ». Concernant son application à la Monarchie des Habsbourg, voir entre autres Mafá, « *Die Habsburgermonarchie* », pp. 31–43; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, pp. 25–28 et p. 178; Winkelbauer parle de « *zusammengesetzter Staat* » et de « *monarchische Union von Ständestaaten* »; Mac Hardy, « *Staatbildung in den Habsburgischen Ländern* », p. 76, p. 79, pp. 81–86, p. 83.

**84** Klingenstein, « *Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch'* », p. 192; Schmidt, « *Die Reiche der Spanischen Krone* »; Schaub, *La France Espagnole*.

**85** C'est une centralité qu'il s'agit toutefois de relativiser.

**86** Zöllner, *Der Österreichbegriff*, p. 56; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 178; Winkelbauer évoque le fait que, vers 1700, les territoires de la Monarchie sont de plus



*Haus, Maison autrichienne*<sup>87</sup>. Les premières mentions d'une *Monarchia Austriaca* datent du début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>, lors des combats entre les Maisons des Habsbourg et des Bourbons autour de l'héritage espagnol<sup>89</sup>. Il est vrai que l'on parle à cette époque de *Monarchia Hispanica* pour désigner les souverainetés et royaumes espagnols<sup>90</sup>. L'expression *Österreichische Monarchie* se serait trouvée dans un testament de Charles VI en 1711<sup>91</sup>. Ce n'est que vers le XVII<sup>e</sup> siècle que l'association entre la « monarchia » et la souveraineté universelle impériale en continuité juridique avec l'empire romain n'est plus aussi évidente, ce qui permet la notion de monarchies particulières, hispanique, autrichienne : le monarque est alors plutôt considéré comme le père de ses peuples et de sa Maison<sup>92</sup>.

Est-il pertinent de parler d'État dans le cas de Marie-Thérèse ? Il est nécessaire de bien dissocier *Stände*, les états, de *Staat*, l'État. La traduction de l'allemand au français peut poser problème car nous traduisons par « état » en français aussi bien le terme *Staat* que celui de *Stände*. L'État est celui dirigé par Marie-Thérèse, lequel ne reflète pas forcément encore tout à fait l'État au sens moderne du terme. Il s'agit surtout d'une collection de gouvernements spécifiques et de domaines patrimoniaux, même si sous le règne de la souveraine, des réformes centralisatrices sont entreprises. Cet État s'oppose, en apparence du moins, aux états composés d'ordres, les nobles, les élites urbaines et religieuses, qui se réunissent dans les diètes régionales. Les états peuvent être considérés comme les représentants des intérêts variables de leur royaume respectif. La nature de cette représentation est liée au type d'alliance politique qui unit le souverain et ses sujets. Otto Brunner va même jusqu'à affirmer que les états (*Stände*) ne représentent (*vertreten*) pas le pays mais qu'ils sont le pays (« sie sind es »)<sup>93</sup>.

---

en plus désignés comme *Monarchia Austriaca* ou *österreichische Monarchie*, après la paix de Karlowitz en 1699 et l'extinction de la lignée espagnole des Habsbourg en 1700.

**87** Kallbrunner, *Kaiserin Maria Theresias politisches Testament*, pp. 25–41–47; Zöllner, *Der Österreichbegriff*, p. 56.

**88** Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 192.

**89** Zöllner, *Der Österreichbegriff*, p. 57.

**90** Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », pp. 187–194, 214–217, 216; Turba, *Die Grundlagen der Pragmatischen Sanktion*, pp. 35–39–42.

**91** Zöllner, *Der Österreichbegriff*, p. 57.

**92** Boldt et al., « Monarchie », pp. 175–176.

**93** Brunner, *Land und Herrschaft*, p. 423.

Dans le *Testament Politique* de Marie-Thérèse, le terme de *Staat* s'oppose souvent à celui de *Länder*. Il est d'une manière générale utilisé comme l'équivalent de *Gemeinwohl*, de bien commun<sup>94</sup>, autrement dit de *Res Publica*<sup>95</sup>.

La question linguistique peut susciter des réflexions intéressantes : l'État de la Monarchie autrichienne, le *Staat* serait ainsi composé d'états, *Stände*, eux-mêmes composés de Maisons avec, à leur tête, la Maison d'Autriche dominée par la famille des Habsbourg<sup>96</sup>. La création de l'État autrichien apparaît ainsi comme le résultat de la participation des états compris dans le sens de *Stände* associés qu'ils sont à la cour viennoise. La création de l'État nécessite l'accord, si ce n'est même la participation, des différentes composantes autour du souverain<sup>97</sup>. Une certaine forme de « patriotisme », comprise comme une grande fidélité vis-à-vis de la souveraine, est même nécessaire<sup>98</sup>. Représentant principal de l'État en formation, le souverain devient ainsi dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le premier serviteur de l'État qu'il fonde et représente à la fois.

L'analyse du corps de Marie-Thérèse dans ses portraits renvoie, à sa manière, à l'étude du corps de l'État en train de prendre forme au sein des pays de la Monarchie. Le portrait royal de Marie-Thérèse est nécessaire pour rappeler une forme de fidélité et de loyauté envers la Monarchie, surtout durant une période de crise et de contestation. Tous ont intérêt à la soutenir pour défendre la cause commune, le bien de tous présenté et représenté comme le bien commun. À leur manière, les portraits anticipent et accompagnent des changements et des évolutions politiques<sup>99</sup>.

Ce livre ne peut se faire sans une réflexion sur la notion d'Empire d'autant plus que Marie-Thérèse, en tant que femme, ne peut être élue ni couronnée empereur. Son époux, un Lorrain, puis son fils, un Habsbourg-Lorraine, assument alors cette fonction. Le terme d'Empire est une expression très polysémique et complexe. *Regnum* et *Imperium* sont liés, le *Regnum* pouvant être considéré comme une part de l'*Imperium*, titre que les plus grands souverains de l'époque moderne cherchent et ont cherché à obtenir pour consolider leur souveraineté,

94 Cerman, « Opposition oder Kooperation? », p. 384: « Das gemeine Wohl wurde zum höchsten Prinzip des politischen Diskurses in den amtlichen Meinungserhebungen ».

95 Kallbrunner, *Kaiserin Maria Theresia politisches Testament*; Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 199.

96 Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 178, nous renvoyons aux propos de Winkelbauer sur le « zusammengesetzter Staat » et la « monarchische Union von Ständestaaten ».

97 Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern », p. 79, pp. 81–86, p. 83.

98 Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », p. 26 et p. 43.

99 Vovelle, *Les âmes du purgatoire*, p. 299. Vovelle a pu écrire: « Révélatrice de ce qui bouge, l'image l'est aussi plus sourdement de constantes, ou de rémanences qui interrogent [ . . . ] ».

comme en témoigne par exemple l'ancienne rivalité entre les Bourbons et les Habsbourg<sup>100</sup>.

Dans notre cas, le problème s'accroît puisque Marie-Thérèse est le souverain commun des territoires héréditaires d'Autriche, de Bohême et de Hongrie tandis que son époux, puis son fils, sont empereurs du Saint Empire romain germanique. La manière de faire cohabiter dignité impériale et souveraineté sur les territoires héréditaires à la cour de Vienne se complexifie alors. Cela nécessite une démultiplication des portraits royaux de la souveraine. L'enjeu pour Marie-Thérèse est de trouver une place au sein du Saint Empire tout en conservant l'indépendance des territoires héréditaires. Cela n'empêche pas la cour de Vienne de s'interroger sur l'utilité et sur le sens même de la dignité impériale et de la notion d'Empire. L'élection systématique des Habsbourg depuis 1438 à la tête du Saint Empire ne semble en effet plus aller de soi depuis l'élection de Charles Albert de Bavière en 1742<sup>101</sup>. Les empereurs François I<sup>er</sup> et Joseph II commandent chacun à leur tour des enquêtes au sujet de la couronne impériale. Toutes s'avèrent unanimes à reconnaître l'immense prestige symbolique apporté par cette dignité<sup>102</sup>.

La représentation de Marie-Thérèse permet ainsi, à sa manière, de visualiser et de résoudre cette situation délicate en contournant, à l'aide de l'image, des problèmes juridiques et politiques. La monarchie peut être considérée comme un « empire » dans le sens que l'historiographie a donné à ce mot<sup>103</sup>. C'est toutefois plus complexe si l'on regarde l'usage que font les souverains Habsbourg de la dignité impériale dans leurs pratiques politiques et symboliques.

## f. Études sur la représentation des Habsbourg et des Habsbourg-Lorraine

Dès 1740, la Pragmatique Sanction, édit de 1713 promulgué par Charles VI<sup>104</sup>, assurant en principe une succession sans heurt à l'aîné de ses enfants et déclarant ce dernier souverain des pays unis de manière *indivisible et inséparable*,

<sup>100</sup> Conze et al., « Reich », p. 435.

<sup>101</sup> Koch, « Karl VII. ».

<sup>102</sup> Beales, *Joseph II*, vol. 1, pp. 119–123; Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », p. 291, p. 301; Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, pp. 286–287.

<sup>103</sup> Bérenger, *Histoire de l'empire des Habsbourg*. Pour une explication de cette notion, voir Burbank, Cooper, *Empires in World History*, pp. 1–22, 443–459. Pour une perspective sur son application à la Monarchie des Habsbourg, voir Judson, « L'Autriche-Hongrie était-elle un empire ? » ; Judson notamment nous invite à repenser et à retravailler la notion d'Empire dans le cadre de la Monarchie austro-hongroise.

<sup>104</sup> Sur la Pragmatique Sanction, voir toujours Turba, *Die Grundlagen der Pragmatischen Sanktion* ; Turba, *Die Pragmatische Sanktion* ; et plus récemment Burkhardt, *Vollendung und*

est remise en cause<sup>105</sup>. Marie-Thérèse est alors contrainte, bien davantage que d'autres monarques dont la succession est moins contestée, de mettre en place une vaste entreprise de légitimation de son pouvoir, nécessitant l'appui et l'assentiment des élites anciennes comme nouvelles, les nobles, les abbayes, les élites urbaines. Celles-ci participent aussi à l'élaboration de cet ensemble monarchique et de sa représentation, entre autres par la commande de portraits. Parmi les moyens mis en œuvre afin de propager les idées et principes de la Monarchie à travers la figure royale, mais aussi parmi ceux nécessaires à l'élaboration même de cette entité politique, Marie-Thérèse a recours à un outil puissant qui fait l'objet de ce livre: le portrait. Cet instrument et objet, qui n'est pas des moindres, est développé et exploité sous son règne bien au-delà de ce qu'ont pratiqué ses prédécesseurs.

Une étude sur les portraits de Marie-Thérèse ne peut se faire sans se pencher sur la représentation des Habsbourg d'Espagne. Ce sujet a été abordé, entre autres, dans les ouvrages de Sylvène Edouard<sup>106</sup> et de Diane Bodart<sup>107</sup>. Diane Bodart (2012) enquête précisément sur les portraits de Charles Quint réalisés par le Titien et transforme en exemple la relation entre l'empereur et son peintre le plus célèbre, avant de se consacrer plus spécialement à l'image royale en tant qu'objet vu et exposé. Les différents pouvoirs politiques du portrait du souverain sont alors évoqués et analysés tout au long de l'œuvre. Quant à Sylvène Edouard (2005), elle a déjà étudié différents types de sources, comme la littérature politique et apologétique ainsi que les sources iconographiques et architecturales, qu'elle a décodées mettant à jour un « empire imaginaire » ou encore un « imaginaire royal ». Par la présence démultipliée de Philippe II, souverain vivant replié dans son palais-monastère castillan de l'Escurial, l'auteur entreprend l'étude et l'analyse d'un des versants particulièrement importants de la construction de l'État moderne, l'aspect symbolique et imaginaire, auquel se rattachent les portraits.

---

*Neuorientierung*, pp. 351–358 ; Pangerl, « Die Pragmatische Sanktion » ; Rill, *Karl VI.*, pp. 177–187 ; Roeder, « The Pragmatic Sanction » ; Schulze, « Hausgesetzgebung », pp. 267–270 ; Seitschek, « Die Pragmatische Sanktion » ; Vocolka, « 1713 –Pragmatische Sanktion », pp. 138–140 ; Winkelbauer, « Dynastische Erbfolgeregelungen », pp. 89–91.

**105** Sur le déclenchement de la guerre de Succession d'Autriche, voir Anderson, *The War of the Austrian Succession*, pp. 59–80 ; Rill, *Karl VI.*, pp. 337–344 ; Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 66–80 ; Vocolka, *Glanz und Untergang*, pp. 164–166.

**106** Edouard, *L'Empire imaginaire*.

**107** Bodart, *Pouvoirs du portrait*. Voir aussi Checa Cremades, *Carlos V*.

Qu'en est-il des Habsbourg d'Autriche ? La politique de représentation des Habsbourg n'est ni aussi organisée ni aussi directive que celle des Bourbons bien que le règne de Charles VI marque une nouvelle période dans ce domaine<sup>108</sup>. - Même si le cas de Léopold I<sup>er</sup> a toujours suscité des débats, on n'observe rien de comparable à ce qui se passe avec le roi de France Louis XIV, le Roi Soleil, rival de l'empereur<sup>109</sup>. Le courant de recherche, qui a abordé la représentation des Habsbourg à l'époque moderne, s'est ainsi tout particulièrement focalisé sur l'empereur Léopold I<sup>er</sup>. En s'appuyant sur les images, les spectacles et les textes qui servent à glorifier le souverain, la chercheuse Maria Goloubeva a, par exemple, démontré que la représentation de Léopold I<sup>er</sup> est fortement liée à son désir de rivaliser avec le roi de France, Louis XIV. Dans le domaine des arts, l'accent est également mis sur la modestie et la piété des Habsbourg<sup>110</sup>.

À travers l'art et la littérature notamment, le discours du pouvoir monarchique véhicule l'image d'un souverain, père de ses peuples. Juste et aimant, celui-ci fait explicitement référence à Dieu le Père. La théorie politique de l'époque moderne et l'historiographie de cour attribuent aux Habsbourg, comme aux membres d'autres dynasties, l'aptitude à gouverner pour le bien des sujets conformément au droit naturel divin<sup>111</sup>. Leurs qualités et vertus personnelles sont une garantie qui permet aux souverains Habsbourg de justifier leurs actes devant Dieu<sup>112</sup>, et ils en tirent leur légitimité. Au cours du XVIII<sup>e</sup> et surtout du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est devant le jugement et l'assentiment des hommes, leurs sujets, que les souverains sont de plus en plus confrontés.

Au cours de l'époque moderne, la piété confère une légitimation supplémentaire, et même indispensable, aux revendications politiques des Habsbourg<sup>113</sup>.

---

**108** Nous souhaitons proposer l'approche de Polleros sur ce point, « Zur Repräsentation der Habsburger », p. 92: « Im Unterschied zum Persönlichkeitskult Ludwigs XIV. ging es den Habsburgern also um eine Betonung der Familientradition und vor allem um die Legitimierung ihrer kaiserlichen Macht durch Demonstration der Kontinuität des seit Generationen mit dem Haus Österreich verbundenen Kaisertums ».

Voir aussi Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 364.

**109** Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 364.

**110** Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, p. 152.

**111** Brockmann, « Das Bild des Hauses Habsburg », pp. 39–43 ; Coreth, *Österreichische Geschichtsschreibung*, pp. 27–91 ; Kovács, « Die Apotheose des Hauses Österreich », p. 67 ; Lhotsky, *Österreichische Historiographie*, pp. 93–100 ; Moraw, « Kaiser und Geschichtsschreiber » ; Strohmeyer, « Höfische und ständische Geschichtsschreibung », pp. 881–885 ; Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern », p. 96.

**112** Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern », p. 96.

**113** Coreth, *Pietas Austriaca* ; Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, pp. 299–300 ; Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, pp. 78–212 ; Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, p. 204.

Dans le cadre de la Contre-Réforme baroque, ces derniers souhaitent se caractériser par une piété eucharistique et mariale particulière, qu'ils présentent volontiers comme une vertu propre à leur dynastie. Les Habsbourg sont des souverains catholiques et conscients de l'être<sup>114</sup>. Depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, on parle de *Pietas Austriaca*<sup>115</sup>. La figuration des souverains sous les traits de personnages bibliques est alors un motif iconographique fréquent, prisé par les puissants, tout particulièrement chez les Habsbourg: Léopold I<sup>er</sup> est ainsi souvent représenté sous les traits du juge d'Israël, Josué<sup>116</sup>.

Par la suite, l'historienne Jutta Schumann a retravaillé les questions de « propagande », d'« opinion », et d'« opinion publique » à l'aide des différents matériaux de représentation<sup>117</sup> de Léopold I<sup>er</sup><sup>118</sup>. Évoquons ainsi les apologistes religieux, comme le théâtre jésuite par exemple, qui encouragent la loyauté à l'égard de la dynastie et contribuent grandement à la diffusion de la *Pietas Austriaca*<sup>119</sup>.

Le règne de Charles VI annonce au XVIII<sup>e</sup> siècle un tournant avec l'apparition d'un *Kaiserstil*. Ce « style de l'empereur » témoigne de la manière dont Charles VI conçoit la représentation, très centrée autour de la notion d'Empire et de la prérogative des Habsbourg sur la dignité impériale<sup>120</sup>. Franz Matsche envisage l'entreprise artistique de ce dernier comme un moyen de promouvoir un idéal de gouvernement lié à la personne de l'empereur. Les œuvres d'art et architecturales sont considérées comme des témoignages de l'aptitude politique du souverain autrichien à bien gouverner, pour le bien commun<sup>121</sup>.

Des mesures en vue d'une politique artistique plus organisée n'interviennent qu'à partir de 1716<sup>122</sup>, lorsque le père de Marie-Thérèse crée la Direction de la Construction Générale Impériale. Charles VI soutient et institutionnalise aussi l'Académie des arts<sup>123</sup>.

---

**114** Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I.*, pp. 191–192.

**115** Schmal, *Die Pietas Maria Theresias*, pp. 197–204; Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, p. 78; Lorenz, « Der habsburgische 'Reichsstil' », p. 166.

**116** Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt*, vol. 1, p. 92 ; Ziegler, « STAT SOL », p. 167 ; voir aussi Vocelka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, p. 72.

**117** Parmi ces matériaux, évoquons les gravures, les portraits, les feuilles volantes.

**118** Schumann, *Die andere Sonne*, p. 26.

**119** Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, pp. 187–194; Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I.*, pp. 52–55, p. 152.

**120** Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, p. XI.

**121** Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, p. 223. Matsche parle de *Gemeinwohl*.

**122** Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 365.

**123** Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*; voir aussi Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, pp. 293–294, 296–297; Kovács, « Die Apotheose des Hauses Österreich », p. 77; Rill, *Karl VI.*, pp. 199–206; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 365.

Les chercheurs se sont interrogés sur la possibilité de visualiser et d'afficher la dignité élective et impériale des Habsbourg aux côtés de leurs titres héréditaires comme ceux d'Autriche, de Bohême et de Hongrie. L'analogie est faite entre les portraits Habsbourg et leur mode de souveraineté en union personnelle. Conçu dans une entreprise de légitimation, le portrait est perçu par Friedrich Polleroß comme le reflet des rapports unissant princes et territoires, autrement dit comme un miroir des aspirations et des revendications des princes sur leurs territoires héréditaires mais aussi sur ceux qui relèvent du Saint Empire romain germanique<sup>124</sup>. Après avoir étudié la représentation des Habsbourg au cours d'une série d'articles, Polleroß s'est interrogé sur l'influence des pays, des royaumes, dans la manière de représenter les souverains dans les portraits. Dans la plupart des portraits de la dynastie durant toute l'époque moderne, les provinces de la Monarchie, tout particulièrement la Hongrie, y sont représentées à travers leurs symboles nationaux<sup>125</sup>. Les portraits du souverain Habsbourg constituent, sans aucun doute, un aspect important, sinon primordial de la représentation officielle, comme le souligne l'auteur. Ils sont alors désignés comme portraits d'État ou *Staatsporträts*. Outre le contenu thématique véhiculé par les portraits, Friedrich Polleroß aborde la question des images sous l'angle de leurs espaces d'exposition, notamment dans les *Kaisersäle*, « les salles de l'empereur », qu'il parvient à relier avec le fonctionnement et la symbolique des portraits royaux<sup>126</sup>. Les portraits apparaissent donc comme des éléments essentiels dans et à la mise en scène des membres de la dynastie durant l'époque moderne.

Après l'extinction de la lignée masculine des Habsbourg d'Autriche à la mort de Charles VI en 1740, Marie-Thérèse et son époux François Étienne de Lorraine, mariés depuis 1736, fondent une nouvelle dynastie, celle des Habsbourg-Lorraine. Le fils aîné du couple, l'archiduc Joseph est couronné roi des Romains en 1764, puis empereur du Saint Empire romain germanique à la mort de son père François I<sup>er</sup> en 1765. C'est le premier empereur issu de la dynastie des Habsbourg-Lorraine. Celle-ci démarre véritablement sous Joseph II qui, en tant que corégent et empereur dès 1765, succède à Marie-Thérèse, à la mort de celle-ci en 1780. La chercheuse Angelika Schmitt-Vorster (2006) s'est penchée sur la représentation des premiers membres de la dynastie des Habsbourg-Lorraine à travers les portraits d'État de l'empereur Joseph II. Loin de s'attacher

---

**124** Polleroß, « Kaiser, König, Landesfürst », pp. 189–194; Polleroß, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », p. 1011.

**125** Polleroß, « Zur Repräsentation der Habsburger » ; Polleroß, « Des abwesenden Prinzen Porträt » ; Polleroß, « Kaiser, König, Landesfürst » ; Polleroß, « Macht und Image » ; Polleroß, « Austriacus Hungariae Rex » ; voir aussi Galavics, « Die Künstlerische Repräsentation ».

**126** Polleroß, « Imperiale Repräsentation ».

uniquement à une étude iconographique des portraits du monarque, la chercheuse s'est intéressée au contexte de fonctionnement de l'image impériale<sup>127</sup>. Elle souligne l'importance de la dignité impériale dans la représentation des revendications et des prétentions des Habsbourg. L'image est alors analysée à la fois dans son contexte d'apparition et de diffusion. L'auteur élabore un catalogue de portraits dans lequel elle montre comment la représentation de l'empereur passe d'une influence baroque à une représentation plus marquée par les nouveaux idéaux du siècle des Lumières<sup>128</sup>. Le souverain est ainsi de plus en plus considéré comme le premier serviteur de l'État<sup>129</sup>.

Tous ces auteurs, Polleroß, Telesko, Yonan, Barta, Simić, Schmitt-Vorster, proposent des études indispensables et fondatrices sur les portraits Habsbourg, et tout particulièrement sur ceux de Marie-Thérèse. Toutefois, aucun ne présente une étude d'ensemble des portraits de Marie-Thérèse visant à les considérer comme des canaux de transaction. Selon nous, les portraits de Marie-Thérèse permettent l'analyse du corps de l'État, incarné par le portrait de la souveraine. Nous envisageons l'objet portrait sous l'angle de l'échange entre les différents acteurs constitutifs de la Monarchie, en particulier entre Marie-Thérèse et les différents représentants de la société du temps.

## 2 Problématique, objectifs, méthodologie

L'objet de notre travail est bien la représentation du pouvoir dans la situation exceptionnelle de Marie-Thérèse, première femme de la dynastie, à monter sur les trônes héréditaires de ses pères. Nous nous interrogeons sur la nature de cette Monarchie « composite » sous le règne de Marie-Thérèse. Il s'agit de réaffirmer le pouvoir de la Maison d'Autriche, le légitimer dans un contexte de crise du pouvoir et renouveler les réseaux d'acteurs et de soutiens de la Monarchie, tout en analysant le rôle des portraits comme objets et enjeux de pouvoir. La société du temps est formée d'ordres et d'états qui représentent autant de pouvoirs avec lesquels le souverain doit composer. Nous engageons ce livre dans la direction initiée par Jean Bérenger<sup>130</sup>, en

<sup>127</sup> Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*.

<sup>128</sup> Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, pp. 1–3.

<sup>129</sup> Parmi les chercheurs qui se sont penchés sur la représentation des Habsbourg-Lorraine, mentionnons la chercheuse slovaque Veronika Chňupková qui a travaillé sur la *Präsentation von Franz Stephan von Lothringen in der Barockkunst*, à l'Université Palackého d'Olomouc en République tchèque.

<sup>130</sup> Bérenger, *Finances et absolutisme autrichien* ; Bérenger, *Histoire de l'empire des Habsbourg* ; Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1.



particulier le principe discuté de dyarchie, selon lequel le monarque et les états sont associés dans le gouvernement de l'ensemble monarchique, mais nous le dépassons aussi grâce aux travaux sur la Monarchie de Thomas Winkelbauer et de Petr Maťa qui ont proposé un nouveau regard sur cet ensemble en évoquant le terme de partenariat. Les états et la couronne sont associés et se reconnaissent mutuellement dans un rapport de réciprocité<sup>131</sup>. Le mode de gouvernement des Habsbourg est davantage considéré sous l'angle de l'interaction et de l'interdépendance que de la confrontation, même si les révoltes et tensions persistent. Au sein du processus de formation de l'État moderne au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les portraits de Marie-Thérèse peuvent être considérés comme un indicateur des relations entre le pouvoir central viennois et les différents ordres et états des royaumes.

Pourquoi y a-t-il tant de portraits de Marie-Thérèse ? Comment ces portraits apparaissent-ils et que montrent-ils exactement ? Questions simples mais qui n'en demeurent pas moins indispensables. Les portraits reflètent la nécessité pour la souveraine, son entourage et ses sujets de trouver une visualisation et une définition communes de la Monarchie et une représentation du pouvoir royal central qui englobe aussi les autres pouvoirs. Ces portraits sont aussi le signe d'une Monarchie en crise, dans la nécessité de raffermir voire de recréer les bases de sa légitimité. Ces tableaux répondent donc à un besoin largement ressenti de visualiser le pouvoir royal et plus précisément celui de Marie-Thérèse. Ils reflètent à leur manière la pénétration de l'espace monarchique par le portrait royal, cette pénétration faisant l'objet d'une construction largement propagée.

Grâce aux portraits de Marie-Thérèse, nous analysons les divers rapports entre les provinces, Marie-Thérèse et la cour de Vienne, mais aussi entre les élites elles-mêmes. Les provinces participent seules ou en collaboration avec la cour de Vienne, en particulier en collaboration avec les peintres, à la fabrication et à la diffusion de l'image royale. Les portraits de Marie-Thérèse sont un nouveau matériel d'étude pour aborder cette question de la construction monarchique. En prenant en compte un large corpus de portraits de Marie-Thérèse, ce travail permet tout particulièrement d'analyser la question de la transaction entre les principaux acteurs de la Monarchie, c'est-à-dire entre Marie-Thérèse et ses élites<sup>132</sup>, lorsqu'une femme hérite et prend le pouvoir et doit donc se faire re-

---

**131** Maťa, « Die Habsburgermonarchie »; Maťa, Winkelbauer, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept »; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, pp. 29–178; Mac Hardy, « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern », p. 79, pp. 81–86, p. 81, p. 83.

**132** Par élites, nous comprenons les nobles, les ecclésiastiques et les élites urbaines. Nous sommes bien conscients que ces élites sont plurielles et même divisées entre elles.

présenter à la fois comme femme, notamment comme épouse et comme mère, mais aussi comme souverain. La manière dont elle se fait peindre et dont elle est peinte, ainsi que les occasions au cours desquelles elle est représentée, sont autant d'aspects essentiels de cette transaction.

Il s'agit tout d'abord d'analyser les rapports de production et de diffusion, puis de décrire les changements iconographiques des tableaux. L'apport de notre recherche se situe à la jonction de ces deux démarches méthodologiques, l'analyse de la production et de la diffusion ainsi que l'analyse du contenu des portraits.

Nous partons de l'hypothèse que l'image de Marie-Thérèse vient indubitablement pallier un manque de présence et de légitimité, un besoin de représentation et de visualisation du pouvoir. Le fait de posséder un portrait de Marie-Thérèse est donc une marque d'attachement à la personne royale, même s'il n'est pas nécessairement ni systématiquement à mettre sur le compte d'une adhésion véritablement consentie à la Monarchie. Après une reprise d'autorité sur un pouvoir ébranlé et fragilisé, il est plus adéquat de parler d'une forme d'acceptation, plus ou moins intéressée, de la part des élites, Marie-Thérèse se devant, de son côté, de composer avec ces dernières. L'adhésion est aussi consentie et fondée sur le compromis qui vise à réaffirmer une légitimité et à réactiver différents réseaux. De nombreuses personnes dépendent de la souveraine et lui sont redevables de places, de fonctions, de dons, et Marie-Thérèse, elle-même, leur est reconnaissante de leur soutien.

L'effet de substitution symbolique du portrait est dans le cas de Marie-Thérèse particulièrement nécessaire. En raison de la dispersion et de l'étendue des royaumes régis par les Habsbourg, le don d'ubiquité, très souvent reconnu au portrait du prince, s'avère être un élément indispensable de la domination politique et symbolique de la souveraine et de sa dynastie dans les pays de la Monarchie, mais aussi dans certains espaces de l'Allemagne qui relèvent de l'autorité de l'empereur.

Les portraits peuvent être perçus comme des textes dont chaque élément<sup>133</sup> correspond à une syntaxe particulière. On peut y lire la manière dont la Monarchie entend se définir à cette époque mais aussi comment elle est définie par les autres pouvoirs et comment elle se définit elle-même par rapport à ces autres pouvoirs. La place de Marie-Thérèse en tant que souverain aux côtés de l'empereur du Saint Empire romain germanique constitue par ailleurs un élément essentiel de la compréhension du discours politique de la Monarchie sous

---

<sup>133</sup> Nous pensons notamment à la position du corps, des mains, à la représentation et à l'ajout des couronnes.

le règne de Marie-Thérèse. Cette situation exceptionnelle trouve une traduction visuelle dans les portraits de la souveraine.

Les traditions séculaires des portraits comme les besoins immédiats ponctuels (guerres, couronnements, naissances) influencent la représentation iconographique des tableaux. Différents discours se rassemblent et empruntent à diverses influences<sup>134</sup>, s'en inspirent afin de renforcer le discours central de la Monarchie sur elle-même.

Les portraits, à travers les divers types de tableaux qui reprennent des modèles répandus, peuvent être lus et vus comme des discours politiques, commandés par plusieurs acteurs à certains moments bien précis. Ces types de portraits changent tout au long du règne et de la vie de Marie-Thérèse dont ils reflètent les enjeux. Les producteurs et récepteurs des portraits se rejoignent pour répondre à un besoin commun, celui de produire et de commander des images communes du pouvoir central, un pouvoir monarchique accepté et partagé, du moins visuellement, et qui incarne de plus en plus l'État et le bien commun que cet État est censé représenter.

### a. Description de la démarche

Notre démarche, en particulier la délimitation des sources, se différencie de celles de chercheurs en histoire de l'art comme Michael Yonan et Werner Telesko. La définition du corpus de sources iconographiques de cette recherche est, en effet, beaucoup plus limitée ou plus précisément, elle ne prend en compte « que » les portraits royaux officiels qui s'appuient sur le modèle des deux cent cinquante-et-un portraits d'apparat répertoriés, contrairement à Michael Yonan ou à Werner Telesko qui considèrent différents types de représentation, notamment visuels, comme les gravures et les sculptures. D'autre part, la méthode que nous adoptons est différente, puisque nous mettons au service de notre étude trois démarches essentielles : l'analyse des peintres, la localisation des commanditaires et des emplacements d'exposition ainsi que les occasions de la commande, et, enfin, l'analyse de la composition des portraits en tant que tels, et leurs significations, avec la prise en compte des couronnes figurées ainsi que la représentation du pouvoir au féminin comme en témoignent les images de la femme, de l'épouse, de la mère puis de la veuve, toujours associées à la figure souveraine monarchique. Nous pouvons regrouper ces trois démarches essentielles en trois mots d'ordre : production, distribution, contenu iconographique. La question de la dif-

---

134 Évoquons notamment les influences Habsbourg, hongroise, autrichienne, impériale.

fusion des portraits ainsi que celle des possesseurs des portraits et leurs rapports au pouvoir font l'objet d'une étude approfondie dans notre travail. Il en va de même pour l'étude des peintres et de leur formation artistique. L'apport de notre sujet est, répétons-le, de prendre également en compte une part de l'initiative de composantes externes à la cour de Vienne. L'étude du corps politique est en effet un tout. Chaque membre, chaque individu dépend de l'ensemble, l'union se faisant principalement derrière la figure de Marie-Thérèse. Nous combinons une approche conjoncturelle de la représentation de Marie-Thérèse à une volonté d'élargir les enjeux dans un sens plus structurel.

Parmi les chercheurs qui ont abordé le portrait comme lié à la représentation du corps politique, Naïma Ghermani analyse les portraits de princes allemands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>135</sup>. En s'appuyant sur la théorie des deux corps du roi selon Ernst Kantorowicz, l'auteur montre comment les princes de la Saxe électorale luthérienne et de la Bavière catholique, dans le cadre de leur rivalité avec l'empereur, entreprennent une transformation juridique et politique de leur statut et de leur pouvoir<sup>136</sup>. À la différence de Naïma Ghermani, nous avons choisi de mettre à l'épreuve la théorie de Kantorowicz appliquée aux portraits de Marie-Thérèse, sans l'abandonner totalement<sup>137</sup>. Dans notre cas, il est préférable d'analyser les différents héritages, Habsbourg, espagnol, impérial, et les traditions familiales, les influences et transferts (français notamment) de la Monarchie autrichienne. Cette analyse entraîne des interrogations en comparant les portraits de Marie-Thérèse avec ceux des souverains et des souveraines, issus notamment de la dynastie des Habsbourg. Ces portraits sont le moyen d'expression de certaines continuités et de changements, livrant au final un véritable discours politique émanant de divers interlocuteurs, discours politique qu'il s'agit de prendre en compte pour comprendre le pouvoir et la place des portraits. Nous n'abandonnons donc pas totalement la théorie des deux corps du roi mais nous la dépassons et la remplaçons dans le contexte de la Monarchie et dans la position particulière de Marie-Thérèse.

Mode de représentation, de légitimation, mais aussi de domination, le portrait est une forme de pouvoir en soi. L'image royale se trouve au centre d'un processus interactif reflétant aussi bien les attentes des producteurs, commanditaires, peintres, que des destinataires qui exposent les portraits dans leurs salles de réception ou de conseil. Le choix des portraits vise à étudier le processus de production et de dissémination de l'image royale dans toutes ses phases,

---

<sup>135</sup> Ghermani, *Le Prince et son portrait*.

<sup>136</sup> Bredekamp, « Préface », p. II.

<sup>137</sup> Kantorowicz, *King's two bodies*.

tout en accordant une grande attention à chaque peintre et au contexte de production et de diffusion. Les liens des commanditaires et des peintres avec le pouvoir ou avec des institutions proches du pouvoir comme l'Académie de Vienne sont mis en valeur. Les portraits, l'étude de leur contenu iconographique et de leur composition, sont systématiquement rattachés aux contextes de création, de diffusion, d'exposition ainsi qu'aux acteurs de ces contextes.

## **b. Déroulement de la recherche : périodes étudiées et délimitation géographique**

Après avoir répertorié les tableaux, nous avons constaté la présence et la signification de divers éléments iconographiques récurrents. Cette constatation a permis de regrouper les tableaux en types. Nous avons pu remarquer que cette typologie de tableaux structure l'histoire des portraits en phases qui correspondent à des évolutions de l'histoire événementielle, politique, juridique et personnelle de Marie-Thérèse et de la Monarchie. Ainsi, une production quasi continue de tableaux a lieu avec quelques périodes charnières, au début du règne, lors des guerres de Succession d'Autriche, notamment entre 1740 et 1745, à l'époque des couronnements et des hommages, puis entre 1750 et 1755 lorsque la famille est au complet après la naissance des seize enfants, et enfin après 1765 lors de la mort de l'empereur François I<sup>er</sup> avec l'apparition d'un nouveau type de portrait en veuve. L'iconographie et le style des peintres évoluent en parallèle avec les nouvelles conceptions artistiques qui prédominent dans l'institution académique.

Le premier objectif de ce travail fut de recenser le plus possible de portraits royaux de Marie-Thérèse réalisés entre 1717 et 1780, particulièrement dès son accession au trône en 1740 jusqu'à sa mort en 1780. Des documentations écrites sur les tableaux ont été indispensables. Nous avons tenté de délimiter et d'estimer l'importance de la localisation des portraits de la souveraine dans les différents pays de la Monarchie, mais aussi dans le Sud et l'Ouest de l'Allemagne. Nous avons également pris en compte un portrait conservé actuellement en Lorraine, en raison de son intérêt iconographique et des liens entre l'époux de Marie-Thérèse et cette région.

Au lieu de l'exhaustivité<sup>138</sup>, même si nous avons cherché le plus d'images possible, il a semblé plus pertinent de distinguer les différentes catégories de

---

<sup>138</sup> Nous voudrions citer sur ce point une phrase de Vovelle qui nous a paru pertinente pour notre propre propos : « [ . . . ] le critère quantitatif, manié sans précaution, peut devenir fourvoyant [ . . . ] », Vovelle, *Les âmes du purgatoire*, p. 11.

portraits réalisés au cours du règne à l'aide du corpus de tableaux rassemblés, afin d'identifier à quelle occasion ils avaient été commandés et le cadre géographique et institutionnel de leur exposition. Cette enquête se veut davantage qualitative que quantitative même si le rassemblement d'un grand nombre de portraits a pu aider à la compréhension de l'usage fait à partir des portraits de Marie-Thérèse. La priorité a été donnée aux portraits réalisés principalement à l'huile car ce type de support est souvent utilisé pour une représentation royale et majestueuse des souverains. Le portrait à huile est aussi très répandu au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour quantifier les portraits officiels de Marie-Thérèse, nous avons recensé au cours de ces années de recherche deux cent cinquante et un portraits, il reste encore des tableaux qui demeurent inconnus parce qu'inaccessibles, perdus ou détruits. Le volume des portraits retrouvés aujourd'hui ne reflète donc pas totalement la quantité réelle de portraits à l'époque.

Notre travail englobe les tableaux originaux ainsi que les copies et répliques. Ces notions d'originaux et de copies sont d'ailleurs à relativiser si l'on prend en compte les pratiques culturelles et sociales du temps comme le rappelle Philippe Hamon<sup>139</sup>. Nous avons essayé d'établir et d'expliquer la présence ainsi que la quantité des portraits royaux sur les différents territoires issus des anciens pays de la Monarchie.

La répartition territoriale proposée suit les frontières actuelles des pays en tentant de les regrouper avec les anciennes provinces. L'étendue géographique des territoires de Marie-Thérèse, ainsi que la mobilité des tableaux due aux événements historiques, ont compliqué en certains cas la localisation de l'emplacement d'origine des portraits. La traçabilité des portraits est particulièrement ardue durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Hongrie, en Slovaquie ou en République Tchèque, en raison de la fuite de nombreux nobles et de la confiscation des châteaux et des biens de ces demeures. Les transferts de propriété sont mal documentés.

Cependant, en suivant l'exemple de la thèse d'Angela Schmitt-Vorster sur les portraits de Joseph II, le fonds de portraits de Marie-Thérèse en possession de la cour de Vienne au début des années 1900, mentionné dans les anciennes listes d'inventaire du *Bundesmobiliendepot*, offre un chiffre de départ possible<sup>140</sup>. Quarante-six portraits de Marie-Thérèse y sont répertoriés, contre vingt-quatre portraits de Charles VI. Ce nombre conforte l'hypothèse selon laquelle le portrait de la souveraine a été l'objet d'un intérêt croissant, qui n'est pas seulement imputable à un règne plus long de onze ans<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 73–74.

<sup>140</sup> Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 9.

<sup>141</sup> Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, pp. 4–11.

### c. Délimitation des portraits étudiés

Ces tableaux étudiés représentent Marie-Thérèse de manière majestueuse et affichent les insignes du pouvoir comme les couronnes et le sceptre. Il s'agit de portraits principalement peints pour être vus. Le portrait d'apparat officiel ne représente pas seulement le souverain comme il apparaît dans l'intimité, mais au contraire, comme il se présente en public, devant ses sujets, dans une mise en scène de sa personne et de sa fonction en tant qu'incarnation de l'État. En certains cas, comme au sein de la Monarchie espagnole au temps des Habsbourg, la simple représentation du personnage debout, de manière statique et altière, suffit à représenter la dignité royale.

Différentes expressions parcourent la littérature pour désigner les portraits des princes. On trouve aussi bien les termes de portraits du souverain, de portrait princier que l'expression de portrait d'État<sup>142</sup>. Les auteurs semblent utiliser de manière quelque peu confuse les termes de portraits d'apparat ou de représentation officielle ainsi que les expressions de portrait d'État ou de portrait du souverain, *Staatsporträt* ou *Herrscherporträt*<sup>143</sup>.

Face à cette terminologie, l'historienne de l'art Diane Bodart les nomme plus prudemment « portraits d'apparat », en rappelant que ces portraits ne sont pas seulement destinés aux princes<sup>144</sup>. Au fil du temps, le portrait d'apparat se transforme en effet en portrait d'État. Le portrait royal de Marie-Thérèse n'est pas seulement suspendu dans les galeries impériales et nobiliaires mais aussi dans les académies et les universités. Dans le contenu même de la représentation, cette mutation est lisible dans la mise en scène des insignes représentés. Marie-Thérèse apparaît successivement en souveraine, en femme, en épouse, en mère puis en veuve, en archiduchesse d'Autriche, en roi de Hongrie, en roi de Bohême, en souverain de tous ces territoires, en épouse de l'empereur du Saint Empire romain germanique. Vers la fin du règne, les portraits représentent Marie-Thérèse de manière relativement conforme à son allure vieillissante, et surtout dans une pose au service du bien public et de l'État, assise à une table auprès d'un matériel de travail. Ce service est davantage compris comme le service du bien public qui ne s'acquiert pas seulement par l'héritage mais par l'activité et le travail du souverain, au service de l'État et de ses sujets. Le portrait royal et dynastique devient ainsi à sa manière un portrait d'État.

<sup>142</sup> Polleross, « Kaiser, König, Landesfürst », p. 189; Polleross, « Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst », pp. 93–94.

<sup>143</sup> Jenkins, *The State Portrait*.

<sup>144</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 20.

Les œuvres de Martin van Meytens, peintre officiel de Marie-Thérèse, longtemps directeur de l'Académie, occupent une place de choix dans notre corpus car elles mettent bien en scène cette union entre le monarque et ses pays par le biais des couronnes. Il s'agit d'une représentation officielle en majesté, très connue et populaire encore aujourd'hui.

Sans être oubliés, les portraits plus intimes du peintre et ami de la souveraine, le Genevois Jean-Étienne Liotard, qui pourtant a produit bien des portraits de Marie-Thérèse, ne sont pas prioritairement pris en compte. Remarquons le flou de la distinction entre portraits officiels et portraits privés. Au sein de la Monarchie, comme c'est le cas dans toute monarchie, la sphère privée et la sphère publique se confondent souvent. Ces tableaux plus intimes ne sont donc pas totalement négligés mais ne constituent pas le centre du corpus. Ils peuvent être utilisés comme portraits de représentation officielle dans certaines circonstances, lorsqu'il s'agit par exemple d'offrir les portraits de Marie-Thérèse à des particuliers. Dans ce cas, un « simple » portrait de Liotard peut suffire, même s'il représente Marie-Thérèse sans les insignes de pouvoir.

Si les portraits du peintre Martin van Meytens, de son atelier et des copistes qui imitent ces portraits, sont principalement pris en compte dans ce livre et qualifiés de portraits d'État, c'est tout d'abord parce qu'ils sont les plus nombreux et parce qu'ils correspondent le mieux à la définition commune de « portrait d'État ». Ils représentent Marie-Thérèse, altière et majestueuse aux côtés des couronnes, insignes royaux par excellence. Toutefois, d'autres portraits, en particulier durant la dernière décennie du règne de Marie-Thérèse, plus sobres, peuvent également être considérés comme des portraits d'État. À travers l'image de la souveraine, le pouvoir est incarné et une certaine idée de l'État devient visible. Des portraits plus simples et centrés sur la personne même de la souveraine jouent ainsi parfaitement leur rôle de substitution et de légitimation.

Que représente le corpus de portraits par rapport à l'ensemble des moyens picturaux mis en place pour représenter Marie-Thérèse ?

Les portraits de Marie-Thérèse ne forment pas le seul support de représentation de la souveraine et de sa Monarchie. Les monnaies, les médailles<sup>145</sup>, les sculptures, les fresques murales et les gravures, ainsi que d'autres types de tableaux aux sujets allégoriques ou historiques, sont autant de moyens de représentation qui ne font pas partie de notre corpus de sources mais qui peuvent être convoqués comme éléments de comparaison ; ainsi pour estimer la popularité et la fréquence de certains types de représentation. Les gravures peuvent, en certains cas, aider à comparer les tableaux, en permettant notamment d'i-

---

145 Haag, Fabiankowitzsch, Winter, Antony, *Zuhanden Ihrer Majestät: Medaillen Maria Theresias*.



dentifier la popularité des différents types de portraits et le mode de représentation de Marie-Thérèse dans ces divers supports.

Le portrait d'État est un support qui n'est alors réservé qu'à une infime frange de la société, autrement dit aux élites, quel que soit leur niveau et qu'elles soient princières, nobiliaires, urbaines, ecclésiastiques. En outre, les grandes fresques de couronnement<sup>146</sup>, les représentations scéniques sont volontairement laissées de côté dans cette étude même si elles facilitent la mise en perspective de certains types de portraits. L'exclusion des portraits posthumes relève des limites chronologiques. Les portraits individuels de Marie-Thérèse sur la colline de Presbourg, à cheval, font partie de notre objet de recherche, car en tant que portrait individuel, ils s'intègrent dans le corpus des portraits pris en compte dans ce livre.

#### d. Déroulement de l'enquête

Les capitales et les grandes villes, ou les anciens centres importants de la Monarchie, en Autriche tout d'abord, mais aussi en Hongrie, en République tchèque, en Slovaquie, en Slovénie, en Croatie, en Italie, en Belgique, au Luxembourg, en Serbie, tout comme en Allemagne, ont servi de point de départ pour rassembler les tableaux analysés. Les portraits sont répartis dans les musées nationaux et régionaux mais aussi dans beaucoup de châteaux, privés ou publics, de couvents et d'hôtels de ville. En nous appuyant sur les répertoires, les séries documentaires, les catalogues d'exposition et les essais scientifiques publiés, nous avons pris conscience de cette dispersion spatiale, même si un certain nombre d'archives sont centrées à Vienne. Toutefois, nous voulions démontrer la part prise par les initiatives locales des différents pays. Il nous a donc fallu nous rendre à plusieurs reprises (ou du moins prendre contact lorsqu'il n'était pas possible de s'y rendre) dans les différentes capitales des pays de l'ancienne Monarchie (Presbourg, Budapest, Bruxelles, Prague) ainsi que dans d'autres lieux (châteaux, abbayes, hôtels de ville). Les lieux de la Monarchie sont pluriels, même polycentriques. Certes, Vienne reste un point central, toutefois les autres centres comme Buda, Presbourg (ancien nom pour Bratislava), Prague et même Bruxelles ne doivent pas être négligés. À l'échelle locale et régionale, ils représentent d'importants centres de décision et d'influence. Il s'agit aussi de se demander si les initiatives prises, par exemple, par les villes des différentes

---

<sup>146</sup> Il s'agit des tableaux du couronnement hongrois réalisés par Franz Messmer et Wenzel Pohl pour la chancellerie hongroise.

contrées de la Monarchie (même éloignées) de commander un portrait de Marie-Thérèse ne correspondent pas aussi à une manière de montrer leur indépendance tout en rappelant, en même temps, leur loyauté vis-à-vis de Marie-Thérèse.

Les images constituent les sources principales d'information, il s'agit donc de travailler en étroite collaboration avec les historiens de l'art et les musées, ainsi qu'avec d'autres institutions en possession de portraits de Marie-Thérèse comme les couvents, châteaux et hôtels de ville. Enfin, cette enquête n'aurait pu être réalisée sans l'aide d'ouvrages de la littérature secondaire, de catalogues de musées, d'exposition, de revues artistiques et d'essais scientifiques publiés au sujet des résidences impériales, des châteaux nobiliaires, des couvents et hôtels de ville ainsi que la littérature consacrée aux peintres.

Les portraits ont été rassemblés selon des critères géographiques ainsi que sociaux et politiques en s'appuyant sur des cartes recensant les possessions territoriales des Habsbourg au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, les guides Dehio et l'*Österreichische Kunsttopographie*, topographie d'art autrichienne comme l'aide des musées autrichiens, slovaques, slovènes, tchèques et hongrois, allemands, belges et italiens ainsi que les lexiques artistiques ont été d'un apport irremplaçable.

Des éléments de mise en séries, de banques de données notamment, nous ont été fournis en Autriche par le Kunsthistorisches Museum, le Musée d'Histoire de l'Art. En Slovaquie, les informations nous ont été communiquées par le Musée Červený Kameň et la Slovenská Národná Galéria, la Galerie nationale slovaque, ou encore la Galéria mesta Bratislavy, la Galerie de la ville de Bratislava au palais Mirbach de Bratislava principalement. En République tchèque, différentes institutions telles que le Národní Památkový Ústav Ústřední Pracoviště, National Heritage Institute, à Prague, nous ont été d'une grande aide. Mentionnons aussi le Musée de la ville de Prague, le château de Prague, le Musée national et la Galerie nationale de Prague. En Hongrie, le Musée National hongrois, le Magyar Nemzeti Múzeum, à Budapest, a également été serviable. Nous avons ainsi pu établir une liste répertoriant les tableaux quel que soit le pays, document qui n'existait pratiquement nulle part, à l'exception de certains musées nationaux comme le Kunsthistorisches Museum à Vienne ou la Slovenská Národná Galéria de Bratislava et le Červený Kameň pour l'ensemble de la Slovaquie.

Nous nous sommes concentrés sur les inventaires disponibles à la cour de Vienne, chez les grands de la Monarchie et auprès d'institutions comme les hôtels de ville et les couvents. Cette dispersion géographique des portraits témoigne de l'ouverture de frontières longtemps fermées.

### e. Les sources écrites : dispersion géographique et nature de ces sources

La recherche et l'analyse d'écrits sont nécessaires à la compréhension des tableaux. Les portraits eux-mêmes sont l'objet d'une certaine forme de pilotage de la part de la cour viennoise. C'est ainsi que des portraits de Marie-Thérèse sont mentionnés dans des documents archivistiques rassemblés tout d'abord aux *Staatsarchiv* de Vienne<sup>147</sup>, comme par exemple les documents relatifs à l'Académie pour les années 1770<sup>148</sup>. Les anciens actes du *Haus-, Hof- und Staatsarchiv* recensent aussi les courriers des secrétaires et des conseillers de Marie-Thérèse qui entourent l'activité de certains peintres au service de la souveraine, comme Anton von Maron<sup>149</sup>.

La souveraine est le premier commanditaire de tableaux et participe activement à leur diffusion<sup>150</sup>. La caisse secrète de la chambre (*geheime Kammerkasse*), qui se trouve parmi les attributions du grand maître de cour (*Obersthofmeister*), a en charge la fortune privée du souverain<sup>151</sup>. Les livres de comptes de la cour recensent ainsi de nombreux portraits qu'elle commande elle-même. Marie-Thérèse a

---

**147** Voir les archives suivantes: AT-OeStA/FHKA SUS KZAB, Rechnung des Kayserl. Königl. Hofzahlamts über die ausgezahlte Hof-Staab und andere Status von Octobris 1750 bis Jenner 1751 dans les Hofkammerarchiv; Kameral-Zahlamts-Bücher; Nr. 31–1744, Hokammerarchiv, Cameral Zahl Amts Rechnung Pro Anno 1741, BD. 28; AT-OeStA/HHStA, O.K. ä. A. 132 Oberstkämmereramt; 1744 bis incl. 1776, ainsi que l'Allgemeines Verwaltungsarchiv, AVA Unterricht STHK Teil 1 75 7 Wien Akademie der bildenden Künste 1774–1783, Unterricht und Kultus, 75 Studienhofkommission; AT-OESTA/HHStA AKA 35 Haus-Hof und Staatsarchiv, Kabinettsarchiv (1523–1918), Alte Kabinettsakten (1523–1803), Italienische Korrespondenz 1772–75. AT-OeStA/HHStA HA Geh KZ 1 Akten des Geheimen Kammerzahlamts 1673–1780, GehKZ 2 Akten des Geheimen Kammerzahlamts 1766–1781.

Certaines archives des grandes familles de la Monarchie comme les Harrach sont également conservées aux archives nationales, AT-OeStA/AVA FA Harrach Nr. 775; Gräfllich Harrach'sches Familienarchiv; Kunst und Wissenschaft; Hauptverzeichnis der Erlauchtgräfllich Harrachschen Bilder Gallerie. FA Harrach, Inventar Rohrau 1796; Nr. 33; Bibliothek. AT. OsSTA/AVA, FA Harrach Fam in spec. 528.1, 529.1. Harrach, Graf Ferdinand Bonaventura II, Bruder, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1741 et 1742–1745.

**148** AT-OeStA/AVA Unterricht STHK Teil 1 75 7 Allgemeines Verwaltungsarchiv, Unterricht und Kultus (1500–1940), Studienhofkommission (1500–1848), 75 Akademien, 7 Wien, Akademie der bildenden Künste.

**149** AT-OESTA/HHStA AKA 35, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Kabinettsakten, Alte Kabinettsakten. 35. Alte Kabinettsakten, Italienische Korrespondenz, Niederländische Korrespondenz (1730–1773), 35-5 –Korrespondenzen mit Baron de Saint Odile, M. Maron und Graf Rosenberg in Rom (1772).

**150** Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, pp. 9–10.

**151** Pangerl, « Die habsburgische Privatvermögensverwaltung », pp. 100–101.

pour habitude d'être renseignée sur la plupart des affaires. Elle multiplie les commandes d'œuvres d'art destinées aux églises, aux palais et aux couvents<sup>152</sup>. Concernant son époque, les livres de comptes de la cour sont une source importante<sup>153</sup>. Ils renseignent en effet sur les rétributions des peintres de Marie-Thérèse, dont les noms sont très souvent mentionnés, avec les dates de réalisation et de livraison des portraits ainsi que les endroits où ils étaient envoyés.

Plusieurs fonds importants ont déjà été dépouillés dans le but d'en extraire et de publier les entrées concernant les affaires artistiques<sup>154</sup>. Nous nous sommes donc penchés sur les *Hofkammerzahlamts-Akten*, les actes de la caisse secrète, conservés au *Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, où nous avons notamment retrouvé des listes détaillées des cadeaux payés avec les fonds de cette caisse. Elles évoquent un certain nombre de portraits, à l'huile ou en miniature, de Marie-Thérèse et de François Étienne de Lorraine. La manière dont les portraits sont envoyés et offerts, en présence de quel responsable de la cour, le nom du peintre, la somme d'argent reçue par celui-ci ainsi que la date d'envoi sont recensées dans ce fonds. Ces actes indiquent donc à quelle occasion la cour peut décider d'envoyer et d'offrir un portrait de Marie-Thérèse et à quel haut dignitaire et membre de la noblesse le portrait est destiné<sup>155</sup>.

Si la cour commande des portraits, d'autres commandes résultent de l'initiative des élites des pays de la Monarchie. Les portraits de Marie-Thérèse exécutés par l'artiste officiel Martin van Meytens ont ainsi laissé des traces documentées dans les archives privées. Les collections et inventaires de certaines grandes familles de la Monarchie, comme les Esterházy<sup>156</sup>, les Harrach et les Schwarzenberg permettent en effet de nous renseigner sur l'éventuelle origine et les époques des tableaux en leur possession. Des sources de ce type ne se trouvent donc pas seulement à Vienne, même si la capitale demeure le lieu principal de prise de décision et d'organisation<sup>157</sup>. Les livres de comptes de la cour ainsi que les archives des

---

152 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 9.

153 Hengerer, « Die Abrechnungsbücher »; Sapper, « Die Zahlamtsbücher »; Wagner, « Das Geheime Kammerzahlamt », p. 170.

154 Notamment les *Geheime Kammerzahlamtsbücher*, livres de comptes de la caisse privée du monarque, et les *Hofparteiprotokolle*; voir Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*; Pilič, « Kunstregesten ».

155 HHSTA HA GehKZ 1–19, Hausarchiv-Hofkammerzahlamtsakten, Akten des Geheimen Kammerzahlamts (1673–1780), HZA, Karton 1, Nr. 19, fo 1–161, 1743 – 1763, *Listen der Geschenke, die auf kaiserlichen Befehl vom geh. Kammerzahlamt bestritten wurden*.

156 Voir notamment Meller, *Az Esterházy képtár története*.

157 Les sources archivistiques hongroises, notamment celles de Presbourg, ont par exemple été rassemblées et imprimées par Fidler, « Beiträge ».

villes, des particuliers ecclésiastiques, nobles, étatiques, constituent des sources écrites d'importance.

La correspondance de Marie-Thérèse donne de précieuses informations, notamment au sujet de l'intérêt marqué de la souveraine pour la réalisation de son portrait ainsi que pour celui de ses proches<sup>158</sup>. La personnalité de Marie-Thérèse transparaît dans ses très nombreuses lettres. Elle fait par ailleurs l'objet de nombreux comptes-rendus, tant des diplomates que de journaux détaillés de son grand maître de cour (*Obersthofmeister*), le prince Johann Joseph Khevenhüller<sup>159</sup>.

## f. Plan de l'ouvrage

Les portraits de Marie-Thérèse, comme objets de transaction, permettent d'analyser comment des réseaux d'acteurs<sup>160</sup> participent à la construction et au fonctionnement de l'État autrichien, monarchique et habsbourgeois, et la manière dont cet État entend se définir et est défini en ce milieu de XVIII<sup>e</sup> siècle.

La première partie traite de la production des tableaux. Le personnel et les structures de cour qui encadrent cette production sont évoqués. Nous retraçons la formation et le lien des peintres de Marie-Thérèse avec la cour. L'institution centrale pour la politique de l'art de l'époque, l'Académie de Vienne, fait l'objet d'une attention particulière. L'analyse des peintres permet ainsi d'envisager le versant des agents de cette production de portraits.

La seconde partie analyse la localisation des portraits et constate une forte pénétration de l'espace par le portrait royal. Nous prenons en compte la diffusion des tableaux au sein de différentes catégories géographiques et sociales. Le terme de diffusion désigne toute une gamme de processus de distribution, et ne se limite pas au seul pouvoir central : il englobe l'interaction entre différents acteurs, et donc, au-delà de la seule distribution des portraits par la Monarchie, véritablement tous les processus de commandes, toutes les voies grâce auxquelles les portraits apparaissent. Nous enquêtons ainsi, dans cette seconde partie, sur les modes et les circonstances de distribution. Les raisons et les occasions de commandes de portraits issues de la cour comme des élites se rejoignent et se complètent. Les agents dont il est question dans la première partie

---

**158** Concernant la correspondance de Marie-Thérèse, voir notamment les publications de Ar-neth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*.

**159** Khevenhüller-Metsch, *Aus der Zeit Maria Theresias, 1745–1749*, 1745 Febru. 8–11, p. 27.

**160** Par ces réseaux, nous comprenons les peintres mais aussi les commanditaires issus des divers pays et ordres de la Monarchie.

peuvent en effet travailler de concert avec des commanditaires. Ces derniers s'affirment de fait comme autant de soutiens de Marie-Thérèse. Représentation de la force du prince, le portrait est aussi un type de pouvoir en soi qui substitue la présence royale, du moins symboliquement, en obéissant à des mécanismes particuliers. Les élites sont des auxiliaires de Marie-Thérèse mais aussi de l'État qui se met en place. Elles ont d'ailleurs intérêt à participer à cette construction.

La troisième partie est consacrée à l'analyse et à l'interprétation iconographique des tableaux. L'étude de la posture du corps de la souveraine comme celle des objets représentés dans les portraits, en particulier des insignes nationaux, qui relèvent des divers droits d'État, permettent d'établir certains types iconographiques spécifiques. Ceux-ci acquièrent une signification politique et symbolique très forte dans un contexte de crise monarchique et de déficit de légitimité. Avec parfois un certain nombre d'adaptations locales, les divers publics contemplent des images similaires de la souveraine. Un consensus, qui ne fait pas obligatoirement l'objet de longues discussions, s'établit autour des mêmes types de portraits qui sont alors distribués.



---

Premiere partie: **La production : les peintres,  
agents de la formation de  
l'image royale**





# Introduction

La littérature consacrée au portrait rapporte souvent l'anecdote selon laquelle Alexandre le Grand n'aurait laissé qu'à son peintre Apelle et à son sculpteur Lysippe le soin d'exécuter son image<sup>1</sup>. Diane Bodart a déjà évoqué la relation étroite entre le conquérant Alexandre et son peintre comme exemple paradigmatique concernant les relations entre le souverain et son artiste<sup>2</sup>.

Le nombre des peintres fidèlement attachés au service d'un prince se multiplie au cours de l'époque moderne. Quelques grands noms, Titien, Dürer, Velázquez, Rigaud, se font connaître et imprègnent les codes et les schémas du portrait royal. Comme le rappellent les exemples de Charles Quint et du Titien, de Maximilien I<sup>er</sup> avec Dürer, et de Rodolphe II avec Arcimboldo, l'artiste participe à la gloire du prince et parallèlement le service du prince peut contribuer à sa propre renommée.

De la même manière que pour d'autres souverains, le portrait de Marie-Thérèse représente une image particulière qui reste entre les mains d'un certain nombre d'artistes. Si ces derniers n'ont pas tous la position d'un Apelle, ils n'en demeurent pas moins attachés à la reproduction du portrait royal de la souveraine, de manière cependant moins exclusive. Parmi les peintres de Marie-Thérèse, le nom de Martin van Meytens est le plus connu de la postérité. Toutefois, d'autres artistes issus de l'atelier de Meytens, ainsi que des autres pays de la Monarchie, ont réalisé des portraits de Marie-Thérèse durant les quarante années de son règne<sup>3</sup>.

« Tout le monde voulait avoir son portrait, jamais elle ne parut en public, que le peuple ne la reçût avec acclamation », a pu dire le comte Otto Christoph von Podewils au sujet de Marie-Thérèse<sup>4</sup>. C'est en ces termes que l'envoyé de Frédéric II de Prusse décrit la popularité de la jeune souveraine à Vienne, l'associant de fait à son image et à la réception accordée à son portrait. Si des modèles initiaux servent à décorer la cour et les châteaux impériaux, des répliques

---

1 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 59.

2 Voir en particulier l'introduction de Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 16.

3 Voir aussi plus récemment Hertel, Linsboth, « Maler im Dienste der Kaiserin ».

4 Rapport du 18 janvier 1747, cité d'après Hinrichs, *Friedrich der Große und Maria Theresia*, p. 42. Voir aussi Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 8; Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 251, l'auteur parle d'images utilisées stratégiquement pour éveiller amour et respect chez les sujets.

et copies sont ensuite envoyées en grand nombre dans les différents pays de la Monarchie comme de l'Europe entière. Des portraits plus locaux, réalisés par des artistes moins connus pour les élites des divers pays, côtoient les majestueux tableaux viennois.

La moitié environ des portraits du corpus peut être attribuée à Martin van Meytens ainsi qu'à des membres de son atelier (élèves ou membres). Entre 1740, au moment où Marie-Thérèse monte sur le trône, et 1770, date de la mort de Meytens, le peintre d'origine suédoise influence l'image de Marie-Thérèse. Bien que très présent dans le corpus de portraits, Meytens n'est cependant pas le seul peintre actif pour la cour de Vienne et pour les différentes élites de l'époque. La cour de Vienne recourt fréquemment à d'autres peintres comme Andreas Möller, Philipp Ferdinand von Hamilton, Johann Karl Auerbach ou Peter Kobler. De leur côté, de célèbres artistes réalisent également des portraits pour les autres états et ordres de la Monarchie, pour des villes par exemple comme Daniel Schmidelli à Presbourg. Les abbayes de la Monarchie emploient d'autres peintres, plus ou moins célèbres, comme Franz Anton Palko ou Johann Schmidt. Si après la mort de Meytens en 1770, plus aucun artiste ne semble avoir l'aura et la renommée de celui-ci, la demande de portraits ne fléchit cependant pas. Durant les dix dernières années du règne entre 1770 et 1780, plusieurs peintres se partagent la tâche de réaliser le portrait de la souveraine. Les plus connus de cette période sont Anton von Maron, Joseph Hickel, Johannes Tusch, Joseph Hauzinger ou encore Hubert Maurer.

Deux groupes de portraits s'esquissent, le portrait viennois et le portrait non viennois. Toutefois, sur la base d'un dénombrement des portraits, analysés en particulier sous l'angle de leurs peintres et de leurs commanditaires, on remarque très vite que les deux groupes sont étroitement liés et s'inspirent réciproquement. Les artistes de plus ou moins grand renom reproduisent une image royale reconnue et convenue. Le but n'est probablement pas de recopier dans l'intention de simplement reproduire, mais de diffuser certains types d'images qui sont très demandées durant différentes parties du règne.

L'expression répandue de portrait « officiel » semble suggérer que d'autres portraits proposent une image moins officielle, plus confidentielle et privée du souverain. Dans notre cas, il s'agit par exemple de certains portraits réalisés par l'ami de Marie-Thérèse, le peintre genevois Jean-Étienne Liotard, à l'aide du pastel, matière différente de l'huile sur toile fréquemment employée par Martin van Meytens. Diane Bodart, dans l'introduction de son ouvrage *Pouvoirs du portrait*, rappelle que la distinction entre public et privé est devenue un élément incon-

tournable de la description des portraits<sup>5</sup>. Toutefois, dans le cas de Marie-Thérèse, cela ne semble pas être le critère le plus déterminant dans la mesure où les notions de public et de privé sont liées et se renforcent même entre elles, surtout dans le cadre monarchique et dynastique. Outre ces dimensions, publique et privée, la question du format ne suffit pas à définir la nature et l'importance du portrait, qui dépend davantage de la façon dont l'observateur va le regarder et de la valeur qu'il va lui attribuer<sup>6</sup>. Bien des éléments, comme la pose et les insignes de pouvoir, sont repris et recopiés d'une œuvre à l'autre. Le travail de nombreux peintres consiste alors en une activité de copiste produisant des séries de portraits royaux qui seront envoyés au sein de la Monarchie. Toutefois, la différence entre copie et original n'a pas alors vraiment raison d'être et ne correspond pas forcément aux habitudes et conceptions de l'époque<sup>7</sup>. N'importe quel peintre, ou presque, est donc apte à réaliser un portrait royal qui substitue et légitime la présence de Marie-Thérèse. Une formalisation et des codes communs de représentation, aux schémas convenus et attendus, s'imposent aux commanditaires comme aux peintres qui travaillent de concert<sup>8</sup>. Les portraits en pendant, en paire, à côté des couronnes, de Marie-Thérèse et de François Étienne, puis de Marie-Thérèse et de Joseph ainsi que les multiples portraits de famille, font partie des œuvres les plus fréquemment reproduites par les artistes<sup>9</sup>. Il n'est donc pas étonnant que les portraits de peintres de cour comme Peter Kobler, mais aussi ceux d'autres artistes de cour, ressemblent à s'y méprendre à ceux de Martin van Meytens. Ce mimétisme est encore plus remarquable parmi les peintres moins célèbres mais qui peuvent être tout aussi actifs et reproduire fidèlement et activement des modèles antérieurs, exécutés initialement par des artistes plus réputés. Même si les portraits royaux obéissent à des schémas de composition et si les modèles sont assez fixes et standardisés, la reproduction fidèle des traits du souverain est nuancée et influencée par le propre style et la propre composition du peintre, on peut ainsi noter des différences entre les œuvres. La plupart des portraits qui nous sont parvenus témoi-

---

5 Voir l'introduction de l'ouvrage de Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 20. Concernant la notion de public et de privé, voir l'exposition qui a eu lieu au Grand Palais à Paris en 2007, *Portraits publics, portraits privés*.

6 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 9–32, 479–502. Voir aussi Ghermani, *Le Prince et son portrait*, p. 187 : « portraits publics et privés partagent le même pouvoir de représentation et surtout de remémoration ».

7 Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 72–74.

8 Hamon, *L'Or des peintres*, p. 66.

9 Nous reviendrons sur cet aspect dans la troisième partie du livre.

gnent d'un nombre relativement important d'auteurs inconnus dont la qualité d'exécution artistique est très inégale<sup>10</sup>.

Des peintres provinciaux sont formés à Vienne, ou imitent de fait, plus ou moins consciemment, les portraits viennois pour satisfaire leurs commanditaires. L'atelier du peintre officiel, un temps directeur de l'Académie viennoise, Martin van Meytens, donne le ton à cette production massive de portraits. Beaucoup de peintures exécutées dans l'atelier du peintre officiel ne sont toutefois pas signées, chose habituelle pour l'époque. À Vienne, l'Académie forme les artistes issus des diverses provinces de la Monarchie, leurs portraits sont ensuite offerts par la cour de Vienne aux hauts dignitaires, aux proches du régime, à des individus ainsi qu'aux diplomates étrangers. Des particuliers s'adressent aussi directement à ces peintres pour commander des portraits de Marie-Thérèse.

Aux côtés de Martin van Meytens et de son atelier, qui sont les plus souvent évoqués, aux côtés également de ces « peintres inconnus », de ces artistes autrichiens et d'Europe centrale si souvent mentionnés par la littérature secondaire, connus ou non, une multitude d'autres peintres apparaît. Tous ces artistes se partagent la reproduction des portraits de Marie-Thérèse auprès de divers publics tout au long du règne. Au début, il s'agit d'Andreas Möller, de Gabriello Mattei, de Philipp Ferdinand von Hamilton puis de Johann Karl Auerbach, de Peter Kobler, de Wenzel Pohl, de Franz Anton Palko, de Johann Schmidt ou encore de Joseph Kremer et de Jacob Michel, ces derniers (Palko, Schmidt, Kremer ou Michel) réalisent des portraits non pas pour la cour mais pour des abbayes ou d'autres instances locales.

Concernant les artistes qui travaillent principalement pour un public hongrois, évoquons les noms de Sámuel Horváth et de Daniel Schmidelli, pour un public italien, ceux de Pietro Pessina et de Gabriello Mattei, enfin pour un public flamand, Jean-Pierre Sauvage, Matthias de Visch, Jean-Baptiste Millé, François Eisen.

Des villes, des nobles et ecclésiastiques plus ou moins fortunés peuvent employer des peintres bien formés et connus. Selon les publics auxquels ils destinent leurs œuvres, les artistes sont cependant soumis à différentes références artistiques et culturelles qui influencent leur manière de représenter Marie-Thérèse, comme l'illustre un portrait du peintre brugeois Matthias de Visch peint pour l'hôtel de ville de Bruges à la fin des années 1740, qui montre Marie-Thérèse et nous rappelle les patriciennes flamandes. Les références artistiques

---

<sup>10</sup> Voir notamment pour les nombreux portraits des Habsbourg dans les collections slovaques, Beňová, « The Habsburgs in the First Half of the 19th Century », pp. 291–310, voir notamment la traduction en anglais de Herbst, pp. 308–309.

en matière de portrait royal ont toutefois tendance à s'homogénéiser. Les peintres de la province des Pays-Bas autrichiens forment un échantillon particulièrement intéressant parmi les portraitistes de la souveraine. Ils proposent en certains cas des modèles relativement rares de portraits par rapport à l'ensemble du corpus de tableaux, le modèle viennois et les lignes principales du portrait de cour ne laissant pas de place à une trop grande originalité.

En dehors des modifications et des évolutions induites par la transformation et l'évolution d'objectifs politiques, sociaux et culturels d'une époque, les changements dans l'apparence d'un monarque dépendent donc beaucoup du style<sup>11</sup>, du talent, de la formation des artistes, ainsi que de la façon dont les peintres voient leurs contemporains<sup>12</sup>, sans oublier les attentes et les ressources financières du client.

Si les peintres sont les acteurs principaux de cette mise en scène du pouvoir et de la personne royale, ils ne travaillent pas seuls mais de concert avec les commanditaires, que cela soit Marie-Thérèse ou les différentes élites de la Monarchie. D'autre part, les artistes restent influencés par l'esprit propre à chaque règne. Celui de Charles VI se distingue de celui de Marie-Thérèse, tout comme la période de corégence entre Marie-Thérèse et Joseph II se différencie de l'époque où Marie-Thérèse est représentée à côté de son époux François Étienne. Enfin chaque monarque inspire la manière de peindre des artistes de son époque, par sa façon de gouverner et par les évolutions de la conception du pouvoir qui marquent son époque. Cette évolution est générale mais concerne et imprègne aussi sa représentation, en premier lieu le portrait royal.

D'une manière générale, les peintres, leur style mais surtout leur manière de composer et d'élaborer les portraits, peuvent être perçus comme le reflet d'une profonde dynamique qui se met en marche à l'intérieur de la Monarchie. L'imitation de l'art du peintre officiel Martin van Meytens, c'est-à-dire l'assimilation de modèles picturaux transmis par Vienne, mais adaptés aux provinces et acceptés par elles, en particulier de modèles réalisés par des peintres issus de l'Académie, n'est pas sans refléter le processus d'intégration des provinces dans l'ensemble territorial réuni par la Maison d'Autriche. À nous d'interroger et de définir la nature de cette intégration. Il peut aussi bien être question de l'intégration des pays au sein de la Monarchie que de l'intégration et de l'acceptation de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine dans les pays, en particulier par les élites. La ressemblance des portraits entre eux peut être ramenée à un souci d'homogénéisation des rapports entre monarque et provinces.

---

<sup>11</sup> Warnke, *Hofkünstler*, p. 274.

<sup>12</sup> Roeck, *Das historische Auge*, p. 111.

Dans ce contexte, il est possible de s'interroger sur la position des artistes qui sont, avec les commanditaires, les premiers agents de la mise en place et de la diffusion de l'image royale, et donc de l'image étatique, dans tous les pays de la Monarchie, et ce tout au long des quarante années du règne.

L'analyse des peintres permet d'envisager le versant des agents professionnels de la production des portraits royaux qui peuvent être à leur façon considérés comme des « techniciens »<sup>13</sup> de l'État qui se met en place. À leur manière, les peintres participent à la représentation du pouvoir et donc au fonctionnement même de ce pouvoir.

Cette première partie situe et présente les peintres qui ont contribué à l'élaboration des images de Marie-Thérèse. S'ils participent avec les commanditaires des portraits<sup>14</sup> à l'exécution de l'imagerie royale, les peintres sont toutefois les premiers à rendre possible cette mise en scène grâce aux compétences artistiques qu'ils mettent au service des grands. Il s'agit d'interroger les rapports des peintres avec les grandes institutions artistiques et étatiques de l'époque telle l'Académie.

Pour examiner la place des portraitistes, nous avons été amenés à nous intéresser aux registres de comptes de la cour, à ceux des villes ou bien encore aux archives d'institutions privées. Tous ces documents permettent de répertorier les artistes qui ont travaillé pour Marie-Thérèse et ses élites<sup>15</sup>. Concernant la cour de Vienne, nous avons consulté les Archives camérales (*Hofkammerarchiv*), dans le fonds de l'Office des comptes caméral (*Hofkammerzahlamtsakten*), les *Kammerzahlamtsbücher* ou livres de l'Office des comptes caméral<sup>16</sup>.

La correspondance italienne des *Alte Kabinettsakten*, des anciens actes de cabinet, relate en outre les courriers partagés entre les barons de Neny<sup>17</sup>, de Saint Odile et le comte Rosenberg avec et au sujet du peintre Anton von Maron<sup>18</sup>. Ces échanges épistolaires datent de la dernière décennie du règne, en particulier de 1772 lorsque le peintre Maron est rappelé de Rome pour séjourner à la cour de

---

**13** Nous employons ce terme dans la mesure où les artistes mettent leur technique et leur art au service du pouvoir.

**14** Parmi ces commanditaires, nous comprenons Marie-Thérèse, les nobles, les ecclésiastiques, les états et les communautés urbaines.

**15** Fidler, « Beiträge ».

**16** HHSTA HA Geh KZ 1–19. HZA, Nr. 19, Karton 1, f<sup>o</sup>: 1–161, 1743–1763.

**17** Cornelius Franz baron de Neny est depuis 1763 secrétaire secret du cabinet, donc responsable de toute la correspondance personnelle de Marie-Thérèse ; voir Gonsa, « Das kaiserliche Kabinett », p. 546.

**18** HHSTA AKA 35 Haus-Hof und Staatsarchiv, Kabinettsakten, Alte Kabinettsakten. 35. Alte Kabinettsakten, Italienische Korrespondenz, Niederländische Korrespondenz (1730–73), 35-5 – Korrespondenzen mit Baron de Saint Odile, M. Maron und Graf Rosenberg in Rom (1772).

Vienne. Mentionnons aussi pour 1743 la grande correspondance du comte Karl Cobenzl dans laquelle une lettre provient de Martin van Meytens<sup>19</sup>.

Pour mieux cerner l'organisation de l'Académie, la consultation de la section Académie de la *Studienhofkommission, Unterricht und Kultus de l'Allgemeines Verwaltungsarchiv*, la commission d'étude, secteur enseignement et culte des archives de l'administration générale, est relativement utile, même si elle ne couvre que la période 1773–1783, c'est-à-dire les sept dernières années du règne de Marie-Thérèse, lorsque l'Académie passe sous la protection du chancelier d'État Kaunitz<sup>20</sup>. De même, il nous est apparu censé de nous pencher sur les archives de l'Académie de Vienne<sup>21</sup>.

Enfin, il fut nécessaire de s'appuyer aussi sur les biographies proposées par les dictionnaires biographiques d'artistes, tels les ouvrages de Thieme-Becker et de Nagler ou le *Saur Künstlerlexikon* pour ne citer que quelques exemples. Des revues, des articles, ou encore des catalogues, rendent possible la réunion d'informations essentielles concernant les artistes, sur leur position par rapport au genre du portrait, leurs œuvres, leur formation, leurs commanditaires ainsi que leur relation au pouvoir. Les biographes du peintre principal de Marie-Thérèse, que cela soit Anselm Weißenhofer<sup>22</sup> ou la Suédoise Birgitta Lisholm<sup>23</sup>, ont rédigé des ouvrages à son sujet qui sont des sources précieuses d'informations.

Les peintres travaillent de façon régulière pour la cour de Vienne et pour d'autres instances du pouvoir<sup>24</sup>. Les artistes de cour issus notamment de l'atelier de Martin van Meytens ne se spécialisent donc pas en fonction du commanditaire du tableau, bien que certains peintres comme Schmidt ou Palko travaillent beaucoup pour les milieux ecclésiastiques. Même s'il existe une concentration géographique très frappante des artistes autour de Vienne, tous les peintres n'ont pas des relations très étroites avec les cercles de cour viennois. Nous sommes ainsi amenés à prendre en compte les peintres régionaux, tant les peintres locaux d'une certaine importance que les artistes plus secondaires dont les noms sont aujourd'hui oubliés.

Cette analyse des portraitistes royaux appelle l'évocation de l'institution académique. Le but affiché de cette institution, qui reçoit au XVIII<sup>e</sup> siècle ses

**19** AT OestA/HHStA Große Korrespondenz 265, Karl Graf Cobenzl 1743, fo 631–634. Lettre de Martin van Meytens.

**20** AVA Unterricht StHK Teil 1 75 7 Wien, Akademie der bildenden Künste, 1774–1783.

**21** UAAbKW, Académie de Vienne, VA 2 : 1742–1769 fol. 1–209 (Mappe 1) ; VA 2a : 1766–1771, fo 1–236 (Mappe 2).

**22** Weissenhofer, « Martin de Meytens », pp. 45–57.

**23** Lisholm, *Martin van Meytens*.

**24** Évoquons les abbayes, les états, les villes et les nobles.



lettres de noblesse, est de rehausser le statut des arts et des artistes. Malgré un attrait certain, le genre du portrait n'est alors pas le plus estimé. Il est devancé par la peinture d'histoire qui occupe la première et la plus prestigieuse place dans la hiérarchie des genres<sup>25</sup>. Les réformes de l'Académie viennoise oscillent entre l'imitation du modèle académique parisien au service du roi et les particularités propres à Marie-Thérèse et à la Monarchie. Dans ce contexte, l'Académie est de plus en plus placée sous le contrôle de la Monarchie et de l'État.

Deux périodes principales caractérisent la production de portraits de la souveraine : la première s'étend sur les trente premières années du règne de Marie-Thérèse (1740–1770) et se distingue par une étroite union entre la cour et l'Académie, comme en témoigne la nomination de Martin van Meytens à la tête de l'Académie en 1759. La seconde période concerne la dernière décennie du règne, dans les années 1770, durant laquelle l'Académie passe sous le contrôle plus strict de la nouvelle machine étatique avec la nomination du chancelier d'État Kaunitz comme protecteur de l'Académie en 1772. L'art joue alors sans conteste un rôle important dans ce renforcement monarchique et étatique. Les artistes sont de plus en plus liés, d'une façon ou d'une autre, à l'Académie de Vienne.

En nous appuyant sur l'analyse des peintres et des commanditaires, de leur répartition géographique et temporelle, il est possible d'envisager les peintres à la manière d'agents de la mise en place de la structure étatique en train de se former. Pour cela, il est nécessaire de prendre en compte la place du peintre de cour à l'époque moderne ainsi que le rôle de l'Académie comme nouvelle instance formatrice et d'encadrement. Après avoir envisagé la question de la structure, il est possible de s'interroger sur l'origine de cette image élaborée par des peintres de cour et d'académie, et de se demander dans quelle mesure le portrait royal relève d'une image viennoise réalisée par des peintres actifs à Vienne pour Marie-Thérèse ainsi que pour les principales élites de la Monarchie. Il est essentiel de souligner que le portrait royal est aussi une image reproduite, imitée par une multitude de peintres dont les noms sont souvent tombés dans l'oubli. Ces derniers n'en ont pas moins joué un rôle considérable dans l'élaboration du portrait de Marie-Thérèse. Enfin, un pourcentage non négligeable des portraits du corpus est exécuté par des artistes qui ne travaillent dans le cadre ni de la cour ni de la capitale viennoise mais qui livrent cependant une image similaire et non moins intéressante de la souveraine.

---

25 Rappelons qu'il existe, selon les théories de l'époque, cinq genres de peinture, comprenant outre le portrait, la peinture d'histoire, le paysage, le genre et la nature morte. Concernant l'importance de la peinture d'histoire, à l'Académie notamment, voir aussi Rolland, « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 327.

# Chapitre I

## Le portrait royal : un art officiel au service du prince

Le portrait princier est un art officiel façonné par des générations de peintres travaillant au service du prince avant de passer toujours plus au service de l'État. Comme d'autres artistes de l'époque, les principaux peintres qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse suivent, pour beaucoup d'entre eux, une formation particulière, qui les amène généralement à Vienne, et tout particulièrement à l'Académie. Artisans, de plus en plus attirés et courtisés pour certains d'entre eux par les princes et les grands, les artistes entretiennent une relation particulière avec le pouvoir, et plus particulièrement avec le pouvoir royal. Dans quelle mesure peut-on parler, pour le portrait de Marie-Thérèse, d'une activité picturale encadrée par Vienne ? Dans ce chapitre, nous souhaitons nous pencher sur le rôle traditionnel du peintre de cour ainsi que sur la montée des académies au cours de l'époque moderne. Cette analyse nous semble nécessaire afin de mieux saisir l'importance et la fonction des peintres dans le processus de création de l'image royale.

### 1 Le peintre de cour à l'époque moderne

Au moins depuis la Renaissance, les princes et les grands, qu'ils soient ecclésiastiques ou nobles, s'attachent les services de peintres de cour. Ce phénomène se fait déjà sentir sous l'Antiquité, mais il devient plus fort à la Renaissance. Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, en raison de l'attraction toujours plus forte exercée par le genre du portrait, la réalisation du portrait princier est l'une de leurs principales missions. La plupart des artistes qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse pour la cour sont évoqués sous les dénominations de *Hofmaler* ou *Kammernmaler*, autrement dit comme les peintres de cour et de chambre, rétribués par la *Kammercassa*, la caisse de la Chambre. Certains de ces peintres sont aussi évoqués comme des peintres d'Académie. Les peintres d'Académie ne sont pas systématiquement des peintres de cour mais ce sont des artistes qui ont suivi les cours de l'Académie viennoise. Ces deux groupes ne coïncident donc pas toujours.

Au cours des siècles, le renom et la réputation des artistes deviennent des critères de choix, certains d'entre eux accèdent même à une grande célébrité européenne. En tant que protecteurs des arts, les monarques tentent d'attirer les artistes les plus prestigieux à leur cour, comme l'atteste l'exemple de Martin

van Meytens dans notre travail. Il arrive qu'on se prête l'artiste de cour<sup>11</sup> entre princes et grands de ce monde, quand on ne rivalise pas pour l'attirer à sa propre cour. Le prestige de l'artiste renforce celui du prince, et inversement le prince honore, en même temps qu'il oblige, l'artiste<sup>12</sup>. S'associer les grands noms artistiques d'une époque, en matière de peinture et de portraits au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'inscrit définitivement dans une politique de prestige et de représentation réciproque.

Avec la mise en place des institutions monarchiques et étatiques, la cour exerce une attraction toujours plus forte sur les artistes. Les artistes de cour disposent d'un salaire fixe et d'une haute position à la cour<sup>13</sup>. Les fonctions artistiques du *Hofkünstler*, artiste de cour, ou encore du *Hofkammermaler*, se répandent et s'institutionnalisent à partir du XIV<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe<sup>14</sup>. Nous pouvons ainsi nous appuyer sur l'analyse de Martin Warnke qui estime que les princes ont libéré en grande partie les artistes du cadre corporatif artisanal en leur permettant d'exercer leur art, notamment au sein de la cour et sous la protection du prince dont ils deviennent des *familiaris*. Le même processus a lieu à Vienne où le service de l'empereur libère d'un certain nombre de contraintes liées aux corporations, même si les grandes familles nobles, tout comme les grands ecclésiastiques, sont d'actifs commanditaires, parfois même plus riches que la famille impériale<sup>15</sup>. Le relatif confort financier conféré par cette position, comme l'exemption d'impôts, est toutefois contrebalancé par des attentes plus strictes du monarque. Les missions de ces artistes dépassent leurs seules activités artistiques. Il leur incombe un certain nombre de tâches comme des voyages d'inspection<sup>16</sup> et d'entretien des châteaux et des résidences des souverains, notamment des collections royales. Ils peuvent être chargés d'en contrôler l'aménagement intérieur<sup>17</sup>, l'exemple du peintre Anton von Maron sous Marie-Thérèse est révélateur à cet égard<sup>18</sup>. Comme le mentionne Theresia Hauenfels, les

---

11 Warnke, *Hofkünstler*, p. 277.

12 Pour des réflexions intéressantes sur l'artiste, voir notamment Demoris, « Le Peintre pris au piège ? ».

13 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 60; voir aussi Warnke, *Hofkünstler*, pp. 142–151, notamment pp. 148–149.

14 Warnke, *Hofkünstler*, pp. 146–151; Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 59.

15 Haupt, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*.

16 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 62.

17 Warnke, *Hofkünstler*, p. 255: « Die Innenausstattung des Schlosses im weitesten Sinne war das Arbeitsfeld des Hofmalers ».

18 Voir chapitre II, passage sur le peintre Anton von Maron ; HHSTA AKA 35 5 Italienische Korrespondenz 1772–75 AKA « à Monsieur le Baron de St Odile à Rome ; Schönbrun, le 27 juillet 1772. Concernant l'arrivée de M. Maron à Vienne et ses différentes commissions [. . .] » et

peintres sont les superviseurs de l'ensemble de l'activité artistique au service du prince pendant l'époque moderne<sup>19</sup>. Enfin il existe une grande concurrence entre peintres de cour qui ne sont pas toujours payés ponctuellement<sup>20</sup>. Ce statut ne permet pas non plus toujours une grande liberté artistique, un concept de toute façon quasi inconnu à cette époque, ni non plus très pertinent<sup>21</sup>.

Dans les ateliers des artistes, le mode de réalisation demeure longtemps artisanal : le peintre en titre, auquel l'œuvre est attribuée, même s'il ne signe pas toujours, est en réalité une sorte de chef d'équipe, qui conçoit les schémas de la représentation à exécuter et se réserve souvent les parties les plus délicates. S'il dispose d'un atelier assez important, il est souvent aidé pour réaliser des tableaux<sup>22</sup>. Il peut ainsi laisser à ses assistants ou élèves le soin de peindre les vêtements, comme les dentelles chez Martin van Meytens et les décors de la scène. Ce mode de travail que l'on retrouve dans l'atelier de Martin van Meytens<sup>23</sup> est déjà celui de Raphaël ou de Michel Ange qui dirigent eux-mêmes leurs ateliers.

Penchons-nous sur des exemples qui servent de référence pour notre étude afin d'analyser la relation de Marie-Thérèse avec ses peintres. Nous sommes amenés à interroger le paradigme des relations entre Alexandre et Apelle, ainsi qu'entre l'empereur Charles Quint et le Titien, en nous appuyant sur le rapport privilégié entre Marie-Thérèse et son peintre principal Martin van Meytens. Comme le suggère notamment l'historienne d'art Diane Bodart, le portrait de Charles Quint réalisé par le peintre Titien constitue une sorte de « mythe d'origine » concernant les portraits des Habsbourg<sup>24</sup>. Ce portrait peint à Bologne au début des années 1530 devient une œuvre exemplaire, si ce n'est l'œuvre fondamentale dans l'historiographie de la représentation du souverain, avant même Louis XIV et son portrait par Rigaud. Cette relation entre Charles Quint et le Titien est même comparée à l'histoire et à la relation légendaire d'Alexandre le Grand et d'Apelle<sup>25</sup>.

---

voir aussi la lettre adressée à Monsieur le Comte de Rosenberg à Rome, « concernant l'arrivée de M. Maron à Vienne » de la même date.

19 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 59–63, p. 62.

20 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 62.

21 Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 61–62.

22 Nous pensons notamment aux visages et aux mains en particulier qui sont reproduits à l'identique en série.

23 Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425.

24 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 35–49, p. 36.

25 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 36 ; Gaehtgens, Hochner, « Introduction », p. 11: les auteurs parlent même de *topos* concernant la relation entre Alexandre et Apelle, véritable *leitmotiv* à l'époque moderne, représentative d'une relation idéale entre le peintre et le prince.

Le décret impérial de 1533 qui confère au peintre Titien les titres de chevalier de l'Éperon d'or et de Comte Palatin du Latran, explique que celui-ci reçoit ces honneurs en raison de sa fidélité envers l'Empire et de ses qualités, mais surtout: « de ta science exquise de peindre et de peindre au vif, art dans lequel tu t'es montré à nous vraiment digne d'être appelé l'Apelle de ce siècle (hujus saeculi Apelles) »<sup>26</sup>. Hissant le souverain au rang d'Alexandre le Grand, le peintre est considéré comme le fidèle serviteur et même comme le premier partisan du prince, un artisan qui contribue à forger la gloire de son monarque. L'artiste met tout son art et son savoir-faire au service du pouvoir royal.

Diane Bodart rappelle que cette relation entre Alexandre et Apelle est un modèle couramment employé aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles pour définir un mécénat princier particulièrement généreux envers un artiste choisi, et elle rapporte l'anecdote suivante :

De même qu'Alexandre rendait visite à Apelle dans son atelier et s'entretenait familièrement avec lui<sup>27</sup>, Charles Quint fréquentait celui de du Titien et allait jusqu'à ramasser un pinceau tombé par terre : « Sire, votre serviteur ne mérite pas un tel honneur » protestait l'artiste. « Titien est digne d'être servi par César », répondait l'empereur<sup>28</sup>.

Dans tous les cas, la relation d'Alexandre et d'Apelle, puis celle entre Charles Quint et Titien, établie en *exemplum*, constituent une référence et un *topos* littéraire, reconnus et diffusés<sup>29</sup>.

Ce paradigme n'est toutefois pas entièrement applicable au cas de Marie-Thérèse et de Meytens dans la mesure où beaucoup d'autres peintres ont reproduit les peintures du maître suédois. Par ailleurs, il n'est pas le seul peintre de prédilection de Marie-Thérèse. On ne peut toutefois nier que la souveraine est, elle aussi, très proche de ses peintres, tout particulièrement de Martin van Meytens et de Jean-Étienne Liotard, ainsi que d'autres portraitistes qui ont la charge de la peindre. Elle leur rend volontiers visite, n'hésitant pas à les aider et à les guider en leur envoyant des esquisses de tableaux<sup>30</sup>. D'une manière générale,

<sup>26</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 36. Ces citations sont répertoriées et citées par Diane Bodart à partir de l'ouvrage suivant ; Cadornin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano*, pp. 16–17.

<sup>27</sup> Reinach, *Textes grecs et latins*, pp. 314–315, cité par Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 41 ; Gaehtgens, Hochner, « Introduction », p. 11.

<sup>28</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 41. Voir aussi les documents cités par Hope, « El retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano », pp. 59–71, pp. 70–71.

<sup>29</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 41–42; Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 59; Warnke, *Hofkünstler*, p. 275; voir sur ce point les propos de Checa Cremades, « Monarchic Liturgies », pp. 102–103.

<sup>30</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 115–131.

les séances des souverains chez les peintres ne nous sont rapportées que rarement, et de façon extrêmement lacunaire. Certaines indications laissent toutefois supposer que les moments pendant et après le déjeuner sont consacrés aux séances de pose et sont donc dédiés aux peintres<sup>31</sup>.

Une anecdote mentionnée au sujet du peintre Hubert Maurer, peintre actif durant les quinze dernières années du règne de Marie-Thérèse, par un de ses élèves est intéressante. Nous reviendrons sur cet artiste au cours de cette première partie consacrée aux peintres, car Hubert Maurer a réalisé des portraits de Marie-Thérèse :

Le prince Kaunitz avait commandé un portrait de Sa Majesté l'Impératrice pour l'envoyer à la cour russe impériale de Saint Petersburg. L'impératrice acquiesça à cette demande et posa pour Maurer. Comme il manquait une table comme support pour sa Majesté, l'auguste impératrice aida elle-même l'artiste à porter une table de la chambre la plus proche<sup>32</sup>.

Marie-Thérèse apparaît ainsi très proche de ses artistes. Cette anecdote, peut-être embellie, remet en cause, l'espace d'un instant, la grande différence de rang entre elle et le peintre, à l'instar de Charles Quint qui servit le Titien.

Cet exemple n'est pas le seul. Dans une lettre de Nény adressée à Saint Odile, le peintre Anton von Maron apparaît comme le peintre attitré de toute la famille impériale, les proches de Marie-Thérèse suivent très attentivement son avancement : « J'espère que Mr. Maron tirera aussi Sa Majesté l'empereur, l'archiduc Maximilien et Mme l'archiduchesse Marie et peut-être les archiduchesses Marie-Anne et Elisabeth au milieu de tout cela ». Dès son arrivée, Marie-Thérèse pose pour lui :

Le lendemain de son arrivée, je l'ai présenté à leurs Majestés Impériales, aux jeunes archiduchesses et à Monseigneur l'archiduc Maximilien, il en fut tenu au mieux et nous obtinrent de l'auguste souveraine qu'Elle se laisserait tirer par notre artiste ; en conséquence, il est venu loger hier ici, et Sa Majesté s'est déjà assise ce matin pour le premier croquis<sup>33</sup>.

Cette anecdote rappelle et souligne les relations familières entretenues par Marie-Thérèse avec certains de ses peintres.

À Vienne, la désignation de *Kammermaler* ou de *Camermahler* s'est finalement imposée. Elle signifie un « peintre de chambre » dans le sens d'un artiste

<sup>30</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 115–131.

<sup>31</sup> Warnke, *Hofkünstler*, p. 273.

<sup>32</sup> Sattler, *Lebensgeschichte*, p. 49.

<sup>33</sup> HHSTA AKA 35–5 Italienische Korrespondenz 1772–1775. Lettre de Nény à monsieur le Baron de Saint Odile à Rome, Schönbrunn le 27 juillet 1772. « Concernant l'arrivée du Sieur Maron à Vienne et ses différentes commissions ». Voir aussi chapitre II sur Maron.

rémunéré par la *Hofkammer*, l'administration des finances. Remarquons que dans les livres de comptes de la cour, les *Camermahler* sont beaucoup moins cités que les musiciens par exemple.

La plupart des peintres de Marie-Thérèse sont mentionnés dans les *Kammerzahlamtsbücher*, les livres de comptes de la chambre, comme des *Kammermahler*<sup>34</sup>. En effet, le titre qui permet à l'artiste de progresser au sein de la cour et de la société du prince est celui de peintre ou valet de chambre qui est conféré aux artistes dans les cours de l'époque, notamment au nord de l'Europe<sup>35</sup>. Comme nous l'avons évoqué, ce titre implique surtout des avantages officiels : le valet de chambre accède facilement au prince en sa qualité de *familiaris*, le cérémonial le place à ses côtés<sup>36</sup>, il reçoit plus de revenus que les autres et obtient de grands avantages fiscaux<sup>37</sup>.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces peintres, les *Camermahler* ou *Kammermahler*, deviennent toujours plus dépendants de l'Académie viennoise, et, la plupart d'entre eux sont formés à Vienne.

### Les différents statuts des artistes à Vienne

Avant la fondation de l'Académie viennoise, trois catégories d'artistes se distinguent : les peintres bourgeois de la confraternité de Saint-Luc, les *hofbefreite Künstler*, brevetaires, qui peuvent exercer leur art avec l'autorisation du souverain, et enfin une troisième catégorie d'artistes qui ne jouissent ni de l'un, ni de l'autre de ces statuts<sup>38</sup>. À ceci s'ajoute la spécialité de ceux qui appartiennent en tant que *cives academici*, citoyens académiciens, à l'association corporative de l'université de Vienne<sup>39</sup>. Un certain nombre de différences persistent au XVIII<sup>e</sup> siècle entre les artistes: les peintres de chambre par exemple ne sont pas toujours bien acceptés dans les académies<sup>40</sup>. Toutefois, suite à l'évolution de la société, les peintres suivent de plus en plus une formation académique.

34 Voir par exemple Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 57: « dem K. K. Cammer Mahler Johann Peter Kobler », p. 94: « Dem Cammer Mahler Pencini ».

35 Warnke, *Hofkünstler*, pp. 148–149, p. 149.

36 Warnke, *Hofkünstler*, pp. 148–149, p. 149.

37 Warnke, *Hofkünstler*, pp. 151–159.

38 Lützwow, *Geschichte der Kaiserlich-Königlichen Akademie der Bildenden Künste*, p. 13; Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 23.

39 Lützwow, *Geschichte der Kaiserlich-Königlichen Akademie der Bildenden Künste*, p. 13; Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 23.

40 Mraz, *Die Geschichte der Akademie*, p. 99.

Les peintres d'histoire sont habituellement considérés comme de grands artistes, possesseurs de l'art le plus noble et occupent la première place à l'Académie où ils sont les seuls à pouvoir devenir professeurs<sup>41</sup>. La plupart des *Kammernaler*, des peintres de chambre du prince, sont des portraitistes tandis que les autres artistes peignent principalement des animaux<sup>42</sup>. Le portrait devient un genre de plus en plus en vogue au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, encouragé par le grand intérêt que lui accorde le pouvoir royal et nobiliaire mais aussi, et ce de plus en plus, par les bourgeois.

Conformément à la perception de l'histoire qui évolue au cours du temps, la conception du rôle des dirigeants dans chaque société, et plus encore leur rôle dans le processus historique, change également<sup>43</sup>. Cela a d'ailleurs un impact sur la position et sur le travail du peintre, notamment du portraitiste, dont la mission principale est de tirer le portrait de ses contemporains, en premier lieu des souverains.

Les peintres font évoluer leur manière de représenter les souverains. Ils sont donc les premiers à permettre ce changement de rôle. Même si au XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre du portrait reste un genre intermédiaire qui n'est ni aussi prestigieux ni aussi prisé que la peinture d'histoire, en tant que premier personnage « engagé dans l'histoire », le souverain mérite cependant d'être représenté par des artistes qui, à côté d'autres œuvres et d'autres tâches, se consacrent également et même de plus en plus à la réalisation de son portrait<sup>44</sup>.

En se détachant du cadre des corporations et en s'attachant à la personne du prince, les peintres de cour se lient toujours plus fortement au pouvoir royal. Ce rapport se retrouve encore renforcé et renouvelé par la multiplication des académies au cours de l'époque moderne. Concernant principalement Vienne, ce mouvement n'épargne pas non plus les provinces de la Monarchie.

---

41 Mraz, *Die Geschichte der Akademie*, p. 99.

42 Mraz, *Die Geschichte der Akademie*, p. 99.

43 *Historia* est à l'époque moderne un terme polysémique et qui ne peut pas toujours être assimilé à nos usages du mot « histoire » ; voir Pomata, Siraisi, « Introduction », p. 28 par exemple.

44 Sur cette idée, voir notamment Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 4. Voir aussi Rolland, « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 327, comme le rapporte Rolland : « Une des idées fondamentales à la peinture d'histoire, le genre le plus prestigieux dans l'Académie, était le précepte qu'un tableau devait enrichir la vie en démontrant la noblesse des personnages héroïques et en établissant des caractères dignes d'émulation ».



## 2 Les académies et le portrait princier

Il est nécessaire de replacer la fabrication des portraits et le travail des portraitistes au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le contexte du développement des académies au cœur des territoires européens. Sous Marie-Thérèse, les académies de Vienne et de Milan sont les deux plus grandes de la Monarchie, directement inspirées de l'Académie de Paris. Tous les peintres, ou presque, qui ont peint Marie-Thérèse sont formés à l'Académie viennoise ou dans des académies provinciales. Les peintres qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse sont pour ainsi dire des peintres « académiciens ». Durant cette époque, l'Académie joue un rôle croissant dans la vie artistique viennoise, toujours plus dépendante de la cour, puis de l'État. C'est dans ce contexte plus large d'académisation semi-étatique qu'apparaissent les portraits de Marie-Thérèse.

Tout comme les académies italiennes et françaises, l'histoire de l'Académie de Vienne s'inscrit dans la lignée des académies de la Renaissance. Cette institution tend à prendre de la distance par rapport aux corporations et aux guildes. Elle vise aussi à rehausser les arts au même rang que les sciences, au-dessus de l'artisanat, tout en servant le prince. À ce niveau, les peintres de cour et les peintres d'académie sont comparables, les peintres de cour suivent d'ailleurs les enseignements de l'Académie.

Faisons un petit rappel sur l'origine de l'expression « académie » qui renvoie au nom d'une partie de la ville d'Athènes où le philosophe antique, Platon, enseignait la philosophie à ses élèves. Cette expression désigne tout d'abord une réunion informelle d'humanistes<sup>45</sup>. Par la suite, les académies passent progressivement sous le contrôle de l'État et des princes comme à Florence. La première académie d'art, au sens moderne du terme, est notamment fondée à Rome à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est l'*Accademia di San Luca*. Réunion des principaux peintres et artistes de l'époque, elle sert à l'éducation et à la formation des élèves<sup>46</sup>. Comme beaucoup de phénomènes artistiques, ce processus part d'Italie et touche peu à peu les différents pays européens.

En France, dans le contexte de rivalité entre les artistes de cour et les corporations, l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris tient sa première séance en 1648. Les statuts des académies de Florence et de Rome servent de modèles<sup>47</sup>. Ceux de cette académie parisienne serviront à leur tour plus tard

---

<sup>45</sup> Mayer, « Histoire de l'Académie de Bruxelles », p. 22; Pevsner, *Academies of Art*, p. 1; Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 13–14.

<sup>46</sup> Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 15–16.

<sup>47</sup> Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 17.

d'exemple pour l'Académie viennoise mise en place par Jacob van Schuppen. Ce n'est certainement pas un hasard si l'écrit le plus ancien conservé dans les archives de l'Académie de Vienne est une liste des membres de l'Académie parisienne de 1706<sup>48</sup>.

Ces institutions sont sous la tutelle de l'État qui les soutient et qu'elles sont également censées soutenir. On remarque que l'Académie de l'époque moderne apparaît dans le cadre d'un renforcement du pouvoir royal. Les académies sont surtout des lieux au sein desquels les artistes contemplant un certain nombre de représentations, en particulier princières, qui correspondent aux conceptions politiques du pouvoir central, relayées par les élites et les pouvoirs locaux<sup>49</sup>. L'Académie de Paris, notamment, se doit de travailler à la gloire et à la mise en scène du Roi Soleil<sup>50</sup>. L'institution est à sa manière « une instance de proposition et de contrôle » de certains codes communs, notamment en matière picturale, que les peintres exécutent afin de mettre en scène et de célébrer la personne royale<sup>51</sup>. Même si l'Académie présente une structure d'encadrement et d'uniformisation indéniable<sup>52</sup>, le mouvement académique ne peut être réduit ou limité à une action entièrement coordonnée ni même volontariste.

À Vienne, la situation ne semble pas aussi institutionnalisée qu'à Paris, même si l'Académie viennoise s'inspire de la parisienne, obéissant ainsi à une certaine surenchère et concurrence entre souverains à ce sujet. La première académie de Peter Strudel von Strudendorff (1660–1714)<sup>53</sup>, un Tyrolien du Sud, et l'un des artistes préférés de la cour impériale, n'est que semi-officielle<sup>54</sup>.

L'Académie des Beaux-Arts de Vienne est en effet issue de l'initiative privée de Peter Strudel et du soutien de la cour impériale, de l'empereur Joseph I<sup>er</sup> surtout<sup>55</sup>. Des mesures sont prises dès 1692 afin de resserrer officiellement les liens entre cet établissement et la cour. L'institution est alors transformée en *kaiserliche*

---

48 Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 17; voir aussi Schreiden, « Jacques van Schuppen », pp. 17–18.

49 Roeck, *Das historische Auge*, p. 91.

50 Sabatier, « La gloire du roi », pp. 528–529 ; voir aussi Pommier, *Théories du portrait*, p. 223.

51 Sabatier, « La gloire du roi », p. 530 ; voir aussi Sabatier, « Les rois de représentation ».

52 Rolland, « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 322; en s'appuyant sur l'exemple espagnol, Rolland affirme que l'Académie devait « favoriser les artistes locaux » en les formant et en évitant d'en importer.

53 Voir à ce sujet l'ouvrage de Manfred Koller, *Die Brüder Strudel*.

54 Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 18–19. Bien que ses débuts restent dans l'ombre en raison du manque de sources, sa fondation renvoie à l'année 1692.

55 Il est possible que l'enseignement ne commençât en fait qu'en 1705, au début du règne de Joseph I<sup>er</sup>. Son biographe Eucharisius Gottlieb Rinck le célèbre en tout cas comme le fondateur de l'Académie ; voir Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 19–20.

*Academie* ou *Hof-Academie*, c'est-à-dire en Académie impériale ou Académie de cour. Cependant, la fondation de l'établissement n'est officialisée par aucun document. Toujours privée, l'Académie est désormais sous protection impériale. Elle perçoit, à l'occasion, des subventions. C'est sous cette forme que perdure l'académie de Strudel jusqu'à la mort de celui-ci en 1714, date à laquelle elle est dissoute<sup>56</sup>.

En 1726, le peintre Jacob van Schuppen (1670–1751) obtient l'autorisation de Charles VI de réorganiser l'institution semi-officielle de Strudel dont il devient directeur et qui est alors rémunérée par la cour<sup>57</sup>. L'empereur reconnaît la validité de l'académie, il nomme Schuppen *Préfet et Directeur de l'Académie* et le soumet à l'*Obersthofmeister*, au grand maître de cour. Schuppen obtient la permission de s'inspirer de modèles parisiens et de poursuivre son travail avec son atelier, en studio, à la manière italienne, ce que l'on retrouve notamment par la suite chez Martin van Meytens<sup>58</sup>. Ses membres peuvent porter le titre de peintre ou de sculpteur impérial, ce qui est un grand honneur qui n'est pas accordé à tous les artistes.

Les informations dont nous disposons sur l'installation de l'Académie à l'époque de Léopold I<sup>er</sup> et de Joseph I<sup>er</sup> sont très éparées. On sait par contre plus de choses au sujet de la nouvelle fondation de l'Académie sous Charles VI. Indéniablement, l'influence de l'Académie de Paris sur celle de Vienne se fait sentir très fortement avec l'arrivée de Jacob van Schuppen. Si l'institutionnalisation de l'image royale est un sujet dominant pour les plus grands conseillers royaux, tout particulièrement en France, un processus similaire se répète à peu de choses près à Vienne sous Charles VI, puis sous Marie-Thérèse<sup>59</sup>.

### **L'Académie de Vienne et les académies dans les provinces de la Monarchie : lieu de formation des portraitistes de Marie-Thérèse**

Marie-Thérèse et les peintres qui lui sont attachés à la cour de Vienne sont au cœur de la production de portraits. L'Académie de Vienne concentre en grande partie la réalisation du portrait royal que cela soit d'une manière directe, par la

<sup>56</sup> Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 21.

<sup>57</sup> Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 21–22.

<sup>58</sup> Schreiden, « Jacques van Schuppen », pp. 15–28; voir aussi Garas, « Über Meister und Vorgänger Maulbertschs », pp. 22–29.

<sup>59</sup> Les statuts rédigés pour Vienne par Schuppen sont calqués sur ceux de l'Académie parisienne; voir Lützwow, *Geschichte der Kaiserlich-Königlichen Akademie der Bildenden Künste*, p. 14.

commande et la réalisation de portraits par des membres de l'Académie, mais aussi de façon indirecte en formant des peintres originaires des différentes provinces de la Monarchie. L'Académie demeure en effet le principal lieu d'apprentissage des artistes de l'époque, et donc des portraitistes de Marie-Thérèse quel que soit leur lieu d'activité, à l'instar du peintre hongrois Daniel Schmidelli qui exerce pour un public hongrois mais qui a été auparavant l'élève de l'Académie de Vienne.

La concurrence de la France, toujours plus puissante, d'un point de vue aussi bien culturel que politique, contribue à accroître l'intérêt des Habsbourg, en particulier de Charles VI, puis de sa fille Marie-Thérèse et de ses conseillers, pour l'institution académique. Il s'agit de mettre en scène une grande puissance habsbourgeoise, dans le contexte de la perte de la couronne espagnole au profit des Bourbons, en développant une composition artistique spécifique qui doit manifester cette position éminente.

L'Académie a-t-elle une fonction régulatrice dans la formation de portraits officiels de Marie-Thérèse ? Les peintres qui y sont formés livrent en effet une vision stéréotypée et facilement reconnaissable de la souveraine, surtout pour la postérité : que l'on songe aux nombreux portraits réalisés par l'artiste principal Martin van Meytens qui se trouvent aujourd'hui encore dans nos manuels d'histoire, en particulier l'image de Marie-Thérèse à côté de la couronne de Hongrie, réalisée en 1759, par Meytens pour les nouveaux bâtiments de l'Académie de Vienne. Il est cependant difficile d'apprécier l'influence véritable de l'Académie. Un certain nombre de normes, de schémas peuvent aussi être respectés par tous les peintres, non seulement par les artistes formés à l'Académie, car ces types de portraits correspondent à des motifs hérités et influencés par l'époque.

Après la mort de Schuppen en 1751, Martin van Meytens, portraitiste principal de Marie-Thérèse, obtient le poste de directeur de l'Académie en 1759 qu'il conserve lui aussi pour le restant de sa vie jusqu'en 1770<sup>60</sup>. Les deux directeurs ont pour point commun de venir de familles originaires des Pays-Bas, ils ont par ailleurs été à l'Académie Royale de Paris où ils ont principalement exercé leur métier et leur art de portraitiste<sup>61</sup>. Il est remarquable, si l'on se rapporte à la hiérarchie des genres qui pendant longtemps privilégie les peintres d'histoire, que la direction de l'Académie soit confiée à des peintres qui sont avant

---

<sup>60</sup> Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 27, Wagner explique ainsi la nomination de Meytens : « Seine gründliche Kenntnis der Kunst, die er sich auf ausgedehnten Reisen in Holland, England, Frankreich und Italien erworben hatte, seine Welt- und Menschenkenntnis sowie angenehme persönlichen Eigenschaften ließen ihn für diese Stelle als sehr geeignet erscheinen ».

<sup>61</sup> Dachs, « Der Geschmackswandel », p. 267; Garas, « Über Meister und Vorgänger Maulbertschs », pp. 22–23.

tout des portraitistes<sup>62</sup>. Comme nous l'avons évoqué, une évolution s'opère au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre du portrait commence à dominer.

### Les académies dans les provinces de la Monarchie

Même dans les provinces éloignées du centre viennois, les académies jouent un rôle toujours plus important dans la formation des peintres et au cœur de l'activité artistique de l'époque, surtout au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. La création d'académies a principalement lieu à Vienne mais aussi dans des provinces plus excentrées qui ne font pas partie des pays héréditaires ; mentionnons les provinces italiennes ainsi que celles des Pays-Bas autrichiens. Une tradition artistique très ancienne et encore foisonnante au XVIII<sup>e</sup> siècle, peut expliquer le développement académique en ces lieux. Il est possible d'y lire aussi une manière détournée pour ces provinces de témoigner d'une certaine indépendance par rapport à Vienne en rivalisant avec la capitale viennoise comme avec son académie, d'un point de vue artistique du moins. Toutefois, ces académies provinciales sont encouragées par Marie-Thérèse. Le pouvoir central viennois s'infiltré ainsi par l'entremise des académies dans ces provinces riches et stratégiques. Il est surtout plus probable d'y voir l'intérêt porté par la souveraine à tous les domaines et les secteurs qui concernent de près ou de loin l'art et la culture.

En Italie, vers 1600, seules les villes de Florence et de Rome, en raison de leur ancienneté et de leurs traditions, disposent de systèmes académiques assez importants et respectés pour concurrencer et s'imposer face au système traditionnel des corporations<sup>63</sup>. Par la suite, Milan imite le modèle romain en créant une académie. Passée sous l'administration des Habsbourg d'Autriche au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, après la guerre de Succession d'Espagne, la capitale lombarde est indéniablement un centre de pouvoir politique, culturel et artistique. Les échanges économiques et culturels sont forts entre les grandes académies de la Monarchie comme Vienne et Milan. Semblable en de nombreux points à l'Académie de Vienne, dont elle est devenue un relais et une protégée au sein de l'espace méridional de la Monarchie, l'Académie de Milan s'occupe surtout de fournir une formation sérieuse à ses étudiants, respectant en cela un des points essentiels de toute académie.

---

<sup>62</sup> Voir aussi un article intéressant sur le sujet ; Rolland, « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », pp. 317–340.

<sup>63</sup> Pevsner, *Academies of Art*, pp. 67–71.

## Le développement d'académies dans les Pays-Bas autrichiens

Les Pays-Bas méridionaux forment une autre province acquise par les Habsbourg d'Autriche au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la suite de la guerre de Succession d'Espagne et de la perte définitive des territoires espagnols par la dynastie des Habsbourg, et qui vont devenir les Pays-Bas autrichiens. Dans cette région excentrée de Vienne, les académies se développent aussi aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Plusieurs peintres de notre corpus de portraits peuvent être rattachés à une académie flamande. Au premier rang desquels figure le directeur de l'Académie de Bruges, Matthias de Visch. Les Pays-Bas disposent indiscutablement d'une tradition picturale et artistique propre très riche et encore très vivante au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est donc pas étonnant qu'un nombre relativement significatif de portraitistes ayant exécuté des tableaux de Marie-Thérèse soient issus de cette province.

Le gouverneur de la région, Charles de Lorraine, beau-frère de Marie-Thérèse, soutient les artistes de manière individuelle, à titre privé, formant une sorte de cour qui n'est pas forcément si dissemblable de la cour viennoise<sup>64</sup>. Il joue un rôle très important en matière culturelle et artistique. Par la suite, l'arrivée de Cobenzl marque fortement la politique artistique de son époque lors de sa nomination comme ministre plénipotentiaire en 1753<sup>65</sup>. Ce dernier, amateur d'art comme Kaunitz ou d'autres hommes politiques et conseillers de Marie-Thérèse, donne de fortes impulsions « aux mesures concrètes du mécénat officiel »<sup>66</sup>.

En 1763, Charles de Lorraine accorde même son soutien aussi bien à l'Académie de Bruxelles qu'à celle d'Anvers. « Le nombre de projets et de mémoires attestent de l'intérêt porté par le pouvoir à la Réforme de l'Académie »<sup>67</sup>. Mais penchons-nous sur l'Académie de Bruges particulièrement intéressante pour notre propos grâce à son directeur, Matthias de Visch, qui réalise plusieurs portraits de Marie-Thérèse de notre corpus (P 123, Figure 10 et P 124, Figure 11). Peintre d'histoire, de sujets religieux et de portraits à Bruges, Matthias de Visch (1701–1765) est lui-même élève à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges. Il a pu alors entreprendre un voyage qui l'a mené à Paris, à Parme, à Rome et à Venise<sup>68</sup>. Ce peintre qui exécute deux portraits de Marie-Thérèse pour la ville de

64 Galand, « Charles de Lorraine et la vie artistique ».

65 Galand, *Charles de Lorraine*, p. 28.

66 Galand, *Charles de Lorraine*, p. 28.

67 Mayer, « Histoire de l'Académie de Bruxelles », p. 26.

68 Fornari, Jacobs, « De Visch » ; Meulemeester, « Mathias de Visch », pp. 291–292.

Bruges est représentatif de l'importance jouée par l'institution académique dans des provinces éloignées du centre viennois. L'Académie de Bruges est influencée par l'Académie parisienne tout autant que par celle de Vienne<sup>69</sup>.

L'Académie brugeoise exerce en effet une fonction essentielle à cette époque<sup>70</sup>. Le premier lauréat de cette Académie en 1721 n'est autre que le peintre Matthias de Visch<sup>71</sup>. En 1738, De Visch ouvre de nouveau les portes de l'Académie de Bruges qui avait été fermée, faute de moyens<sup>72</sup>. Il devient administrateur, premier professeur et directeur de l'Académie de Dessin, de Peinture, de Sculpture et d'Architecture de Bruges. Après avoir fondé une école de dessin privée, De Visch reçoit une salle de l'hôtel de ville pour y pratiquer son enseignement dès 1739<sup>73</sup>. Deux portraits de Marie-Thérèse sont d'ailleurs encore suspendus dans cet hôtel de ville (P 123, Figure 10 et P 124, Figure 11).

Si la plupart des académies procèdent des intentions royales centralisatrices, l'Académie de Bruges, comme celle de Bruxelles, doit son soutien aux corporations, ainsi qu'aux communes très puissantes et respectées dans ces provinces<sup>74</sup>. Il est intéressant de noter que le pouvoir royal viennois ne fait, dans certains cas, que renforcer l'action communale et locale des élites des provinces.

Sous le règne de Marie-Thérèse, les peintres d'académie deviennent de plus en plus des peintres de cour, même si les guerres de Succession d'Autriche ont indéniablement freiné l'activité académique<sup>75</sup>. Il n'est en effet pas anodin que le portraitiste le plus connu de Marie-Thérèse, Martin van Meytens, soit nommé directeur de l'Académie de Vienne.

Bien que leurs objectifs diffèrent, ateliers et académies, échangent et s'influencent mutuellement, tout particulièrement avec la nomination de Martin van Meytens comme directeur de l'Académie viennoise à la fin des années 1750.

Même après la mort de Meytens, lorsque le chancelier d'État Kaunitz nommé protecteur de l'Académie en 1772 s'occupe personnellement des affaires de l'institution, les portraits des membres de la famille impériale, notamment les portraits de famille, sont toujours réalisés par de nombreux artistes. Une lettre datant de

---

69 Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 109, l'auteur affirme que Bruges était particulièrement bien « représentée au sein de l'Académie parisienne ».

70 Voir à ce sujet Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 109.

71 Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 108.

72 Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 108.

73 Mayer, « Histoire de l'Académie de Bruxelles », p. 23.

74 Mayer, « Histoire de l'Académie de Bruxelles », p. 23.

75 Walter Wagner parle d'une mauvaise époque pour l'Académie de Vienne sous la direction de Martin van Meytens, le nombre d'élèves aurait diminué et l'enseignement n'aurait pas été à la hauteur ; voir Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 28.

1775, écrite par Kaunitz à Marie-Thérèse, évoque des esquisses de grands portraits de famille faites par dix personnes différentes. Il pourrait bien s'agir des différents spécialistes d'un atelier, chargés chacun d'une partie du portrait :

Madame ! J'ai l'honneur d'envoyer à Votre Majesté des Esquisses pour les grands portraits de famille qu'elle m'a commandés. Ils sont faits par 10 personnes différentes, et Votre Majesté jugera mieux que personne du degré de leur valeur<sup>76</sup>.

Entre 1759, date de la nomination de Martin van Meytens à la tête de l'Académie, et 1770, lors de sa mort, l'Académie semble se confondre avec l'atelier de celui-ci. Le peintre est alors à la tête d'un atelier d'artistes qui réalise des portraits de Marie-Thérèse destinés aux élites, à leur propre demande, ou offerts par la cour<sup>77</sup>. Le neveu, compatriote et élève de Meytens, Sophonias de Derichs<sup>78</sup>, est probablement le membre le plus connu de cet atelier qu'il dirige avec son oncle. Cette association permet à Meytens de produire une quantité impressionnante de portraits individuels et de groupes avec la souveraine, sa famille et la cour de Vienne. La plupart des portraits de Marie-Thérèse leur sont attribués à tous deux, même s'ils ne sont ni datés ni signés, chose habituelle à l'époque<sup>79</sup>. En sa qualité de directeur de l'Académie, il joue un rôle décisif et permet de relier la cour et l'Académie. En devenant une référence par excellence, il contribue à transformer le portrait de Marie-Thérèse qui passe d'une simple représentation de cour à une représentation académique, uniformisée et en apparence normalisée.

---

**76** AVA Unterricht StHK Teil 1 75 7 Wien, Akademie der bild. Künste; 1773–1783; fo. 21, 17 Mars 1775, lettre de Kaunitz à Marie-Thérèse.

**77** « Leben Herrn Martin von Meytens, dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung angezeigt haben », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), cité d'après Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 122: « Er verfertigte Gemälde, über Gemälde; denn jede Nation gieng ihn um Werke seiner Hand an; und zum Glück arbeitete er nicht langsam ». À ce sujet, voir la remarque de Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425: « Die große Menge von Bestellungen konnte nur mit Hilfe eines Werkstattbetriebes bewältigt werden ».

**78** Björk, « De Derichs ».

**79** Baden (éd.), *Briefe über die Kunst*, p. 221 : « Il n'a mis son nom sur les Tableaux ou Portraits que fort rarement lorsqu'on l'a absolument exigé ». Voir aussi Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425. Sur l'atelier et les élèves de Meytens, voir Lechner, « Martin van Meytens », pp. 16–19 ; Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 80–84.



## Réformes académiques autour de 1770

Pendant la période de réformes de l'académie viennoise dans les années 1770, durant la dernière décennie de règne de la souveraine, de grands peintres de Marie-Thérèse comme Anton von Maron ainsi que des hommes politiques tels le chancelier d'État Kaunitz s'impliquent fortement dans ce mouvement de réforme artistique et académique<sup>80</sup>. La réforme de l'éducation académique s'appuie principalement sur le modèle romain comme en témoigne la recommandation par le peintre Maron de l'ouvrage de son confrère Anton Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*. Ce livre théorise un certain nombre des évolutions qui étaient en cours en matière artistique<sup>81</sup>. Entre 1772 et 1783, la Monarchie des Habsbourg finance aussi des séjours de boursiers à Rome pour huit élèves de l'Académie de Vienne et pour trois élèves de l'Académie de Milan. Le premier groupe de boursiers viennois, avec entre autres les artistes Christian Sambach, Hubert Maurer et Johannes Tusch, revient à Vienne au bout de quatre années, en juin 1776<sup>82</sup>; les deux derniers ont peint plusieurs portraits de Marie-Thérèse veuve. Toute une génération de portraitistes de Marie-Thérèse est très marquée par les séjours romains et par l'influence plus ou moins directe d'hommes d'État comme Kaunitz et Sonnenfels sur la formation des artistes.

Invité lors de la remise de prix solennelle le 23 septembre 1768 à l'Académie de gravure sur cuivre de Vienne, le juriste et théoricien Joseph Sonnenfels tient un discours *Au sujet du mérite du portraitiste*<sup>83</sup>. Dans ce discours, il décrit l'importance de l'art pictural, en particulier du portrait, en évoquant les exemples antiques. L'intérêt de Sonnenfels pour les théories artistiques correspond aux inclinations personnelles du comte de Kaunitz, chancelier d'État de Marie-Thérèse. Cet intérêt est également lié aux écrits du théoricien d'art Johann Joachim Winckelmann concernant l'histoire de l'art et sa théorisation<sup>84</sup>. Ces propos nous permettent de replacer les tableaux dans l'esprit d'une époque

<sup>80</sup> Kroupa, « Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg », pp. 369–371; Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, pp. 200–204.

<sup>81</sup> Mengs, *Gedanken über die Schönheit*. Concernant la recommandation de Maron, qui était le beau-frère de l'auteur, voir Lützwow, *Geschichte der Kaiserlich-Königlichen Akademie der Bildenden Künste*, p. 54.

<sup>82</sup> Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 40–41; voir aussi Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 45–46.

<sup>83</sup> Sonnenfels, *Von dem Verdienste des Portraitmalers*; voir aussi Karstens, *Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer*, p. 162.

<sup>84</sup> Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, pp. 24–25.

où l'on observe la mainmise progressive de l'État et des hommes politiques sur l'activité artistique. L'activité du peintre s'institutionnalise progressivement, notamment sa formation artistique.

La politique accorde une place importante à l'art comme au portrait dans la formation de l'État<sup>85</sup>. Ainsi, pendant de nombreuses années, Joseph Sonnenfels sert les Habsbourg, et en particulier Marie-Thérèse. Morave, issu d'une famille juive convertie, personnalité marquante des Lumières autrichiennes, Sonnenfels est nommé en 1763 à la chaire des sciences camérales de l'université de Vienne<sup>86</sup>, il devient ensuite secrétaire permanent de l'Académie de gravure. Il est particulièrement intéressant et significatif qu'un tel personnage, un écrivain et un responsable politique des Lumières, ait écrit des ouvrages sur le mérite du métier de portraitiste. Son traité principal est exposé dans un discours tenu en janvier 1768 lors d'une visite de Kaunitz pour une première remise de prix. Le discours s'intitule alors : *Ermunterung zur Lektüre an junge Künstler, Encouragement à la lecture destiné aux jeunes artistes*<sup>87</sup>. Si l'on se place du point de vue de Sonnenfels, il est essentiel que les souverains soutiennent les arts. De même, les grandes familles de la Monarchie sont également incitées et invitées à faire exécuter leurs portraits<sup>88</sup>.

Le rôle du chancelier d'État, le prince Wenzel Anton Kaunitz, est peut-être plus important encore que celui de Sonnenfels, il est primordial dans la vie artistique autrichienne<sup>89</sup>. C'est dans un rapport concernant le plan de réunification des écoles d'artistes, rendu le 25 mai 1770, que Kaunitz exprime ses considérations sur la signification de l'art pour le développement de l'État<sup>90</sup>. Kaunitz souhaite créer une Académie des Beaux-Arts et des Sciences (*Akademie der Schönen Künste und schönen Wissenschaften*), soulignant ainsi le lien entre l'art et les sciences, l'art de la peinture et du portrait permettant de soutenir le bien de l'État.

---

**85** Karstens, *Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer*, pp. 161–162.

**86** Reinalter, « Joseph von Sonnenfels », pp. 3–4. Sur cette question de l'influence de Kaunitz et de Sonnenfels sur l'art, voir aussi Fidler, « Wandel der Themen », p. 37; Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, p. 443.

**87** Sonnenfels, *Gesammelte Schriften*, vol. 8, pp. 275–296.

**88** Sonnenfels, *Gesammelte Schriften*, vol. 8, pp. 370–372, 400–401.

**89** AVA Unterricht StHK Teil 1 75 7, Kaunitz s'adresse même directement à Marie-Thérèse pour lui évoquer le sort des peintres ainsi que la gestion des commandes de tableaux, portraits y compris. Voir archives citées, Allgemeines Verwaltungsgarchiv, Unterricht und Kultus, 75 Studien-Hofkommission, Sign.: 15 Akademie AVA; 1 75 7; Wien Akademie der bild. Künste, 1774–1783, fo. 21.

**90** Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 37–39.

La protection directe du chancelier d'État est un signe important d'étatisation de l'activité artistique. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve aujourd'hui encore des rapports envoyés par Kaunitz à la souveraine où il lui recommande certains peintres comme Anton von Maron, Johannes Tusch ou Hubert Maurer. Kaunitz lui rapporte également tout ce qui se déroule en termes d'activité artistique<sup>91</sup>. Les hommes d'État, à l'instar des princes, s'intéressent en effet à l'art, tout particulièrement à l'art du portrait.

Les académies de peinture et de gravure<sup>92</sup> sont réunies en 1772 par Kaunitz, soit deux ans après la mort de Meytens. Il est possible d'y voir un nouveau positionnement de la politique académique après la mort d'un des derniers représentants de la vieille école. La souveraine transmet à l'un de ses nouveaux peintres, ou du moins à celui qui dispose d'un certain renom depuis la mort de Meytens, et qui travaille avec Kaunitz, le peintre Anton von Maron<sup>93</sup>, le projet d'unification des académies. En 1772, Kaunitz annonce en effet la réunion des académies en une *Kaiserlich-Königlich vereinigte Akademie der bildenden Künste*, l'Académie impériale et royale des Beaux-Arts, qui comprend alors les écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure<sup>94</sup>.

*Die Kaiserliche-Königliche-Hof-Academie für Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst*, l'Académie de cour royale et impériale pour la peinture, la sculpture et l'architecture, est dès lors intégrée comme partie principale dans l'établissement élargi des *freye, vereinigte Academie der bildenden Künste*, l'Académie réunie libre des arts plastiques, également désignée sous le nom *freye Academie der vereinigten bildenden Künste*. Kaunitz, soutenu par Maron, met alors en place des réformes importantes en matière d'enseignement et d'organisation, qui visent à influencer le style et l'art de l'Académie vers l'art romain. Plus qu'une fonction honorifique, la position de Kaunitz comme protecteur lui permet un véritable engagement et une vraie influence dans l'institution<sup>95</sup>.

91 AVA Unterricht StHK Teil 1 A 75 7 Wien Akademie der bildenden Künste, fo. 21.

92 En plus de l'institution dirigée par Meytens, une Académie de gravure se développe sous la direction de Jacob Schmutzer (1733–1811), Cette fondation est due à l'initiative de la cour elle-même ; Heinz, « Bemerkungen », p. 278 ; voir aussi Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, p. 412. C'est pour la période entre 1766 et 1777 que nous possédons le plus d'informations au sujet de la nouvelle institution, dont Kaunitz lui-même est le protecteur. Marie-Thérèse accorde d'ailleurs à la *Kupferstecherakademie* un statut écrit, lui donnant force de loi.

93 Schmittmann, *Anton von Maron*, pp. 45–48.

94 Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, pp. 37–43.

95 Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 204 ; voir aussi Kroupa, « Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg », p. 371.

L'Académie, sous Martin van Meytens, avait été avant tout une école de cour, tandis que celle de Kaunitz est davantage une école publique, au service de l'État. Les réformes entreprises au sein de l'Académie ont lieu juste après la mort de Meytens, manière probablement de respecter le vieil artiste et ami de tous, un des derniers représentants d'une structure d'un autre temps, à qui on a voulu laisser jusqu'à sa mort le soin de diriger l'ancienne organisation académique.

L'influence de l'écrivain Franz Christoph von Scheyb<sup>96</sup>, autre théoricien écrivant sur le genre du portrait, sur la réforme académique de 1772 ne peut être non plus oubliée. Scheyb exprime ses réflexions artistiques dans une œuvre qui se compose de deux volumes : *Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen* [ . . . ], *La nature et l'art de Köremon et l'art dans les tableaux, les sculptures, les bâtiments et les gravures*, publiés à Leipzig en 1770 et *Orestrio-von den drey Künsten der Zeichnung, l'Orestrio-au sujet des trois arts du dessin*, édité à Vienne en 1774. Les beaux-arts, dont la peinture fait partie intégrante, permettent de documenter les actes des générations passées pour celles à venir. Ce sont des arts utiles. Ces écrits de Scheyb sont tous deux dédiés à Martin van Meytens, le grand peintre et portraitiste du règne. Scheyb apprécie en effet le peintre officiel de Marie-Thérèse. Il lui a même consacré dans ses deux œuvres un éloge particulier<sup>97</sup> et retranscrit leur échange de réflexions dans un de ses écrits sous les pseudonymes de Köremon et d'Orestrio *Zum Unterricht der Schüler und Vergnügen der Kenner, Pour l'enseignement des élèves et le plaisir des connaisseurs*<sup>98</sup>.

### 3 Conclusion

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre du portrait fait de plus en plus l'objet d'interrogations et d'analyses, témoignant de son importance grandissante. Des hommes politiques et non des moindres, tel le chancelier d'État Kaunitz ou Sonnenfels, se

---

<sup>96</sup> Holzer, *Franz Christoph Scheyb*.

<sup>97</sup> Übelleitner, *Tugenden Maria Theresias*.

<sup>98</sup> Scheyb, *Köremons, Natur und Kunst in Gemälden*. Cet ouvrage comporte une dédicace et une lettre à Martin van Meytens : « An den erlauchten, gelehrten und ruhmvollen Herrn Martin van Meytens, Ihro Kaiserl. Königl. Apostol Majestät ersten Kammer-und Kabinetsmaler wie auch Allerhöchst Derosselben freyen Akademie der Malerey, Bildhauerkunst und Architektur zu Wien gevollmächtigten Director. / A l'illustre, érudit et glorieux Monsieur Martin van Meytens, le premier peintre de cabinet de chambre de sa majesté apostolique, impériale et royale, et directeur tout puissant de la plus haute académie libre de peinture, de sculpture et d'architecture à Vienne ».

penchent sur la question de la formation des peintres, et en particulier des portraitistes. Pour eux, l'art du peintre est un art utile au service du prince mais aussi de l'État et du bien public. C'est pourquoi l'éducation des artistes doit faire l'objet d'un encadrement plus institutionnalisé de la part de l'État. Vienne n'est pas la seule ville de la Monarchie à posséder une Académie même si c'est surtout l'évolution de cette dernière qui intéresse notre propos. Les académies provinciales ne sont pas à négliger pour autant car elles forment des peintres qui sont appelés à représenter la souveraine, notamment dans les régions périphériques de la Monarchie.

Le temps des académies succède au temps des cours. On assiste à une académisation, c'est-à-dire à une institutionnalisation du statut et de la position des peintres de cour eux-mêmes comme l'atteste l'exemple des artistes de Marie-Thérèse. Ce passage du modèle des peintres de cour directement rattachés au souverain vers des artistes soumis à une formation toujours plus académique, qui institutionnalise l'enseignement et l'organisation des peintres pour les intérêts de l'État, se fait durant cette période où Meytens, le peintre de cour réputé, est en même temps directeur de l'Académie. Les portraits royaux sont réalisés pour la plupart d'entre eux par des peintres, même non viennois et non autrichiens, qui ont suivi l'enseignement de l'Académie viennoise tout en étant très souvent nommés *Kammermaler*.

Après 1770 et la longue période d'influence du peintre suédois Meytens, portraitiste de la souveraine et directeur de l'Académie, celle-ci est animée par de nouveaux artistes particulièrement actifs dans les années 1770, influencés par de nouveaux courants, tout particulièrement par le classicisme de Winckelmann et de son entourage. Après la mort de Meytens, le peintre Anton von Maron, prend ainsi la relève comme portraitiste de Marie-Thérèse. Disposant d'un nom et d'une réputation, il joue notamment un rôle important comme conseiller dans la réorganisation de l'Académie de Vienne.

Peut-on, pour autant, en déduire que tous les portraits de Marie-Thérèse sont uniquement structurés par la cour viennoise et par l'Académie de Vienne ? Et si oui de quelle manière ? Penchons-nous davantage sur ces peintres et en premier sur Meytens.

## Chapitre II

# Les peintres viennois au service de Marie-Thérèse

Les peintres produisent, copient et imitent tout au long du règne les portraits de Marie-Thérèse réalisés à Vienne par quelques grands noms comme Meytens ou Maron. Si certains peintres sont inconnus, d'autres sont très clairement attachés à une période précise de la vie de Marie-Thérèse comme Andreas Möller qui peint Marie-Thérèse en 1727 à l'âge de dix ans, encore toute jeune archiduchesse. Parmi ces peintres, certains travaillent déjà pour Charles VI tels Johann Gottfried Auerbach, Hamilton et Meytens, d'autres ont véritablement été formés sous le règne de Marie-Thérèse comme Hickel et Maron. Martin van Meytens, avec son atelier, propose les principales images de la souveraine dès son arrivée sur le trône en 1740, comme il le faisait dès les années 1730 en sa qualité de portraitiste officiel de l'empereur Charles VI. Meytens et son atelier jouent ce rôle jusqu'à la mort de l'artiste en 1770, autrement dit pendant la majeure partie du règne de Marie-Thérèse.

Entre 1740 et 1750, les peintres les plus actifs pour la cour de Vienne sont Philipp Ferdinand von Hamilton, Peter Kobler, et bien sûr Martin van Meytens et son atelier. Durant la dernière décennie du règne entre 1770 et 1780, Anton von Maron offre l'image d'une impératrice veuve, assidue au travail. Cette pose reflète une nouvelle conception du rôle du monarque. Sous les règnes de Marie-Thérèse et de son corégent et empereur Joseph, les peintres de cour qui se révèlent particulièrement actifs sont Anton von Maron, Joseph Hickel, Johannes Tusch (ou Dusch), Hubert Maurer ou Johann Zollinger.

Il n'est pas faux de considérer Martin van Meytens comme le fondateur de l'image « Marie-Thérèse », qui imprègne le portrait de la souveraine pour la postérité, le peintre par excellence au service de la souveraine, de son époux et de ses enfants. À côté de ce grand artiste règne une multitude de « petits » peintres, moins connus, mais qui disposent aussi d'une certaine renommée. Les peintres de Marie-Thérèse, en particulier les peintres de cour qui travaillent pour la cour de Vienne, se réunissent dans la capitale viennoise, à la cour comme à l'Académie<sup>99</sup>.

À Vienne, Martin van Meytens n'est pas le seul peintre de réelle importance même si sa renommée et sa célébrité sont indéniables. D'autres peintres jouent également un rôle non négligeable dans l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse. Les peintres de cour, souvent des peintres académiciens, travaillent tant pour la

---

<sup>99</sup> Au sujet des peintres de cour voir Haupt, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*.

souveraine que pour les élites nobiliaires, urbaines et ecclésiastiques de la Monarchie. Réunis, ces peintres forment un véritable réseau d'artistes employés dans et par les différents territoires de la Monarchie. Ce second chapitre prend en compte les portraits de Marie-Thérèse exécutés par des artistes de Vienne et surtout à Vienne. Après avoir envisagé dans le chapitre précédent la question du peintre de cour et du rôle de l'Académie, peut-on parler d'un portrait royal élaboré à Vienne principalement sur la demande de la cour viennoise ? Hormis la question des structures académiques et curiales, peut-on parler d'une influence viennoise ou non ? Force est en effet de constater qu'une bonne partie du corpus des portraits de Marie-Thérèse peut être considérée comme une « peinture viennoise », avec des portraits exécutés par des peintres autrichiens ou par des artistes qui sont basés à Vienne, en particulier autour de l'atelier de Martin van Meytens.

## 1 Martin van Meytens, un peintre entre cour et Académie

Jamais l'empire des artistes n'aurait resplendi avec un Apelle, un Léonard de Vinci, un Raphael, d'un Buonarotti et un Titien si la bienveillance et la protection d'un Alexandre de Macédoine, d'un roi François, d'un pape Léo, d'un Empereur Charles, n'avait insufflé à ces hommes encore plus de zèle pour leur art et ne les avait rendus encore plus grands<sup>100</sup>.

Telles sont les comparaisons évoquées par Scheyb dans sa lettre dédicatrice à Meytens au début de son ouvrage *Natur und Kunst, Nature et art*. Scheyb établit clairement un lien entre la gloire, la renommée et le succès de certains peintres et ceux de leurs commanditaires princiers, qu'ils soient conquérants, papes, princes ou empereurs.

Si beaucoup de peintres représentent Marie-Thérèse au cours de son règne, Martin van Meytens et son atelier réalisent sans aucun doute la plupart des portraits de la souveraine entre 1740 et 1770. Entre la moitié et les trois-quarts des portraits lui sont attribués, ainsi qu'à son atelier et à ses élèves, sans évoquer les peintres de second rang qui s'inspirent et imitent ses représentations.

Les années comprises entre 1740 et 1760 constituent les grandes décennies d'activité et de triomphe de cet atelier comme de l'image, ou des images, de Marie-Thérèse. Meytens contribue à la création de l'image de Marie-Thérèse et réciproquement la famille impériale renforce la célébrité du peintre qui travaille aussi pour d'autres commanditaires que ceux issus du cercle de la famille impériale.

D'origine suédoise et flamande, le peintre Meytens arrive dès 1721 à la cour de Vienne où il travaille pour l'empereur Charles VI. Il réalise pour ce dernier de

---

100 Scheyb, *Köremons*, pp. 12–13.

nombreux portraits et obtient par la suite la permission de travailler quelques années en Italie afin de parfaire ses connaissances et son style, en particulier d'améliorer sa technique de la peinture à l'huile<sup>101</sup>. Après un voyage de presque une décennie qui le conduit, entre autres, à Venise, Rome, Florence, Milan, Turin et Gênes, il revient en 1730 à Vienne où il reçoit immédiatement de nombreuses commandes des nobles ainsi que de la cour impériale<sup>102</sup>. Ceci est un point très important car si Martin van Meytens est le peintre de la cour impériale sous Charles VI et Marie-Thérèse, c'est aussi le peintre des nobles, des grands, des lettrés et des bourgeois de son époque. Les souverains sont en réalité des clients parmi d'autres.

Apprécié des grands de la Monarchie, Martin van Meytens l'est également des princes de son temps. Lors de son séjour à Paris à partir de 1717, le tsar Pierre le Grand avait tenté, sans succès, de le convaincre de venir travailler pour lui à la cour de Saint-Pétersbourg. Malgré le refus de l'artiste, le tsar aurait rapporté environ quarante portraits en miniature exécutés par Meytens<sup>103</sup>. Il ne resta pas le seul à rechercher les talents de celui-ci. Les rois de Sardaigne-Piémont et de Suède, Auguste II de Saxe et plus tard la Grande Catherine de

---

**101** Nagler, *Künstler Lexikon, Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, p. 237. Voir « La vie de Mr. Meytens à Vienne communiquée par lui-même. Fait à Vienne 1<sup>er</sup> Juillet 1755 », Extrait de *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Torkel Baden (Dir), Leipzig, 1797, cité par Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 129–131, ainsi que « Leben Herrn Martin von Meytens dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung ausgezeigt haben », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), cité également par Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 115–124, p. 117. Ces deux textes, datés de 1755 et de 1770, dont le premier n'aurait probablement pas été rédigé par Martin van Meytens lui-même, sont les deux principaux écrits nous renseignant sur l'artiste et remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle. S'il s'agit naturellement de conserver la prudence nécessaire sur ces documents, ils prouvent cependant, à leur manière, le succès, ou du moins la réputation, acquis par Meytens dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, et même dès son vivant. Voir aussi Weissenhofer, « Martin de Meytens und der Wiener Hof », pp. 45–57, p. 49; Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 133.

**102** « Leben Herrn Martin van Meytens », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), in Lisholm, p. 120: « Sein Ruhm breitete sich nun immer mehr aus; und es war kein Hof in Europa, der nicht von ihm Arbeiten verlangt hätte. [ . . . ] Seine Figuren sind sehr zierlich und die Drapperien gross und edel. Seine Farbengebung ist der Naturgemäss und lebhaft. Kurz, ist es eine glückliche Zusammensetzung des Starken und Gewaltigen der Italiäner und des Reizenden und Anmuthigen der Franzosen. Sa gloire se répand de plus en plus; il n'y avait aucune cour en Europe qui n'ait pas réclamé des travaux de lui [ . . . ] ses personnages sont très gracieuses et les draperies grandes et nobles. Sa couleur est naturelle et vivante. Bref, c'est une réunion réussie de la force et de la grandeur des Italiens ainsi que du charme et de la grâce des français ».

**103** Voir « La vie de Mr. Meytens à Vienne communiquée par lui-même. Fait à Vienne 1<sup>er</sup> Juillet 1755 », Extrait de *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Torkel Baden (Dir), Leipzig, 1797, cité par Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 129–131, p. 129.



Russie auraient tous essayé en vain de l'attirer à leurs cours au détriment de Vienne. Voilà ce qu'on peut lire dans la revue artistique de l'Académie d'Augsbourg, à la mort de l'artiste en 1770<sup>104</sup> : « Si c'est un bonheur de s'acquérir la faveur des grands, Meytens était l'un des hommes les plus heureux, car les monarques les plus remarquables qui régnaient alors en Europe cherchèrent à l'attirer à leur service ».

Une fois ses portraits terminés, les œuvres de Meytens suscitent un fort engouement et jouissent d'une grande popularité. Très enthousiaste, l'empereur Charles VI le fait nommer peintre impérial de chambre et de cour, *kaiserlicher Hof-und Kammermaler*, à la fin des années 1720. L'empereur et son épouse l'impératrice Élisabeth Christine sont proches du peintre, comme plus tard Marie-Thérèse, son épouse et leur famille, qui rendent régulièrement visite au peintre pour le voir travailler<sup>105</sup>. Le portrait de Marie-Thérèse en robe de dentelle rose qui se trouve dans la salle de cérémonie du château de Schönbrunn (P 121)<sup>106</sup>, offre un certain nombre de détails intéressants. Par la qualité et la précision des détails, ce portrait est assez caractéristique de l'art de Martin van Meytens. Par exemple en arrière-plan du tableau, des objets comme l'équerre, la pyramide, l'œil de Dieu, sont représentés<sup>107</sup>.

Les portraits réalisés par Meytens sont en règle générale des portraits à l'huile, de grandes dimensions. La souveraine y est peinte en pied, de trois

---

**104** « Leben Herrn Martin von Meytens, dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung angezeigt haben », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), cité d'après Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 117 : « Wenn es ein Glück ist, die Kunst [sic] der Grossen sich zu erwerben : so war Meytens einer der glücklichsten Menschen ; denn die merkwürdigsten Monarchen, die damals in Europa waren, suchten ihn in ihre Dienste zu ziehen ».

**105** Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 130 ; Weissenhofer, « Martin de Meytens », p. 50. En plus de ses visites personnelles, la souveraine aurait envoyé ses propres enfants chez Meytens. En dehors de ses activités artistiques, Meytens s'intéresse particulièrement à la physique, à la chimie ainsi qu'à l'alchimie. Il obtient de Marie-Thérèse le privilège de monter une fabrique de couleurs, comme en témoignent les couleurs très vives que l'on retrouve sur les robes de Marie-Thérèse dans ses portraits ; voir Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425 ; Lechner, « Martin van Meytens », p. 14 ; Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 122, 131.

**106** Le portrait de Marie-Thérèse en robe de dentelles rose fait partie de la commission de *Primogeniturfideikommisses*, c'est-à-dire qu'elle est au cœur des collections des Habsbourg. Ce tableau porte le numéro 8762 dans la galerie de tableaux du Kunsthistorisches Museum – ce qui signifie que le portrait ne fut inventorié que tardivement. Le tableau est toutefois déjà mentionné et reproduit dans *l'Österreichischen Kunsttopographie* (2 volumes, *Die Denkmale der Stadt Wien*, XI.-XXI. Bezirk), dès 1908 et ce dans la salle des cérémonies.

**107** On peut éventuellement y lire un rappel de l'activité maçonnique de Meytens. Sur l'histoire de la franc-maçonnerie en Autriche au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Kodek, *Von der Alchemie zur Aufklärung* ; Krivanec, « Die Freimaurerei » ; Reinalter, *Aufklärung, Humanität und Toleranz*.

quarts, le regard légèrement tourné vers le spectateur. Marie-Thérèse apparaît alors de manière particulièrement majestueuse et imposante. La manière de peindre de Meytens est minutieuse, jusqu'au moindre détail, en particulier pour la reproduction des tissus et des couleurs. Outre la peinture italienne, l'art de Meytens est influencé par la peinture hollandaise de l'époque moderne. Celle-ci se caractérise particulièrement par l'attention portée aux tissus et aux détails très finement représentés. Le goût de Meytens pour les étoffes est en effet remarquable. Il est très influencé par le style du portraitiste de la cour d'Angleterre d'origine flamande, Anton van Dyck<sup>108</sup>. Toutefois, ses séjours en Italie, très courants à l'époque moderne, jouent également un rôle important dans la formation de son style et surtout de sa manière de peindre<sup>109</sup>. Dans les portraits, les habits de Marie-Thérèse sont soignés et luxueux, les couleurs illuminent le personnage harmonieusement<sup>110</sup>.

Martin van Meytens contribue à la formation d'une image majestueuse de Marie-Thérèse. Il s'appuie sur différents héritages italiens et flamands. Meytens est aussi marqué par le classicisme français, en particulier par le peintre français Hyacinthe Rigaud. Outre le célèbre portrait de Louis XIV, Rigaud a exécuté divers portraits pour les membres de l'aristocratie autrichienne comme par exemple pour Philipp Ludwig von Sinzendorf<sup>111</sup>.

L'art de peindre et le style de Meytens satisfont le goût de l'époque, tel que la cour le prise<sup>112</sup>. Les grandes dimensions des tableaux, les vêtements peints avec un grand sens de la précision, l'attention particulière apportée aux couleurs et aux détails, ravissent les grands. Malgré ces diverses influences, le style pictural de Meytens possède sa propre originalité<sup>113</sup>. Marie-Thérèse lui donne de plus en plus de preuves de sa confiance et de sa reconnaissance en lui rendant régu-

---

**108** Lechner, « Martin van Meytens », p. 11.

**109** Sur le séjour italien, voir Lechner, « Martin van Meytens », pp. 12–13 ; Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 22–27, 117–119, 125–126, 129–130 ; Weissenhofer, « Martin de Meytens », pp. 48–49.

**110** Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425.

**111** Schreiden, « Jacques van Schuppen », p. 61.

**112** Voir « La vie de Mr. de Meytens à Vienne communiqué par lui-même. Fait à Vienne 1 Juillet 1755 », *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Torkel Baden (Dir), Leipzig, 1797, cité par Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 129–131 ; « Leben Herrn Martin von Meytens, dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung angezeigt haben », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), cité d'après Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 119 : « Kaum hatte man die erste Arbeit von ihm gesehen ; so wollte schon jedermann von diesem Meister gemalt seyn ; einige in Schmelzwerk, andere in Miniatur, und noch andere auf grosse Manier [ . . . ]. Es war ihm nicht sehr angenehm, dass er in so kurzer Zeit mit Arbeiten überhäuft wurde ».

**113** Heinz, « Bemerkungen », pp. 280–281.

lièrement visite dans son atelier en compagnie de son époux<sup>114</sup>. Lorsque le temps lui manque, elle envoie au peintre des esquisses. Toutefois, une certaine rivalité semble s'être installée entre Meytens et un autre peintre très proche de Marie-Thérèse, le Genevois Jean-Étienne Liotard, la souveraine posant apparemment plus volontiers pour Liotard que pour Meytens<sup>115</sup>. Selon nous cependant, il ne peut pas s'agir d'une véritable concurrence car les portraits de Liotard n'obéissent pas nécessairement aux mêmes objectifs que ceux de Meytens. Ils sont destinés à un usage plus familial et personnel. C'est peut-être la raison pour laquelle Marie-Thérèse aurait pu préférer poser pour Liotard davantage que pour Meytens.

Comme peintre de cour, Meytens est très proche de l'entourage impérial. Il peut ainsi être considéré comme un *familiaris* de la famille impériale. Meytens se sert en général d'un modèle de tête et de corps pour reproduire les portraits de Marie-Thérèse. Certains éléments de ses portraits reviennent régulièrement comme la coupe de cheveux, la pose, le cou, les bijoux ou encore les gestes des mains. À l'instar des membres de son atelier, Meytens utilise les mêmes études pour exécuter diverses répliques des portraits de Marie-Thérèse et des siens<sup>116</sup>.

L'organisation de l'atelier de Martin van Meytens n'est pas sans faire songer à une véritable « industrie » dans la mesure où les tâches sont partagées et réparties entre les différents artistes de l'atelier, chacun selon ses spécialités, ses talents et ses compétences. Ce mode de travail est habituel à cette époque, bien que l'atelier de Meytens soit plus grand et complexe que d'autres. Les portraits originaux sont, en règle générale, conservés à Vienne tandis que les répliques sont dispersées dans les pays héréditaires et dans l'espace allemand du Saint Empire ainsi que dans toute l'Europe. Ces dernières sont reproduites en grande quantité, avec à peu près la même qualité, par l'atelier de Martin van Meytens. Attribuer avec certitude un peintre pour chaque œuvre se révèle donc en bien des cas une entreprise difficile. Les membres de l'atelier de Meytens se spécialisent dans la réalisation d'une partie du portrait. Les artistes, assistants et élèves, effectuent ainsi différentes tâches<sup>117</sup>. Ce travail en atelier, en série, renvoie au travail de montage que l'on retrouve quelques siècles plus tard au début de la photographie. Le neveu et élève de Meytens, Sophonias de Derichs originaire de Stockholm, reproduit tout particulièrement les accessoires tandis

---

**114** « Leben Herrn Martin von Meytens, dessen Tod wir im 16ten Stück der Zeitung angezeigt haben », in *Kunstzeitung der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg*, (1770), cité d'après Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 120.

**115** Koschatzky, « Jean-Etienne Liotard », pp. 309–310, 315–316. Merci à Elfriede Iby d'avoir attiré notre attention sur ce point.

**116** Weissenhofer, « Martin de Meytens », p. 50.

**117** Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425.

que c'est un Français, dont on ignore aujourd'hui le nom, qui s'occupe de la représentation des dentelles<sup>118</sup>. C'est un élément particulièrement important car les dentelles renvoient à l'activité manufacturière des Pays-Bas autrichiens qu'il s'agit de mettre en valeur. Un certain J. G. Canton réalise les scènes de bataille en arrière-plan. Pour les portraits de groupes et d'événements, des dénommés Dalling, Fischer, Greipel, Pohl, Rebell, Sigrist et Schinnagl participent à la réalisation des tâches<sup>119</sup>.

Les artistes d'ateliers, formés en tant qu'artisans, s'inscrivent en grande partie dans la tradition italienne de peinture. À la suite de l'activité de Meytens pour l'Académie dès 1759, le cercle des élèves de son atelier et de ses collaborateurs s'élargit considérablement. Certains peintres employés dans l'atelier de Meytens comme l'artiste Johann Joseph Dollenstein<sup>120</sup>, peintre d'origine tchèque, réalisent également, à la demande de hauts dignitaires, des portraits de Marie-Thérèse. Le président de la Chambre de Cour Karl Ferdinand Koenigsegg, ou Königsegg, de Rothenfels commande à Vienne en 1751 auprès de Dollenstein, qui travaille au demeurant à Vienne, des portraits du couple impérial ainsi que son propre portrait (P 54)<sup>121</sup>.

Malgré le grand nombre d'élèves de Meytens, la plupart des œuvres lui sont principalement attribuées à lui, le maître. C'est alors habituel. Beaucoup d'autres artistes s'inspirent de sa manière de peindre tout au long du règne de Marie-Thérèse, la notion d'originalité des œuvres d'art n'ayant alors pas lieu d'être. Martin van Meytens marque l'imagination des générations suivantes en proposant des images standardisées de Marie-Thérèse qui ornent les livres scolaires des anciens pays de la Monarchie jusqu'à nos jours, en particulier les portraits conservés au château de Schönbrunn et à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. De même, les portraits de famille sur la terrasse du château de Schönbrunn (P 140, P 141, P 142, P 144, P 145) sont aujourd'hui encore recopiés dans les dictionnaires, les catalogues d'exposition et dans les autres ouvrages sur la Monarchie destinés au grand public.

---

**118** Toutefois, selon Georg Lechner, c'est à De Derichs qu'aurait été confiée la mission de peindre les dentelles et les robes ; voir Lechner, « Martin van Meytens », p. 18.

**119** Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 425. Concernant les élèves de Martin van Meytens, voir aussi Heinz, « Bemerkungen », p. 282; Lechner, « Martin van Meytens », pp. 16–20.

**120** Ce peintre n'est pas recensé dans les lexiques biographiques d'artistes. Toutefois le Musée Josef Kollar de Banská Štiavnica nous renseigne qu'il s'agit d'un artiste d'origine tchèque.

**121** Čelková, « Die Bergbaukunst », p. 46; Čelková, « Der Kaiser kommt », p. 253; Čelková, « Imperial visits of the Habsburgs », p. 55.

L'époque viennoise de Martin van Meytens peut se répartir en deux périodes : l'une où il n'est « que » peintre de cour (1729–1759) et l'autre où il assume, en plus de son activité de peintre de cour, la fonction de directeur de l'Académie (1759–1770). L'atelier de Meytens semble alors pleinement fonctionner comme une entreprise plus ou moins liée à l'Académie qu'il dirige. Il s'entoure d'élèves pour son propre atelier<sup>122</sup>.

Durant les dernières années du peintre, alors que Marie-Thérèse est déjà veuve, le principal et le plus monumental portrait peint par Meytens un peu avant sa mort est réalisé vers 1765: il se trouve actuellement au Palais Trautson à Vienne (P 180)<sup>123</sup>.

En raison d'une demande croissante de la cour, Martin van Meytens devient un portraitiste très prisé et son art du portrait suscite un vif engouement. Le succès de l'artiste n'est pas lié uniquement à un phénomène de mode mais répond aussi à certaines attentes de ses contemporains qui souhaitent se voir à la manière des rois et des nobles français et italiens.

Les autres grandes familles du pays, engagés avec la Maison impériale dans la construction de l'ensemble étatique, partagent le goût de celle-ci en matière de représentation picturale. Les Liechtenstein, les Harrach, Pálffy, Kuefstein, Schwarzenberg, Daun, Tarouca, Khevenhüller, Cobenzl comptent parmi les clients de Meytens<sup>124</sup>. Un esprit d'émulation anime les rapports entre les nobles et les souverains, chacun désirant posséder des portraits, les siens ou ceux de la famille impériale, des mêmes artistes.

Dans sa propre maison, à Vienne, non loin du château de Schönbrunn, Meytens reçoit un certain nombre de personnalités royales, diplomatiques et ecclésiastiques pour lesquelles il exécute des portraits. La proximité de Schönbrunn permet à l'artiste de rester toujours proche de la cour et de sa souveraine.

Divers circuits organisent et structurent la commande auprès des artistes, et notamment auprès de Meytens. Certaines commandes de la cour sont attestées dans les comptes du *Geheimes Kammerzahlamt*, comme par exemple une paire de portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne envoyés en 1745, lors en prévision du couronnement impérial de ce dernier, à l'archevêque-électeur de Cologne. Meytens reçoit quarante ducats pour chacun des tableaux<sup>125</sup>. On trouve encore quelques bribes de la correspondance du peintre avec ses commanditaires et clients, indiquant la popularité de ses portraits de Marie-

<sup>122</sup> Lechner, « Martin van Meytens », pp. 16–20.

<sup>123</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 100.

<sup>124</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 52 et p. 59; Weissenhofer, « Martin de Meytens », p. 51.

<sup>125</sup> HHSTA HA GehKZ 1–19, Karton 1, HZA Nr. 19, f 1–161, f 16.

Thérèse auprès de différents types de publics. Dans une lettre destinée à Karl comte Cobenzl, le 22 juin 1743, Meytens répondait à une missive de celui-ci du 12 février de la même année :

J'ay cru qu'il serait mieux d'attendre à y faire réponse jusqu'à ce que le portrait [que Votre Excellence] m'a demandé de la Reine fut prete. Je suis bien mortifié que cela ait tant tardé, mais j'espère qu'Elle me pardonnera, ayant été empeché par les ouvrages indispensables qu'il m'a fallu faire pour la Reine. Je m'estimeray très heureux si le portrait que je vay vous envoyer par le moyen de Grunerischer Wechselstuben, vous donne toute la satisfaction que je souhaitais, n'ambitionant rien que de mériter l'honneur de votre approbation et la continuation de vos bonnes graces.

Et il ne manquait pas de rappeler à son commanditaire qu'il attendait un paiement rapide :

Comme je viens d'apprendre de Messieurs Grüner qu'ils n'ont point d'ordre de me payer, j'espère que Votre Excellence ne tardera pas de le faire, afin que cela ne retarde pas l'expédition du portrait: Elle sait déjà que ce sont Trente Ducats d'or qui me reviennent<sup>126</sup>.

Cette lettre témoigne de la fréquence des commandes passées auprès du peintre, mais aussi du fait que les commanditaires payaient parfois de manière irrégulière. Cela peut être aussi le cas de Marie-Thérèse, encore plus souvent à court d'argent que les autres nobles. Le portrait du souverain s'inscrit donc dans le registre des portraits aristocratiques du temps. Les nobles imitent les portraits des souverains même si l'émulation reste réciproque. Le souverain est en effet le « premier » parmi les membres de son aristocratie qu'il a souvent contribué lui-même à former.

D'autres sources encore attestent des travaux de Meytens pour les grandes familles de la Monarchie. Des comptes dans les archives Schwarzenberg mentionnent une dépense de 20 ducats ou 82 florins et demi en 1743, pour un portrait de la reine Marie-Thérèse (P 243). L'année suivante, Meytens reçoit 100 ducats pour un portrait de groupe de quatre enfants du couple royal, assis sur un canapé jaune. Ces portraits royaux sont commandés en parallèle, semble-t-il, avec des portraits de famille des Schwarzenberg, dont un de la princesse Maria Theresia née Liechtenstein, épouse du prince Joseph Adam Schwarzenberg, et un portrait de leurs trois enfants<sup>127</sup>. Détail intéressant à noter, le portrait de la souveraine revient moins cher que celui de la princesse, qui coûte 25 ducats. En 1748, une facture écrite par Meytens évoque encore quatre tableaux

<sup>126</sup> OeStA-HHStA, Große Korrespondenz 265–21, Meytens à Karl Graf Cobenzl 1743, f 631, 632, 633; voir aussi Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 56.

<sup>127</sup> Mörath, « Martin von Meytens », pp. 1–2; voir aussi Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 55–56 et 59.

exécutés pour les Schwarzenberg, deux paires de portraits du prince et de la princesse, représentés une fois à cheval et une fois assis, dont le prix total s'élève à 272 ducats<sup>128</sup>. Une grande ressemblance se lit à travers toutes ces commandes de tableaux: il existe une véritable imitation réciproque.

Dans les inventaires de la famille Harrach, les peintres de cour, Meytens, ainsi que Kobler et Hickel, sont cités<sup>129</sup>. Les Harrach constituent un bon exemple pour illustrer la participation des commanditaires à l'élaboration des portraits royaux. Comme les Schwarzenberg, les membres de la famille Harrach ont pu commander leurs portraits et ceux de leur famille, ainsi que ceux de la famille impériale, auprès des peintres de cour, en premier lieu auprès de Meytens. Friedrich August Harrach a ainsi exprimé le souhait d'avoir un portrait de la souveraine en habit de couronnement avec la couronne sur la tête. Son frère le comte Bonaventura annonce, quant à lui, le 10 octobre 1742 un léger changement dans la composition par rapport à son arrangement usuel. Dans la correspondance de la famille Harrach, nous pouvons lire : « Je vous ferai venir le portrait de la reine habillée comme elle l'a été le jour du couronnement<sup>130</sup> avec la seule différence ce que la couronne ne faisant pas bon effet en peinture sur la tête, elle est placée à côté »<sup>131</sup>. Les commanditaires de portraits, en particulier nobiliaires, participent ainsi à la représentation de leur souveraine.

Martin van Meytens influence et inspire d'autres artistes de renom dans leur propre représentation de Marie-Thérèse. Cette influence ne se limite pas seulement au domaine du portrait. Les deux statues réalisées par le sculpteur Franz Xaver Messerschmidt semblent s'inscrire très clairement dans la lignée de Meytens. Élève de l'Académie, Messerschmidt exécute un certain nombre de commandes officielles entre 1760 et 1763. La commande pour la statue de l'empereur n'a lieu qu'après le décès du souverain en 1765. Martin van Meytens aurait probablement joué un rôle décisif dans la décision de Marie-Thérèse de passer commande auprès de Messerschmidt. Il s'agit de portraits officiels sculptés où les souverains portent des couronnes sur la tête et tiennent les insignes

**128** Mörath, « Martin von Meytens », pp. 2–3.

**129** OeStA-AVA, FA Harrach Fam. in spec. 528.1, 529.1. Harrach, Graf Ferdinand Bonaventura II, Bruder, Korrespondenz mit Friedrich August Harrach, 1741 et 1742–45; AVA FA Harrach Fam in spec 775; Gräflich Harrach'sches Familienarchiv; Kunst und Wissenschaft; *Hauptverzeichnis der Erlauchtgräflich Harrachschen Bilder Gallerie*; Schloss Bruck.

**130** Il s'agit du couronnement hongrois en considération de la date.

**131** AVA FA Harrach Fam. in specie, Nr. 529 Korrespondenz Friedrich August, lettre du 10 octobre 1742, citée aussi par Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 56–57, p. 56 ; Weissenhofer, « Martin de Meytens », p. 51.

dans la main. Marie-Thérèse est représentée en tant que souveraine légitime et établie des territoires héréditaires tandis que François Étienne est représenté à la tête du Saint Empire romain germanique<sup>132</sup>.

Meytens et son atelier ne sont pas les seuls peintres de cour et d'Académie à représenter Marie-Thérèse. Durant les quatre décennies du règne, d'autres peintres très productifs à la cour de Vienne, participent également à l'élaboration de l'image royale, même si leur nom n'est pas resté aussi connu pour la postérité.

## 2 Divers peintres très actifs à et pour la cour de Vienne

Le premier peintre connu à avoir représenté la jeune princesse est le Danois Andreas Möller (1684–1762) qui peint, sur ordre de Charles VI, un portrait de Marie-Thérèse jeune fille (P 1, Figure 1). Ce portraitiste et peintre de miniatures travaille pour de nombreuses cours européennes. Entre 1715 et 1721, il est peintre de cour auprès de Charles de Hesse-Kassel, avant de travailler à la cour de Vienne pour l'empereur<sup>133</sup>. C'est vers 1727 que Möller réalise son portrait de Marie-Thérèse<sup>134</sup>. Représentée avec des fleurs sur le bas de la robe et dans les mains, la jeune archiduchesse pose délicatement à côté du chapeau archiducal placé sur un coussin. Les portraits des filles de l'empereur Joseph I<sup>er</sup>, les archiduchesses Marie-Josèphe et Marie-Amélie, par Johann Kupetzky ont probablement servi de modèle. Une gravure de Joseph Schmuzer, réalisée d'après ce portrait, porte l'inscription « Andreas Möller pinxit Viennae 1726 », raison pour laquelle le portrait de Marie-Thérèse est attribué à l'artiste danois<sup>135</sup>.

**132** Pötzl-Malikova, « Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephans », pp. 132–133, p. 136.

**133** Holck Colding, « Möller »; Repetzky, « Möller »; Schidlof, *La miniature en Europe*, vol. 2, p. 581; Učňíková, *Portréty Márie Terézie*, p. 59.

**134** Le portrait est au Kunsthistorisches Museum de Vienne mais était autrefois exposé au château d'Hetzendorf en Autriche.

**135** Krasa-Florian, « Jugendbildnis Maria Theresias »; voir aussi Iby, Telesko, « Hofmobiliendepot », p. 263; Iby et al., « Maria Theresia », p. 29; Kuster, « Erzherzogin Maria Theresia ». Un second exemplaire de ce portrait de Marie-Thérèse se trouve dans la *Gemäldegalerie* de Dresde.





**Figure 1:** Andreas Möller, Marie-Thérèse à l'âge de onze ans, vers 1727, 94 x 75 cm, Ambras, Kunsthistorisches Museum Vienne, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG 2115, Autriche, © « KHM-Museumsverband ».

Si les portraits s'échangent entre les cours princières, ce mouvement d'échange touche également les peintres qui, comme Andreas Möller, sont actifs à divers endroits. À côté de ces artistes itinérants, des familles et des dynasties de peintres se mettent en place tout au long de l'époque moderne. C'est en particulier le cas des Hamilton tout comme des Auerbach ou des Palko.

Durant les premières années du règne, dans les années 1740, Philipp Ferdinand von Hamilton (1664–1750), fils du peintre James Hamilton, est un artiste familier de la dynastie. À l'instar de plusieurs autres qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse, Hamilton est originaire de Bruxelles. Il s'installe par la suite à Vienne. Sa présence y est recensée dès 1705 comme peintre impérial de chambre, *Kaiserlicher Kammermaler*. À Vienne, il travaille en effet successivement pour Joseph I<sup>er</sup>, pour Charles VI, puis pour Marie-Thérèse. Hamilton réalise des portraits de ces trois souverains. Comme beaucoup de grands peintres de son époque, tel

Meytens, Philipp Ferdinand von Hamilton a également peint les portraits des membres de la noblesse autrichienne. On retrouve ainsi beaucoup de ses œuvres dans les châteaux et dans des collections privées. Il signe fréquemment ses tableaux de cette manière : « Philip. F. de Hamilton S[acrae] C[aesareae] M[aiestatis] C[urialis] P[ictor] »<sup>136</sup>. L'artiste réalise en outre des peintures équestres, comme pour le gendre de Marie-Thérèse, Albert de Saxe-Teschén, époux de la fille préférée de la souveraine, Marie-Christine. Ce n'est donc pas un hasard que ce soit Hamilton qui, avec le peintre officiel Martin van Meytens, ait exécuté des portraits de Marie-Thérèse à cheval pour célébrer la cérémonie du couronnement hongrois à Presbourg (P 18, P 19). La peinture équestre correspond d'ailleurs à une tradition picturale flamande bien établie, en particulier au sein de la famille d'artistes des Hamilton, puisque son frère Johann Georg Hamilton a également exécuté un certain nombre de représentations équestres pour la cour<sup>137</sup>.

Outre des portraits, le peintre de cour Hamilton continue toutefois d'exécuter des natures mortes et des tableaux d'animaux, genres inférieurs à la peinture d'histoire. Ce détail est révélateur de la diversité des œuvres que sont alors amenés à réaliser les peintres. Hamilton apparaît comme un salarié de la cour de Vienne avec une rémunération relativement fixe et des missions à accomplir. Les registres de l'Office de comptes de la Chambre, les *Kammerzahlamtsbücher*, le recensent comme un *Camer Mahler*<sup>138</sup> chargé de livrer chaque année deux peintures en échange de la somme de cinq cents florins. Certains artistes de cour sont donc payés régulièrement et peuvent même prétendre à une augmentation comme en témoigne le cas de ce peintre. Arrêtons-nous sur des extraits de registres d'art issus des *Hofparteienprotokollen*, des protocoles de cour, de l'*Obersthofsmeisteramt*, du grand maître de cour, qui s'étendent entre 1637 et 1780<sup>139</sup>. Les protocoles du grand maître de cour se trouvent dans les archives de cour et les fonds privés et familiaux, *Hofarchive*, *Privat- und Familienfonde*<sup>140</sup>. Le peintre Hamilton<sup>141</sup> y ap-

**136** Kugler, « Hamilton, Philipp Ferdinand ».

**137** Kugler, « Hamilton, Johann Georg ».

**138** Schatzmeister Gallerie Inspector Adjunct Camer Mahler Hn Philipp Ferdinand von Hamilton, années 1740, FHKA SUS KZAB *Kammerzal Zahlamtsbücher*. *Bancaliteats Cameral Zahlamts Rechnung Anno 1742*, BD. 29, fo. 52. Hamilton est également mentionné dans les livres Cameral Zahls Amtsrechnung 27 de l'année 1740, 30 de l'année 1743, 31 de l'année 1744 et le 32 de l'année 1745.

**139** Pillich, « Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofsmeisteramtes von 1638–1780 », vol. 17/18, pp. 639–645; 1741, p. 641; 1742, 1743, p. 642, 1747, p. 643.

**140** Pillich, 17 Hofparteienprotokoll 1741–1744; 19. Hofparteienprotokoll 1747–1748.

**141** Pillich, 17 Hofparteienprotokoll 1741–1744; pp. 641–642; 472. 29 Juin 1741 Presbourg, 478. 3 Juillet 1742 Vienne; 482. 25 Octobre 1742 Vienne; 485 18. Mars 1743 Vienne; 19. Hofparteienprotokoll 1747–1748, p. 643, 489. 19 Juin 1747 Vienne.

paraît comme une sorte de fonctionnaire chargé de livrer régulièrement des portraits. Il n'est pas précisé de quels types de portraits il s'agit exactement.

Parmi les portraits mentionnés d'Hamilton, on y trouve ceux de Marie-Thérèse, en particulier deux portraits équestres de la souveraine et de son époux François Etienne sur la colline du couronnement de Presbourg, réalisés en 1742<sup>142</sup> par Hamilton (P 18) et qui semblent faire écho aux portraits similaires réalisés vers la même période par Meytens (P 19). Puis dès 1747, toujours en sa qualité d'artiste de cour, le peintre Hamilton continue de travailler de manière régulière pour celle-ci puisqu'il est censé livrer chaque année quatre tableaux à l'huile et recevoir en échange, chaque année, mille florins. Ce traitement lui est accordé, à sa demande, et surtout en raison de son grand âge. Quelques années auparavant, il ne devait livrer que deux tableaux par an. Désormais, il se doit d'en livrer quatre<sup>143</sup>. La production de portraits princiers augmente, répondant à une demande accrue de la part de la cour.

Si une bonne partie des portraits du corpus sont réalisés par Martin van Meytens et son atelier, une autre a été exécutée par d'autres peintres, également de cour et souvent académiciens, au premier rang desquels figure Peter Kobler. Durant les deux premières décennies du règne de Marie-Thérèse, Kobler est un artiste viennois très productif. Dans les années 1750, il est souvent cité dans les livres de comptes de la cour. En 1750, des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne sont exécutés par Kobler et envoyés à Milan<sup>144</sup>. En 1751, le peintre réalise de nouveau des portraits du couple impérial, cette fois pour

---

**142** Pillich, 17 Hofparteienprotokoll 1741–1744, vol. 17/18, p. 641, 472. 29 Juin 1741 Presbourg ; en 1741, Hamilton a déjà livré un tableau, « à la grande satisfaction de la souveraine », pour lequel il perçoit 250 Gulden, la somme de virement est datée du 29 Juin 1741 de Presbourg, Marie-Thérèse est couronnée roi de Hongrie le 25 Juin 1741, il est aussi mentionné que Philipp Ferdinand Hamilton est Kammermaler depuis le 18 Juin 1741 ; Pillich, 17 Hofparteienprotokoll 1741–174, vol. 17/18, p. 642, 478. 3 juillet 1742 Vienne ; en juillet 1742 Philipp Ferdinand Hamilton reçoit 250 Gulden pour des tableaux déjà livrés en 1741, en octobre 1742, il gagne encore 250 Gulden après avoir livré un tableau, 482. 25 Octobre 1742 Vienne, et en mars 1743, 250 Gulden lui sont de nouveau donnés après avoir terminé un second tableau, 485 18. Mars 1743 Vienne.

**143** Dans Pillich, 17 Hofparteienprotokoll 1741–1744, vol. 17/18, p. 641, 472. 29 Juin 1741 Presbourg ; il est mentionné qu'Hamilton doit dès 1741 livrer deux tableaux par an pour 500 Gulden, d'autres tableaux seront payés de manière séparée. Il a déjà rendu un tableau à la satisfaction de la souveraine. Pillich, 19 Hofparteienprotokoll 1747–1748, vol. 17/18, p. 643 ; 489. 19 Juin 1747 Vienne ; en 1747, il reçoit chaque année 1000 Gulden pour 4 huiles, en raison de son grand âge la souveraine lui accorde cette somme. Après la mort de l'artiste, sa veuve Marie-Thérèse Hamilton reçoit, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1753, deux ducats par mois ; Pillich, 22 Hofparteienprotokoll 1753–1754, vol. 17/18, p. 650, 532. 8 Janvier 1753 Vienne.

**144** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 57.

Presbourg<sup>145</sup>. S'agit-il des mêmes portraits que ceux que nous trouvons aujourd'hui dans ces villes ? Il se peut que le portrait de Marie-Thérèse, aujourd'hui au Musée historique de la ville de Bratislava, attribué à Peter Kobler et daté d'après 1745 (P 92)<sup>146</sup>, corresponde à celui mentionné dans les *Kammerzahlamtsbücher* vers 1751, à moins que ce dernier soit à identifier avec un tableau de Marie-Thérèse en roi de Hongrie exposé aujourd'hui au *Hofmobiliendepot* de Vienne. En 1752, Kobler réalise encore deux portraits du couple impérial, en pied, commandés pour récompenser le secrétaire d'État Johann Christoph baron de Bartenstein<sup>147</sup>. Enfin, mentionnons les portraits du couple impérial datés de 1759 et conservés dans la résidence d'Augsbourg qui sont attribués à Kobler (P 105)<sup>148</sup>.

Dès 1747, Kobler est nommé par Marie-Thérèse *Kaiserlich-Königlicher Kammermaler*, peintre de chambre impérial et royal. La souveraine finit même par l'anoblir en 1760. S'il peut apparaître comme le prototype même du peintre de cour, son nom n'est peut-être pas aussi lié aujourd'hui au portrait de Marie-Thérèse que peut l'être celui de Martin van Meytens. Toutefois, Kobler n'en produit pas moins plusieurs portraits de la souveraine<sup>149</sup>. Comme la plupart des peintres de cour, il travaille également pour d'autres commanditaires comme l'atteste l'exemple de l'abbaye de Sankt Florian (P 135, Figure 32), il n'est donc pas seulement tributaire de Vienne et de la commande impériale<sup>150</sup>.

### Johann Gottfried et Johann Karl Auerbach : une famille de peintres

À la même époque, de véritables dynasties et familles de peintres travaillent pour les souverains, à l'exemple des Auerbach, père et fils, qui se mettent au service de Charles VI puis de Marie-Thérèse. Devenir peintre de père en fils est un fait courant à l'époque. Le père Johann Gottfried Auerbach (1687–1743) séjourne dès 1716 à Vienne où il devient en 1735 peintre de cour, *Hofmaler*, et en 1750 membre de l'Académie des Beaux-Arts. En 1741 sous Marie-Thérèse, on le retrouve sous le titre de *Kammermaler*. Dès 1728, il s'est déjà fait un nom auprès

**145** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 60: « 1751–86-besagten Cammer Mahler Kobler wegen 2 von Beeden K. K. Maytt. Allerhöchst Personen in Lebensgrösse verfertigt und gelieferten Portrait, so nacher Pressburg ist abgesendet worden ».

**146** Marie-Thérèse y est représentée avec un sceptre et une seule couronne, la couronne impériale familiale des Habsbourg.

**147** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 64.

**148** Von Hagen, « Ensembles und Einzeldenkmal » , p. 170. Merci aussi au Dr. Christoph Nicht.

**149** Haupt, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, p. 321; Lechner, « Porträtmalerei », pp. 47, 50.

**150** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 275; Kovács, « Maria Theresia und Franz I. Stephan ».

de la cour où il exécute un portrait de Charles VI, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>151</sup>. Son fils, Johann Karl Auerbach (1723–1788), est également un peintre d'histoire, en plus d'être portraitiste. Johann Karl suit un apprentissage auprès de son père et devient comme lui membre de l'Académie<sup>152</sup>. Avec d'autres artistes de son entourage, il réalise un portrait de Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême daté de 1772, et destiné au château de Prague (P 76, Figure 31). Dans les archives de cour répertoriées par Julius Fleischer, ce tableau est recensé parmi un groupe de portraits de la famille impériale, attribués à Auerbach et livrés pour la résidence impériale de la capitale de Bohême<sup>153</sup>.

L'abbaye bénédictine de Břevnov près de Prague conserve dans sa salle de réception un portrait de Marie-Thérèse avec l'archiduc Joseph enfant, réalisé en 1743 (P 77). Ce portrait a certainement été exécuté par Auerbach père, ou du moins il lui est attribué. Cette famille de peintres semble donc se spécialiser, à sa manière, pour un public de Bohême. Très souvent attribuée à un membre autrichien de l'atelier de Johann Gottfried Auerbach, une peinture aujourd'hui conservée à la Galerie nationale de Budapest (P 46) est également liée à un artiste hongrois du nom de Sámuel Horváth, pour lequel nous ne détenons pas beaucoup d'informations, hormis le fait qu'il fut actif en Hongrie au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>154</sup>. Peut-être fut-il aussi membre de l'atelier d'Auerbach.

### 3 Une nouvelle génération de peintres à la fin du règne

Au moment de la disparition de Meytens et de la réforme académique, les peintres de cour de la dernière décennie du règne, à l'exemple d'Anton von Maron et de Joseph Hickel, proposent des portraits d'apparat toujours imprégnés de pompe baroque<sup>155</sup> mais aussi d'influence plus bourgeoise et simple, révélant une nouvelle conception du pouvoir et du rôle attribué au dirigeant.

Nombreux sont les peintres qui participent à la réalisation des portraits de Marie-Thérèse et de son empereur et corégent, Joseph II, et qui sont rémunérés par la cour pour exécuter des portraits de la souveraine. Les différentes phases de la vie personnelle et politique de Marie-Thérèse, toutes deux fortement liées, suscitent en effet la production de nouveaux portraits. Jusqu'à sa propre mort

151 Schulze, « Auerbach, Johann Gottfried ».

152 Schulze, « Auerbach, Johann Karl ».

153 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 134: « dem Mahler Auerbach für verschiedene in das Schlohs nach Prag verfertigte Portrait ».

154 Szinyei, *Die ungarische Nationalgalerie*, p. 121. Voir chapitre III.

155 Ce type de portrait propose un modèle aux côtés des couronnes.

en 1770, le peintre officiel Martin van Meytens se charge de représenter Marie-Thérèse veuve. La représentation la plus connue se trouve aujourd'hui au Palais Trautson à Vienne (P 180)<sup>156</sup>. Parmi les peintres qui réalisent de multiples portraits de Marie-Thérèse, certains comme Anton von Maron, sont influencés par de nouvelles tendances artistiques, qui annoncent déjà le règne de Joseph II.

Après 1765, date de la mort de son époux François Étienne, désormais peinte en habits de veuve, Marie-Thérèse n'accorde, semble-t-il, jamais plus la confiance qu'elle avait accordée à Meytens et à Liotard à un autre peintre. Peut-être a-t-elle alors moins le goût pour les longues séances de pose. Il lui arrive d'émettre des doutes sur la capacité d'Anton von Maron à réaliser avec succès son portrait, comme en témoignent certains extraits de sa correspondance.

Dans une lettre adressée à l'archiduc Ferdinand datée de 1772, Marie-Thérèse exprime ses doutes :

J'ai tant à écrire en France et en Italie, que je ne peux être fort courte ; outre cela le peintre Maron est ici, et je me fais peindre de lui pour vous, si cela réussit ; j'en doute un peu encore. Embrassez votre chère épouse de ma part [. . .]<sup>157</sup>.

Toutefois, une telle remarque isolée n'est pas forcément représentative, ni significative, et peut être due à la lassitude de la souveraine âgée, peu satisfaite de son apparence.

Dans d'autres lettres échangées entre le baron de Neny et le baron de Saint Odile à Rome, la souveraine semble particulièrement satisfaite des ouvrages de Maron concernant les portraits des membres de sa famille :

Vous m'y dites d'abord que le Sieur Maron conserve toujours la Mémoire des témoignages de la Satisfaction de Sa Majesté, qui lui furent envoyés de novembre de l'année 1770, pour le tableau représentant Madame l'archiduchesse Grand-Duchesse et sa famille<sup>158</sup>.

---

**156** Voir le portrait de Marie-Thérèse veuve réalisé par Martin van Meytens aux environs de 1765. La souveraine est représentée assise. Sa main droite est posée sur une couronne (probablement une couronne héraldique) représentée à côté de l'insigne de Saint Étienne. Cette peinture à huile est conservée au Palais Trautson à Vienne. Le Palais Trautson est le siège de la garde hongroise créée par Marie-Thérèse (actuel ministère de la Justice).

**157** Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*, vol 1, pp. 140–141, p. 141.

**158** Voir l'Italienische Korrespondenz 1772–75, HHStA AKA 35–5 Italienische Korrespondenz 1772–1775; Lettre du Baron de Neny à Monsieur le Baron de Saint Odile à Rome, De Schönbrunn le 4 May 1772. Concernant trois tableaux du Sieur Maron.

Dans une lettre du 7 Mai 1772, il est écrit « Le tableau de feu Sa Majesté l'Empereur par le Sieur Maron, nous est parvenu hier en parfaitement bon Etat. Notre auguste Souveraine en est enchantée, et va le faire placer tout de suite dans le cabinet de Laiq [...] ».

Dans une lettre datée du 24 juin 1772 adressée par Maron lui-même au baron de Neny. En haut de la lettre, il est précisé que cette lettre a été rapportée à Sa Majesté l'Impératrice et Reine le 10 Juillet suivant.

Tous ces extraits évoquent certes les portraits de Marie-Thérèse, mais aussi ceux des siens (parents et amis) qui sont tout aussi importants à ses yeux.

Le 4 mai 1772, une lettre du baron de Neny au baron de Saint Odile, écrite à Schönbrunn, plaide en faveur du peintre Maron afin que ce dernier soit payé le plus vite possible :

Sa Majesté fera acquitter aussi cette dette en même temps avec ce qu'elle fera donner au Sieur Maron pour le portrait de feu Sa Majesté l'Empereur qui doit nous parvenir demain, je vous prie donc cher ami de tacher de savoir adroitement ce qui en est, et de m'en informer le plutôt qu'il se pourra pour la direction ultérieure de l'Impératrice et Reine.

Le 24 juin de la même année, une lettre de Maron lui-même, écrite de Rome, adressée au baron de Neny et rapportée à la reine le 10 juillet, rend compte des portraits que Maron doit encore livrer:

Sa Majesté l'Impératrice Reine est pleinement informée au sujet de la quantité de mes ouvrages déjà trop arriérés et de devoirs qui m'obligent à fixer mon séjour à Rome.

Pour résumer, durant les dernières décennies du règne, entre 1765 et 1780, les principaux peintres actifs à et pour la cour sont en effet Maron et Hickel. Anton von Maron réalise plusieurs portraits du corpus, sans compter les nombreuses copies de ces portraits ; certains portraits de Marie-Thérèse sont en effet attribués à Maron mais sans garantie<sup>159</sup>. Les tableaux de ces artistes, généralement d'assez grandes dimensions, reflètent les nouvelles images du pouvoir en offrant parfois le portrait d'une veuve assise à sa table de travail. Cette image de Maron influence beaucoup l'image que l'on se fait de Marie-Thérèse dans les années 1770, celle d'une souveraine assidue au travail.

Penchons-nous un peu plus sur cet artiste : Anton von Maron (1733–1808) est un élève de l'Académie viennoise et notamment de Daniel Gran. Il part très tôt pour Rome et devient membre de l'Académie romaine dès 1766<sup>160</sup>. Au cours des années 1772 et 1773, lors de sa période de corégence avec Joseph, Marie-Thérèse fait réaliser par Maron des portraits qui la montrent assise à sa table de travail. Ses commandes royales les plus importantes débutent dans les années 1770. Un portrait demandé juste après la mort de François Étienne en 1765 a parfois été attribué à Maron. Marie-Thérèse y est peinte en veuve, dans la pos-

<sup>159</sup> En Slovaquie, le Musée Červený Kameň en possède également un. Enfin, un portrait de Marie-Thérèse assise tenant un papier dans la main gauche, peinte à côté de la couronne impériale familiale, est conservé au Musée régional de Ptuj en Slovénie.

<sup>160</sup> Schmittmann, « Maron, Anton von » et *Anton von Maron*, p. 439. Concernant les commandes de portraits de la maison impériale, voir les pages 42–44 de la biographie de Schmittmann, *Anton von Maron*.

ture de fondatrice du chapitre des dames nobles d’Innsbruck. Il s’agit d’une huile sur toile de grandes dimensions avec en arrière-plan une vue sur les montagnes et la ville d’Innsbruck. Le portrait est aujourd’hui conservé à la Hofburg d’Innsbruck comme un prêt du *Damenstift* (P 174, Figure 2)<sup>161</sup>.



**Figure 2:** Attribué au peintre Anton von Maron, mais provient probablement d’un autre peintre autrichien, Marie-Thérèse veuve en fondatrice de l’Ordre des Dames nobles d’Innsbruck, après 1765, 230 x 161 cm © Burghauptmannschaft Österreich, Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung, Hofburg Innsbruck, MD 060828/000, Autriche, Photo: Bunge (Firma Neubauer).

<sup>161</sup> Reinwetter, « Maria Theresia als Gründerin des Innsbrucker Damenstiftes »; Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 90. Schmittmann, « Maron, Anton von » et *Anton von Maron*, p. 439. Ce tableau est attribué par Reinwetter à Maron mais sans garantie, Schmittmann parle même d’une attribution du portrait à Maron qui ne peut pas être retenue. Dans la liste d’inventaire de la Hofburg d’Innsbruck, il n’y a que cette inscription « peintre autrichien après 1765 ».



Dès 1770, Maron peint à Florence des portraits de la famille grand-ducale de l'archiduc Léopold destinés à la cour de Vienne<sup>162</sup>. Lors de son retour à Vienne en 1772, avec son ami, le peintre paysagiste Joseph Rosa, qui est nommé directeur de la Galerie de peinture impériale à Vienne par Marie-Thérèse en 1772, Maron entreprend un inventaire, ou révision, des tableaux conservés à Vienne et dans les résidences de Prague et Presbourg<sup>163</sup>. À Vienne, en 1772, il entame aussi l'exécution du grand portrait de Marie-Thérèse, du défunt François I<sup>er</sup>, ainsi que celui de Joseph II<sup>164</sup>. L'esquisse de la composition d'ensemble (Vienne, Kunsthistorisches Museum) est probablement déjà exécutée ou terminée à Rome<sup>165</sup>. Maron peint en 1773 le grand et célèbre portrait de la souveraine, assise à sa table de travail, qui est ensuite envoyé à Vienne, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum (P 173, Figure 39). On sait que la souveraine apprécia beaucoup ce tableau et qu'à la suite de cela Maron fut élevé dans le rang de la noblesse<sup>166</sup>.

Faisant partie de cette génération d'artistes autrichiens envoyés à Rome, qui y résident davantage qu'à Vienne, Anton von Maron n'est pas le seul peintre de cette période à exécuter des portraits de Marie-Thérèse et à la peindre sous un jour nouveau. Joseph Hickel, élève de Martin van Meytens, est un autre artiste qui représente la souveraine dans des attitudes similaires à celles rencontrées dans les portraits de Maron, d'une manière déjà novatrice et imprégnée de certains idéaux des Lumières. Né en Bohême en 1736, c'est à Vienne qu'Hickel termine sa vie en 1807<sup>167</sup>. Il est tout d'abord l'élève de son père, un artiste de Bohême resté méconnu, puis entre à l'Académie de Vienne afin de parfaire sa formation. Au sein de l'institution viennoise, il se spécialise dans le genre du portrait avant d'être envoyé dans les années 1760 en Italie. À Milan,

**162** Schmittmann, *Anton von Maron*, p. 39.

**163** HHStA AKA 35 5, Italienische Korrespondenz 1772–75, « à Son Excellence Monsieur le Comte de Rosenberg à Rome, Schönbrunn le 27 juillet 1772, Concernant l'arrivée de M. Maron à Vienne, Le départ de Monsieur l'ambassadeur Comte de Mahoni de Vienne, Les cours de Milan et de Parme », « [ . . . ] On l'occupera ensuite à l'arrangement de notre galerie de peintures à Vienne, à la révision des Tableaux qui se trouvent dans les châteaux de Prague et de Presbourg [ . . . ] » ; dans une autre lettre adressée à St Odile concernant les occupations de Mr. Maron à la Cour de Vienne, du 6 août 1772, il est fait mention de « l'état déplorable » de la galerie de Vienne ; Schütz, « Anton von Maron », pp. 324–326.

**164** Schmittmann, *Anton von Maron*, pp. 39–40.

**165** Schmittmann, *Anton von Maron*, pp. 39–40. L'auteur souligne que le peintre garde son logement romain durant cette période et termine les tableaux dans la capitale romaine, bien qu'il ait passé aussi beaucoup de temps à Vienne en 1772.

**166** Voir Prohaska, « Anton von Maron », p. 453 ; Schütz, « Anton von Maron », pp. 324–326. Sur le portrait, voir note 395, chapitre X. Voir aussi Schmittmann, *Anton von Maron*, p. 40, pp. 283–288, pp. 287–288.

**167** Lechner, « Hickel » ; Popelka, « Hickel ».

Parme et Florence<sup>168</sup>, Hickel réalise des portraits de grandes personnalités de l'époque, comme par exemple des membres de la famille des archiducs Léopold et Ferdinand, commandés par la souveraine Marie-Thérèse. En 1769, il fait partie de l'Académie de Florence<sup>169</sup>. Deux ans plus tard, il est nommé *Kaiserlich-Königlicher Kammermaler*. Dans le cadre de cette activité, il travaille dès le 1<sup>er</sup> octobre 1772 comme Galerie Adjunkt à la galerie viennoise pour un solde de cour de sept cents florins par an<sup>170</sup>. Comme d'autres peintres tels Meytens, Joseph Hickel est le portraitiste des membres de la famille impériale mais aussi des ministres, des hauts ecclésiastiques, de la noblesse, des généraux ainsi que des acteurs du théâtre national<sup>171</sup>. Il réalise ainsi des portraits notamment pour Joseph Wenzel prince de Liechtenstein, aujourd'hui à l'Albertina de Vienne<sup>172</sup>. Lorsqu'il commence à travailler à partir de 1765 pour la cour de Vienne, la souveraine lui confie très vite des missions très honorifiques et importantes comme l'exécution des portraits individuels de ses propres enfants<sup>173</sup>.

Hickel peint un portrait de Marie-Thérèse dont le style évoque déjà un changement entre le portrait baroque et une conception plus bourgeoise du portrait de cour, comme on peut également le remarquer dans la manière de peindre d'autres portraitistes royaux de la même époque<sup>174</sup>. Ce portrait est aujourd'hui conservé dans la *Maria-Theresien-Saal* du Musée de l'histoire de l'Armée à Vienne. Cette huile sur toile est de grandes dimensions comme la plupart des tableaux de représentation traditionnels (P 156, Figure 42). Marie-Thérèse veuve, est peinte en pied, debout, près d'une table recouverte de livres, de papiers et d'un encrier. Walter Pillich recense pour l'année 1777 un portrait de Marie-Thérèse *der regierenden Röm.Kais. Maïtt* pour lequel le peintre Joseph Hickel, reçoit quatre cents Gulden ou florins<sup>175</sup>.

Dans les années 1760 et 1770, plusieurs artistes sont encore cités dans les *Kammeralzahlamtsbücher*, les livres des comptes de la Chambre. Une nouvelle génération arrive. Johannes Tusch (1738–1817) est l'un d'entre eux ; ce peintre et miniaturiste devient dès 1772 pensionnaire de l'Académie impériale et royale à Rome. Un certain nombre de ses portraits se trouvent aujourd'hui au Kunsthisto-

**168** Leistner, *Joseph Hickel*, p. 4; Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel », p. 7 et pp. 24–28.

**169** Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel », p. 7.

**170** Pillich, 36. Hofparteiprotokoll 1772, vol. 19, p. 512, 699. 11 Octobre 1772 Vienne.

**171** Leistner, *Joseph Hickel*, p. 8; Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel ».

**172** Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel », p. 16, figure 2.

**173** Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel », pp. 31–38; Leistner, *Joseph Hickel*, pp. 10–13, 10.

**174** Leistner, *Joseph Hickel*, pp. 11–14, 13–14, figure 7, p. 11; Thomasberger, « Joseph und Anton Hickel », pp. 39–41, figure 19.

**175** Pillich, 39. Hofparteiprotokoll 1777, vol. 19, p. 521, 766. 17 Février 1777 Vienne.

risches Museum de Vienne, comme dans les collections de la famille Liechtenstein (P 175)<sup>176</sup> ainsi qu'au château de Feldsberg, où est conservé un portrait de la souveraine en veuve<sup>177</sup>. Johannes Tusch obtient la place de conservateur dans la galerie de tableaux en 1776 pour une rétribution de sept cents florins par an<sup>178</sup>.

En fin de règne, les portraits royaux sont toujours aussi nombreux. Le portrait de la souveraine devient alors plus populaire que jamais. C'est également la marque d'une certaine forme de légitimité de la personne royale. Après la mort de Meytens, les artistes sont moins centrés autour d'un atelier comme celui de Meytens, atelier qui n'a d'ailleurs jamais eu de monopole – même si le portrait que Meytens et son atelier réalisent de Marie-Thérèse a certainement influencé les générations suivantes. À partir des années 1760, plusieurs peintres sont alors employés pour diffuser l'image de Marie-Thérèse veuve, vêtue de noir. Certains peintres disposent encore d'un nom comme Anton von Maron. Ces peintres sont des académiciens mais passent souvent plus de temps à Rome qu'à Vienne.

Antonio Pencini (Bencini) est un autre artiste très souvent mentionné dans les registres de comptes durant la dernière décennie du règne. *Hof- und Kammermaler*, actif à Vienne depuis 1753, il est recensé dès 1741 comme élève de l'Académie de Vienne. Il peint un certain nombre de portraits en miniature de Marie-Thérèse veuve, du prince Charles de Lorraine, des archiducs Joseph, Léopold, Maximilien, Ferdinand, des archiduchesses Marie-Caroline, Marie-Antoinette, Marie-Amélie, Marie-Élisabeth, Marie-Christine et Marianne<sup>179</sup>. Chaque trimestre à partir de juin 1772, il est censé réaliser des portraits de Marie-Thérèse et de son fils Joseph II. Ce peintre a donc un contrat régulier avec la cour, comme Philipp Ferdinand von Hamilton plusieurs décennies plus tôt<sup>180</sup>. Il exécute également en 1765 deux portraits de la souveraine et deux portraits de son fils Léopold, grand duc de Toscane<sup>181</sup>, puis il livre en 1770 deux portraits de Marie-Thérèse, tout comme en 1771 et 1772<sup>182</sup>.

---

**176** Un grand portrait de Marie-Thérèse veuve, conservé dans les collections Liechtenstein à Vienne est attribué au peintre Johannes Tusch. Peinte à côté de la couronne de Hongrie et du chapeau archiducal, la souveraine, vêtue de l'habit de veuve, dirige son doigt vers le buste de son défunt époux, tandis qu'elle arbore sur sa poitrine l'insigne de l'Ordre de Saint-Étienne.

**177** Thieme Becker, vol. 33/34, p. 503; Garas, *Barokk festészet*.

**178** Pillich, 38. Hofparteienprotokoll 1775, vol. 19, p. 520, 757. 11 Novembre 1776 Vienne.

**179** Thieme Becker, vol. 25/26, p. 374. Haupt, *Das Hof-und hofbefreite Handwerk*, p. 230, un certain Johann Anton Pencini est mentionné, mort en 1776, « Hof-und Kammermaler, kais. Miniaturmaler ». Lechner, « Porträtmalerei », p. 51.

**180** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 129.

**181** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 94.

**182** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 131–133.

Au cours de la dernière décennie du règne, le peintre viennois Anton Somos est recensé dans les registres de comptes de la cour. Il est rémunéré en 1774 pour trois portraits de Charles VI, Marie-Anne et Marie-Thérèse, et en 1775 pour un portrait de la famille impériale<sup>183</sup>. Autre peintre autrichien, Johann Michael Millitz (1725–vers 1784), également peintre de cour actif à Vienne, est immatriculé à l'académie en 1747 comme élève de Martin van Meytens. Millitz peut être considéré comme un successeur de Meytens, particulièrement remarquable et remarqué pour la qualité et la minutie de ses portraits<sup>184</sup>. Ayant beaucoup peint pour les noblesses autrichienne, tchèque et hongroise, Millitz semble très proche de la souveraine comme en témoigne la correspondance de Marie-Thérèse, notamment dans cette lettre adressée à l'archiduchesse Marie-Christine qui était alors en voyage et manifestement accompagnée de Millitz : « Le 25 janvier de l'an 1776. Ma chère fille. Tout ce que vous me dites de votre agréable situation, me fait un vrai plaisir. [. . .]. Que dit Millitz, se plaît-il à quelques beautés de peintures, de sculptures ? »<sup>185</sup>. Aujourd'hui, un de ses portraits, sur lequel Marie-Thérèse figure en veuve, est exposé à la Galerie nationale de Budapest. Ce portrait est une huile sur toile représentant Marie-Thérèse jusqu'au genou, probablement peinte vers 1770. En arrière-plan est représenté le défunt empereur François Étienne (P 155).

Durant les deux dernières décennies du règne, le peintre Hubert Maurer (ou Mauerer) (1738–1818) propose un portrait de Marie-Thérèse dans le même style que ceux de Maron et d'Hickel, avec draperies et statues en arrière-plan. Élève du peintre de la cour de Bavière, Johann Georg Winter, et du célèbre sculpteur Franz Xaver Messerschmidt, Hubert Maurer devient après 1762 membre de l'Académie viennoise. Ce peintre est représentatif de cette nouvelle génération d'artistes, notamment de peintres et portraitistes, que Vienne, notamment Marie-Thérèse et Kaunitz, envoie se former à Rome à partir de 1772<sup>186</sup>. Si ses premières œuvres rappellent fortement la peinture baroque, ses œuvres ultérieures rendent davantage compte des tendances classiques de son époque<sup>187</sup>. Quelques-uns de ses portraits sont exposés à Salzbourg mais aussi dans la salle du Palais de l'Académie de Mantoue comme les trois portraits de Marie-Thérèse, de François Étienne et de Joseph II datant de 1770.

**183** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 143, 145; Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 252.

**184** Buzási, « Johann Michael Millitz »; Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 237.

**185** Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*, vol. 2, pp. 391–392.

**186** Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, vol. 4, p. 208; Goldschmidt, « Maurer ».

**187** Il aurait entre autres peint deux portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne, aujourd'hui à l'abbaye de Wilten ; voir Hammer, *Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks*, pp. 161–162.

Après sa mort, un de ses élèves et ami, Johann Michael Sattler, rédige sa biographie dans laquelle il mentionne que Maurer a peint d'autres portraits des membres de la famille impériale. Ainsi le baron Joseph Sperges, alors président de l'Académie impériale, commande auprès du peintre trois portraits en pied : un portrait de sa Majesté l'empereur François I<sup>er</sup>, un autre de Marie-Thérèse (P 227) et enfin de l'empereur Joseph pour l'Académie de Mantoue<sup>188</sup>. Une fois les modèles terminés, le baron Sperges les montre au prince de Kaunitz qui les admire et demande à l'artiste de réaliser son portrait, en pied, revêtu de l'habit de la Toison d'Or<sup>189</sup>.

Le prince de Kaunitz commande également à Maurer un portrait de Marie-Thérèse pour l'envoyer à la cour impériale russe à Saint-Pétersbourg. La souveraine exauce la demande de Kaunitz en posant pour le peintre. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette commande donne lieu à une anecdote intéressante concernant la relation entre Marie-Thérèse et ses peintres. Alors qu'une table manque pour soutenir la souveraine en train de poser, elle aide elle-même le peintre à en porter une de la pièce voisine<sup>190</sup>. Ce tableau est, aux dires de Sattler, aussi bien réussi que les autres travaux pour lesquels Maurer s'était déjà fait connaître<sup>191</sup>.

Un peu plus tard, Maurer sera le premier pensionnaire envoyé à Rome par l'Académie de Vienne, sur la recommandation de Kaunitz. En rentrant à Vienne après un séjour de plusieurs années à Rome, il présente au chancelier d'État les tableaux et les études qu'il y a réalisées. Toujours selon Sattler, Kaunitz aurait exprimé et rapporté à la souveraine son enthousiasme devant les progrès faits par l'artiste, à la suite de quoi celui-ci est invité à exécuter de nouveau des portraits de Marie-Thérèse et de Joseph II, destinés cette fois à l'université de Pavie<sup>192</sup>.

---

**188** Les œuvres évoquées sont actuellement exposées dans le hall de la salle Piermarini du Palazzo Accademico à Mantoue, ces peintures sont la propriété de l'Académie Virgiliana. L'architecte Paolo Pozzo a conçu la salle Piermarini dans le but d'accueillir ces trois portraits qui avaient été déjà apportés de Vienne. Les dirigeants de l'Académie se rassemblaient dans cette pièce, située au premier étage du théâtre académique scientifique, créé par Antonio Bibiena. Le hall, construit entre 1773 et 1775, exposait les trois grands tableaux peints à Vienne en 1770 par Hubert Maurer ainsi qu'une dédicace spéciale pour Marie-Thérèse. Merci à Chiara Pisani pour ces informations concernant Mantoue. Voir aussi chapitre IV.

**189** Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 47–48.

**190** Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 48–49, p. 49.

**191** Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 49–50.

**192** Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 87–88: « Verzeichnis der bekannten gemahlten Bilder von Hubert Maurer als Porträts: 2: Kaiser Franz, Maria Theresia und Kaiser Joseph in Lebensgrösse nach Mantua; 5: Die Kaiserinn Maria Theresia nach St Petersburg; 6: Die Kaiserinn Maria Theresia und Kaiser Joseph, in Lebensgrösse nach Pavia » ; Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 53–54, 69–70.

Enfin, évoquons le peintre Johann Joseph Hauzinger qui fréquente l'Académie viennoise sous Jacob van Schuppen, Paul Troger et Daniel Gran. *Kammermaler* en 1761, il devient par la suite professeur de peinture d'histoire à l'Académie de Vienne. Hauzinger exécute des portraits royaux pour l'université hongroise de Trnava (P 241), ainsi que de nombreux portraits de la famille impériale pour Vienne, Presbourg (P 225) et Innsbruck entre 1773 et 1777<sup>193</sup>.

Pour résumer, durant une assez longue période, ce sont des peintres d'origine étrangère, tels Martin van Meytens, Andreas Möller, ou encore l'ami proche de Marie-Thérèse, le peintre Jean-Étienne Liotard, qui semblent emporter les faveurs de la cour, même si les peintres de cour autrichiens sont loin d'être absents. Il existe une certaine imitation entre les portraits royaux et les portraits aristocratiques. Les commandes de portraits sont déterminées en partie par le goût d'une aristocratie que l'on pourrait qualifier de viennoise mais qui reste quand même très marquée par le cosmopolitisme propre à la Monarchie. Il s'agit entre autres des grandes familles nobles qui conservent des attaches dans les divers pays de la Monarchie, comme en atteste la popularité des portraits réalisés par Martin van Meytens au sein des provinces de l'empire. Parmi les personnalités issues de pays étrangers se rendant à Vienne, mentionnons par exemple le Français, d'origine lorraine, Joseph Ducreux (1735–1802), qui réside en 1769 à Vienne et peint des portraits de Marie-Thérèse veuve qu'il rapporte ensuite à la cour de France pour la reine Marie-Antoinette<sup>194</sup>. Au sein des portraitistes étrangers qui travaillent à la cour de Vienne, dont ils sont à l'occasion les invités, figure aussi le peintre genevois Jean-Étienne Liotard (1702–1789), également nommé le peintre turc en raison de son long séjour dans l'Empire ottoman. Liotard a une prédilection pour les peintures au pastel alors que Meytens emploie la peinture à huile pour une représentation officielle, classique, et en majesté de la souveraine. Au moyen de cette technique de peinture, Liotard livre une image plus intimiste et familière de la souveraine<sup>195</sup>.

Parmi les plus belles œuvres du peintre figurent les portraits des Habsbourg-Lorraine<sup>196</sup>. Gagnant très vite l'amitié de la souveraine, le succès du pein-

**193** Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 222; Rudolf, Ulrich, *Karpatendeutsches Biographisches Lexikon*, p. 123; Papco, *Rakúsky barok*, vol. 2, p. 516.

**194** Voreaux, « Ducreux ».

**195** Bleeker, « Le pastel »; Loche, « Bildnis eines nüchternen Malers », p. 9.

**196** Roethlisberger, Loche, *Liotard*, vol. 1, pp. 18–51, 299–320. Né à Genève en 1702, Liotard se rend à Rome en 1736 puis part pour Constantinople. Le peintre séjourne à Vienne trois fois, d'abord de 1743 à 1745. Il réalise des portraits des grandes personnalités de l'époque qu'il peint notamment en costume ottoman, c'est le cas de Marie-Thérèse et de certaines de ses filles, comme Marie-Christine. Peintre de pastel principalement, il trouve certainement là un terrain d'entente avec la souveraine qui, elle-même, avait été initiée dans son enfance à cet art

tre genevois à Vienne est immédiat, et ce tout au long du règne de Marie-Thérèse. Ses principaux portraits de Marie-Thérèse la montrent sous un type similaire (P 149, P 150, P 151) : la tête est dessinée de la même manière, de dimensions identiques<sup>197</sup>. Les portraits de Liotard sont plus petits que ceux de Meytens ou Auerbach. Limités à la demi-figure, ils laissent moins de place aux insignes royaux<sup>198</sup>, même si ces symboles ne sont pas totalement absents. On peut surtout remarquer la relative beauté de Marie-Thérèse dans les portraits peints par Liotard. Par rapport aux nombreux portraits réalisés par Meytens et son atelier, les portraits de Liotard sont plus intimistes, intimes, et familiers. Ils ont un caractère plus privé<sup>199</sup>, moins conventionnel et majestueux. Les insignes du pouvoir sont moins mis en avant dans ses tableaux que dans ceux de Meytens. Dans les portraits de Liotard, la représentation du corps naturel de Marie-Thérèse est soulignée par rapport à son corps politique, la souveraine apparaît ainsi plus proche et accessible aux spectateurs. Même lorsque les insignes du pouvoir sont peints, l'attention du spectateur est davantage attirée vers le personnage, notamment vers son visage, que vers ses attributs. Les œuvres de Liotard sont, comme celles de Meytens, très souvent recopiées tout au long du règne. Les tableaux du peintre suisse sont peut-être mieux adaptés à des demeures privées que les grands portraits de cour<sup>200</sup>. Même s'il exécute aussi des tableaux de Marie-Thérèse qui entretiennent des rapports étroits avec les propres portraits de Meytens, l'artiste suisse simplifie souvent les tableaux, en diminuant notamment les dimensions. En tant que peintre indépendant, Jean-Étienne Liotard est un peu plus libre dans son interprétation et dans sa composition de la figure royale, laquelle peut alors apparaître plus proche et réaliste au spectateur<sup>201</sup>. Par ailleurs, Marie-Thérèse entretient un rapport plus familier avec Liotard, avec lequel elle passe volontiers du temps pour poser<sup>202</sup>, ce dont se serait d'ailleurs plaint Meytens. Cela peut s'expliquer par le fait que Liotard n'est que de passage à Vienne<sup>203</sup>. Les portraits royaux réalisés par Liotard servent aussi de modèles originaux à d'autres peintres,

---

par l'artiste Rosalba Carriera. Sur sa vie et ses œuvres, voir aussi Fosca, *La vie* ; Koos, « Liotard » ; Loche, « Bildnis eines nüchternen Malers » ; Loche, « Liotard ».

**197** Roethlisberger, Loche, *Liotard*, vol. 1, p. 301 : « [ . . . ] il est évident que Liotard travailla à partir d'un seul modèle de la tête qu'il répéta chaque fois au millimètre, variant les vêtements selon les instructions de la souveraine [ . . . ] ».

**198** Roethlisberger, Loche, *Liotard*, vol. 1, p. 302.

**199** Roethlisberger, Loche, *Liotard*, vol. 1, p. 302.

**200** Roethlisberger, Loche, *Liotard*, vol. 1, p. 302.

**201** Liotard a écrit un traité de peinture ; voir Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*.

**202** Koschatzky, « Jean-Etienne Liotard », voir entre autres p. 315.

**203** Sur les séjours de Liotard à Vienne, voir aussi Fosca, *La vie*, pp. 28–29, 88–89, 105–112.

comme l'atteste l'exemple du peintre flamand Matthias de Visch à Bruges (P 124, Figure 11) qui s'inspire certes de portraits de Meytens mais aussi de ceux de Liotard pour exécuter différentes répliques du portrait royal destinées à l'hôtel de ville de Bruges.

## 4 Conclusion

De cette analyse des peintres qui ont travaillé à la cour ou du moins à Vienne durant les quatre décennies du règne, résulte l'image d'un réseau assez complexe et hétérogène, même s'il gravite autour d'une figure centrale, Meytens. Le peintre d'origine suédoise Martin van Meytens, et son atelier, disposent en effet d'une véritable position sociale qui leur assure un certain renom. Si Meytens, peintre réputé en Autriche, comme en Europe, occupe sans conteste une place à part et déterminante pour l'image de Marie-Thérèse, notamment vis-à-vis de la postérité, d'autres peintres sont également très actifs et produisent de nombreux portraits royaux, dont la composition évolue au cours des quarante années de règne. Divers peintres de cour ne cessent en effet de réaliser et de reproduire des images de la souveraine. Certains, comme Liotard, jouissent d'une plus grande liberté, ce qui ne les empêche pas d'être productifs. Toutefois, ils ne sont pas les seuls car des peintres provinciaux et locaux participent également activement à la représentation impériale.



# Chapitre III

## Des peintres régionaux au service des élites de la Monarchie

D'autres artistes issus des différentes provinces de la Monarchie réalisent des tableaux pour des commanditaires ecclésiastiques, urbains et nobiliaires. Les portraits royaux qui n'ont été réalisés ni à Vienne, ni uniquement pour la cour de Vienne, sont pris en compte dans ce chapitre. Quelle est la part des peintres provinciaux dans l'élaboration des portraits de Marie-Thérèse ?

Marie-Thérèse n'est pas la seule à passer commande de ses portraits auprès des peintres. Nobles, états, villes et ecclésiastiques prennent également de nombreuses initiatives en ce domaine. Les élites commandent des portraits de Marie-Thérèse auprès de certains portraitistes locaux. Les périphéries participent donc à l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse ; périphéries qui en elles-mêmes peuvent être considérées comme autant de centres, espaces de production et de reproduction du portrait de Marie-Thérèse. Les territoires de la Monarchie, même les plus éloignés du centre viennois, influencent également fortement le portrait de Marie-Thérèse. Ce dernier peut ainsi être considéré comme une construction composée de l'ensemble des portraits réalisés à Vienne et dans les autres provinces par une multitude d'artistes qui travaillent pour différents centres de pouvoir, que cela soit la cour de Vienne mais surtout les instances ecclésiastiques et urbaines des pays de la Monarchie. Dès sa jeunesse et son arrivée sur le trône, Marie-Thérèse est peinte par différents artistes qui ne sont pas autrichiens et ne travaillent pas à Vienne. Ces derniers travaillent pour le compte de la cour de Vienne comme Andreas Möller et Martin van Meytens ou pour d'autres instances de pouvoir telles les universités, les couvents ou encore les villes et les nobles, également d'actifs commanditaires de portraits royaux.

### 1 Des peintures de la jeune Marie-Thérèse réalisées par des peintres issus des diverses contrées de la Monarchie

Parmi les premiers artistes qui peignent la future souveraine alors qu'elle n'est encore qu'une jeune archiduchesse, Gabriello Mattei, actif entre 1727 et 1739<sup>204</sup>, a réalisé un portrait de Marie-Thérèse vers 1736–1739 (P 3), un peu après le mariage de Marie-Thérèse (1736), et vers la date du voyage du jeune couple impé-

---

204 Toman, *Nový slovník*, vol. 2, p. 110.

rial à Florence (1739)<sup>205</sup>. Représentant Marie-Thérèse de moitié et dans un format relativement petit, ce portrait se trouve dans les collections des Offices du Palais Pitti à Florence. C'est un type de représentation fréquent pour l'époque. Un portrait assez similaire de Marie-Thérèse représentée comme archiduchesse d'Autriche se trouve au château de Gripsholm en Suède (P 4). Ce portrait est réalisé par le peintre de cour Martin van Meytens au début des années 1730. Les dimensions sont à peu près les mêmes que le portrait florentin<sup>206</sup>. Des esquisses et des gravures de Gabriello Mattei, qui remontent à 1740, se trouvent dans les collections du Musée de l'Albertina à Vienne. On peut constater une certaine forme de transfert d'influence et d'échange entre Vienne et ses provinces. Le peintre italien a laissé d'autres œuvres comme certaines gravures et un somptueux croquis du visage de Marie-Thérèse, où rayonnent la beauté et la grâce de la jeune princesse<sup>207</sup>. L'artiste propose ainsi une image tendre, délicate et très féminine de l'archiduchesse autrichienne. Cette manière de peindre Marie-Thérèse, semblable à toutes les jeunes princesses de l'époque baroque, se prolonge jusqu'à la mort de Charles VI et l'arrivée sur le trône de Marie-Thérèse en 1740<sup>208</sup>. Un autre portrait de Marie-Thérèse, souveraine, cette fois de grandes dimensions, assez similaire, est réalisé par un artiste peu connu, originaire de Lier (P 82) en Belgique, peut-être un certain Henrart<sup>209</sup>, dans les années 1740 pour l'hôtel de ville de Lier<sup>210</sup>. En raison des anciennes traditions artistiques de l'Italie et des Pays-Bas autrichiens, les peintres italiens et flamands sont particulièrement représentés, cependant les peintres de tous les différents pays de la Monarchie exercent pour satisfaire les demandes des commanditaires de la Monarchie.

## 2 Une démultiplication du portrait de Marie-Thérèse

Des portraits de Marie-Thérèse, notamment ceux réalisés par des artistes de talent comme Martin van Meytens ou Anton von Maron, sont des œuvres monumentales, très finement et précisément réalisées. Plus de la moitié des portraits

**205** Meloni Trkulja, «72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », p. 145.

**206** Lisholm, *Martin van Meytens*, kat. Nr.27.

**207** Dessin à la pierre sanguine de Marie-Thérèse par Gabriel Mathei, réalisé vers 1740, 225 x 183 mm, Vienne, Graphische Sammlung, Albertina. Voir le catalogue d'exposition, Englebort, *Charles Joseph Fürst de Ligne*, pp. 40–41. 3.12.

**208** Thieme Becker, vol. 23/24, p. 239. Dans cette notice biographique au sujet de Gabriel Mathei (Mattei), aucun portrait de Marie-Thérèse n'est cependant mentionné.

**209** Lier (ou Lierre) est une ville située en région flamande dans la Province d'Anvers.

**210** Timmermans, « Het museum van Lier », p. 1219 ; Lens, Mortelmans, *Gids voor oud Lier*, p. 19. Nous remercions aussi Luc Coenen pour ses informations.

du corpus se distinguent par leur taille impressionnante, en pied, ainsi que leur qualité artistique remarquable, notamment pour la finesse des détails. Les tableaux de l'autre moitié du corpus, sont souvent de facture plus modeste, la souveraine est peinte de moitié, et de manière moins somptueuse.

Ces portraits diffèrent quant à leur qualité, leur taille et leur finesse stylistique. Si les portraits de certains peintres copistes, dont les noms ne sont pas passés à la postérité, peuvent également être de grande qualité artistique, leur finition des détails n'égale généralement pas celle des originaux ou des portraits peints par des artistes de renom. Toutefois, toutes ces considérations d'ordre esthétique n'occupent pas le premier plan dans notre analyse.

La proportion estimée d'œuvres réalisées par des copistes et des artistes dits de « second rang » est d'un peu plus du tiers environ du corpus de tableaux. De plus, la totalité des plus de deux cent cinquante portraits rassemblés dans ce travail ne constitue à notre avis qu'un nombre très largement inférieur à l'ensemble véritable des portraits, encore bien plus nombreux. Il faut tout d'abord identifier et définir ce que l'on entend par « copies »<sup>211</sup> et « répliques »<sup>212</sup> car naturellement l'atelier des peintres, de Martin van Meytens par exemple, réalise des répliques d'un même type de portraits, comme le portrait en roi de Hongrie, ainsi que d'autres types de portraits. Par la suite, d'autres peintres souvent moins connus reproduisent, copient, ce motif pictural pour des commanditaires locaux. La notion d'originalité ne fait à l'époque pas vraiment sens, elle n'a pas la même signification ni la même importance qu'aujourd'hui, surtout en matière de portraits. Lorsqu'il s'agit de copies commandées par des élites locales, ces reproductions acquièrent une valeur d'unicité et d'authenticité en raison de leur emplacement ainsi que de la date et de l'occasion de la commande.

Le travail des copistes permet de diffuser le plus largement possible le portrait de Marie-Thérèse. C'est une façon de rendre hommage à la souveraine lorsque les commanditaires n'ont pas les moyens d'avoir directement recours aux grands peintres et à leurs ateliers. Ces artistes disposent alors d'une grande liberté d'interprétation même s'ils suivent en règle générale des schémas normés lorsqu'ils reproduisent des portraits de Marie-Thérèse. Des artistes comme Joseph Kremer qui travaille pour l'abbaye de Melk en 1749 ou Jacob Michel qui œuvre pour la salle de session de la diète de Klagenfurt en 1753, exécutent des copies à partir des œuvres officielles pour des commanditaires ecclésiastiques, urbains, étatiques ou encore nobiliaires. Un grand portrait a été réalisé par le

---

**211** Les copies sont des tableaux exécutés par d'autres peintres qui imitent les œuvres originales.

**212** Les répliques sont des tableaux exécutés par un artiste ou par son atelier.

peintre Joseph Kremer (P 13) dans les années 1750 pour la galerie de souverains autrichiens de l'abbaye de Melk<sup>213</sup>.

Le portrait exécuté par Joseph Kremer pour la galerie de souverains autrichiens de l'abbaye de Melk ressemble fortement au portrait réalisé par Martin van Meytens vers 1744 pour l'hôtel de ville de Vienne, aujourd'hui au Musée historique de la ville de Vienne (P 12), soit une dizaine d'années plus tôt. Ce portrait de Meytens représentant Marie-Thérèse à côté du chapeau archiducal et des couronnes de Hongrie et de Bohême a probablement servi de modèle au portrait de Melk.

Les copies et répliques des portraits de Meytens reproduisent et imitent, en les multipliant, les portraits de la souveraine. Ce qui prime reste toutefois l'idée de Marie-Thérèse, pourrait-on dire, l'idée de majesté plus précisément. Fondamentalement, la réplique et la copie d'un portrait obéissent à un objectif similaire à celui de l'original, l'essentiel est de diffuser l'image de Marie-Thérèse et de propager certains types de portraits bien précis et populaires. Les copies et répliques participent ainsi à la diffusion d'un même modèle qu'elles contribuent à transformer en exemple. Rappelons aussi qu'il est parfois relativement difficile de distinguer une copie ou réplique d'une œuvre originale; en soi chaque œuvre est unique car commandée ou destinée à un public particulier, à un lieu précis, à un moment donné. Chaque œuvre a sa propre originalité, sa propre histoire et sa propre raison d'être, même si son contenu iconographique n'est « que » la reproduction de portraits types de Marie-Thérèse<sup>214</sup>. Nous verrons plus loin que ces types de portraits spécifiques<sup>215</sup> correspondent à des moments du règne comme à des publics bien précis même si certains commanditaires privilégient des modèles particuliers.

Un répertoire d'images s'élabore ainsi tout au long du règne en fonction de ou des commanditaires et des destinataires des portraits. Les types de portraits de Marie-Thérèse comme archiduchesse d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême, avec toutes les couronnes ou comme veuve, sont ainsi continuellement

---

**213** Voir aussi Ellegast, *Das Stift Melk*, p. 338.

**214** Quelques réflexions sur cette notion dans Glück, « Original und Kopie », pp. 224–242, notamment p. 232. Concernant cette question des copies et des répliques qui peuvent aller jusqu'à égaler, voire dépasser les versions originales, l'exemple et la comparaison de deux portraits, celui du Titien représentant Charles V au Musée du Prado à Madrid et la copie de Jacob Seisenegger au Kunsthistorisches Museum de Vienne, apparaissent comme particulièrement éloquents. Diane Bodart dans son ouvrage sur les pouvoirs du portrait des Habsbourg d'Espagne a également abordé cette thématique. Voir Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 498–499, sur la question des copies et répliques.

**215** Par types de portraits spécifiques, nous entendons les portraits avec la représentation de telle ou telle couronne.

reproduits tout au long du règne. Parmi les copies des portraits de Meytens, il en existe d'excellentes mais aussi d'autres plus médiocres tout aussi significatives et qui accomplissent tout aussi bien leur rôle de substitution de la personne royale.

Je scay qu'il n'estoit permis qu'à Lysippe et à Apelle de travailler au portrait d'Alexandre ; mais il n'estoit pas défendu à tous les Grecs d'admirer les Ouvrages de ces deux excellens hommes, d'en conserver l'idée, et de faire sur leurs originaux des copies qui fussent autant de glorieux monumens consacrez à la mémoire de ce grand prince<sup>216</sup>.

Pourrait-on appliquer cette citation d'André Félibien au « portrait de Marie-Thérèse » ? Le portrait de Marie-Thérèse est-il vraiment monopolisé, ou du moins fortement marqué par Martin van Meytens et son atelier, ainsi que par les innombrables copistes provinciaux qui s'inspirent du style officiel ? Le nom de Meytens accompagne indiscutablement le portrait de Marie-Thérèse, en particulier dans les châteaux et dans les résidences impériales autrichiennes, côtoyant sur ce point les portraits réalisés par Jean-Étienne Liotard. Il est vrai que les répliques et copies des portraits exécutés par Meytens<sup>217</sup> sont très nombreuses et répandues. Toutefois, Martin van Meytens n'est pas le seul à peindre tous ces portraits. En plus de son atelier et de ses élèves, les autres peintres de l'époque réalisent également des tableaux de la souveraine qui ressemblent à ceux de Meytens. Si ce dernier est un portraitiste reconnu et recherché parmi les grands de l'époque, nobles comme souverains, son portrait de Marie-Thérèse s'inscrit dans une tradition artistique du portrait unanimement partagée par les autres peintres et par les autres portraitistes de la souveraine.

Il arrive souvent que les toiles ne soient pas signées, en particulier celles de l'atelier de Meytens, à quelques exceptions près comme le portrait commandé par l'hôtel de ville de Vienne en 1744 auprès du peintre et qui exceptionnellement mentionne le nom de l'auteur « Martin van Meytens pinxit » (P 12). Des artistes signent parfois leurs toiles au moyen de lettres qui peuvent correspondre à leurs initiales, comme sur le portrait de Bolzano, commandé par la commune même, probablement à Vienne, où l'auteur a signé J et P sur la peinture (P 29, Figure 17)<sup>218</sup>. Cet anonymat assez général n'est en aucun cas exceptionnel pour l'époque. Les catalogues et les livres d'inventaires livrent aujourd'hui comme unique commentaire la mention « inconnu » ou « artiste anonyme »

<sup>216</sup> Félibien, « Le portrait du Roy », pp. 86–87. Sur cet ouvrage, voir Baader, « André Félibien » ; Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*, pp. 219–225 ; Pommier, *Théories du portrait*, pp. 224–226.

<sup>217</sup> Marie-Thérèse en roi de Hongrie, Marie-Thérèse en robe de soie bleue aux côtés des insignes de son pouvoir, pour ne citer que quelques portraits-types parmi les plus répandus.

<sup>218</sup> Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 26. On peut supposer que ces deux lettres « J. P. » soient peut-être la signature du peintre.

ou « d'Europe centrale » pour nombre de portraits aujourd'hui en Slovaquie et en République tchèque, c'est-à-dire au sein des royaumes de Hongrie et de Bohême. Ils font, dans certains cas, preuve de plus de précision en rajoutant « artiste autrichien ». Les dates ou les époques servent de seuls points de référence et il est alors possible de lire : « les portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne remontent à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

Les différents types de portraits, exécutés dans un premier temps par les peintres réputés et à la mode chez les grands de l'époque, sont ensuite repris par des peintres dits de « second rang ». À la nécessité de légitimer la souveraine et de la représenter en une certaine fonction<sup>219</sup> au moment de l'apparition des versions originales succède un désir de représentation traditionnelle des souverains de la dynastie de la part d'autres commanditaires, qui souhaitent tout autant célébrer les grands événements du règne. Il arrive aussi que des peintres qui ne disposent plus, du moins de nos jours, de la même position ni de la même réputation que Meytens, Liotard ou Maron, mais qui jouissent d'une certaine notoriété à l'époque, au moins au niveau local, réalisent pour les instances politiques de leur localité, hôtels de ville, Maison des états mais aussi établissements ecclésiastiques, les copies des grands modèles officiels. Tout au long du règne, certains peintres comme le Flamand Matthias de Visch (P 123, P 124, Figures 10 et 11) ou l'Italien Pietro Paolo Pessina (P 107) s'inspirent ainsi de modèles antérieurs réalisés par des peintres officiels comme Meytens afin d'ornez les salles de représentation de leurs commanditaires<sup>220</sup>.

### 3 Une démultiplication du portrait en Autriche

En Autriche, on peut trouver des copies des portraits commandés par la cour. Le *Landesmuseum* de Klagenfurt, en Carinthie, possède un portrait de Marie-Thérèse peinte debout, en habit de couronnement, à côté d'une petite table où reposent les couronnes de Hongrie et de Bohême ainsi que le chapeau archiducal d'Autriche (P 125). Il s'agit d'une copie très fidèle réalisée à partir d'un original de Martin van Meytens. Le portrait est exécuté par le peintre viennois Jacob Michel en 1753 pour la nouvelle salle de session de la diète. Cet artiste viennois est proche de l'atelier de Martin van Meytens. Les coûts pour le tableau s'élèvent à plus de deux cent dix florins. Cent florins reviennent au peintre. Cent au-

---

<sup>219</sup> Dans sa fonction de roi de Hongrie, de Bohême, ou en mère de famille, mais aussi en veuve.

<sup>220</sup> Évoquons les hôtels de ville de Bruges et de Milan en l'occurrence.

tres florins servent à couvrir les frais pour la toile, le cadre et la monture dorée, le reste est destiné à la livraison du tableau<sup>221</sup>.

Lorsque le *Kommerzhofrat* Karl comte de Zinzendorf visite le *Landhaus*, la Maison des états, à l'occasion d'un voyage d'étude en 1771, il note et remarque dans son journal intime qu'à côté de la salle des armes est placé un très beau portrait de Marie-Thérèse réalisé par Martin van Meytens lui-même. C'est du moins ce que pense alors Zinzendorf, preuve s'il en faut que la copie est vraiment excellente au point qu'elle peut être prise pour l'œuvre originale du maître<sup>222</sup>.

Parmi d'autres exemples significatifs, citons aussi l'exemple du Kremser Schmidt.

### Le Kremser Schmidt

Johann Martin Schmidt, dit le *Kremser Schmidt* (1708–1801), est associé par son surnom à la ville de Krems en Basse-Autriche. Il démarre son activité de peintre sous le règne de Marie-Thérèse où son atelier compte alors parmi les plus productifs de la peinture locale de l'époque<sup>223</sup>. Les portraits du Kremser Schmidt ont probablement été vus et appréciés par Paul Troger et par Martin van Meytens, alors recteur et directeur de l'Académie de Vienne<sup>224</sup>, dans laquelle Schmidt est accepté en classe de peinture d'histoire en 1768. Schmidt est très influencé par l'art de Jacob van Schuppen et par les grands maîtres autrichiens comme Paul Troger (1698–1762), recteur de l'Académie de 1754 à 1757<sup>225</sup>, ou encore Daniel Gran (1694–1757)<sup>226</sup>. Sa peinture se caractérise par une exécution très précise, les textiles sont représentés de manière très suggestive.

En matière de portrait royal, le tableau de Marie-Thérèse et de Joseph enfant, conservé dans le réfectoire d'été de l'abbaye de Seitenstetten, est un bon exemple de son art du portrait (P 80, Figure 33). Il s'agirait d'une commande de l'abbaye même vers 1745<sup>227</sup>. L'abbaye bénédictine de Seitenstetten dispose, en

221 Nous reparlerons de ce portrait dans le chapitre V.

222 Deuer, *Das Landhaus zu Klagenfurt*, p. 70.

223 Vavra, « Martin Johann Schmidt », pp. 327–328.

224 Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, p. 74 et p. 75.

225 À son sujet, voir surtout la monographie de Kronbichler, *Paul Troger*.

226 À son sujet, voir Dachs, « Gran »; Knab, *Daniel Gran*.

227 Sur le tableau, voir Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, pp. 28, 239, 358; Gutkas et al., « Kindheit und Jugend Josephs », p. 324; Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 255–256; Mayrhofer, Huber, « Rundgang », p. 105. La tradition locale considère ce portrait comme une commande de l'abbaye datant de 1745, l'année de la confection du tableau d'après la signature "Martin Joh. Schmidt fec. 1745". Voir notamment l'ouvrage d'Hauenfels, *Visuali-*

outre, d'une collection d'environ quatre-vingts tableaux du maître, produits entre les années 1745 et 1798. Le portrait de Marie-Thérèse et de l'archiduc Joseph correspondrait à l'une des premières réalisations de l'artiste. Dans les années 1750 et 1760, Martin Johann Schmidt visite les abbayes bénédictines de Melk, de Seitenstetten, de Garsten, de Kremsmünster, de Lambach et de Salzbouurg-Sankt Peter pour lesquelles il est amené à travailler à plusieurs reprises<sup>228</sup>. Au cours des années 1750, il est chargé de s'occuper, au sein de l'abbaye de Seitenstetten, de la décoration de la salle à manger des invités et d'autres salles de réception<sup>229</sup>. Durant l'automne 1760, il reste plusieurs semaines dans l'abbaye afin d'achever son ouvrage<sup>230</sup>. Puis, entre 1760 et 1763, il livre environ vingt et un tableaux pour le réfectoire d'été de l'abbaye, parmi lesquels des portraits des abbés<sup>231</sup>.

La façon dont le peintre appréhende la reproduction des tissus rappelle la manière de peindre de Martin van Meytens. Il se peut que les portraits de grandes personnalités de la cour viennoise aient servi d'inspiration pour le tableau réalisé par Schmidt pour Seitenstetten. On remarque toutefois des différences dans la manière de représenter les visages et les cheveux. On peut en général constater une plus grande liberté de composition de la part de Schmidt, notamment dans la reproduction des insignes du pouvoir comme les couronnes. Dans le portrait de la souveraine et de l'héritier Joseph enfant réalisé pour Seitenstetten, l'influence de Paul Troger se fait sentir, le travail sur le clair-obscur principalement. En effet, les corps de Marie-Thérèse et de Joseph en habit de Hussard hongrois, tout comme la couronne de Hongrie à côté de l'archiduc, sont mis en relief par la lumière de leurs habits et du tapis.

Des peintres viennois ou non, formés pour beaucoup à Vienne, circulent dans l'ensemble de la Monarchie et travaillent pour divers types de commanditaires, créant des portraits homogènes. Les peintres n'ont pas tous la même origine. Cela ne les empêche pas d'œuvrer à l'élaboration des mêmes types d'images de Marie-Thérèse, et ce quel que soit le commanditaire pour lequel ils travaillent. Même les

---

*sierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 255–256, note de bas page 587 où l'auteur mentionne ce portrait comme une commande de l'abbaye de Seitenstetten à l'artiste. Toutefois, comme le fait remarquer Benedikt Wagner, il n'y a aucune indication précise concernant la provenance d'origine, et il se pourrait même que le portrait ait été acquis par l'abbaye après 1745 ; voir Wagner, « Der Kremser Schmidt », p. 107.

**228** Mayrhofer, Huber, « Rundgang », pp. 9–10.

**229** Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », pp. 174–175, p. 174.

**230** Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », pp. 174–175, p. 174.

**231** Vavra, « Martin Johann Schmidt »; Wagner, « Der Kremser Schmidt »; Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », p. 174.



plus grands artistes peuvent travailler aussi bien pour la cour que pour des particuliers.

Si des artistes viennois comme Peter Kobler réalisent des portraits de Marie-Thérèse pour la cour de Vienne et pour certaines abbayes, en l'occurrence pour l'abbaye de Sankt Florian (P 135, Figure 32), d'autres peintres, au contraire, d'une renommée plus ou moins grande, réalisent des portraits royaux pour les abbayes.

Travailler pour une abbaye n'est pas une activité fondamentalement différente que peindre dans le cadre de la cour. Il s'agit d'un autre type de commanditaire, mais le peintre travaille toujours pour un client qui est aussi un patron. Grands mécènes parmi les principaux commanditaires de tableaux et de portraits, les abbayes sont de riches et de puissants interlocuteurs politiques et économiques des souverains. Elles font travailler des peintres avec un objectif bien précis comme l'illustre l'exemple de l'abbaye de Melk. Le peintre Joseph Kremer est employé par cette abbaye afin d'exécuter les portraits des souverains autrichiens depuis les Babenberg. Dans le cadre de ce projet, il peint un portrait de Marie-Thérèse en archiduchesse d'Autriche.

### **Un exemple de copiste, Joseph Kremer : le portrait de Marie-Thérèse pour l'abbaye de Melk**

Le peintre Joseph Kremer réalise un portrait de Marie-Thérèse pour la célèbre abbaye de Melk (P 13). Décédé vers 1770, probablement à Innsbruck, il semble avoir été originaire du Tyrol, avant de s'installer à Vienne. Ses œuvres destinées au monastère de Melk sont commandées en 1749 afin de mettre en place une galerie de souverains autrichiens, qui débute avec les Babenberg. En 1759, dix ans après le commencement de cette grande entreprise, les derniers portraits sont enfin exécutés. Ils sont encore aujourd'hui conservés et exposés dans l'abbaye. Kremer est aussi actif dans les églises paroissiales de Ravelsbach et de Gettsdorf qui dépendent de l'abbaye de Melk. On lui attribue encore quelques autres œuvres qui se trouvent dans le Tyrol à Innsbruck, à Stams, à Fiecht, à Patsch, et en Basse-Autriche à Schönbühel et à Matzleinsdorf<sup>232</sup>.

Pour réaliser le portrait de Marie-Thérèse à destination de la galerie de Melk, Joseph Kremer (P 13) s'inspire d'un modèle de Martin van Meytens datant

---

<sup>232</sup> Krall, « Porträts der Regenten Österreichs »; voir aussi Keiblinger, *Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk*, vol. 1, p. 1000.

du début du règne. Il existe en effet deux autres portraits très similaires de Meytens datant de 1740 et de 1744, l'un se trouve aujourd'hui exposé à la Galerie nationale slovène de Ljubljana (P 6, Figure 25) tandis que l'autre est exposé au Musée historique de la ville de Vienne (P 12) (il était jadis dans l'ancien hôtel de ville de Vienne). Le modèle original aujourd'hui en Slovénie a probablement été réalisé vers 1740 avant le couronnement de Marie-Thérèse en tant que roi de Hongrie en 1741 car le chapeau archiducal est représenté devant les couronnes de Hongrie et de Bohême.

La réception des portraits de Martin van Meytens dans la société picturale de son temps en Autriche ainsi que dans les autres pays de la Monarchie est un aspect particulièrement déterminant. Il existe plusieurs périodes de reproduction des portraits de Martin van Meytens par les membres de son atelier dans les années 1740 mais aussi 1750 et 1760. Les artistes qui ont imité la manière de peindre de l'artiste Martin van Meytens copient en règle générale, de façon assez fidèle, les originaux, comme l'attestent les copies d'artistes comme Joseph Kremer (P 13) ou de Jacob Michel (P 125), ou encore les copies d'auteurs inconnus comme celles qui se trouvent en grand nombre dans l'actuelle Slovaquie, autrement dit dans l'ancienne Hongrie royale.

Des peintres existent pour chaque type de public. L'image locale imite avec ses propres moyens, en particulier financiers et techniques, l'image officielle. Ce que l'on appelle dans ce cas « copie » correspond à l'imitation de modèles picturaux viennois originellement produits par Meytens ou d'autres peintres de cour, qui sont ensuite reproduits par les artistes et les commanditaires locaux.

Un portrait, conservé au Musée régional de Celje en Slovénie, provient des collections de l'ancienne Styrie. Il représente Marie-Thérèse dans les années 1740 (P 61, Figure 3)<sup>233</sup>. Il s'agit d'une imitation des modèles officiels diffusés par Martin van Meytens. Toutefois, à la différence des portraits issus de l'atelier de Meytens, la souveraine n'est représentée à côté d'aucune couronne. Elle porte certes le manteau royal sur ses épaules mais sa main droite tient une mèche de ses cheveux poudrés, blancs, d'une manière assez unique au sein du corpus de portraits. Le peintre a rendu ici une image très féminine et gracieuse de la souveraine : celle-ci n'est reconnaissable que par son habit royal.

---

233 Badovinac, *Habsburžani na portretnih podobah*, pp. 13, 22.



**Figure 3:** Imitation de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, années 1740, 140 x 103 cm, Inv. Nr. S/841, Musée régional de Celje, Slovénie.

### **Peindre pour une université : l'exemple de Fribourg-en-Brisgau**

Dans le cas de Fribourg, le commanditaire est une institution de l'enseignement supérieur, l'université. Après son passage sous le contrôle direct de l'État en 1768, les nouveaux professeurs installés par le gouvernement<sup>234</sup> commandent, au cours de l'année 1777, les deux portraits de Marie-Thérèse et de Joseph II auprès du peintre Franz Joseph Rösch (1721 ou 1724–1777)<sup>235</sup>, alors directeur de l'école de dessin et de peinture de Fribourg-en-Brisgau<sup>236</sup>. Rösch a été le peintre du

<sup>234</sup> Ils sont environ vingt-cinq, tous formés à l'université de Vienne. Voir aussi chapitre IV sur ce sujet.

<sup>235</sup> Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 114.

<sup>236</sup> À son sujet, voir Ginter, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei*, pp. 161–162; Morath, *Peter Mayer*, p. 27.

Primat de Hongrie Csáky (ou Scacki) à Presbourg. Entre 1745 et 1755, il a travaillé à l'Académie de Vienne, où il aurait déjà copié le portrait de la souveraine<sup>237</sup>.

Ce portrait commandé par Fribourg représente Marie-Thérèse en veuve à côté des couronnes (P 158). Le contenu iconographique suit le modèle diffusé par Martin van Meytens. Nous reviendrons sur ce portrait au cours de la seconde partie, lorsque sera évoquée la question des universités en tant que commanditaires de tableaux, en particulier lorsque ces commandes émanent des universités qui passent peu à peu sous le contrôle renforcé du pouvoir royal. L'exemple de la ville de Fribourg-en-Brigau, en Autriche antérieure, relativement loin du centre viennois, confirme de nouveau le fait que les peintres locaux, régionaux, jouent un rôle actif dans l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse, même s'ils se contentent bien souvent d'imiter les images officielles viennoises. S'ils les reproduisent, c'est aussi que ces images appartiennent à leur répertoire pictural, déjà acquis et assimilé.

#### 4 Une démultiplication du portrait en Autriche mais aussi en Bohême

Les Palko sont des artistes également issus des provinces de la Monarchie, mais cette fois originaires de Silésie, les membres de cette famille viennent de Breslau. Franz Anton Palko fils (1717–1766) étudie à l'Académie de Vienne et à celle de Venise. Il est actif à Kroměříž (Kremsier) et à Brno notamment<sup>238</sup>. Un portrait de Marie-Thérèse et de son fils Joseph II et un autre de la souveraine avec ses autres fils, qui se trouvaient jadis dans l'ancienne abbaye de Louka à Znojmo, Louka u Znojma, (en allemand Klosterbruck), et qui sont aujourd'hui au château de Valtice près de Brno en Moravie, lui sont attribués (P 143, Figure 34). Il réalise par ailleurs des portraits de Marie-Thérèse (P 67, Figure 4) et de François Étienne en 1756 pour l'abbaye de Lilienfeld en Basse-Autriche. Ces portraits se trouvent toujours dans le réfectoire de l'abbaye<sup>239</sup>.

<sup>237</sup> Albrecht, « Bilder wollen erinnern », p. 111.

<sup>238</sup> Lechner, « Palko ».

<sup>239</sup> Concernant le portrait de Palko, voir Lechner, « Porträtmalerei », p. 79. Il existe en Autriche un autre portrait très semblable à celui de Lilienfeld réalisé par Palko. Ce tableau (P 136) se trouve au château d' Eggenberg ; voir Kaiser, *Schloss Eggenberg*, p. 209.



**Figure 4:** Franz Anton Palko, Marie-Thérèse, 1756, 265 x 148 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche, Stiftsarchiv, Stift Lilienfeld, Gemäldesammlung.

Franz Anton Palko fils est issu des provinces de Bohême et de Hongrie de la Monarchie<sup>240</sup>. Comme beaucoup d'autres peintres, il a été formé dans les milieux viennois. La formation au sein de l'Académie de Vienne ainsi que le passage en Italie font partie des caractéristiques principales de la vie et de la formation des peintres de cette époque et surtout de cette génération, quel que soit l'endroit dont ils sont originaires. Cependant, les portraits des Palko se différencient des autres portraits. L'impression de mouvement est dominante dans leurs tableaux, les couleurs utilisées sont plus vives<sup>241</sup>.

Suivant un parcours conforme à celui d'autres peintres de son temps, Franz Anton Palko est tout d'abord au service du primat de Hongrie, archevêque d'Es-

<sup>240</sup> Voir l'ouvrage de Papco, *Palko Studies II*.

<sup>241</sup> Son frère Karl Palko contribue à renforcer l'évolution du style anti-classique par le jeu de réduction sur les lumières et par la retranscription de l'émotion ; voir Dachs, « Der Geschmackswandel », pp. 271–272.

ztergom, Imre, cardinal Esterházy<sup>242</sup>, puis de l'évêque d'Olomouc, le comte Ferdinand Julius, cardinal Troyer. Il exécute pour ce dernier des portraits<sup>243</sup>, avant de déménager pour Vienne où ses portraits sont très appréciés par la cour et la noblesse ainsi que par les autorités ecclésiastiques<sup>244</sup>. Franz Anton Palko se trouve sous le patronage du chancelier Kaunitz qui apprécie son style<sup>245</sup>.

Même si les peintres s'inspirent et s'influencent tous mutuellement, ce qui rend parfois difficile l'attribution des portraits non signés, ces exemples témoignent également de la diversité géographique des peintres qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse. Un grand nombre de portraits sont réalisés en Hongrie.

## 5 Une démultiplication du portrait en Hongrie

En Hongrie comme dans de nombreux autres pays, l'art du portrait est à son apogée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il suit le modèle de l'art de cour qui est influencé par beaucoup d'artistes étrangers, en particulier hollandais, espagnols et français<sup>246</sup>. En raison de sa fidélité à la souveraine au début du règne, la noblesse hongroise est alors plus proche de la cour de Vienne qu'aux époques précédentes<sup>247</sup>. Outre la banalisation de la formation académique viennoise, les portraitistes d'origine hongroise sont également marqués par cette proximité et

**242** Garas, « Die Malerfamilie Palko », p. 232.

**243** Kroupa, « Kardinal Ferdinand Julius, Graf von Troyer »; Garas, « Die Malerfamilie Palko », p. 232.

**244** Palko réalise une série de portraits pour le château de Kirchstetten en 1760. Voir Pötzl-Malikova, Kresk, Preiss, *František Karel Palko: život a dílo maliře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*. Voir aussi l'article de Slavíček, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck », pp. 32–41. L'attribution à un peintre précis du portrait de famille de Marie-Thérèse et de ses fils dans le réfectoire d'été du monastère prémontré à Louka pose encore problème. L'article de Lubomir Slavíček est sur ce point intéressant. Le grand portrait de Marie-Thérèse et de son fils et corégent, l'empereur Joseph II, occupe une place importante dans le réfectoire d'été du monastère prémontré. Comme le rappelle Lubomir Slavíček, si ce portrait de la souveraine avec sa famille est dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle associé à Franz (Xaver) Karl Palko (1721–1767), les dernières recherches attribuent toutefois cette œuvre à son frère aîné, Franz Anton Palko (1717–1766) ; celles-ci avancent l'argument que ce portrait est typique du style tardif de Franz Anton Palko et qu'il a été peint vers 1765 ou 1766. Voir aussi Garas, « Die Malerfamilie Palko », pp. 229–250; Knedlik, « Glunck ».

**245** Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 24.

**246** Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », pp. 71–73.

**247** Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », p. 72.

ce nouveau renforcement des relations qui unit leurs commanditaires hongrois avec la cour de Vienne.

Certains peintres se font alors connaître en tant que portraitistes comme le Presbourgeois Daniel Schmidelli, qui réalise des portraits de Marie-Thérèse, notamment pour l'hôtel de ville de Presbourg, mais aussi de Charlotte Pálffy et d'autres membres de la noblesse et de la bourgeoisie hongroise<sup>248</sup>. Les portraits de Marie-Thérèse, réalisés par ces peintres hongrois, demeurent localement connus pour la postérité, presque autant que les portraits de Martin van Meytens dont ils ne diffèrent pas vraiment. Localement, ces portraitistes, comme les portraits qu'ils réalisent de Marie-Thérèse, représentent une valeur de référence en matière de portrait royal au sein de leur propre territoire.

Daniel Schmidelli est originaire de Presbourg (vers 1705–1779). Formé à Vienne comme beaucoup d'autres peintres de son époque, il est élève à l'Académie de Vienne vers 1728<sup>249</sup>. Ses portraits de Marie-Thérèse se trouvent sur tout le territoire hongrois, mais principalement à Presbourg<sup>250</sup>. Sans aucun doute Daniel Schmidelli (également écrit Schmidely ou Schmitteli) est un des artistes hongrois les plus connus de son temps. Il est particulièrement intéressant pour notre propos, dans la mesure où il travaille pour d'autres institutions que la cour viennoise. Schmidelli exerce ses activités de portraitiste principalement pour les nobles et le patriciat de Presbourg. Il n'est donc pas étonnant que les autorités de la ville se tournent vers lui pour exécuter un portrait de Marie-Thérèse à l'occasion du couronnement hongrois. Son portrait de Marie-Thérèse est un exemple précis pour lequel nous disposons de documents écrits fournis par les archives et les livres de comptes de la ville de Bratislava, ancienne Presbourg. Ce portrait en pied de la souveraine, qu'il réalise en 1742, est de grandes dimensions. Il représente la souveraine en habit de couronnement hongrois avec ses insignes, couronne de Saint Étienne, sceptre, orbe. Le tableau est répertorié dans les collections de la *Galéria mesta* de Bratislava, la Galerie de la ville de Bratislava (P 24, Figure 5).

248 Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », pp. 74–75.

249 Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 248; Učńíková, *Portréty Márie Terézie*, p. 59. Voir aussi Rusina, *Barok, The History of Slovak Fine Art*, et la description de Marian Zervan sur le portrait de la souveraine, 271 p. 482. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. Storočia*, pp. 89–90, p. 114.

250 Des portraits se trouvent notamment au château royal de Budapest.



**Figure 5:** Daniel Schmidelli, ou Schmidely, Marie-Thérèse en roi de Hongrie, 1742, 237,5 x 157 cm, Inv. Nr. A 133, Collection of Bratislava City Gallery, Palais Primatial de Bratislava, Slovaquie, Galéria mesta Bratislavy.

Un portrait de Martin van Meytens dont la gravure se trouve actuellement au Musée de l'Albertina à Vienne, probablement réalisé vers 1741, a pu servir de modèle au portrait de Schmidelli<sup>251</sup>. On peut donc évoquer ici des transferts et des échanges entre Vienne et Presbourg, deux villes très proches géographiquement. Bien que la souveraine soit représentée de manière majestueuse à côté des insignes de son pouvoir, le portrait de Marie-Thérèse ne se distingue pas vraiment de celui de ses élites nobiliaires. Les portraits de la souveraine en roi de Hongrie, vêtue d'habits hongrois, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les portraits des membres de la noblesse hongroise qui aiment à se faire représenter en habit national hongrois<sup>252</sup>.

<sup>251</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, catalogue numéro 62, p. 101.

<sup>252</sup> Földi-Dózsa, « Die ungarische Nationaltracht », pp. 25–26; voir aussi Buzási, « Porträts, Maler, Mäzene », p. 70.



En 1742, Schmidelli reçoit cent quatre-vingts florins de la part du magistrat de la ville de Presbourg pour le portrait de Marie-Thérèse<sup>253</sup>. La ville de Presbourg dépense toutefois déjà bien plus qu'en 1729 où elle n'avait déboursé que soixante-dix florins pour rétribuer le peintre Johann Ehrenreich Gottlieb Leuthner qui avait alors exécuté un portrait en pied de l'empereur Charles VI<sup>254</sup>. Ce portrait de Charles VI est de même format que celui de Marie-Thérèse, et se trouve également dans la salle de conseil de l'hôtel de ville de Presbourg<sup>255</sup>.

Cette différence de rémunération<sup>256</sup> est peut-être due à la reconsidération du travail du peintre ainsi qu'à la somptuosité du portrait de Marie-Thérèse comme à l'importance accordée à l'image royale de la souveraine. Le portrait de Marie-Thérèse par Schmidelli est remarquable et surtout assez significatif dans la mesure où il ne se distingue pas vraiment des portraits de Martin van Meytens. Comme nous l'avons déjà mentionné, Schmidelli a été élève à l'Académie de Vienne. Les influences réciproques entre Vienne et Presbourg sont ici évidentes.

Le portrait de Marie-Thérèse en roi de Hongrie réalisé par Schmidelli<sup>257</sup> est reproduit de manière accrue sur le territoire hongrois. Le Musée de Bojnica, actuellement en Slovaquie, ancienne Hongrie royale, au demeurant une ancienne résidence des Pálffy, conserve un portrait de Marie-Thérèse, couronnée et en habit de couronnement hongrois, très similaire au portrait de la galerie de Presbourg. Cette huile non signée, de petites dimensions, a selon toute vraisemblance été réalisée par Daniel Schmidelli. Elle provient du château de la famille Zay à Uhrovec (P 26 et P 44)<sup>258</sup>. D'autres portraits très analogues de la souveraine en roi de Hongrie réalisés à la même époque par le peintre Daniel Schmidelli, sont aujourd'hui dispersés sur tout le territoire slovaque et hongrois actuel, autrement

---

**253** Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1997, partie IV, p. 236: « Schmidelli Daniel, Maler in Pressburg, 1742 wurde Schmidelli mit 180 fl. vom Pressburger Stadtmagistrat für das für die Ratsstube des Pressburger Rathauses bestimmte lebensgroße Porträt der ungarischen Königin Maria Theresia honoriert ».

**254** Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1996, partie III, p. 233: « Leuthner Johann Ehrenreich Gottlieb, Maler, 1729 malte er für die Ratstube des Pressburger Rathauses um 70 fl. ein lebensgroßes Bildnis des Kaisers Karls VI ».

**255** Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1996, partie III, pp. 225–239, p. 233.

**256** Cette différence de numération ne peut pas être vraiment due à une réelle variation de la valeur du florin entre 1729 et 1742.

**257** Földi-Dózsa, « Die ungarische Nationaltracht », pp. 25, 28; Grajciarová, Mraz, « Maria Theresia im ungarischen Krönungskleid »; Lechner, « Porträtmalerei », p. 81; Serfözö, « 'Männlich' und 'mächtig' », p. 109; voir aussi Mraz, *Habsburgs Feste*; Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia*, p. 89.

**258** Papco, *Österreichisches Barock und die Slowakei*, pp. 456–457.

dit dans les différentes parties de l'ancienne Hongrie royale. Citons entre autres un portrait de Marie-Thérèse réalisé par Schmidelli qui se trouve actuellement au Musée de la ville minière de Banská Štiavnica, ancienne Schemnitz (P 25). Daniel Schmidelli exécute également un portrait de Marie-Thérèse, cette fois-ci en veuve, en 1775 pour l'hôtel de ville de Komárno (P 222)<sup>259</sup>, aujourd'hui au Musée Bojnice de Slovaquie. Au sein de la Hongrie royale, le peintre Schmidelli se spécialise donc dans les publics urbains et nobiliaires hongrois. Mentionnons le viennois Johann Joseph Hauzinger qui exécute aussi des portraits royaux de Marie-Thérèse et de Joseph II pour la ville de Presbourg vers 1773 (P 225)<sup>260</sup>.

Dans l'ensemble, des peintres locaux issus et actifs au sein des pays de la Monarchie, à l'exemple de Schmidelli en Hongrie, participent donc au processus de production de portraits de la souveraine. Même s'ils demeurent influencés par Vienne en raison de leur passage fréquent à l'Académie viennoise où ils sont en partie formés, ces peintres n'en sont pas moins tributaires et dépendants d'autres types de commanditaires comme en l'occurrence l'hôtel de ville de Presbourg ou celui de Komárno. Rappelons par ailleurs que différents types d'artistes venus d'horizons divers circulent au sein de l'Académie viennoise. Ainsi le portrait de Marie-Thérèse, qu'il soit réalisé par des peintres viennois, commandé par la cour, ou bien qu'il soit exécuté par des artistes issus d'autres localités, formés pour la plupart d'entre eux par l'Académie viennoise, offre une image assez homogène de la souveraine. Cette image est déjà en soi une image cosmopolite qui pourrait plutôt être considérée comme une image Habsbourg, reflétant les apports spécifiques des traditions régionales de la Monarchie sur le portrait royal.

Dans les années 1750, le peintre Johann Baptist Glunck (1696–1774), pour lequel nous ne disposons que de peu de données<sup>261</sup>, exécute un portrait de Marie-Thérèse en habit de couronnement hongrois. Ce tableau se trouve aujourd'hui dans les collections Esterházy du château de Fertőd en Hongrie. Bien que les traits de la souveraine aient vieilli, le portrait ressemble au portrait réalisé par Schmidelli en 1742. Un portrait assez similaire à celui de Glunck (P 69, Figure 6) se trouve aussi à la Hofburg d'Innsbruck (P 68). L'impression d'influence mutuelle, d'interaction entre les peintres des diverses régions de la Monarchie, est ainsi confirmée.

<sup>259</sup> Papco, *Rakúsky barok*, p. 444.

<sup>260</sup> Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 222; Papco, *Rakúsky barok*, vol. 2, p. 516.

<sup>261</sup> Trier, « Glunck ».



**Figure 6:** Johann Baptist Glunck ou B. Ilye Glunck<sup>262</sup> ? Marie-Thérèse en roi de Hongrie, huile sur toile, 248 x 154 cm, 1753, Accession Number : Gy/1046 (MG 4196), aujourd'hui au château de Fertőd en Hongrie. Eszterháza Kulturális, Kutató-és Fesztiválközpont : Közhasznú Nonprofit Kft. (Eszterháza Cultural, Research and Festival Centre Public Benefit Non-Profit LLC.)  
© Photographe: Miklós Sulyok.

Tout comme Schmidelli, Johann Zollinger est un artiste principalement actif à Presbourg<sup>263</sup>. Il a étudié à l'Académie viennoise sous Maulbertsch. C'est après 1765 qu'il exécute les portraits de l'empereur Joseph II et de Marie-Thérèse, aujourd'hui au Musée de la ville de Graz. Il offre une représentation traditionnelle de Marie-Thérèse veuve à côté des couronnes (P 172). Zollinger

<sup>262</sup> L'inventaire du château désigne le peintre comme B. Ilye Glunck. Cette information nous a été fournie par Aron Tóth. Toutefois, nous renvoyons à l'article suivant : Serfőző, « Représentation Maria Theresias in Ungarn », p. 314.

<sup>263</sup> Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 263; Rudolf, Ulrich, *Karpatendeutsches Biographisches Lexikon*, p. 365 ; voir aussi éventuellement Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia*, p. 110.

(Zollicher ou Zolliger) apparaît à plusieurs reprises dans les registres de comptes de la cour. Il exécute des portraits de Marie-Thérèse en buste et de moitié qui sont moins imposants que ceux de Martin van Meytens ou d'Anton von Maron. Zollinger est rémunéré en 1767 par la cour pour un portrait de la famille impériale. Puis, en 1773, 1776 et 1781, il est payé pour des portraits de Joseph II et en 1774 et 1776 pour des tableaux de Marie-Thérèse<sup>264</sup>.

À côté des peintres originaires de Presbourg et travaillant pour l'élite de la ville, d'autres peintres réalisent des portraits de Marie-Thérèse pour d'autres cités hongroises. Le portrait réalisé par Sámuel Horváth pour la ville de Balassagyarmat témoigne du caractère relativement homogène des portraits de Marie-Thérèse peints par des artistes locaux, non autrichiens. S'il faut très probablement renoncer à lui attribuer un beau portrait en reine de Hongrie datant des débuts du règne et provenant de la même ville (P 46)<sup>265</sup>, un autre tableau du corpus est signé « Sámuel Horváth pinxit 1760 » (P 22). Ce portrait se trouvait avant la seconde guerre mondiale dans l'hôtel de ville de Balassagyarmat, il est aujourd'hui exposé dans la Galerie historique de portraits du Musée National hongrois à Budapest.

Bien que disposant d'informations très restreintes au sujet du peintre, nous savons toutefois qu'Horváth était un artiste hongrois, actif entre 1760 et 1785. En 1763, il est désigné comme bourgeois de la ville d'Esztergom, et plus tard, en 1770, de la ville de Pest<sup>266</sup>. Portraitiste, il travaille notamment pour les princes de la famille Esterházy comme pour les autorités des villes hongroises. Le portrait de Marie-Thérèse peint par cet artiste hongrois ressemble beaucoup à ceux réalisés dans les autres provinces de la Monarchie. Contrairement à d'autres portraits de la reine, les éléments hongrois, notamment les habits, ne sont pas spécialement mis en valeur ici. Les peintres hongrois ne mettent pas toujours plus en évidence les insignes hongrois que les peintres autrichiens, révélant ainsi une forme de consensus implicite des peintres au sujet des modèles à reproduire.

Ces copies ne sont toutefois pas sans signification politique ni symbolique. Hormis le fait qu'elles témoignent d'un certain mimétisme social et d'attentes politiques, ces œuvres illustrent la popularité, si ce n'est le besoin d'images de la

<sup>264</sup> Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 112, 136, 147, 154–157.

<sup>265</sup> Buzási, « Bécsi festő ». Le chercheur slovaque Ján Papco a récemment proposé d'attribuer ce portrait au peintre Franz Anton Palko ; voir Papco, *Palko Studies II*, pp. 46–51, pp. 46–47, Figure 1, p. 432. Concernant Horváth, ou l'un des peintres dans la lignée d'Auerbach, des doutes ont été élevés au cours des dernières années concernant un portrait, le numéro P 46 de notre liste : il se pourrait que ce portrait de la souveraine, attribué au peintre Horváth, ait été en fait réalisé par le peintre Palko. Ce portrait, conservé dans les dépôts du Musée national hongrois, représente Marie-Thérèse en roi de Hongrie. Szinyei, *Die ungarische Nationalgalerie*, p. 121.

<sup>266</sup> Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 224.

souveraine au cœur de certaines provinces de la Monarchie, en particulier en Hongrie. Nous pouvons trouver des portraits similaires aux portraits viennois au sein du château de Kežmarok par exemple, dans l'ancienne Haute-Hongrie. Ce château possède ainsi quatre portraits de Marie-Thérèse qui ne sont ni datés ni signés, comme il est alors souvent d'usage, et qui proviennent de l'ancien hôtel de ville de Kežmarok (P 47, Figure 7, P 51, Figure 8, P 165, Figure 35, P 166, Figure 40). En s'appuyant sur l'analyse de la qualité d'exécution des tableaux, on peut supposer que ces portraits sont l'œuvre d'artistes moins célèbres qui imitent toutefois les modèles officiels viennois pour des commanditaires locaux plus ou moins fortunés. Marie-Thérèse est représentée de moitié, il s'agit sans aucun doute de copies exécutées par des peintres locaux et destinées aux autorités urbaines de Kežmarok. Un portrait représente Marie-Thérèse sans couronne, un autre à côté de la couronne hongroise, le dernier la montre en veuve et nous disposons enfin d'un double portrait de Marie-Thérèse veuve et de son corégent, son fils l'empereur Joseph II. Les



**Figure 7:** Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1740, 84,8 x 67,4 cm, Nr. MK 10251, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

différents types de portraits représentatifs des étapes de la vie et du règne de Marie-Thérèse sont mis en avant. Dans l'ancienne ville minière de Banská Štiavnica, Schemnitz, au cœur des Tatras, le Musée de la Mine possède des portraits de Marie-Thérèse (par exemple P 49). Ce sont certainement des copies d'œuvres de Martin van Meytens exécutées par des artistes originaires d'Europe centrale pour les autorités locales de la ville, qui sont, elles, souvent d'origine germanique.

Ces copies et répliques de dimensions et de qualité diverses sont tributaires des ressources financières variables des destinataires mais aussi de la volonté des commanditaires de rivaliser les uns avec les autres. Dans tous les cas, la possession d'une image de Marie-Thérèse, qu'elle soit issue de l'atelier de Martin van Meytens ou d'un artiste local moins connu et disposant de peu de moyens, permet de représenter et d'incarner l'autorité royale, notamment dans des provinces éloignées. L'image royale de la souveraine est une image commandée auprès de multiples peintres dont les noms ne sont pas toujours passés à la postérité.



**Figure 8:** Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1750, 85,5 x 70 cm, Nr. MK 52, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

Le portrait Figure 7 de Marie-Thérèse, exécuté probablement au début des années 1740, est très certainement l'œuvre d'un artiste originaire d'Europe centrale qui reproduit des modèles convenus de portraits (P 47, Figure 7). Ce tableau était conservé dans l'hôtel de ville de Kežmarok, qui possédait également d'autres copies de tableaux de Marie-Thérèse, comme l'atteste le portrait (P 51 Figure 8), réalisé probablement dans les années 1750 et qui représente la souveraine à côté de la couronne de Hongrie.

## 6 Le cas particulier des Pays-Bas autrichiens et de leurs cités

Les peintres d'autres provinces très éloignées de Vienne réalisent également des portraits de Marie-Thérèse. C'est en particulier le cas d'artistes issus des Pays-Bas autrichiens, qui sont imprégnés d'une tradition artistique ancienne, en particulier en matière de portraits. Les peintres d'origine flamande imitent en bien des cas les portraits viennois, comme l'atteste l'exemple du directeur de l'Académie de Bruges, Matthias de Visch, qui réalise pour sa ville en 1749 une copie exacte de l'original peint par Martin van Meytens et envoyé à la ville de Gand. Les peintres font toutefois parfois preuve d'originalité par rapport aux portraits viennois. On peut supposer qu'ils suivent leurs propres traditions et modèles de référence, comme l'atteste le portrait équestre de l'hôtel de ville de Bruxelles commandé par la cité bruxelloise (P 84, Figure 36).

Les Pays-Bas autrichiens, anciens Pays-Bas espagnols, sont une riche et ancienne région artistique où la production d'œuvres d'art foisonne depuis des siècles. Pour mieux comprendre la signification des portraits de Marie-Thérèse localisés dans cette province, il faut rappeler l'activité de son gouverneur, le prince Charles de Lorraine qui arrive en 1736 à Vienne avec son frère, le futur empereur François Etienne. Charles de Lorraine et son entourage ne s'installent dans les Pays-Bas qu'à partir de 1749, lorsque le pays repasse sous domination autrichienne. Charles conserve son poste de gouverneur général des Pays-Bas autrichiens jusqu'à sa mort en 1780<sup>267</sup>. Il encourage le développement artistique des régions septentrionales de la Monarchie, en soutenant les académies des beaux-arts<sup>268</sup>.

<sup>267</sup> Galand, *Charles de Lorraine*, pp. 22–37 ; Galand, « Les Lorrains à la cour de Bruxelles », pp. 131–132.

<sup>268</sup> Galand, *Charles de Lorraine*, p. 28.

Certains peintres sont sous la protection du gouverneur Charles de Lorraine, par l'intermédiaire notamment des académies ou celui de sa cour bruxelloise. Dans le groupe des peintres proches de Charles de Lorraine, auteurs de portraits de Marie-Thérèse, nous pouvons citer Jean-Pierre Sauvage, né en 1699 à Luxembourg et mort en 1780 à Bruxelles. L'artiste réalise plusieurs portraits de Marie-Thérèse, en particulier en 1750 pour l'hôtel des États à Luxembourg, actuellement le palais grand-ducal (P 34)<sup>269</sup>. Un portrait de la souveraine s'y trouve aujourd'hui encore. Dès 1750 et jusqu'en 1780, Sauvage devient le peintre particulier du prince Charles de Lorraine, et dès 1759, le peintre de la cour du gouverneur général des Pays-Bas. Il exécute plusieurs portraits de Charles de Lorraine et travaille aussi pour Cobenzl, le ministre plénipotentiaire, ainsi que pour une clientèle à Bruxelles, au Luxembourg comme dans l'ensemble des Pays-Bas autrichiens<sup>270</sup>. Dans le portrait qu'il réalise de Marie-Thérèse, la souveraine est représentée de moitié à côté de la couronne de Hongrie. Il obtient aussi par la suite le titre de peintre de cour de Marie-Thérèse. Deux portraits de l'empereur François I<sup>er</sup> et de Marie-Thérèse, signés « J. P. Sauvage pinxit 1765 », sont recensés dans le Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (P 248), un autre portrait de la souveraine date de 1768 et se trouve dans les réserves du Musée d'Ostende<sup>271</sup>.

Hormis les grandes aides financières et une certaine forme de soutien populaire que la région des Pays-Bas apporte à la Monarchie, et plus particulièrement à Marie-Thérèse, la souveraine reçoit de la province des troupes pour la guerre de Succession et pour la guerre de Sept Ans<sup>272</sup>. Plusieurs généraux sont en effet originaires de cette province, ainsi que les maréchaux de camp Charles duc d'Arenberg, les princes Ferdinand et Claude de Ligne ou le comte Gobert d'Aspremont Lynden<sup>273</sup>. La cour de Bruxelles connaît ainsi sous le règne de Marie-Thérèse et la protection de son beau-frère Charles de Lorraine une période de faste et de gloire qui lui permet d'employer des artistes, dont l'une des missions essentielles est de reproduire le portrait royal<sup>274</sup>.

Si pour les Presbourgeois, le portrait de Marie-Thérèse exécuté par Schmiddelli pour l'hôtel de ville reste une image marquante de la représentation de la

**269** En mai 1744 a lieu l'inauguration de Marie-Thérèse comme duchesse de Luxembourg et comtesse de Chiny ; voir May, *Marie-Thérèse Duchesse de Luxembourg*, p. 4.

**270** Pacco, « Sauvage », p. 877.

**271** Thieme Becker, vol. 29/30, p. 499. Sauvage obtient selon le Thieme Becker le titre d'*Hofmaler* de la part de Marie-Thérèse.

**272** Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

**273** Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

**274** Galand, « Charles de Lorraine et la vie artistique ».



personne royale, de même pour les Bruxellois, l'image de la souveraine est étroitement liée au portrait équestre de Marie-Thérèse exposé dès cette période dans leur hôtel de ville, même si ce portrait royal n'est pas la seule image de leur reine. Les images viennoises ne sont alors pas les seules images de référence lorsque l'on pense aux portraits de Marie-Thérèse. Les images commandées par des personnalités locales auprès d'artistes locaux deviennent aussi à leur manière des images de référence de Marie-Thérèse, si l'on se base en particulier sur les reproductions qui se trouvent aujourd'hui encore dans les manuels scolaires ou dans les ouvrages scientifiques.

Les portraits équestres des peintres Jean-Baptiste Millé à l'hôtel de ville de Bruxelles et de François Eisen au Musée lorrain de Nancy représentent Marie-Thérèse dans une attitude de chef de guerre victorieux. Penchons-nous un peu plus sur Jean-Baptiste (ou Jean-Ferdinand) Millé (1701–1784), c'est un artiste bruxellois spécialiste de peinture d'histoire, élève de Sieger Jacques van Helmont, apprenti en 1714, puis reçu franc-maître en 1731. Plus tard, il devient professeur à l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Bruxelles entre 1734 et 1762<sup>275</sup>. Jean-Baptiste Descamps dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769) évoque plusieurs œuvres de Millé dans les églises de Bruxelles et à la Maison du Roi, l'hôtel de ville de Bruxelles, où se trouve aujourd'hui encore le très beau portrait équestre de Marie-Thérèse (P 84, Figure 36)<sup>276</sup>. Vers 1750, probablement sur les ordres de la commune de Bruxelles, Millé réalise en effet un portrait équestre de la souveraine<sup>277</sup>. La ville avait coutume de commander un portrait de tout souverain, dès son accession au trône, afin de le placer sous le dais situé dans la salle du conseil de l'hôtel de ville<sup>278</sup>. On peut aujourd'hui encore voir ce tableau dans le vestibule du premier étage de l'hôtel de ville de Bruxelles à côté des portraits d'autres représentants du pouvoir autrichien comme Charles VI, Marie-Élisabeth sœur de Charles VI qui fut gouvernante des Pays-Bas ainsi que la fille de Marie-Thérèse, Marie-Christine et son époux Albert de Saxe-Teschen. L'hôtel de ville de Bruxelles possède aussi un

---

**275** Il était probablement le fils de Philippe Mislé, qui fut doyen du métier des peintres, des vitriers et des batteurs d'or en 1716. Jean-Baptiste (ou Jean-Ferdinand?) Millé fut à son tour reçu dans la corporation en 1729. Au sein de l'Académie de Bruxelles, Millé fut remplacé en 1766 par le Brugeois Verschoot et se spécialisa dans la réalisation de sujets religieux et de portraits. Thieme Becker, vol. 23/24, p. 562. Voir aussi la notice bibliographique de l'Institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles, rédacteur, Pacco Ma. Pacco, « Millé », p. 746.

**276** Descamps, *Voyage pittoresque*, p. 86 ; Pacco, « Millé », p. 746.

**277** Nous reparlerons de ce portrait dans le chapitre V et dans le chapitre IX.

**278** Thieme Becker, vol. 23/24, p. 562. Voir la notice biographique au sujet de Millé. Le portrait de Marie-Thérèse à cheval à l'hôtel de ville de Bruxelles y est mentionné. Pacco, « Millé », p. 746.

autre portrait de moitié de Marie-Thérèse, posant de manière gracieuse. Ce portrait a été réalisé par un artiste du nom de Jérôme ou Hieronymus Doffy<sup>279</sup> (P 83, Figure 9) et fait partie d'une série qui se trouvait dans les greniers de l'hôtel de ville<sup>280</sup>. De même qu'il mentionne les portraits de Millé, Jean-Baptiste Descamps évoque aussi l'exposition d'un des portraits de Doffy représentant Marie-Thérèse au sein de l'hôtel de ville de Bruxelles<sup>281</sup>.



**Figure 9:** Hieronymus Doffy, portrait de Marie-Thérèse réalisé entre 1745 et 1750, 130 x 108 cm, Inv Nr K 1900/28, Hôtel de Ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, Belgique, Collection des Musées de la Ville de Bruxelles, Belgique.

<sup>279</sup> Sander, *Beschreibung seiner Reisen*, pp. 431–433 et voir le chapitre VI sur ce tableau.

<sup>280</sup> Merci notamment à Bérengère de Laveye pour les informations auxquelles elle nous a permis d'accéder. Sur Doffy, on ne sait que très peu de choses sur ce peintre; voir Dosière, « Doffy ».

<sup>281</sup> Descamps, *Voyage pittoresque*, p. 86.

Comparaison entre le peintre de Lier, Henrart, et Jérôme Doffy, une imitation ?

Ce portrait réalisé par le peintre bruxellois Jérôme Doffy (P 83, Figure 9) entre 1745 et 1750 ressemble assez au portrait de Marie-Thérèse commandé à peu près à la même époque par la ville de Lier et qui s'y trouve toujours. Un portrait de Marie-Thérèse réalisé par un certain Henrart vers 1745, lors de la reconstruction de l'hôtel de ville de Lier (P 82), est une commande de sa ville de Lier. Cet Henrart n'est pas connu, il pourrait s'agir en fait d'un peintre anonyme<sup>282</sup>. Dans ce portrait, la jeune souveraine est représentée debout, sa main droite posée sur une couronne tandis que sa main gauche tient de manière féminine le manteau royal, le regard rivé sur le spectateur. Les deux peintres flamands de Lier et de Bruxelles pourraient s'être inspirés mutuellement. Dans tous les cas, la souveraine entre en scène gracieuse et noble.

Des peintres locaux issus des provinces de la Monarchie, même des plus excentrées comme les Pays-Bas autrichiens, livrent pour les autorités régionales des images de Marie-Thérèse. Ces représentations oscillent entre un portrait plus original de la souveraine (des artistes comme Millé ou Eisen réalisent des portraits équestres de Marie-Thérèse<sup>283</sup>) et une image plus habituelle de la souveraine, représentée à côté des couronnes, comme l'atteste le portrait de Doffy peignant Marie-Thérèse à côté des couronnes (P 83, Figure 9).

Autre artiste d'origine flamande, François Eisen (vers 1695–1778) exécute également un portrait équestre de Marie-Thérèse. Ce tableau n'est pas sans rappeler celui de Millé pour Bruxelles (P 84, Figure 36). Le portrait d'Eisen se trouve actuellement au Musée lorrain de Nancy (P 85, Figure 37). Peintre de sujets religieux, de scènes de genre, portraitiste et graveur, François Eisen est d'origine bruxelloise<sup>284</sup>. Il a pu voir le portrait équestre de Millé à l'hôtel de ville de Bruxelles et s'en inspirer par la suite lorsqu'il réalise à la fin des années 1750 des portraits équestres du couple impérial.

---

**282** Lens, Mortelmans, *Gids voor oud Lier*, p. 19. Dans ce document, un portrait de la souveraine réalisé par un certain Henrart est mentionné.

**283** En soi, il s'agit d'une représentation assez commune du souverain triomphant, mais originale en comparaison du reste du corpus.

**284** Père du célèbre artiste Charles Eisen, François Eisen travaille tout d'abord à Valenciennes où il est principalement occupé à exécuter des commandes pour des églises et des couvents. Il aurait été membre de l'Académie de Rouen en 1745. À cause de la guerre, il quitte Valenciennes pour Bruxelles en 1747 ; voir Jacobs, « Eisen » ; Raux, « Eisen ».

Autre peintre issu de ces régions, Matthias de Visch est particulièrement prisé par la haute société de Bruges, où il occupe la fonction de directeur de l'Académie, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre<sup>285</sup>. Il a pu contempler et s'inspirer des tableaux du peintre officiel, Martin van Meytens. De Visch reproduit des portraits de Marie-Thérèse en particulier pour les hôtels de ville de Bruges et d'Ostende.

À l'occasion de la paix d'Aix-la-Chapelle de 1748, qui met fin à la Guerre de Succession d'Autriche<sup>286</sup>, la ville de Bruges commande deux portraits de Marie-Thérèse à Matthias de Visch, destinés à l'hôtel de ville. Le peintre demande alors aux députés des états de Flandre l'autorisation de recopier et de reproduire le portrait de Gand (P 122) que la souveraine leur a offert en 1745 ; il obtient la permission le 1<sup>er</sup> juin 1749 de se rendre à Gand afin d'y réaliser le portrait commandé par la ville de Bruges<sup>287</sup>. En tant que directeur de l'Académie de Bruges, De Visch se tourne tout naturellement vers les portraits du peintre officiel Martin van Meytens afin de fournir à la ville de Bruges, très éloignée du centre viennois, une représentation de Marie-Thérèse vêtue d'une robe de dentelle locale qui renvoie ainsi à une branche d'activité importante non seulement à Gand mais aussi à Bruges et à Bruxelles<sup>288</sup>. C'est une manière de personnaliser le rapport de la souveraine avec ses pays par certains insignes distinctifs et typiques des pays représentés, insignes que les peintres flamands mais aussi Martin van Meytens tendent à privilégier.

De Visch s'inspire donc de certains modèles officiels viennois bien précis pour satisfaire ses commanditaires brugeois. Tout en notant une certaine rivalité entre les deux villes de Bruges et de Gand pour posséder une représentation similaire de Marie-Thérèse, cet exemple illustre une fois de plus que les portraits modèles de Martin van Meytens font l'objet d'une reconnaissance et d'une imitation générale. Ces modèles picturaux viennois imités semblent en effet une référence.

---

**285** Fornari, Jacobs, « De Visch »; Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 108 et p. 114.

**286** Anderson, *The War of the Austrian Succession*, pp. 193–209.

**287** Meulemeester, « Mathias de Visch », pp. 299–300. Sur De Visch, voir aussi Thieme Becker, vol. 34, p. 403. Des portraits de Marie-Thérèse par De Visch sont mentionnés comme des copies d'après Meytens pour l'hôtel de ville de Bruges et pour celui d'Ostende.

**288** Voir chapitres V et VIII.



**Figure 10:** Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1750, 274 x 204 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0451.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, [www.artinflanders.be](http://www.artinflanders.be).

Ce grand portrait conservé au Musée de la ville de Bruges est réalisé dans les années 1750 par le peintre De Visch pour l'hôtel de ville brugeois (P 123, Figure 10). De Visch peint aussi en 1749–1750 un second portrait de Marie-Thérèse pour la ville de Bruges (P 124, Figure 11).

Ce second portrait réalisé par De Visch pour l'hôtel de ville de Bruges, représente Marie-Thérèse d'une manière évoquant davantage l'image d'une patriicienne flamande. Les traits et la robustesse de la souveraine sont plus accentués que dans les portraits de Meytens. Le portrait, signé en bas sur le côté droit « M. de Visch 1749 », est commandé en 1749 après que les Pays-Bas sont repassés sous domination des Habsbourg (P 124, Figure 11). Ce tableau peut être considéré comme une composition et une élaboration assez libres à partir d'un portrait de Liotard.



**Figure 11:** Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1749–1750, 234 x 149 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0443.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, [www.artinflanders.be](http://www.artinflanders.be).

On observe que par leur manière de peindre, les artistes, qui travaillent pour d'autres commanditaires que Marie-Thérèse ou la cour de Vienne, s'adaptent à leur public régional, tout en restant influencés par le centre viennois. De ces deux portraits, l'un peut être considéré comme un portrait « viennois », s'inspirant trait pour trait du modèle de Martin van Meytens, le second est davantage une composition réalisée à partir des éléments du portrait officiel de Vienne, comme l'atteste la représentation de la couronne de Hongrie en premier plan, auquel certains traits locaux ont été rajoutés, notamment dans la physionomie de Marie-Thérèse.

Ces différents exemples d'artistes issus des pays de la Monarchie comme de toute l'Europe témoignent du cosmopolitisme des peintres du portrait de Marie-Thérèse. Les artistes offrent un angle d'étude intéressant des différentes dynamiques d'imitation et de création à l'œuvre au sein de ces cercles liés aux pouvoirs

dans l'ensemble de la Monarchie. Les artistes actifs dans cette région ainsi que les académies locales tendent à s'inspirer, si ce n'est à imiter la composition officielle viennoise, en ajoutant toutefois des éléments d'inspiration locale.

Les portraits, et les portraitistes des souverains Habsbourg, sont ainsi très présents dans les Pays-Bas autrichiens, ce qui ne date pas du règne de Marie-Thérèse<sup>289</sup>. Les origines de ces peintres, le lieu où ils peignent, et le public auquel ils s'adressent, constituent des facteurs déterminants pour leur façon de représenter la souveraine, avec parfois un motif iconographique que l'on ne retrouve pas dans les autres provinces de la Monarchie. C'est le cas pour les portraits équestres et pour certains tableaux du peintre brugeois De Visch, où la physionomie et la corpulence de Marie-Thérèse diffèrent des portraits viennois de Meytens.

Terminons notre présentation des peintres locaux par l'Italie.

## 7 L'Italie

Les portraits de Martin van Meytens sont imités et recopiés tout au long du règne, rappelons d'ailleurs que les copies font partie des principales et parfois des uniques sources concernant la réception des tableaux dont nous disposons aujourd'hui encore. C'est ainsi que l'on retrouve des répliques et copies des portraits de Meytens en Italie, à Milan (P 106, P 107), à Mantoue (P 227), à Trieste (P 206), à Florence (P 3) et à Gorizia (P 118). Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, un certain Gabriello Mattei peint un peu avant le début du règne de Marie-Thérèse un portrait de celle-ci (P 3)<sup>290</sup>. Ce tableau est réalisé peu après son mariage avec François Etienne qui devient alors grand-duc de Toscane. Ce portrait ressemble beaucoup à celui peint par Meytens à la même époque (P 4).

Pietro Paolo Pessina (P 107)<sup>291</sup>, peintre originaire de Milan, exécute entre 1750 et 1770 un portrait, qui se trouve aujourd'hui au Castello Sforzesco à Milan, inspiré du modèle officiel de Martin van Meytens très répandu autour de 1745<sup>292</sup>. Ce modèle diffuse l'image de la reine en robe de soie bleue, en pied, de

**289** Concernant l'intérêt des Habsbourg pour certains artistes flamands, voir notamment Polleroß, « Auftragegeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich », p. 19.

**290** Meloni Trkulja, « 72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », p. 145.

**291** Pessina aurait-il été membre de l'Académie de Milan ? Nous ne disposons pas d'informations suffisantes à ce sujet pour l'affirmer mais ce n'est pas impossible.

**292** Pirovano, Bianchi Eugenia, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Pinacoteca, pp. 188–191. Un portrait similaire au portrait P 107 de Pessina se trouve à Turin au Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.

profil, avec quatre couronnes, la couronne héraldique étant représentée au-devant. L'original est certainement un portrait en pied de Martin van Meytens conservé à Milan dans la Surintendance des Biens de l'Environnement et de l'Architecture de Lombardie (ou Surintendance pour le patrimoine environnemental et architectural) (P 106)<sup>293</sup>. La ville de Milan a probablement commandé une copie du portrait officiel de Martin van Meytens et l'a vraisemblablement fait réaliser par l'un des membres de son Académie laquelle, à l'instar de son homologe viennoise, encadre de plus en plus la formation des artistes.

D'autres copies des portraits officiels de Marie-Thérèse sont commandées par les élites présentes en Italie. Un portrait de Marie-Thérèse est ainsi conservé dans la ville de Gorizia. C'est une copie d'un tableau exécuté vers la même époque par Martin van Meytens. Le portrait de relativement petites dimensions se trouve dans *la curia arcivescovile*, le Palais archiépiscopal de Gorizia (P 118). Ce tableau est signé et désigné comme la propriété de l'administration provinciale de Gorizia. Une inscription indique les noms des artisans de Gorizia qui ont réalisé le cadre du tableau en 1749, Antonius Prestinti *Caelator*-et F.L, Francesco Lampi<sup>294</sup>.

## 8 Conclusion

L'image de Marie-Thérèse est ainsi également construite par une initiative extérieure à Vienne. Les peintres travaillent certes pour le pouvoir royal mais parfois aussi exclusivement pour des institutions ou pour des particuliers issus des différents pays sous souveraineté des Habsbourg au XVIII<sup>e</sup> siècle. En Hongrie mais aussi dans les Pays-Bas autrichiens, les exemples sont particulièrement intéressants. Le peintre luxembourgeois Jean-Pierre Sauvage, par exemple, a travaillé pour le compte de Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, tandis que le peintre flamand Matthias de Visch a, quant à lui, œuvré pour les autorités urbaines de la ville de Bruges. Les peintres qui travaillent pour des commanditaires hors de l'espace viennois, ne représentent certes pas la majorité des portraits du corpus. Si tous les peintres ne travaillent ni à Vienne ni pour Vienne, ils participent toutefois tous à l'élaboration du portrait de Marie-Thérèse.

<sup>293</sup> *Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia*. Pirovano, Bianchi, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, p. 190.

<sup>294</sup> Des artistes, Prestinti et Lampi, ont fait le cadre, pas le tableau. Il est en effet nécessaire de distinguer le portrait du cadre. Seul le cadre est décrit comme la propriété de l'Administration provinciale. Voir le catalogue Coronini Cronberg, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », p. 40.



## Conclusion

Les peintres, en particulier dans leur fonction de portraitistes, sont des agents essentiels de la représentation de Marie-Thérèse et de la mise en place de différentes images du pouvoir. Les portraits de Martin van Meytens et des autres artistes issus souvent des diverses provinces de la Monarchie semblent s'influencer mutuellement de telle façon qu'il est difficile de dire quel portrait réalisé par quel artiste a vraiment pu servir de prototype aux autres modèles. Même si certains portraits de Martin van Meytens ont sans aucun doute été des modèles pour des versions ultérieures, l'art de Meytens est également imprégné par le contexte Habsbourg de la Monarchie dans lequel il se déploie, c'est-à-dire par la diversité des pays de la Monarchie ainsi que par les influences française et espagnole. Fortement marqué par l'Académie de Vienne, l'art officiel inspire le style et la composition picturale des académies provinciales éloignées comme celle de Bruges, de Bruxelles ou de Milan qui reçoivent et réinterprètent toutefois l'image royale avec leurs propres cultures et traditions. Les images fabriquées par l'atelier de Martin van Meytens sont diffusées et popularisées dans les cercles gravitant autour du pouvoir. Autrement dit, il s'agit d'une question d'équilibre entre l'initiative et l'influence du pouvoir monarchique et celles des élites locales.

La frontière entre le peintre de cour et le peintre « académicien » est de plus en plus ténue car la circulation entre la cour et l'Académie, sorte de passage obligé, ou du moins convenu, devient elle-même plus perméable. La plupart des artistes connus et bien documentés sont formés à Vienne. On assiste au passage du *Hof- und Kammermaler*, artiste davantage attaché à la cour de Vienne et au prince, à l'*Akademiemaler*, peintre davantage attaché à l'Académie. Cette formation académique témoigne d'une certaine étatisation qui pèse beaucoup sur la production de portraits de Marie-Thérèse. Cette période de relatif encadrement de l'activité artistique accompagne la multiplication des académies à Vienne, à Milan ou Bruxelles et Bruges, bien que le travail en atelier reste une composante essentielle du travail artistique. C'est en effet la répartition des tâches entre les peintres d'un même atelier qui permet la composition en grande série des portraits. Le fonctionnement de l'atelier du peintre officiel Martin van Meytens en témoigne particulièrement tout comme les multiples œuvres non signées de l'artiste, exécutées par les membres de son atelier. Le peintre et son entourage exécutent une image reconnaissable du pouvoir, compréhensible rapidement par les sujets, en l'occurrence par les élites, et qu'il est ensuite aisé de recopier en grand nombre d'exemplaires.

Si la manière de peindre de l'artiste suédois Martin van Meytens peut être considérée comme une référence en matière de portrait de Marie-Thérèse, beaucoup d'autres peintres au service d'abbayes ou encore d'institutions communales

les, apparaissent comme de remarquables copistes qui exécutent très fidèlement des répliques des œuvres du grand maître viennois. Ces copistes sont aussi des artistes plus isolés, moins tributaires de la cour de Vienne, qui peuvent disposer d'une certaine renommée comme Johann Schmidt ou Joseph Kremer, et qui travaillent de façon plus ponctuelle autour d'un portrait de Marie-Thérèse. Malgré l'encadrement viennois et royal, la demande et la production de portraits fonctionnent de manière assez autonome. La commande et le travail des artistes ne sont pas liés à un seul commanditaire ni à un seul endroit.

Le fait de privilégier une image assez traditionnelle de la souveraine en majesté aux côtés de ses couronnes, celle représentée surtout par Meytens, semble être un choix d'efficacité et de simplicité. C'est aussi le signe d'un peintre, en l'occurrence Meytens et son atelier, qui sait s'adapter aux attentes de ses publics et au goût de son époque. D'une manière générale, le portrait royal doit être facilement reconnaissable afin d'être reproduit le plus rapidement possible en de nombreux exemplaires et de remplir sa fonction de substitution symbolique de la souveraine absente. Il est également nécessaire qu'il soit interprété par les spectateurs d'une manière prévisible pour les commanditaires.

Les portraits, en tant que mises en scène, sont eux-mêmes influencés par le propre style, le propre talent ainsi que par les traditions des peintres. En plus de respecter les règles classiques de représentation, les artistes peignent également avec leur sensibilité, leur expérience personnelle et leurs particularités. C'est ce qui rend l'œuvre de chaque peintre unique en son genre et donc chaque portrait de Marie-Thérèse exceptionnel, même lorsqu'il s'agit d'une copie d'un tableau de Meytens, lui-même influencé par les diverses tendances et pratiques picturales des pays de la Monarchie. De même, la représentation de Marie-Thérèse par rapport à celle de ses contemporains ou des autres membres de sa lignée est particulièrement exceptionnelle tout en s'inscrivant dans une tradition Habsbourg. En étroite association avec Marie-Thérèse, la cour et l'Académie de Vienne, les artistes élaborent des énoncés figuratifs sur la Monarchie. Ni les archives ni l'analyse des portraits ne nous permettent d'assurer que Marie-Thérèse et la cour aient voulu imposer un véritable programme politique au moyen d'objets artistiques. Toutefois, ce programme peut se réaliser de manière plus ou moins silencieuse, c'est-à-dire sans que le besoin de le traduire formellement par écrit se soit fait sentir mais plutôt de manière indirecte, par mimétisme entre peintres par exemple, traduisant ainsi une volonté plus ou moins consciente de participer à la mystique monarchique *maria-thérésienne*. À travers leurs œuvres, les peintres répondent aux demandes formulées par différents types de commanditaires, Marie-Thérèse elle-même ou bien les villes, états, nobles et ecclésiastiques des royaumes et des provinces. Influencés par les tendances françaises mais aussi par les courants italiens ou flamands ainsi que par les mouvements issus des provinces de la Monar-

chie, les artistes manifestent particulièrement bien la diversité de la Monarchie des Habsbourg-Lorraine à laquelle le centre viennois donne toutefois une unité. Les peintres de la Monarchie sont enrichis de l'apport des différents pays. Le centre d'impulsion de cette dynamique artistique est Vienne. La capitale joue un rôle décisif en organisant une forme de centralisation au niveau de la formation des peintres, au travers de l'Académie notamment, même si l'apport des différents territoires ne peut être négligé. Étrangers ou originaires des diverses provinces sous souveraineté Habsbourg, les artistes restent influencés par Vienne où la plupart d'entre eux sont formés à l'Académie. Ils contribuent ainsi à faire de la capitale habsbourgeoise un centre artistique où se forme en coopération avec les pays de la Monarchie l'image royale. Il s'agit bien d'une action réciproque.

Au cours des quarante années du règne, il existe autant de peintres que de styles et de façons de peindre, qui, réunis ensemble, composent l'image de Marie-Thérèse, qui reste cependant homogène. Comme il a été mentionné, la souveraine accorde une prédilection particulière aux portraits proposés par Martin van Meytens si l'on s'en tient à la réputation de Meytens et au nombre de portraits qui lui sont attribués, à lui et à son atelier.

D'autres artistes comme Franz Anton Palko ou Martin Johann Schmidt exécutent, quant à eux, des portraits pour des institutions ecclésiastiques. Des peintres provinciaux comme Daniel Schmidelli, Jean-Baptiste Millé ou encore Matthias de Visch travaillent pour les hôtels de ville hongrois et flamands, Presbourg, Komárno, Bruges et Bruxelles, alors que le peintre fribourgeois Joseph Rösch réalise un portrait de la souveraine et de son fils Joseph pour l'université de Fribourg.

Toutefois, à la fin du règne, après la mort de Meytens en 1770, Marie-Thérèse ne trouve plus de peintre, d'une renommée semblable à celle de Meytens, à qui elle puisse confier tant de commandes. Peut-être a-t-elle aussi quelque peu perdu l'engouement pour la diffusion de son portrait. Toutefois, la multitude de peintres qui s'attellent à son portrait durant les deux dernières décennies du règne laisse supposer que le portrait de la souveraine veuve est plus populaire que jamais. Dans les années 1770, Anton von Maron exécute quelques portraits encore majestueux de Marie-Thérèse mais ceux-ci n'égalent pas pour autant, en nombre du moins, les portraits de Meytens. Maron, ainsi qu'une multitude d'autres artistes, répand durant cette décennie l'image d'une impératrice veuve assidue au travail. Les tableaux, plus simples et surtout plus sobres, de Joseph Ducreux ou encore de Jean-Étienne Liotard, mais aussi les multiples représentations plus officielles réalisées par beaucoup d'artistes, Anton von Maron, Joseph Hickel, Johannes Tusch, Hubert Maurer, semblent désormais mieux lui correspondre et surtout suffire à la diffusion de son image. Les œuvres des peintres des dernières décennies du règne, et la composition artistique des tableaux que ces derniers exécutent, reflètent parfois l'évolution des conceptions étatiques et artistiques au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Parallèlement à l'activité de la cour, les ecclésiastiques, les couvents et les nobles font eux aussi partie des principaux commanditaires et clients des artistes. En plus de leur occupation à la cour, au service des monarques, les peintres ne refusent pas de servir ces clients, parfois plus riches et plus libéraux que les souverains. Le statut du peintre de cour n'est jamais, même pour Meytens, si exclusif qu'il ne l'empêche de travailler pour d'autres commanditaires, au contraire. N'oublions pas les familles nobles qui passent directement commande auprès de Meytens.

Aux plus hauts échelons de la Monarchie des Habsbourg, les liens entre les aristocraties des différents pays de la Monarchie se retrouvent aussi dans le domaine artistique et culturel, notamment en ce qui concerne le genre du portrait<sup>295</sup>. Les grandes familles comme les Schwarzenberg, les Harrach, les Esterházy, les Pálffy, les Batthyány ou les Liechtenstein entretiennent des liens avec l'aristocratie viennoise, certaines d'entre elles en font même partie. Elles résident d'ailleurs souvent dans leurs palais viennois. Certains peintres comme Martin van Meytens ou Daniel Schmidelli se font ainsi connaître au sein de ce microcosme.

Selon les aires géographiques où ils travaillent, les artistes sont certes soumis à différentes références artistiques et culturelles qui influencent leur manière de représenter Marie-Thérèse, mais ils n'en proposent pas moins dans l'ensemble les mêmes types de portraits. À cet égard, l'analyse des peintres peut être lue comme le reflet du fonctionnement de la Monarchie. L'imitation de l'art du peintre officiel Martin van Meytens, l'assimilation de modèles picturaux transmis par Vienne, en particulier du modèle académique, mais qui s'appuie aussi sur les tendances régionales, n'est pas sans refléter le processus d'intégration des provinces dans l'ensemble territorial réuni par la Maison d'Autriche.

Les peintres se font bien les relais des mêmes modèles officiels de portraits de Marie-Thérèse. Ils apparaissent comme les premiers techniciens<sup>296</sup> à l'œuvre pour réaliser et diffuser l'image de Marie-Thérèse et au fond pour esquisser celle de l'État.

Plus de la moitié des portraits du corpus se distinguent par leur taille impressionnante, souvent en pied. Les autres tableaux, l'autre moitié environ du corpus, sont souvent de facture plus modeste, représentant la souveraine de moitié, et donnent une impression moins somptueuse. Il n'est pas nécessaire ni toujours possible d'avoir un portrait original réalisé par Martin van Meytens en personne pour témoigner de sa loyauté envers la dynastie régnante. Une copie de

---

<sup>295</sup> Sur ce point, voir notamment Buzási, « *Porträts, Maler, Mäzene* ».

<sup>296</sup> Par techniciens, nous entendons le sens que les artistes mettent dans leur art et dans leur technique au service du pouvoir, c'est ainsi que nous l'entendons.

dimension plus modeste, par exemple, peut suffire à démontrer son attachement à la souveraine et à la Maison d'Autriche. La légitimation fonctionne alors tout aussi bien. Les artistes sont les premiers à permettre l'apparition du portrait en tant qu'œuvre d'art grâce à leur talent, leur art, leur formation et leurs traditions.

Les artistes sont les membres d'un certain groupe social, tandis que leurs commanditaires font partie d'autres groupes sociaux<sup>297</sup>, en règle générale de statuts et de rangs supérieurs à ceux des peintres, tels les nobles, les ecclésiastiques et la cour impériale. Le portrait apparaît dans un cadre particulier où différents acteurs entrent en jeu, qu'il s'agisse des peintres, des commanditaires ou des clients, qui sont souvent les commanditaires des portraits. Les peintres n'agissent donc jamais seuls. Les portraits de Marie-Thérèse sont le résultat des relations de tous ceux qui sont impliqués dans les circuits de la commande. Ces relations obéissent à un ensemble de conventions, plus ou moins normées<sup>298</sup>, comme l'atteste la représentation de la souveraine en chef d'État à côté de ses couronnes ou bien celle en tant que mère de famille.

L'étude des peintres de ces portraits permet d'envisager le versant des agents « techniques » et artistiques de la production de tableaux. Les publics de ces images royales sont à leur manière autant de soutiens de Marie-Thérèse et de l'État qui se met en place autour du gouvernement de la souveraine. Tous ont intérêt à participer à la construction de cet État. Ils contemplent des figures similaires de Marie-Thérèse et donc du pouvoir, même si certains types de portraits s'adaptent aux publics nationaux, en mettant en valeur, selon les lieux et les époques, des insignes nationaux bien particuliers. Un consensus se met en place sans que celui-ci ait besoin d'être discuté. Dans ce contexte, les peintres jouent un rôle essentiel. En s'appuyant sur des modèles hérités mais adaptés à la personne de la souveraine, diffusés partout dans la Monarchie, chaque peintre participe, avec les traditions de son époque et de son pays ainsi qu'avec son propre style, à l'élaboration des portraits de Marie-Thérèse.

La deuxième et la troisième partie du manuscrit sont ainsi consacrées à l'étude de la localisation et de la commande des portraits mais aussi de leur contenu iconographique.

---

<sup>297</sup> Kempers, *Peintres et mécènes*, p. 10. Voir aussi la version de Kempers, *Kunst, macht en mecenat*, pp. 433–439.

<sup>298</sup> Kempers, *Peintres et mécènes*, p. 310.

---

Seconde partie: **La distribution : le portrait,  
élément d'un rituel d'échanges  
sociaux, diplomatiques et  
politiques**



# Introduction

Dans la partie précédente, nous avons mis en évidence une composante majeure des processus de production des tableaux en nous penchant tout particulièrement sur les peintres, analysés comme les premiers agents de la mise en scène royale. Ces artistes travaillent pour des commanditaires précis, de plus en plus souvent dans le cadre d'académies, institutions sous le contrôle du pouvoir royal, mais aussi en ateliers. Cette seconde partie est consacrée à l'analyse de la diffusion des tableaux. Entre 1740 et 1780, Marie-Thérèse est la première à commander et à faire exécuter des portraits de la famille impériale, et ses propres portraits en particulier. Elle marque et détermine ainsi l'usage des portraits de toute la famille impériale<sup>1</sup>. Sa correspondance avec ses enfants, ses cousins, ses amis, ses ministres, en témoigne<sup>2</sup>. Elle n'est cependant pas la seule à agir ainsi.

La localisation et les modes de diffusion des portraits témoignent de la transaction et des échanges qui ont lieu entre les provinces et la cour de Vienne. Posséder l'image de Marie-Thérèse ne signifie pas que Marie-Thérèse est acceptée, purement et simplement. Il existe un certain nombre d'attentes réciproques qui engagent la souveraine comme ses élites. Cette diffusion est également due à l'initiative des élites elles-mêmes. Le portrait royal apparaît alors comme un objet de représentation commune entre les divers acteurs politiques, religieux et sociaux, constitutifs de l'État monarchique. Les publics auxquels le portrait est destiné ne sont pas passifs devant les entreprises de persuasion et de représentation royale. Ils peuvent en effet relayer et même devancer ces initiatives par leurs propres commandes de portraits. L'acte de propagande, au sens de la propagation d'images royales de Marie-Thérèse, ne provient donc pas seulement du pouvoir royal, les autres pouvoirs<sup>3</sup> y participent également<sup>4</sup>.

Dans quelle mesure la situation ainsi que les occasions de diffusion des portraits de Marie-Thérèse sont-elles révélatrices des grands enjeux politiques et stratégiques du règne et des relations entre la souveraine et ses élites ? Comment la commande, puis l'envoi et enfin l'exposition du portrait de Marie-Thérèse, sont-ils révélateurs du lien unissant la souveraine à ses élites, et réciproquement

---

1 Telesko, *Maria Theresia*, p. 62; Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, pp. 9–10.

2 Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*, vol. 4, p. 434 par exemple. Au cours de cette correspondance, Marie-Thérèse mentionne à plusieurs reprises des portraits, les siens mais également ceux de ses enfants. Voir aussi Iby, « La famille de Marie-Thérèse » ; Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 9.

3 Par autres pouvoirs, nous entendons celui des états, des villes, des nobles, des ecclésiastiques.

4 Nous savons que ce concept de propagande peut entraîner des critiques et paraître anachronique pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous utilisons ce concept dans le sens de propagation.



du lien unissant les élites à leur suzeraine ? Rappelons que le portrait royal est un objet de transfert et surtout de construction réciproque. Tant Marie-Thérèse que les élites participent à la commande et à la propagation des portraits royaux, autrement dit à l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse et de la Monarchie.

Dans cette seconde partie, les portraits sont envisagés cette fois sous l'angle de la localisation, au niveau des pays, des institutions et des espaces intérieurs, ainsi que des modes de distribution. L'implantation des portraits mise en rapport avec les lieux de pouvoir de la Monarchie, fait sens et donne des indications sur l'implication et la présence de l'image royale. Nous analysons alors les espaces du pouvoir, pouvoir des états et des ordres ainsi que pouvoir de la Monarchie et de l'État en train de se former. Nous prenons en compte non seulement les commandes de la cour mais aussi celles provenant d'autres instances lorsque des informations sont disponibles. Les inventaires des résidences impériales ou des collections nobiliaires permettent enfin de cerner la place des portraits royaux. Nous avons ainsi consulté les *Hofkammerzahlamtsbücher*<sup>5</sup> ainsi que les archives familiales des Harrach<sup>6</sup>, Esterházy ou Schwarzenberg et les inventaires des galeries impériales Habsbourg<sup>7</sup>.

## 1 Les portraits et la représentation

Le portrait royal n'est pas une « simple reproduction » car il produit, par cet acte même de représenter, le pouvoir du roi<sup>8</sup>. La représentation royale façonne l'espace visuel des pays de la Monarchie. Elle joue un rôle fondamental dans la construction de l'État en permettant de visualiser et de renforcer le pouvoir du souverain, censé alors incarner l'État. Selon Thomas Hobbes, l'unité de chaque corps, comme le corps de l'État, se fonde et se structure par rapport à la représentation<sup>9</sup>. Le représentant, c'est-à-dire le prince, tient donc sa légitimité non pas de Dieu mais du peuple, par le biais du contrat de souveraineté. Même si nous ne pouvons pas appliquer purement et simplement cette théorie à Marie-Thérèse, encore très influencée et marquée par le fait religieux, nous pouvons cependant affirmer qu'elle aussi a besoin de l'adhésion de ses élites, comme ces dernières ont besoin de leur souveraine.

5 HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr.19, f° 1–161.

6 AVAFA Harrach WA Bücher Österreich 906: Inventar Rohrau 1796.

7 HHSTA HA OkäA E 38 a, Oberstkämmeramt, O.K.ä.ASR 38 a Die Gemäldegalerie betreffende Akten 1773–1792.

8 Marin, *Le portrait du roi*, pp. 9–10.

9 Hobbes, *Leviathan*, p. 151, cité par Podlech, « Représentation », p. 514.

Si représenter permet de rendre à nouveau présent ailleurs<sup>10</sup>, la représentation témoigne aussi d'une volonté de maîtriser l'espace et le temps qui nécessite la réalisation constante et renouvelée de portraits de Marie-Thérèse. Le portrait royal permet alors de symboliser le lien qui unit le souverain à ses sujets.

La représentation implique ainsi non seulement la présence d'acteurs – objets, comme des portraits<sup>11</sup>, ou personnes – mais aussi celle d'un public de spectateurs<sup>12</sup> à qui elle est destinée. Acteurs et spectateurs sont liés entre eux. Certaines réflexions de Jürgen Habermas peuvent alors être utiles, en particulier les pages qu'il consacre à « la sphère publique structurée par la représentation » au début de *L'Espace Public*, même si la vision d'Habermas est plus étroite car elle se concentre sur la cour. Selon Habermas, sous l'Ancien Régime « la sphère publique structurée par la représentation se concentre à la Cour du monarque »<sup>13</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les bâtiments et établissements qui relèvent du pouvoir royal sont de plus en plus souvent qualifiés de publics<sup>14</sup>. Le terme d'espace public est ainsi lié au terme de représentation<sup>15</sup>.

La représentation peut être considérée comme un élément structurant les relations, que celles-ci soient sociales ou politiques. L'exercice de l'autorité crée entre le seigneur et ses sujets, qui sont éventuellement les spectateurs des images royales, des liens réciproques, composés de droits comme de devoirs, d'attentes et d'espérances, de codes et de règles. Progressivement, l'adjectif « public » ne se rapporte plus tant à une cour qu'au fonctionnement d'un appareil étatique, d'un État, qui s'objective face à la personne du souverain<sup>16</sup>. La répartition et la distribution même du portrait du souverain en certains lieux bien précis comme les hôtels de ville, les universités ou les académies, évoquent la formation d'une structure étatique<sup>17</sup>. La relation entre le souverain et ses sujets y est rappelée grâce au portrait royal<sup>18</sup>.

---

**10** Marin, *Le portrait du roi*.

**11** Les portraits peuvent aussi être considérés comme des acteurs.

**12** Ces spectateurs sont aussi les acteurs des portraits.

**13** Habermas, *L'espace public*, p. 21.

**14** Habermas, *L'espace public*, p. 23.

**15** Brophy, *Popular Culture*, voir notamment l'introduction, pp. 1–17. Comme l'évoque Brophy, les termes de privé et de public sont plus poreux et interconnectés qu'on pourrait le croire, p. 5.

**16** Habermas, *L'espace public*, p. 29.

**17** Habermas, *L'espace public*, pp. 19–21. Voir aussi les pages que Michèle Fogel consacre à cette thématique dans Fogel, *Les cérémonies de l'information*, pp. 419–429.

**18** Bien que très importants, les propos d'Habermas doivent être complétés par des ouvrages plus récents comme celui de James Brophy, consacré certes à une période ultérieure ; voir Brophy, *Popular Culture*, voir notamment l'introduction, pp. 1–17.

Comme l'évoque Diane Bodart, la représentation du roi influence et détermine sa domination<sup>19</sup>. Elle garantit l'effectivité de son pouvoir en son absence ainsi que la valeur juridique de ses décisions<sup>20</sup>. La représentation permet aussi aux souverains d'être reconnus par leurs sujets et de susciter en retour l'allégeance de ces derniers<sup>21</sup>. Les périodes ainsi que les destinataires principaux, auxquels le pouvoir de Marie-Thérèse s'adresse afin de diffuser son ou ses portraits, sont révélateurs des différents enjeux du règne<sup>22</sup>.

Au cours de l'époque moderne, l'espace public se concentre de plus en plus dans l'entourage du monarque ainsi que dans les endroits où le souverain et son autorité sont censés être représentés. Concernant l'entourage du monarque et l'espace public, le célèbre cérémonial espagnol en constitue un bon exemple avec ses codes bien précis. Toutefois, l'étiquette imposée par Louis XIV à Versailles illustre encore mieux le caractère public de la représentation et s'inscrit en rivalité avec l'Espagne<sup>23</sup>.

Les anciennes familles nobles comme les nouveaux exécutants de l'État, nouvelles personnes anoblies qui doivent tout à l'État qu'ils servent, sont autant d'officiers et de dignitaires, responsables de la justice, de l'éducation secondaire et universitaire, du prélèvement et de l'organisation fiscale mais aussi de la gestion de la guerre. Ils participent grandement au bon fonctionnement de la Monarchie. Détenteurs et responsables d'une part de la puissance publique, ils contribuent à sa mise en scène. Il n'est pas étonnant que les portraits de Marie-Thérèse se trouvent en grand nombre dans les demeures d'individus comme Chotek ou Grassalkovich, ou dans celles de familles comme les Pálffy, les Esterházy ou les Liechtenstein, qui sont autant de fidèles alliés des Habsbourg, et tout particulièrement de Marie-Thérèse, même s'ils restent fortement ancrés dans leur terre d'origine. L'État moderne s'est ainsi construit à partir de cette dynamique, double et complémentaire à la fois, qui consiste en un effet de concentration entre les mains du souverain et de division plus ou moins obligée au niveau local entre les acteurs décisionnels, qui coopèrent de fait avec le souverain et entre eux<sup>24</sup>.

Les portraits reflètent une part du processus de construction de l'espace public, du fait de leur localisation et du type de commande. La démultiplication des portraits de Marie-Thérèse, présents tout particulièrement chez les fidèles

---

<sup>19</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 29.

<sup>20</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 29.

<sup>21</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 29.

<sup>22</sup> Il s'agit de légitimer la souveraine, consolider son pouvoir vis-à-vis des Hongrois.

<sup>23</sup> Habermas, *L'espace public*, pp. 21–22.

<sup>24</sup> Fogel, *Les cérémonies de l'information*, p. 427.

de la Monarchie, ressemble ainsi à une adhésion voulue ou plus ou moins forcée par les événements du temps de la part des différentes élites des pays. C'est aussi un signal adressé aux élites étrangères. La Maison d'Autriche se forme aussi par rapport à l'extérieur, par rapport aux puissances étrangères.

En même temps qu'un signe de cohésion et une forme de pouvoir, la forte propagation des portraits royaux est aussi la marque d'une Monarchie fragile dont le pouvoir doit être constamment assuré. Les Habsbourg se donnent à voir et se créent une certaine publicité en diffusant leur image. Le portrait de Marie-Thérèse est ainsi un lien commun entre tous les territoires. Il réaffirme l'image de la souveraine, de sa famille et de sa dynastie. En avançant de plus en plus dans les espaces de pouvoir quels qu'ils soient<sup>25</sup>, ainsi que dans les demeures des particuliers, nobles par exemple, qui peuvent être en l'occurrence des soutiens de la Monarchie, la présence du pouvoir central est réaffirmée par la publicité qu'en font les portraits.

Faisons un bref rappel de la situation de la Monarchie et des pays qui la composent. Entité d'États, réunis en union personnelle, qui entretiennent des liens plus ou moins serrés avec le gouvernement central viennois, la Monarchie autrichienne s'appuie sur le patrimoine de la Maison d'Autriche. Ce patrimoine est composé des pays autrichiens, ce qui correspond très globalement à l'Autriche actuelle hormis certaines régions qui n'en font pas partie à l'époque comme Salzbourg et le Burgenland. La Hongrie et la Bohême sont des royautes électives, devenues héréditaires durant le XVII<sup>e</sup> siècle. Elles disposent de leurs institutions, de leurs lois particulières ainsi que de leurs constitutions. La situation prend une autre dimension, plus complexe encore, après le partage de la succession d'Espagne et l'intégration du Milanais et des Pays-Bas espagnols désormais autrichiens car les frontières de la Monarchie s'étendent considérablement. Au sein de ces divers territoires, le souverain voit son pouvoir limité par les constitutions aristocratiques propres à chaque pays<sup>26</sup>.

Pendant plusieurs siècles, comme d'autres souverains, les Habsbourg règnent sur ces territoires, vastes et disparates, en vertu d'un principe particulier, « l'union personnelle », renouvelée chaque fois qu'un nouveau monarque monte sur le trône. Les négociations entre le monarque et les États sont permanentes, en particulier lors des diètes. Des ordres définis juridiquement structurent la société de la Monarchie. Souvent, ils sont au nombre de quatre, les ordres des prélats, des seigneurs, des chevaliers et des villes. Mais ces distinctions ne valent pas pour toutes

---

<sup>25</sup> Il s'agit des hôtels de ville, abbayes, palais des états, des universités, des académies, des résidences impériales, représentants du pouvoir royal et monarchique comme du pouvoir des états et des ordres.

<sup>26</sup> Revoir notamment les ouvrages de Bérenger.

les provinces et d'autres arrangements sont également possibles<sup>27</sup>. Les aristocrates, l'ordre des seigneurs en Autriche et en Bohême, les magnats en Hongrie, ont indéniablement renforcé leur pouvoir économique et politique au détriment des autres ordres. Malgré un déclin certain des diètes et un renforcement de la structure monarchique sous Marie-Thérèse, le pouvoir des aristocrates demeure fort. La bureaucratie se développe ; la noblesse, encore très importante, est la première à participer au fonctionnement administratif. À côté des structures anciennes qui perdurent au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nouvelles sont mises en place au cours du règne de Marie-Thérèse avec les réformes d'Haugwitz et de Kaunitz<sup>28</sup>.

Même si le souverain Habsbourg n'est pas le monarque d'un État unifié, il est toujours archiduc d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême comme empereur du Saint Empire romain germanique. Dans ce contexte, la représentation royale acquiert une dimension particulière d'un point de vue stratégique, politique et symbolique. Le portrait royal incarne alors une forme de propagande. Revenons un peu sur ce terme.

## 2 Propagande et image royale. Une stratégie de communication de et autour de Marie-Thérèse.

Contrairement au phénomène de propagande en lui-même qui existe depuis longtemps sous une forme ou une autre, le concept de « propagande » est relativement récent, comme le rappelle Alexander Hanisch-Wolfram. Les premières traces de ce terme se retrouvent dans l'ouvrage publié par un Carmélite espagnol en 1613 et intitulé *De erigenda Congregatione pro fide propaganda*<sup>29</sup>. Le plus souvent, l'origine du mot est datée du 22 juin 1622, lorsque la *Sacra Congregatio de propaganda fide*, la Congrégation de la Propagation de la foi, est fondée à Rome<sup>30</sup>. Jusqu'à la Révolution française, il semble que le terme de propagande se limite principalement au domaine religieux, avant que certains révolutionnaires ne l'uti-

<sup>27</sup> Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 25–32; Hassinger, « Die Landstände der österreichischen Länder ».

<sup>28</sup> Pour des vues d'ensemble sur les réformes, voir Link, « Die Habsburgischen Erblande », pp. 516–532; Mazohl, « Vom Tod Karls VI. », pp. 322–335; Scott, « Reform in the Habsburg Monarchy »; Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 177–245.

<sup>29</sup> Hanisch-Wolfram, *Postalische Identitätskonstruktionen*, p. 13. Cet ouvrage propose des remarques intéressantes sur le concept et l'historique du terme de propagande.

<sup>30</sup> Schumann, *Die andere Sonne*, pp. 33–37, p. 33. La répartition coloniale de l'Amérique entre missions espagnoles et portugaises est à l'origine de cette fondation ; Hanisch-Wolfram, *Postalische Identitätskonstruktionen*, p. 13.

lisent, comme par exemple l'abbé Sieyès, qui déclare que le but de la Révolution est « de propager les principes de la vraie liberté »<sup>31</sup>.

Un retour à l'étymologie s'impose alors: *propaganda*, vient du latin *propagare*, et signifie ce qui doit être propagé. Comme le rappelle Diane Bodart, la propagande suggère aussi bien la propagation d'une idée que l'œuvre de persuasion, qui s'appuie tant sur le texte que sur les images<sup>32</sup>. Durant certaines périodes, en particulier lors de l'accession au trône, ou à l'occasion de changement de dynastie, l'autorité et la légitimité du souverain et de la famille régnante doivent être rappelées à l'intérieur même des territoires héréditaires comme à l'extérieur, vis-à-vis des pays étrangers éventuellement rivaux. Le règne de Marie-Thérèse l'illustre particulièrement bien, et ce à plusieurs reprises. Dans l'acte même de distribuer les portraits royaux et par la répétition de motifs récurrents dans les tableaux, les images royales deviennent exemplaires et agissent ainsi comme des forces de persuasion<sup>33</sup>.

Il n'existe pas de situation au cours de laquelle un pouvoir ou une légitimité soient si assurés qu'ils n'aient pas besoin de se légitimer encore et toujours. On rencontre naturellement des situations de crise et de vide du pouvoir où cette nécessité devient beaucoup plus urgente, tel le début du règne de Marie-Thérèse entre 1740 et 1745. Il est alors indispensable de propager, de diffuser, certaines images et représentations bien particulières: celle de la légitimité de Marie-Thérèse et de sa famille, de leur droit à durer et à régner en gouvernant avec les ordres et les états. À certains moments clés, lors des couronnements et des réformes, comme à l'occasion des convocations de diètes, le processus de propagation de portraits royaux, analysé sous l'angle de la propagande, apparaît aussi indispensable que déterminant.

La diffusion de l'image du souverain à travers ses royaumes n'est que très rarement liée à une stratégie systématique conçue, élaborée et contrôlée par le pouvoir central, en l'occurrence par le pouvoir royal viennois<sup>34</sup>. Un rayonnement polycentrique, qui part de Vienne, est plus proche de la réalité. Le déploiement du portrait royal s'accorde alors avec les exigences et les besoins de l'exercice du pouvoir, et s'inscrit au cœur des royaumes relativement éloignés les uns des autres<sup>35</sup>. Cette répartition et cette dispersion de l'image royale permettent de souder des liens entre le monarque absent, ses organes de gouverne-

---

31 Cité par Hanisch-Wolfram, *Postalische Identitätskonstruktionen*, p. 14; voir aussi Reinalter, « Propaganda », p. 495; Schieder, Dipper, « Propaganda », p. 77.

32 Bodart, *Portraits du pouvoir*, p. 28.

33 Ellenius, « Introduction », pp. 3–4.

34 Voir les propos de Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 28–29.

35 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 29.

ment et ses sujets nobles, citadins et ecclésiastiques, en les réunissant autour de la figure royale.

Cependant, selon Hellmut Lorenz, la présence d'une organisation coordonnée de la part du pouvoir semble être un élément décisif de la notion de propagande, même si celle-ci dépend en grande partie de l'initiative des élites, en particulier de la haute noblesse et des ecclésiastiques<sup>36</sup>. L'utilisation des arts plastiques dans l'Autriche de Léopold I<sup>er</sup> et encore dans celle de Joseph I<sup>er</sup> ne peut être considérée comme un moyen de propagande impériale<sup>37</sup>. Ce ne sera que sous le règne de Charles VI que l'on pourra constater l'apparition de ce que Franz Matsche a pu appeler le *Kaiserstil*, qui témoigne de la conception étatique de la représentation impulsée par cet empereur<sup>38</sup>.

Dans son ouvrage sur la propagande de Rodolphe II, l'historien Karl Vocelka propose une définition différente de celle de Lorenz. Selon Vocelka, la propagande politique est la tentative d'influencer une certaine partie de la population. Elle émane de quelqu'un, un groupe, une personne individuelle, une institution qui possède le pouvoir et le renforce, ou aspire à l'avoir et à le conserver. Cette propagande prend en compte et sélectionne les informations qu'elle met en avant, en propageant et diffusant notamment des modèles particuliers<sup>39</sup>.

L'historienne Jutta Schumann, dans son travail sur la représentation de Léopold I<sup>er</sup>, aborde brièvement la question de la propagande au cours de l'époque moderne dans le cadre de la Monarchie des Habsbourg<sup>40</sup>. Par *propagande*, Jutta Schumann ne comprend tout d'abord que des œuvres qui sont, de manière déterminée, attribuables à la cour impériale et qui sont censées influencer les opinions. Une telle forme de propagande peut aussi être désignée sous le terme d'*Auftragspropaganda*, propagande de commande<sup>41</sup>. D'autres œuvres ne proviennent pas directement de la cour mais sont issues de commanditaires qui entretiennent des liens de dépendance avec la cour. Ce sont autant de considérations essentielles pour relativiser le critère de direction centrale appliqué au terme de propagande.

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ce processus n'a pas lieu de manière vraiment stricte et orientée<sup>42</sup>. Si des hymnes panégyriques, par exemple, dédiés à un poten-

<sup>36</sup> Lorenz, « Der habsburgische « Reichsstil »-Mythos und Realität », pp. 163–172, p. 166.

<sup>37</sup> Du moins est-ce l'interprétation proposée par Lorenz dans son article « The Imperial Hofburg », pp. 93–109. Voir aussi Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 364. Lorenz parle cependant de la Pestsäule comme d'une « Staatsaktion », Lorenz, « Der habsburgische « Reichsstil » », p. 166.

<sup>38</sup> Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, pp. XI–XII, 1–4.

<sup>39</sup> Vocelka, *Die politische Propaganda*, pp. 13–14; Schumann, *Die andere Sonne*, p. 15, pp. 33–34.

<sup>40</sup> Schumann, *Die andere Sonne*, pp. 29–39.

<sup>41</sup> Schumann, *Die andere Sonne*, p. 36.

<sup>42</sup> Schumann, *Die andere Sonne*, pp. 35–36.

tat particulier peuvent être considérés comme une forme de propagande royale, le prince ne semble donner aucune ligne directrice précise. Le poète ou le peintre ne reçoivent aucune directive explicite du monarque. Certes, l'artiste suit les traditions de son temps ainsi que les canons et concepts visuels de son époque, mais en principe il reste relativement libre dans la conception et dans l'élaboration de son œuvre<sup>43</sup>. Les artistes disposent d'une relative liberté. Ils peuvent styliser et glorifier la souveraine sans forcément suivre de consignes précises.

En plus de convaincre, la propagande est liée à la notion d'identité collective. C'est l'analyse proposée par Alexander Hanisch-Wolfram. Selon lui, la propagande doit être comprise comme la tentative d'influencer la communication au moyen de symboles qui sont censés être porteurs d'une signification pour les groupes choisis. En ce sens, elle permet la construction d'une identité collective qui repose justement sur ces symboles chargés de sens, reconnaissables et compréhensibles par tous<sup>44</sup>. Dans la situation de Marie-Thérèse, il s'agit de propager des images visant à réaffirmer une histoire commune de la Monarchie et de former ainsi une identité collective autour de la personne royale de Marie-Thérèse et de la dynastie des Habsbourg-Lorraine.

Dans le cas de ce livre sur Marie-Thérèse, nous entendons par propagande la diffusion des portraits de Marie-Thérèse et de modèles communs d'images au sein d'endroits qui font sens du point de vue de la construction de l'État et de la représentation du pouvoir (palais impériaux, hôtels de ville, abbayes etc). Les concepts de représentation et de propagande sont des concepts utiles pour notre démarche.

Pendant les décennies et siècles précédents le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'action de « propagande » des Habsbourg est principalement focalisée sur la lutte contre les Ottomans et sur la reconquête catholique de leurs pays. Défenseurs de la foi catholique, les Habsbourg ont pour alliés l'Église catholique, dont ils s'érigent en principaux défenseurs, en contrepartie l'Église soutient les Habsbourg. Le catholicisme est alors un grand enjeu de propagande et de représentation de la dynastie, notamment à travers l'image, comme à travers les arts, la colonne de la Peste sur le Graben à Vienne en est une bonne illustration<sup>45</sup>. Cet enjeu s'inscrit tout particulièrement dans le contexte de rivalité avec les Bourbons.

Une fois la reconquête catholique réussie et les Ottomans repoussés, l'un des objectifs des Habsbourg, dynastie fragile et surtout affaiblie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle en raison de l'extinction de la branche espagnole en 1700 et de la

---

<sup>43</sup> Schumann, *Die andere Sonne*, p. 36.

<sup>44</sup> Hanisch-Wolfram, *Postalische Identitätskonstruktionen*, p. 29.

<sup>45</sup> Coreth, *Pietas Austriaca*, p. 15; Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, pp. 298–299; Kohler, « Kaiserikonographie », p. 160; Lorenz, « Der habsburgische 'Reichsstil' », p. 166.



lignée masculine des Habsbourg en Autriche en 1740, est d'affermir et d'assurer son pouvoir et sa légitimité face aux autres souverains et dynasties de l'époque, en particulier face à des dynasties montantes et ambitieuses comme celle des Hohenzollern en Prusse. L'objectif consiste désormais à s'affirmer face aux autres dynasties européennes en renforçant l'autorité de Maison d'Autriche et en assurant pour cela une forme d'unité interne.

Il ne semble pas y avoir à proprement parler un rapport théorisé et formalisé concernant l'usage du portrait. Toutefois les types de commandes permettent d'analyser assez finement la manière dont les portraits pouvaient être employés.

Il s'agit de revivifier d'anciennes alliances et de s'assurer de nouveaux partisans. La répartition des portraits reflète des lieux qui ont une importance spéciale, où la monarchie a un intérêt accru à se faire représenter, et où il est important de la mettre en scène. Ces lieux font office de relais. En analysant la commande de portraits, on peut même avancer que les espaces de commande sont en bien des cas les miroirs des places importantes et stratégiques de la Monarchie. Les portraits de Marie-Thérèse sont donc autant le signe de l'auto-représentation de la Monarchie dans ses royaumes que de la représentation de la Monarchie par ses états et ses ordres.

Selon les pays, les différentes institutions urbaines, ecclésiastiques et étatiques occupent un rôle d'une importance variable. En réalisant la collection et l'exploitation de ces tableaux, nous nous sommes tout d'abord penchés sur les cartes des pays de la Monarchie et sur les principales institutions susceptibles de posséder des portraits. Nous nous sommes demandé auprès de quels centres du pouvoir, locaux, régionaux et impériaux, les portraits étaient exposés, et où il était important de représenter le souverain, c'est-à-dire qui souhaitait voir l'image royale dans ses appartements, en particulier dans sa salle de réception, et inversement qui voulait être vu avec cette image chez soi.

En représentant et diffusant une figure commune de ce pouvoir, les élites mais aussi la famille impériale se légitiment réciproquement. La légitimité locale renforce la légitimité dynastique et inversement le pouvoir impérial renforce les instances locales.

Une étude approfondie des territoires et de leurs élites, du rapport de celles-ci avec le pouvoir central, de leurs revendications et de leurs attentes, permet d'identifier les espaces où les tableaux sont localisés et d'analyser les intentions des commanditaires ainsi que leurs stratégies d'acteurs. Une mise en perspective chronologique permet d'établir des liens, d'une part, entre les grands événements du règne et de la vie de la souveraine, tels les couronnements et les diètes, les commencements, les tournants et les fins de guerres ainsi que la naissance et les mariages des enfants, et, d'autre part, les commandes et l'envoi des portraits royaux.

Pour lire et déchiffrer la politique de la Monarchie à partir des portraits, il est nécessaire de prendre en compte la répartition et la localisation des tableaux. C'est une enquête à deux niveaux, aussi bien au niveau des pays de la Monarchie, niveau horizontal, qu'au niveau des structures hiérarchiques et internes des pays, niveau vertical. En retrouvant, autant qu'il est possible, la provenance originale et la nature des commandes des tableaux, il est possible de retracer les relations entre la dynastie, Marie-Thérèse, et les élites de la Monarchie et du Saint Empire, comme par exemple avec les princes-évêques. Le portrait royal s'insère ainsi dans un réseau de fidèles ou de personnes voulant se mettre en scène comme tels. Différents commanditaires réclament ces images pour des raisons souvent très variées, parfois personnelles. Il peut aussi bien s'agir de capter la bienveillance et les faveurs du monarque que de lui démontrer de manière ostentatoire sa fidélité et sa loyauté<sup>46</sup>. La signification accordée au portrait conservé dans une résidence ecclésiastique n'est pas forcément la même que celle attribuée aux tableaux exposés dans les hôtels de ville des cités marchandes de Flandre ou d'Autriche<sup>47</sup>, même si fondamentalement le but est de manifester une forme de loyauté envers Marie-Thérèse, de qui l'on espère certaines faveurs en retour.

Les portraits ne s'adressent pas à tous les habitants d'un territoire mais seulement à un ou des public(s) qui dispose(nt) de moyens financiers pour acquérir ce portrait et pour désirer se l'approprier, ou qui ont tout simplement l'opportunité d'accéder à certains espaces privilégiés. En exposant un portrait, il ne s'agit pas seulement de démontrer sa fidélité à l'égard du pouvoir mais de mettre aussi en scène sa propre position au sein de la Monarchie. Il est tout à fait possible qu'il y ait un autre public au-delà des détenteurs des portraits eux-mêmes, comme de potentiels visiteurs (nobles, diplomates, ou visiteurs de passage) ou même la postérité qui continue de contempler les œuvres des siècles précédents. Si la consolidation du pouvoir du souverain Habsbourg se fait en affaiblissant le pouvoir des états, elle ne peut avoir lieu qu'en collaboration avec eux également<sup>48</sup>. Le pouvoir des états, démantelé sous Marie-Thérèse, est surtout redéfini dans un nouveau type de relation, unissant de manière très proche, voire intime, Marie-Thérèse à ses élites.

---

<sup>46</sup> Gaehtgens, Hochner, « Introduction ».

<sup>47</sup> Évoquons Bruxelles, Gand, Bruges, Lier et Vienne, Krems, Baden pour ne citer que quelques exemples.

<sup>48</sup> Voir les contributions de plusieurs auteurs qui vont dans ce sens; Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten ? », p. 342; Poór, « Kontroversen um das strittige Verhältnis », Cerman, « Opposition oder Kooperation? », Szijártó István M., « The Diet: Kooperation? », Ammerer et al., « Die Stände in der Habsburgermonarchie ».

Le premier chapitre de cette seconde partie tente de mettre à jour la localisation des portraits. Le second chapitre analyse les occasions au cours desquelles les portraits sont commandés ou acquis, tandis que le troisième chapitre interroge la mise en place d'une mémoire dynastique commune aux nobles et à la famille impériale, par l'intermédiaire notamment de l'emplacement des portraits dans les collections royales et nobiliaires.

## Chapitre IV

# Une Monarchie polycentrique: répartition des portraits du corpus

La localisation des portraits de Marie-Thérèse permet de situer la présence autrichienne et royale. Le portrait représente un geste de reconnaissance de la part de l'autorité royale. Si Marie-Thérèse s'appuie sur la légitimité que possèdent les élites locales, elle légitime aussi ces dernières en renforçant leur propre aura et emprise locale. Les portraits révèlent à leur manière la pénétration croissante et la maîtrise progressive de l'espace monarchique. Le portrait royal est démultiplié à travers les pays de la Monarchie. Ces pays constituent le corps monarchique auquel les portraits royaux donnent une certaine unité grâce à la présence symbolique permanente de la souveraine. La métaphore de l'État vu comme un corps, dont le souverain serait la tête, permet de considérer les divers royaumes qui composent la Monarchie comme autant de membres indispensables au fonctionnement du tout. Le corps de la Monarchie est alors démultiplié par le corps de la souveraine qui lui procure une certaine consistance et surtout une figure symbolique très forte.

Les portraits de Marie-Thérèse se trouvent dans les institutions et les demeures des représentants de la Monarchie, représentants qui possèdent leur propre pouvoir et autonomie. Le cœur (ou plutôt la tête) de cet ensemble, est incarné par la souveraine: celle-ci est au cœur de ses royaumes. Chaque pays, chaque institution représente une part ou plutôt un membre de ce tout. Symboliquement la souveraine est présente dans les principaux endroits stratégiques de son Empire.

La métaphore du corps, qui s'inscrit dans la pensée médiévale, se rattache à la signification du mot « constitution ». Dans la langue des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, elle peut se définir comme la composition des parties d'un ensemble, être réel ou fictif. Selon cette métaphore, le royaume est le corps et le roi (« le chef ») est la tête. L'historien Arno Strohmeier montre également que la métaphore du corps et des membres, comparée à la métaphore du père, roi, et des enfants, sujets, est aussi bien utilisée par le souverain que par les états de la Monarchie pour défendre les intérêts des uns et des autres au gré des situations<sup>49</sup>. La tête se devant d'aider et de protéger les divers membres, ces derniers se doivent aussi de porter

---

49 Strohmeier, « Von Vätern und Köpfen », pp. 50–59.

secours et d'être fidèles à la tête en cas de nécessité<sup>50</sup>. Ce sont les deux principales figures pour représenter et expliquer les rapports de souveraineté qui unissent de manière complémentaire le prince et ses États. De telles représentations permettent de légitimer le pouvoir du souverain auquel ses sujets doivent obéissance comme des enfants obéissent à leur père.

Dans le cas de Marie-Thérèse, le corps de la Monarchie se compose de la souveraine et de ses couronnes, comprises comme représentations des pays. Ce corps nécessite une nouvelle définition qui passe tout d'abord par une visualisation et trouve une incarnation dans l'image de la souveraine comme à travers celle de son époux, l'empereur, et de son fils qui lui succède. Au sein de la Monarchie, la dynastie des Habsbourg-Lorraine partage le pouvoir avec les différentes provinces d'Autriche, de Bohême et de Hongrie. Le *Regnum* est alors composé de différents royaumes unis par la Maison d'Autriche qui forment tous ensemble la Monarchie.

L'expression *Österreichische Monarchie*, Monarchie autrichienne, n'est pas initialement une désignation territoriale<sup>51</sup>. Avec la Pragmatique Sanction de 1713, la dynastie des Habsbourg d'Autriche transforme la nature de sa souveraineté qui devient définitivement héréditaire. Grâce aux critères d'hérédité en lignée masculine et féminine et d'inséparabilité des territoires, la Monarchie entend assurer sa souveraineté sur ses territoires<sup>52</sup>. La répartition et la localisation géographique et institutionnelle des portraits peuvent être vues comme une reprise progressive de pouvoir de la Monarchie, et surtout une forme d'acceptation de la Pragmatique Sanction et donc de reconnaissance de la souveraineté de Marie-Thérèse.

Les portraits de Marie-Thérèse peuvent être lus comme les reflets des relations entre les Habsbourg en général, Marie-Thérèse en particulier, et les pays de la Monarchie. Depuis 1627 en Bohême et en Moravie, et depuis 1687 en Hongrie, le règne des Habsbourg dans ces royaumes est devenu héréditaire. Toutefois les rapports de force se jouent toujours tout particulièrement lors du couronnement, plus précisément lors des négociations, qui précèdent le couronnement ou la cérémonie d'hommage<sup>53</sup>.

---

50 Strohmeier, « Von Vättern und Köpfen », pp. 59–60; Sabatier a également abordé la question du corps mystique du royaume et du roi, en France et en Italie, dans son article « *Rappresentare il Principe* », pp. 249–250.

51 Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 216.

52 Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », pp. 216–217; Kann, *The multinational Empire*, pp. 9–12.

53 Bérenger, Tollet, « La genèse de l'État Moderne en Europe orientale ».

Certaines provinces sont plus intégrées que d'autres dans l'ensemble monarchique mis en place par une subtile diplomatie et politique matrimoniale Habsbourg. Les rapports entre élites et souverain ne sont pas sans rappeler une politique de clientélisme et de patronage, formée par tout un réseau de parentèles. Les commandes de portraits sont une manière de rappeler, de témoigner et d'immortaliser ces échanges.

Dans quelle mesure les portraits royaux reflètent-ils les divers réseaux d'influence de la Monarchie ? Peut-on parler d'un centre viennois et de multiples périphéries ou plutôt de multiples centres, à plusieurs niveaux, national, local, institutionnel ? Ce chapitre mêle la question des publics nationaux à celle des ordres et des états. Même si certaines catégories institutionnelles sont plus représentées dans certains pays que dans d'autres, il existe une répartition assez équilibrée des portraits entre les ordres et états de la société du temps. Parmi les lieux de conservation des portraits, il est possible de distinguer les lieux relevant du pouvoir royal, ou sous dépendance du pouvoir royal, et des lieux relevant du pouvoir des états et ordres de l'époque, le pouvoir royal tendant à accroître son emprise sur les lieux des états.

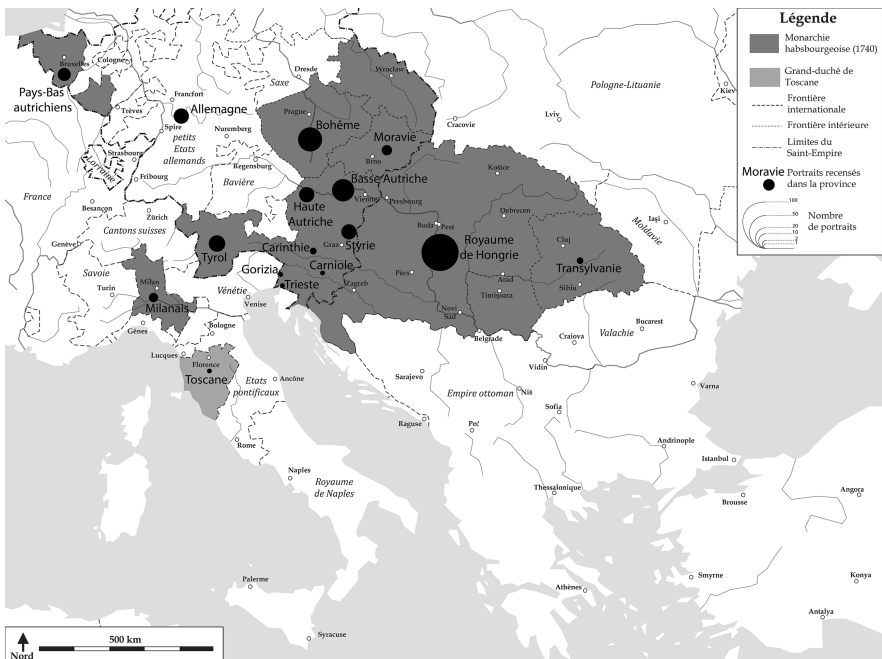
Les portraits sont ici analysés sous l'angle de la localisation. Nous nous interrogeons sur la signification de cette répartition et nous utilisons pour cela une analyse tant quantitative que qualitative. Si l'on s'en tient à l'analyse numérique des portraits, l'expression de Monarchie polycentrique se révèle particulièrement appropriée et pertinente. Cette image démultipliée de la souveraine ne signifie pas forcément que la souveraineté de Marie-Thérèse est déjà pleinement assurée mais au contraire qu'elle a besoin d'être légitimée. Au besoin de voir la souveraine à divers moments stratégiques du règne répond le besoin de la souveraine elle-même d'être vue durant ces périodes cruciales (lors des guerres, des couronnements, des diètes). Cette nécessité est plus impérieuse dans certains pays que dans d'autres, même si dans l'ensemble le besoin est urgent partout.

Vienne est certes le cœur des pays héréditaires mais ce n'est pas le seul pays à posséder un grand nombre de portraits de Marie-Thérèse. En dépit des apparences, la place de Vienne, bien que centrale car elle concentre un grand nombre de portraits de la souveraine, n'est pas le seul espace majeur de concentration des portraits royaux. Le royaume de Hongrie rassemble, par exemple, de très nombreux portraits du corpus. Au fil des quarante années de règne, la Hongrie reçoit et commande de nombreux portraits de Marie-Thérèse. À ses côtés, la province nouvellement acquise du Banat possède aussi de multiples portraits royaux. Resserrer l'emprise de la Monarchie dans les espaces plus éloignés du centre viennois, qui peuvent servir de relais et de laboratoires pour les

réformes monarchiques, est particulièrement nécessaire. Ces territoires sont eux-mêmes les plus honorés de recevoir des portraits de Marie-Thérèse.

La question de la localisation des portraits permet d'appréhender le portrait comme forme de la conquête et de la reconquête des territoires sous domination Habsbourg. Cet aspect permet aussi de signaler une politique de réconciliation mais aussi de contrôle et de resserrement de l'autorité royale. La répartition et l'emplacement d'origine des portraits peuvent être envisagés comme des signes de pouvoir et de la volonté des élites et des pays eux-mêmes de participer au pouvoir.

## 1 La répartition des portraits par pays

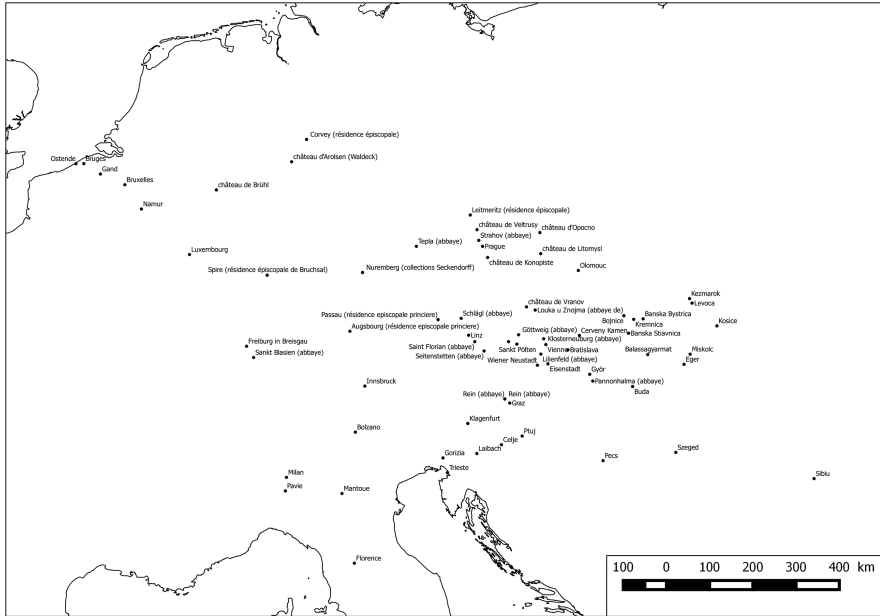


**Map 1:** Carte des portraits par pays et par provinces. Source: corpus de portraits de Anne-Sophie Banakas. Copyright: Benjamin Landais.

Ces cartes des pays de la Monarchie reflètent les pays où sont conservés les portraits. À partir de ces cartes, nous pouvons voir que certains groupes de pays rassemblent un nombre proportionnel très important de portraits. Il y en a beaucoup en Hongrie, notamment en Haute-Hongrie. Tout cela est naturellement sujet à caution car il n'est pas possible d'avancer que ce corpus est totalement exhaustif.







**Map 3:** Carte de la répartition des portraits par villes et par lieux. Copyright: Benjamin Landais<sup>54</sup>.

d'Autriche antérieure, il est appliqué alors à tous les territoires de l'Allemagne de l'Ouest dominés par les Habsbourg, surtout après la formation d'une province propre sous Marie-Thérèse en 1753<sup>55</sup>.

Les portraits royaux sont conservés dans les anciennes résidences impériales<sup>56</sup> ainsi que dans les différents musées régionaux et municipaux du pays (les musées régionaux: *Landesmuseen* de Linz (P 81, P 99, P 100, P 191, P 192), Sankt Pölten (P 128, Figure 27 et P 153) et de Klagenfurt (P 125), le Musée régional du Vorarlberg (P 187), le Musée de Salzbourg ainsi que les divers musées des villes: *Stadtmuseum* de Sankt Pölten (P 41), de Vienne (P 12, P 126), de Graz (P 172) ou encore de Wiener Neustadt (P 168). Les hôtels de ville de Krems (P 40, Figure 19), Baden (P 109, Figure 20) ou Enns possèdent en outre des portraits du couple impérial, tout comme le Musée Mercantile de Bolzano dans le Tyrol du Sud (P 29, Figure 17, P 104). La plupart des grandes abbayes autrichiennes (par exemple P 170 et P 67, Figure 16 et

<sup>54</sup> Merci à Benjamin Landais de nous avoir permis de confectionner ces cartes.

<sup>55</sup> Quarthal, « Vorderösterreich », pp. 21–22, p. 21, et pour la période sous Marie-Thérèse, voir les pages 44–55.

<sup>56</sup> Hofburg d'Innsbruck, de Vienne, les châteaux de Schönbrunn et d'Ambras, les résidences de plaisance comme Hetzendorf ou Laxenburg.

Figure 4 ou P 135, Figure 32)<sup>57</sup> exposent également des portraits royaux, tout comme les universités d’Innsbruck dans le Tyrol, de Vienne en Basse-Autriche ou de Fribourg en Autriche antérieure. Le Bade-Wurtemberg comme la Bavière conservent encore des portraits de Marie-Thérèse. Les autorités urbaines appartenant à l’Autriche antérieure comme Bad Saulgau ou Pfullendorf possèdent des portraits de Marie-Thérèse tout comme les couvents à l’exemple de Sankt Blasien. Cette abbaye bénédictine très célèbre et importante en Forêt Noire possède comme beaucoup d’autres institutions, ecclésiastiques notamment, une salle d’apparat consacrée aux Habsbourg qui conserve notamment des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne.

Dans le contexte du règne de Marie-Thérèse, la situation politique des États autrichiens est marquée par les guerres et les invasions étrangères, semblable sur ce point à celle des autres pays de la Monarchie. Durant l’automne 1741, la guerre touche en effet les territoires autrichiens. Les troupes étrangères, en particulier une armée franco-bavaroise, envahissent même la Haute-Autriche pendant la guerre de Succession d’Autriche et ne rencontrent pas de résistance notable. Comme en Bohême, certaines élites de Linz n’hésitent pas à prêter hommage à Charles Albert de Bavière. Toutefois, en Basse-Autriche, en 1741, lorsque Marie-Thérèse demande de l’aide aux trois plus hauts états, prélats, seigneurs et chevaliers, l’abbé de Melk, Adrian Pliemel, président de l’état des prélats ayant une position politique de première importance, se montre particulièrement attaché à la souveraine<sup>58</sup>. Dans les années 1741–1742, le risque d’une dissolution de la Monarchie des Habsbourg et de remise en cause de Marie-Thérèse est tout à fait réel et même attendu, notamment lors de l’attaque prussienne en Bohême en 1744. Dans ce contexte, les états et ordres de Basse-Autriche se rangent tous du côté de la souveraine, à la différence de ceux de Haute-Autriche. Si les allégeances des pays autrichiens sont variables au début du règne, leur dépendance vis-à-vis de la Monarchie s’accroît fortement au fil des années, en particulier en Carinthie et en Carniole<sup>59</sup>. Malgré la proximité de Vienne, l’allégeance des pays doit être renégo-ciée lors des cérémonies d’hommage à l’occasion de la montée sur le trône d’un nouveau souverain mais également tout au long du règne<sup>60</sup>. Ces pays se trouvent

---

57 Melk, Klosterneuburg, Lilienfeld, Rein, Göttweig, Sankt Florian, Schlägl ou Seitenstetten.

58 Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten », p. 324.

59 Vocolka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, pp. 179–181.

60 Vocolka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, pp. 179–181.

dans un rapport d'allégeance et de dépendance variable vis-à-vis de Vienne, même s'ils restent tous dominés par la capitale des souverains Habsbourg<sup>61</sup>.

Il n'est pas possible de conclure à une suprématie de l'Autriche en tant que lieu de conservation de l'image royale bien qu'ici comme ailleurs, les élites du pays n'hésitent pas à passer elles-mêmes commandes de portraits royaux, qu'il s'agisse des nobles, des couvents ou des hôtels de ville.

Les pays autrichiens sont le siège de plusieurs résidences impériales majeures, à Vienne comme à Innsbruck, qui font l'objet de remaniements et d'aménagements intérieurs. Ce sont autant d'occasions pour Marie-Thérèse de commander de nouveaux portraits.

Aux côtés des abbayes, des villes, des universités et des résidences impériales, les portraits de Marie-Thérèse sont conservés chez les nobles autrichiens. Le château d'Eggenberg près de Graz en Styrie possède par exemple des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne (P 136). Autre point intéressant, les villes de Carniole, Ljubljana (P 6, Figure 25), ancienne Laibach, et de Styrie, Ptuj (P 37<sup>62</sup> et P 160, Figure 43) et Celje (P 60 et P 61, Figure 3)<sup>63</sup>, possèdent des portraits de Marie-Thérèse qui étaient autrefois dans les collections des familles nobles Lamberg et Thurn-Valsassina, des proches de la famille impériale et des soutiens des Habsbourg-Lorraine.

En Autriche comme ailleurs, les portraits de Marie-Thérèse sont placés sous le signe de la continuité des rapports traditionnels entre la souveraine et certaines élites, nobiliaires et ecclésiastiques notamment, dont le poids est toujours considérable. L'Autriche n'est cependant pas le seul territoire à conserver un grand nombre de portraits de Marie-Thérèse.

## b. Le royaume de Bohême

De nombreux portraits se trouvent aussi dans les pays de la couronne de Bohême. Une partie des tableaux est exposée dans les résidences impériales et les demeures nobiliaires, un autre dans les villes et enfin l'autre moitié dans les couvents et les résidences des princes-évêques, au demeurant gros propriétaires terriens et interlocuteurs politiques de première importance.

<sup>61</sup> Concernant les histoires respectives des pays autrichiens, voir Gutkas, *Geschichte Niederösterreichs*; Haider, *Geschichte Oberösterreichs*; Hanisch-Wolfram, *Geschichte Kärntens*, vol. 3/1; Riedmann, *Geschichte Tirols*. Voir aussi Maťa, « Die Habsburgermonarchie », pp. 32–35.

<sup>62</sup> Bressan, « Maestà sovrana », p. 21.

<sup>63</sup> Badovinac, *Habsburžani na portretnih podobah*, pp. 12–13, 22.

Les portraits de Marie-Thérèse conservés au sein du royaume de Bohême peuvent-ils être interprétés comme des signes de réconciliation ? Le royaume de Bohême a un intérêt stratégique pour Marie-Thérèse. La puissance économique et industrielle du pays est tout particulièrement prise en compte par les proches conseillers de Marie-Thérèse comme par le chancelier d'État Kaunitz. Il s'agit d'un territoire relevant du Saint Empire, avec une noblesse essentiellement allemande depuis 1620, qu'il faut en partie reconquérir et surtout réconcilier avec la Monarchie<sup>64</sup>. Les pays de Bohême font partie des rares provinces de l'empire à avoir de manière très régulière un bilan économique positif ; les domaines du textile et du verre notamment sont actifs et riches. C'est donc une région intéressante et utile pour la Monarchie<sup>65</sup>. En raison de la perte de la Silésie, ce pays est plus que jamais nécessaire à Marie-Thérèse. Cet essor économique a cependant son revers comme en témoigne une importante charge fiscale dans les pays de Bohême. Cette charge est la principale source de mécontentement pour les nobles.

Au début du règne de la souveraine, l'insatisfaction des états, déjà latente sous Charles VI, s'accroît. Après la mort de Charles VI, la guerre de Succession d'Autriche est déclarée. Pendant plusieurs années, le royaume de Bohême devient l'un des principaux champs de bataille européens. L'électeur de Bavière Charles Albert, assisté de troupes françaises, occupe même brièvement Prague, de 1741 à 1742. Les tensions sont donc grandes entre les Habsbourg et les ordres et états du pays lors de l'arrivée sur le trône de Marie-Thérèse. Le soutien apporté par une grande partie de la noblesse de Bohême au rival bavarois de Marie-Thérèse, Charles Albert, peut être considéré et doit même être vu comme la conséquence de la déception et de la frustration de la noblesse. La politique Habsbourg de la jeune reine, privilégiant la paix et l'indulgence, rend finalement possible la réconciliation après 1743, et surtout dans les années 1750. C'est justement durant cette période que les portraits de la souveraine augmentent au sein de ce royaume.

À l'instar de la Hongrie mais d'une manière différente, la Bohême peut être considérée comme une terre de reconquête Habsbourg en ce milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une partie de la noblesse de Bohême, dont l'évêque de Prague, Johann Moritz Gustav von Manderscheid, avait prêté hommage à Charles Albert de Bavière au début du règne. C'est peut-être la raison pour laquelle moins de portraits ont été recensés dans ce royaume que dans le royaume de Hongrie. La

<sup>64</sup> Bérenger, *Lexique historique*, p. 31 ; Ducreux, « La monarchie des Habsbourg », pp. 368–378 ; Maťa, « Die Habsburgermonarchie », pp. 35–39.

<sup>65</sup> Les manufactures de textiles et de verre exportent en effet leurs produits dans une grande partie de l'Europe, ainsi que vers des pays d'outre-mer ; voir Klíma, « Glassmaking Industry and Trade » ; Klíma, « Die böhmischen Länder », pp. 160–163 ; Klíma, « Foreign Trade », pp. 192–196 ; Uhlíř, « Kaunitz und die böhmischen Länder », pp. 490–491.

popularité de la souveraine y est moindre. Cela malgré le fait que, comme le rappelle Éric Hassler, les Habsbourg contrôlent depuis les années 1620 l'accès à l'incolat, ou le droit d'installation pour des étrangers<sup>66</sup>, rendant la noblesse autochtone minoritaire au sein des bans des princes et des comtes<sup>67</sup>. Beaucoup de familles proviennent alors des duchés autrichiens de l'Empire bien qu'il y ait quelques lignages tchèques fidèles aux Habsbourg comme les Schwarzenberg.

Revenons un peu sur l'histoire du pays. Même si les Habsbourg ont déjà été brièvement rois de Bohême par le passé, le royaume ne passe définitivement sous la domination des Habsbourg qu'à partir de 1527, suite au mariage de Ferdinand I<sup>er</sup> avec Anne de Hongrie et de Bohême et à la mort du frère d'Anne lors de la bataille de Mohács en 1526. Prague est à partir de 1586 résidence impériale, notamment sous Rodolphe II. La révolte de 1618 et la défaite de la Montagne Blanche le 8 novembre 1620, constituent ensuite un tournant considérable dans l'histoire du pays. Les ordres révoltés contre Ferdinand II sont finalement battus. Le souverain peut alors réorganiser le gouvernement de Bohême comme il l'entend. La constitution renouvelée ou rénovée du pays, la *Verneuerte Landesordnung*, promulguée par Ferdinand II en 1627, entraîne une politique de Contre-Réforme. La noblesse est désormais majoritairement catholique. La monarchie élective est supprimée et la Bohême devient une possession héréditaire des Habsbourg<sup>68</sup>.

Si à la fin de la guerre de Trente Ans en 1648, l'aristocratie perd de son influence dans le domaine politique, certains de ses membres accèdent à des fonctions importantes à la cour de Vienne. Dans les années 1620, de nouvelles familles sont introduites dans le pays, tandis que d'autres nobles rebelles sont exilés, leurs biens confisqués et revendus aux nouveaux venus catholiques. Même si elle perd une grande part de son indépendance en 1620, la Bohême garde une certaine autonomie jusqu'en 1749, lors des réformes plus centralisatrices de Marie-Thérèse<sup>69</sup>. Les réformes entreprises au cours du règne de Marie-Thérèse représentent donc la perte d'une certaine forme d'autonomie jusque-là maintenue.

Si les relations entre Marie-Thérèse et les Hongrois semblent en apparence très bonnes, ses rapports avec la Bohême sont beaucoup plus tendus. Les conseillers de la jeune reine lui avaient recommandé de se faire couronner le plus vite pos-

<sup>66</sup> Lorsqu'il est appliqué aux nobles en particulier, l'incolat entraîne l'incorporation au sein de la noblesse d'un pays, le droit de comparaître à la diète ou aux états de ce pays. Si un aristocrate reçoit l'incolat de Bohême, il appartient désormais à la noblesse de Bohême.

<sup>67</sup> Hassler, *La Cour de Vienne*, pp. 106–107 ; voir aussi Klíma, « Die böhmischen Länder », p. 159.

<sup>68</sup> Bergerhausen, « Die 'Verneuerte Landesordnung' » ; voir aussi Bérenger, *Lexique historique*, p. 68 ; Ducreux, « La monarchie des Habsbourg », pp. 369–370 ; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, pp. 101–102, 177, 207–210.

<sup>69</sup> Bérenger, *Lexique historique*, p. 31.

sible en Hongrie. Toutefois une prise de souveraineté formelle dans le royaume de Bohême n'avait pas semblé aussi urgente<sup>70</sup>, ce que l'historien Jaroslav Prokeš considère comme une erreur. Selon lui, un rapide couronnement en Bohême aurait peut-être aidé Marie-Thérèse en rendant plus difficile la défection d'une grande partie des états de ce royaume en faveur de Charles Albert de Bavière<sup>71</sup>.

Le couronnement de Marie-Thérèse en tant que roi de Bohême en 1743 a donc pour fonction, d'une part, d'annuler les prétentions de l'électeur bavarois, et d'autre part, de renouer les liens avec l'aristocratie du pays. L'historien Eduard Maur parle d'un couronnement de réconciliation<sup>72</sup>. Les peines déclarées contre ceux qui ont suivi et assisté Charles Albert sont relativement légères, et encore seront-elles en partie levées par amnistie en 1745 et 1748, ou tout au moins amoindries. Quelques-uns de ceux ayant prêté hommage au Wittelsbach regagnent même rapidement le service et la faveur de Marie-Thérèse, comme par exemple le comte Rudolf Chotek, qui deviendra par la suite un ministre des plus influents à Vienne, et qui possède d'ailleurs un magnifique portrait en pied de Marie-Thérèse dans son château de Veltrusy au nord de Prague (P 114). Il n'en va pas de même de l'archevêque de Prague, Johann Moritz Gustav comte de Manderscheid, qui s'est rangé du côté de Charles Albert dès son arrivée et lui est resté fidèle jusqu'à la reprise de Prague par les troupes autrichiennes. Il est obligé de quitter Prague et de se retirer sur ses terres, et c'est l'évêque d'Olomouc qui célèbre à sa place le couronnement de Marie-Thérèse. Manderscheid ne pourra reprendre ses fonctions ecclésiastiques qu'en 1745 et ses tâches temporelles en 1748<sup>73</sup>. Le déplacement ultérieur de Marie-Thérèse en Bohême, en 1754, comptera parmi ses objectifs, celui d'achever la réconciliation avec l'archevêque de Prague<sup>74</sup>.

La thèse, très souvent véhiculée dans la littérature, selon laquelle les états se seraient systématiquement opposés à l'État central depuis 1749, correspond à une vue beaucoup trop simpliste. Selon Ivo Cerman, les états ne se considèrent pas comme des opposants mais comme une part intégrante du corps étatique<sup>75</sup>. Ils conservent et protègent ainsi leurs propres traditions. Les états ne sont pas

<sup>70</sup> Berning, *Nach altem löblichen Gebrauch*, p. 183.

<sup>71</sup> Prokeš, « Marie Terezie », p. 334.

<sup>72</sup> Maur, 12. 5. 1743. *Marie Terezie*, p. 85.

<sup>73</sup> Berning, *Nach altem löblichen Gebrauch*, p. 184; Huber, « Manderscheid-Blankenheim », p. 294.

<sup>74</sup> Voir chapitre V.

<sup>75</sup> Cerman, « Opposition oder Kooperation », pp. 377–384. Dans cet article, l'auteur explique en quoi le modèle dualiste, depuis longtemps dominant dans l'historiographie tchèque, ne correspond pas à la réelle constitution politique dans les pays héréditaires. Ce n'est que sous la pression des réformes josphistes que les états se souvinrent de leur rôle historique et commencèrent à argumenter contre la politique de centralisation.

uniquement dépendants du prince. Ils deviennent de plus en plus des éléments incontournables de la construction de l'État moderne, coopérant avec la souveraine car ils ont également des intérêts à défendre. Le récit d'une opposition permanente de leur part se fonde, selon Cerman, sur des exagérations rhétoriques des dirigeants viennois<sup>76</sup>.

Dans l'ancien royaume de Bohême, il est possible de trouver les portraits dans les grandes demeures de nobles, au château déjà mentionné de Veltrusy par exemple (P 114). Quelques portraits du corpus sont au Musée de la ville de Prague (P 71, P 78, Figure 31, P 79, P 127, Figure 26, P 152 et un à la Galerie de la ville de Prague (P 73, Figure 29). Plusieurs portraits de Marie-Thérèse se trouvent au Musée national de Prague (P 232, P 233, P 234, P 235, P 236, P 237, P 238). Les portraits sont aussi exposés dans des couvents et des institutions religieuses comme les abbayes de Strahov (P 116, P 119, P 120), Teplá (P 94), Osseg (P 188), Břevnov (P 77) et la résidence épiscopale de Leitmeritz, Litoměřice, où le portrait de Marie-Thérèse a été recensé dans l'inventaire de l'évêque Moritz Adolf de Saxe-Zeitz (P 63).

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les résidences épiscopales de Bohême et de Moravie, comme la résidence épiscopale de Litoměřice près de Prague (P 63), que nous venons de mentionner, ou la résidence archiépiscopale d'Olomouc en Moravie (P 56, P 57, P 58), conservent des portraits de Marie-Thérèse. En Bohême et en Moravie, des tableaux se trouvent chez des ecclésiastiques, également grands propriétaires terriens, ainsi que dans les couvents prémontrés.

Débutons avec les portraits dans les châteaux. Les châteaux de Vizovice (P 39) et de Litomyšl, où un tableau est enregistré dans les inventaires de Georg Christian von Waldstein-Wartenberg (P 65), ainsi que les châteaux de Rychnov (P 179), de Valtice (P 143), d'Opočno (P 97) et de Konopiště (P 144), possessions respectives des familles Kolowrat, Liechtenstein, Colloredo et Chotek, disposent tous également de portraits royaux.

À Prague, les familles Czernin, Lobkowitz, Waldstein et Kolowrat rivalisent les unes avec les autres. et occupent une position importante. À sa mort en 1755, le prince Johann Georg Christian Lobkowitz laisse environ mille œuvres de sa collection qui est sont exposées aujourd'hui au château de Nelahozeves (P 242)<sup>77</sup>, au nord de Prague. Un portrait de Marie-Thérèse<sup>78</sup> s'y trouve encore de nos jours.

<sup>76</sup> Cerman, « Opposition oder Kooperation », p. 376, renvoie au Testament politique de Marie-Thérèse et à un mémoire de Kaunitz datant de 1763. Pour ce dernier texte, voir Klueing, *Der Josephinismus*, pp. 76–77.

<sup>77</sup> Bott, « Die Neigung eines Liebhabers », p. 25.

<sup>78</sup> École de Martin van Meytens, tableau de petites dimensions, 88,5 cm x 73,5 cm, sources de mes connaissances à Nelahozeves ; archives Lobkowicz, le contact avec cette institution est Jan Zahradnick.

D'autres portraits de la souveraine et des membres de sa famille sont conservés au château de Rychnov nad Kněžnou ayant appartenu aux Kolowrat: ceux de Charles VI<sup>79</sup> et d'Élisabeth Christine<sup>80</sup>, de François Étienne, de Joseph II<sup>81</sup> et enfin un portrait de Marie-Thérèse (P 179)<sup>82</sup>.

Mentionnons enfin les collections des familles Werschowitz, Nostitz, Schwarzenberg, Slawata et Colloredo-Mansfeld. Si celle des Nostitz a été vendue, celle des Colloredo se trouve en partie dans la résidence familiale d'Opočno, celle des Schwarzenberg à Český Krumlov, et le reste de la collection Werschowitz dans la galerie de Dresde<sup>83</sup>. Un portrait de Marie-Thérèse est toujours exposé dans la salle de dîner d'Opočno, dans l'ancienne résidence familiale des Colloredo (P 97)<sup>84</sup>.

Les portraits sont situés dans des espaces significatifs où leurs propriétaires d'origine sont autant d'instruments stratégiques parmi les réseaux et dans la politique de reconquête royale. Les portraits de Marie-Thérèse sont ainsi présents chez les proches, des fidèles qui peuvent être aussi de fervents défenseurs de leur état et de leur royaume, ou à l'occasion, de potentiels opposants malgré leur fidélité à la Monarchie. La résidence épiscopale, déjà mentionnée de Litoměřice (Leitmeritz), possède ainsi des portraits de Marie-Thérèse (P 63) et de François Étienne, datant des alentours de 1750. Évoqués dans les inventaires de l'évêché<sup>85</sup>, les portraits remontent à l'évêque Moritz Adolf, duc de Saxe-Weitz, décédé en 1759<sup>86</sup>, avant de passer dans la collection de son successeur, Emanuel Ernest comte de Waldstein<sup>87</sup>.

L'institut tchèque de préservation des bâtiments à Pardubice (*Institute of Monument preservation in Pardubice*) nous a donné des informations concernant le portrait de Marie-Thérèse situé dans la salle d'audience du château de Litomyšl (P 65)<sup>88</sup>. Le tableau de Marie-Thérèse a probablement été commandé

**79** Inv Nr 22 96.

**80** Inv. Nr. 24 97 (Élisabeth Christine von Braunschweig Wolfenbüttel). Inventaire de Rychnov ; Zámek Rychnov nad Kněžnou, contact Andrea Kolowrat.

**81** François Étienne Inv.Nr. 75 89, celui de Joseph II Inv. Nr. 73 87.

**82** Nous ne disposons malheureusement que de peu de renseignements sur ces tableaux.

**83** Bott, « Die Neigung eines Liebhabers », p. 25.

**84** Nous remercions Josef Jirák d'Opočno pour ses informations.

**85** Inventaires de la résidence épiscopale de 1759 et de 1790. Merci à Eva Hovorková de nous avoir permis d'accéder à de tels renseignements. Sur les portraits, voir aussi Preiss, Slavíček, « Císařovna Marie Terezie ».

**86** Plutôt courtisan qu'ecclésiastique, son pontificat n'est guère heureux pour le diocèse, qui en sort accablé de dettes. Il se recommande cependant à la faveur des Habsbourg en ne prêtant pas hommage à Charles Albert de Bavière ; voir Huber, « Moritz Adolf ».

**87** Sur Waldstein, voir Hersche, *Der Spätjansenismus*, pp. 58–59; Huber, « Waldstein »; Vlnas, « Litoměřičtí biskupové », p. 18.

**88** Merci à Veronika Cinková pour ces renseignements. L'institut de Pardubice assure en effet la conservation du château pour l'État tchèque.



dans les années 1760 par Georg Christian von Waldstein-Wartenberg (1743–1791), propriétaire du château de Litomyšl. Deux autres portraits, qui y sont exposés, représentent l'époux de la souveraine, l'empereur François Étienne de Lorraine et son fils Joseph II.

Dans les collections du couvent de Teplá, abbaye de l'ordre des Prémontrés, un des ordres les plus importants et les plus connus en Bohême, on peut admirer un portrait de Marie-Thérèse (P 94)<sup>89</sup>, exposé avec celui de François Étienne. Teplá fait partie, avec Strahov, des plus prestigieux couvents prémontrés du pays. L'abbaye de Strahov, où se trouvent des portraits de Marie-Thérèse (P 116, P 119, P 120), est l'un des plus anciens monastères de l'ordre prémontré. Extrêmement endommagée par les bombardements, lors du siège de Prague par les Français en 1742, l'abbaye n'en continue pas moins, par la suite, d'occuper une place importante dans la hiérarchie de l'ordre des Prémontrés.

La Moravie fait également partie des pays de la couronne de Bohême. Plus proche géographiquement de l'Autriche, cette région est traditionnellement favorable aux Habsbourg, plus que la Bohême dont certains membres n'ont pas hésité à « trahir », selon le point de vue de la cour royale, la souveraine au début de son règne. Olomouc (Olmütz) est la capitale de la Moravie jusqu'en 1641, puis la ville de Brno lui succède. Le 26 décembre 1741, Olomouc est occupée une première fois par les Prussiens durant la première guerre de Silésie, puis une seconde fois en 1758. Des tableaux royaux décorent la résidence archiépiscopale d'Olomouc. Il est possible de mettre ces tableaux (P 56, P 57, P 58)<sup>90</sup> en relation avec la présence de l'évêque Ferdinand Julius comte Troyer, en exercice de 1746 à 1758, qui est un proche de Marie-Thérèse<sup>91</sup>.

Dans les années 1750, les galeries de portraits des évêques d'Olomouc, fondées par l'évêque Charles de Liechtenstein-Kastelkorn décédé en 1695<sup>92</sup>, voient en effet l'arrivée de portraits de Marie-Thérèse. Des collections de tableaux similaires sont conservées dans le palais archiépiscopal d'Olomouc ainsi que dans la résidence du château de Kroměříž. En tant qu'homme politique, le cardinal Troyer fait partie des principaux défenseurs des nouvelles idées de droit public soutenues par Marie-Thérèse. Il défend l'idée que l'Église doit être subordonnée aux intérêts étatiques et bénéficie ainsi de la confiance de Marie-

<sup>89</sup> Merci à Michaela Bäumlová du couvent de Teplá.

<sup>90</sup> Mžyková, « Kaiserin Maria Theresia »; voir aussi Jakubec, «101. Portrait of Empress Maria Theresa. 102. Portrait of Emperor Francis of Lorraine », pp.162–164 et Kostelnickova, « 68. Portrait of Empress Maria Theresa », pp. 110–111.

<sup>91</sup> À son sujet, voir Zelenka, « Troyer ».

<sup>92</sup> Jírka, « Die Gemäldesammlungen », pp. 13–18.

Thérèse et des siens. La devise qui se trouve sur son portrait, « Totus erat caesareus », résume à elle seule cette relation privilégiée<sup>93</sup>.

Par ailleurs, la ville d'Olomouc avait déjà commandé un portrait de la souveraine en 1748 à l'occasion de la libération du pays par les troupes autrichiennes (P 30). La fidélité de la ville d'Olomouc a pu être récompensée par l'élévation de la ville au rang d'archevêché à la fin des années 1770.

Après la Bohême, passons au royaume de Hongrie, si important au cours du règne de Marie-Thérèse.

### c. Le royaume de Hongrie

Le royaume de Hongrie est recouvert par l'image de la souveraine. La situation qui règne en Hongrie à cette époque doit être rappelée afin de saisir toute la signification et l'importance de l'image royale dans ce pays. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est une période de reconstruction intense pour le pays, notamment après la reconquête de la partie orientale sur les Ottomans à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, entérinée par le traité de Karlowitz en 1699. Sous le règne de Marie-Thérèse, le pays connaît une certaine croissance économique, due à la relative stabilité politique, et la population s'accroît considérablement. Les nouveaux châteaux<sup>94</sup>, acquis ou construits par de nouvelles familles, telles les Grassalkovich à Gödöllő et les Festetics<sup>95</sup> à Keszthely, mais aussi par l'aristocratie plus ancienne, comme par les Esterházy à Fertőd<sup>96</sup>, sont parmi les lieux les plus importants de conservation et d'exposition des portraits de Marie-Thérèse en Hongrie.

Au sein du royaume de Hongrie, le pouvoir royal ne dispose pas au début de frontières claires, et le souverain renégocie avec les états au début de chaque règne. Les tensions ont toujours été grandes entre les états hongrois et la Monarchie<sup>97</sup>. Même la Pragmatique Sanction de 1713, ratifiée en 1722 par les états, qui déclarait les états de Hongrie inséparables des autres pays de la Couronne, ne règle pas entièrement la succession héréditaire<sup>98</sup>. Le roi doit toujours

<sup>93</sup> Jirka, « Die Gemäldesammlungen », p. 19.

<sup>94</sup> Beaucoup de châteaux sont nouvellement bâtis en Hongrie sous le règne de Marie-Thérèse ; voir Schimert, « The Hungarian Nobility », p. 174.

<sup>95</sup> Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », p. 150 concernant Pál Festetics.

<sup>96</sup> Varga, *Esterházy 'Fényes' Miklós*, pp. 34–47; Szijártó, « The Diet », p. 160.

<sup>97</sup> Sur les relations difficiles entre états et pouvoir royal au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir les deux articles de Poór, « Kontroversen » ; Szijártó, « The Diet ». Concernant la Hongrie au sein de la Monarchie, voir aussi Maťa, « Die Habsburgermonarchie », pp. 40–43.

<sup>98</sup> Poór, « Kontroversen », pp. 440–441.

prêter serment sur la constitution, qui n'est pas écrite, lors de son couronnement, et signer un diplôme d'inauguration<sup>99</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la diète hongroise est composée d'une centaine de membres environ alors qu'en Bohême, une vingtaine de personnes tout au plus siègent lors des sessions<sup>100</sup>.

En Hongrie, le roi est élu jusqu'en 1687 – d'un point de vue formel du moins – une élection a encore lieu. En 1687, peu avant le couronnement de l'empereur Joseph I<sup>er</sup>, les états hongrois reconnaissent définitivement la succession héréditaire au trône des Habsbourg<sup>101</sup>. Lors du couronnement de Joseph, après que l'hérédité Habsbourg a été reconnue en Hongrie, la consultation a encore lieu auprès des états. Ces derniers doivent confirmer au plus haut représentant temporel du royaume, le palatin, s'ils acceptent le nouveau roi. Lors des couronnements ultérieurs, cette consultation disparaît. Cependant, un nouvel élément est rajouté en 1687 car le palatin peut désormais poser la couronne sur la tête du nouveau roi avec l'archevêque de Gran. La place du pouvoir royal se trouve, de fait, renforcée.

La Nation hongroise demeure malgré tout une entité essentielle avec laquelle la souveraine doit constamment renégocier. Parmi les membres du royaume de Hongrie, il est indispensable d'évoquer le comitat. Comme l'explique Marie-Françoise Vajda, il ne s'agit pas seulement d'une subdivision administrative du royaume, c'est aussi et surtout l'unité de base de la *Natio Ungarica*, c'est-à-dire de la nation et de la noblesse hongroises<sup>102</sup>. Chaque comitat est un territoire, il incarne aussi le corps de l'ensemble des nobles. Les nobles désignent leurs représentants à la diète dans le comitat. Ces derniers ont ensuite un mandat pour les débats de la diète. Les états représentent et composent le royaume. Ils sont une part du *Regnum* ou de la Nation, dont les droits de base sont incarnés par la diète au niveau national<sup>103</sup>.

Hormis l'Église, le roi gouverne également avec l'aide des barons, les grands officiers de la Couronne, installés à Presbourg et qui appartiennent à l'ordre supérieur de la noblesse, les magnats. Élus par la diète, ces barons constituent le conseil du royaume. Les magnats, dont les barons font partie, sont peu nombreux, mais ils sont très puissants à la fois politiquement et économiquement<sup>104</sup>.

99 Szijártó, « The Diet », p. 153; Poór, « Kontroversen », p. 430.

100 Szijártó, « The Diet », p. 153 et p. 156.

101 Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol 1, pp. 177–178.

102 Vajda, « Les comitats hongrois sous Marie-Thérèse », p. 438. Sur les comitats, voir aussi Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 32–35 ; Dominkovits, « Das ungarische Komitat im 17. Jahrhundert ».

103 Szijártó, « The Diet », p. 156.

104 Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 26–27.

Sous le règne de Marie-Thérèse avec la création de la Garde hongroise, du *Theresianum* et de l'Ordre de Saint-Étienne, les aristocrates hongrois s'habituent et s'intègrent davantage à la vie de cour viennoise, encouragés fortement par la souveraine elle-même qui prend ces mesures pour les mettre en valeur et les gagner à sa cause<sup>105</sup>. Deux catégories de membres siègent à la diète. Certains individus sont invités en raison de leur fonction ou de leur naissance, les barons et les magnats, et les autres, ceux qui sont élus par leurs pairs, les représentants des comitats, les villes libres et les chapitres ecclésiastiques<sup>106</sup>.

La décision de convoquer la diète revient au roi seul. Cette décision politique est de la plus haute importance, déterminante même dans les rapports entre les souverains Habsbourg et les états et ordres hongrois. Le roi procède en règle générale à l'ouverture solennelle de la session. La rédaction des doléances est le plus important travail de la diète, c'est aussi un sujet qui provoque de fréquents affrontements avec le souverain<sup>107</sup>. Sous Marie-Thérèse, la cour tente par exemple de fixer les rapports entre propriétaires terriens et serfs. Considérant que cet aspect relève de leurs prérogatives, les états refusent ainsi la législation au sujet des redevances paysannes lors de la dernière diète hongroise de 1764 à 1765. Marie-Thérèse laisse manifestement « refroidir » la constitution hongroise<sup>108</sup>. On peut bel et bien évoquer le terme de « refroidissement » car les relations étaient assez bonnes au début du règne. Durant cette période, les portraits de Marie-Thérèse augmentent en Hongrie, en particulier dans les demeures des grandes familles nobles auxquelles la souveraine rend de plus en plus visite, façon de compenser l'absence de diètes durant les quinze dernières années du règne.

La politique vis-à-vis de la Hongrie, faite de compromis mais surtout de sévérité dissimulée stratégiquement par des mesures spectaculaires, correspond à une politique d'État. Il s'agit aussi d'une politique de représentation afin de servir les intérêts de la politique viennoise en mettant en avant la Hongrie envers laquelle Marie-Thérèse est réellement reconnaissante. Les Hongrois lui sont également redevables. Une relation de reconnaissance réciproque se met ainsi en place. Nous supposons, dans ce contexte, que les nombreuses visites de Marie-Thérèse à cette époque, comme les portraits qu'elle offre, servent à compenser les mesures centralisatrices qu'elle prend au même moment à Vienne avec ses conseillers.

<sup>105</sup> Balázs, *Hungary and the Habsburgs*, p. 45; Buzási, « Hagymány és korszerűség », p. 20.

<sup>106</sup> Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 30.

<sup>107</sup> Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 30–32.

<sup>108</sup> Ember, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn », p. 52; voir aussi Balázs, *Hungary and the Habsburgs*, pp. 7, 110; Kállay, « Die Reformen », pp. 77–78.

Le couronnement de 1741 est une date primordiale pour comprendre les bonnes relations entre Marie-Thérèse et les Hongrois. En acceptant de soutenir la jeune archiduchesse et en lui accordant des subsides alors qu'elle est abandonnée de toutes parts, les Hongrois acquièrent une position particulière et privilégiée auprès de la souveraine. Depuis la diète et le couronnement hongrois de 1741, les Hongrois se représentent volontiers comme de preux chevaliers n'hésitant pas à porter secours à leur jeune souveraine. Ils sont depuis lors réputés fidèles et représentés comme tels par Marie-Thérèse. Ces bonnes relations n'en demeurent pas moins lourdes d'attentes de part et d'autre.

Importants soutiens de Marie-Thérèse au début, les Hongrois se voient accorder en contrepartie un certain nombre d'avantages tout au long du règne. Ils sont exemptés d'impôts et sont laissés à l'écart de la plupart des réformes du comte d'Haugwitz en 1749 et du chancelier d'État Kaunitz en 1762–1763. Toutefois, Marie-Thérèse tente bel et bien de les intégrer et de « mettre au pas » la diète, de manière plus subtile et indirecte mais tout aussi déterminée, en ne la convoquant plus qu'à trois reprises en 1741, 1751 et 1764, au lieu de tous les trois ans<sup>109</sup>.

En souvenir de cet évènement initial déterminant, le couronnement de 1741, Marie-Thérèse s'implique beaucoup en Hongrie et tente de faire participer les Hongrois, symboliquement avant tout mais réellement aussi, au fonctionnement de la Monarchie en créant notamment l'Ordre de Saint-Étienne en 1764. Elle fait aussi rénover le château de Buda. D'un point de vue symbolique du moins, les Hongrois sont mis en avant par la souveraine. La localisation des portraits reflète cet intérêt prononcé de Marie-Thérèse pour la Hongrie.

Au début de notre travail, quatre-vingt-quatorze portraits sur les deux cent vingt et un du corpus étaient en Hongrie: notre corpus a augmenté et ce chiffre aussi, confirmant la constatation initiale que beaucoup de portraits se trouvent dans l'ancien royaume de Hongrie. Ce chiffre prend en compte les portraits répartis dans la Hongrie actuelle, en Slovaquie, anciennement nommée Haute-Hongrie, en Croatie, dans l'ancienne principauté de Transylvanie, actuellement en Roumanie, et dans le Burgenland. Le rassemblement des portraits et des informations fut une tâche ardue en raison non seulement de la dispersion des anciens pays de la Monarchie d'un point de vue territorial, mais aussi de la localisation des portraits eux-mêmes qui ont beaucoup changé de place au cours des deux derniers siècles.

Le nombre important de portraits en Slovaquie, ancienne Haute-Hongrie ou Hongrie royale, peut être mis sur le compte de la proximité de Vienne, le noyau magyar étant un peu plus éloigné. Une part de ce territoire, au nord et à l'est du

---

109 Barta, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », p. 234.

pays, est au début du XVIII<sup>e</sup> siècle entre les mains des rebelles de Rákóczi. Cette province reste par la suite le lieu de résidence principal de nombreux nobles parmi les plus grands de Hongrie, comme les Pálffy et les Esterházy. Les châteaux des nobles s'y multiplient, nécessitant aménagement et décoration<sup>110</sup>. Dans ce contexte, les portraits apparaissent comme autant de signes de la reconquête des Habsbourg sur ces territoires.

On est relativement bien renseigné sur les portraits des Habsbourg conservés en Slovaquie, grâce aux travaux menés au cours des dernières décennies par des chercheuses comme Danuta Učňíková ou Mária Čelková:

Les portraits des Habsbourg dans les collections slovaques représentent un domaine vaste et jusque-là inexploré. Je suppose qu'à côté des portraits conventionnels typiques d'autres œuvres très intéressantes pourront être découvertes lors d'une recherche plus minutieuse<sup>111</sup>.

C'est ainsi que Danuta Učňíková termine en 1991 l'introduction de son catalogue d'exposition, qui rassemble de nombreux portraits des Habsbourg et des Habsbourg-Lorraine dispersés sur le territoire slovaque à l'occasion du deux-cent-cinquantième jubilé du couronnement de Marie-Thérèse comme roi de Hongrie, le 25 juin 1741. Les portraits réunis pour ce jubilé proviennent des collections de différents musées slovaques tels Antol, Červený Kameň, Bojnice, Banská Štiavnica, Kremnica et Bratislava<sup>112</sup>. Mária Čelková a, quant à elle, étudié les portraits royaux qui appartenaient aux anciennes mines royales et se trouvent aujourd'hui au Musée des Mines (*Slovenské banské múzeum*) de Banská Štiavnica<sup>113</sup>.

Des collections de portraits, apparues depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Slovaquie, sont toujours dispersées dans différents musées et galeries, comme à Banská Štiavnica, ancienne ville minière de Schemnitz, à la Galerie Josef Kollár et au Musée de la Mine de la ville. Des tableaux de ces musées ont été commandés à l'occasion de la visite en 1751 de François Étienne dans les mines, qui dépendaient directement de la Monarchie (P 49, P 54). Au château d'Anton(l)<sup>114</sup> sont exposés un portrait en veuve (P 164) et une miniature de Marie-Thérèse; au château et Musée de Bojnice, plusieurs portraits sont conservés (P 33, P 44, P 48, P 129, P 154, P 222) dont certains dans les réserves. Quant aux portraits du Musée histo-

---

**110** Voir chapitres V et VI.

**111** Učňíková, *Portréty Márie Terézie*, pp. 7–8, p. 8.

**112** Učňíková, *Portréty Márie Terézie*, p. 2. Concernant les portraits de Marie-Thérèse dans les grands musées slovaques, voir aussi un autre ouvrage du même auteur, *Historický portrét na Slovensku*, p. 39, p. 56, p. 62, p. 67, p. 83, p. 88, p. 108, p. 118, .

**113** Čelková, « Die Bergbaukunst », pp. 46–47; voir aussi Čelková, « Der Kaiser kommt ».

**114** Les portraits en miniature du Musée Antol (ou Anton) sont issus, quant à eux, de la collection de la famille Cobourg qui est apparentée aux Habsbourg.

rique national slovaque, ils proviennent du château d'Holíč qui était une résidence de la famille impériale.

Plusieurs portraits proviennent du Musée Červený Kameň (P 23, P 32, P 87, P 95, P 167, Figure 41, P 176, Figure 24, P 177, Figure 22, P 178). Ce musée détient une partie des collections de la famille Pálffy et d'autres familles nobles. Les Pálffy occupaient à la cour impériale de hautes fonctions et ornaient leurs demeures d'œuvres d'art de qualité, comme en témoignent les galeries de famille et les portraits de souverains aux châteaux de Bojnice et de Smolenice<sup>115</sup>.

Grâce à des institutions comme le Musée Červený Kameň ou la Slovenská Národná Galéria, la Galerie nationale slovaque, qui dispose également de bases de données concernant tous les musées et châteaux de Slovaquie, il est possible d'identifier, avec plus ou moins de certitude, les emplacements des portraits et les familles auxquelles ils ont appartenu. Le Musée Červený Kameň fait partie du Musée national slovaque, qui se compose de dix-huit musées répartis en Slovaquie<sup>116</sup>. Dans certains cas, le musée est parvenu à retrouver les espaces d'origine des tableaux. En 1949, le Musée Červený Kameň constitue ses propres collections en regroupant les biens confisqués dans les manoirs et les châteaux de vingt-cinq localités réparties dans le sud-ouest de la Slovaquie. Après la seconde guerre mondiale, face à l'avancée de l'armée russe, la noblesse part vers l'Autriche en abandonnant ses demeures avec meubles et décorations où figuraient un certain nombre de tableaux. Quelques années plus tard, le château de Červený Kameň est transformé en un centre culturel destiné à préserver les biens patrimoniaux. Des portraits du Musée Červený Kameň proviennent de la collection de la famille Zichy, de la famille Pálffy avec Smolenice, des Kálnoky avec le château de Čičov, des Esterházy avec le château de Bernolákovo-Čeklís, des Erdődy avec le château de Hlohovec et un des Sizzo-Norris avec le château d'Adamovce.

Comme nous l'avons évoqué, les liens entretenus par la noblesse hongroise avec la cour de Vienne vont de plus en plus dans le sens d'une intégration au sein de la Monarchie. Les nobles hongrois sont désormais sur un pied d'égalité avec les nobles d'origines autrichienne et tchèque, ou du moins sont représentés comme tels. Quelques grandes familles comme les Esterházy, les Batthyány et les Pálffy<sup>117</sup>

**115** Jan Pálffy fut général, puis maréchal et enfin palatin. Il se laissa lui-même représenter à plusieurs reprises en tant que chef de guerre. Durant le couronnement de 1741, il tient la couronne hongroise avec le Primat.

**116** Merci à Jozef Tihányi, curateur du Musée Červený Kameň d'avoir accepté de nous communiquer un certain nombre de données.

**117** Sur la position dominante des grandes familles de magnats parmi la noblesse hongroise, voir Fischer, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, p. 82 ; Schimert, « The Hungarian Nobility », pp. 150–154. Voir aussi Péter, « La société baroque », pp. 57–59, p. 58.

ainsi que certains individus, tels que Grassalkovich et Festetics, sont très proches du couple impérial, et d'une grande aide pour la Monarchie<sup>118</sup>. Ces sujets s'engagent comme hommes politiques au service de la couronne et se hissent ainsi au sein de l'aristocratie. Les meilleurs exemples sont ceux de György Fekete et d'Antal Grassalkovich. Ce dernier gravit les échelons hiérarchiques, des plus bas rangs de la petite noblesse jusqu'au cercle étroit des aristocrates les plus fortunés et les plus influents. Désigné comme *personalis* en 1751, György Fekete est, quant à lui, l'un des députés du comté de Somogy lors de la diète de 1741<sup>119</sup>.

L'intégration de la noblesse des pays est aussi liée à sa politique matrimoniale, qui atteint alors une dimension européenne. C'est ainsi qu'un portrait de Marie-Thérèse est mentionné dans les collections de Marie-Anne de Lunati-Visconti (P 42, Figure 23), épouse de Pál II Antal Esterházy, qui avait été avant son mariage une dame de cour d'Élisabeth Charlotte de Bourbon-Orléans, la propre mère de François Étienne de Lorraine<sup>120</sup>.

Au château de Zsira en Hongrie<sup>121</sup>, qui est une sorte de résidence de plaisance, plusieurs portraits des Habsbourg sont exposés. Un dénommé Rimanczy fut le propriétaire du château où se trouvent trois portraits de Marie-Thérèse (P 66), de François Étienne et de Joseph. Aux côtés de ces portraits sont également exposés des portraits de Charles de Lorraine et de son épouse, la propre sœur de Marie-Thérèse, l'archiduchesse Marie-Anne. Portraits originaux, présentés à cet emplacement depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont placés de part et d'autre du mur et de la porte principale d'entrée. Le propriétaire Rimanczy jouit d'une position et d'une certaine importance à la cour de Vienne, où il passe beaucoup de temps. Il est par ailleurs marié à une Autrichienne. Les portraits se trouvent donc chez des proches de Marie-Thérèse, des Hongrois tout particulièrement, qui sont également très présents à Vienne.

Parmi les interlocuteurs principaux des Habsbourg, mentionnons l'Église catholique. Elle est depuis longtemps un soutien important de la dynastie des Habsbourg dans le sillage de la Contre-Réforme<sup>122</sup>. En raison des droits du souverain sur l'Église, les membres des couvents ne peuvent pas vraiment être indépendants par rapport au gouvernement. À l'instar des autres pays de la Monarchie, le portrait de Marie-Thérèse est présent dans des établissements ecclésiastiques hongrois. Il se trouve ainsi, majestueux, dans la plus grande et plus ancienne abbaye bénédictine du pays, l'abbaye de Pannonhalma, comme

<sup>118</sup> Evans, « Maria Theresia and Hungary », p. 191.

<sup>119</sup> Szijártó, « The Diet », p. 160.

<sup>120</sup> Meller, *Az Esterházy képtár története*, p. 9.

<sup>121</sup> Merci à Serföző Szabolcs de nous avoir parlé de ce tableau.

<sup>122</sup> Szijártó, « The Diet », p. 163.



dans d'autres institutions plus modestes. Le clergé catholique est un ordre particulièrement important qui englobe les évêques, les chapitres des églises cathédrales, quelques autres chapitres comme celui de Presbourg ou de Vasvár, ainsi que les abbés<sup>123</sup>. Les chanoines des cathédrales et les évêques se recrutent dans les familles des magnats. Pays encore marqué par les clivages entre catholiques et protestants, le rôle politique du clergé catholique est en Hongrie très supérieur à sa position véritable, numérique notamment, dans la société hongroise du temps<sup>124</sup>. Rappelons cependant que les ecclésiastiques catholiques sont le meilleur soutien des Habsbourg à la diète. Ils sont soutenus en retour par la famille impériale. Les évêques sont même nommés par le roi. Saint Étienne, premier roi chrétien de Hongrie, sert alors d'exemple car il fut le premier fondateur des évêchés, églises et abbayes.

Un portrait, aujourd'hui au Musée Xántus János de Győr, représente Marie-Thérèse en tant que veuve (P 183, Figure 12). Il provient de la Maison du Comitat (*vármegyeháza*) de Győr, où sa présence est recensée pour la première fois dans l'inventaire de 1848. Il ne peut cependant avoir été réalisé pour cette institution, car elle n'existait pas encore sous Marie-Thérèse. Selon une hypothèse de Zoltán Székely, sa provenance d'origine serait plutôt la prévôté des Prémontrés de Csorna, dont la salle d'apparat était autrefois décorée de grands portraits royaux. À la dissolution de ce couvent en 1786 sous Joseph II, ses biens furent vendus aux enchères ; ce serait donc l'occasion à laquelle le portrait serait arrivé à Győr<sup>125</sup>.

Outre cet exemple prémontré, le cas de l'abbaye bénédictine de Pannonhalma est particulièrement significatif car les abbés de Pannonhalma sont depuis toujours de fidèles soutiens des Habsbourg en Hongrie. Le roi Saint Étienne (1000–1036 ou 1038) visite déjà très souvent l'abbaye de Pannonhalma qui devient le noyau territorial de la congrégation bénédictine hongroise, fondée en 1514<sup>126</sup>. L'abbaye exerce une fonction culturelle et juridique importante en Hongrie où ses abbés jouent un rôle primordial dans la vie publique ; l'abbé de Pannonhalma siège en effet à la Haute-Chambre de la diète<sup>127</sup>. Centre crucial pour Marie-Thérèse et pour la Monarchie, en particulier en Hongrie, l'abbé est un soutien indispensable des Habsbourg en Hongrie, tant d'un point de vue politique

123 Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 25.

124 Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 26.

125 Székely, « Egy későbarokk kolostor élete », p. 406 et Figure 5 p. 408.

126 Csóka, *Geschichte des benediktinischen Mönchtums in Ungarn*, pp. 290–302.

127 Szijártó, « The Diet », p. 155.



**Figure 12:** Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, années 1760, 254 x 157 cm, autrefois dans le couvent prémontré de Csorna, aujourd'hui au Xántus János Múzeum de Győr, Inv. Nr. K.55.185.1, Hongrie. Römer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum.

que financier. Il n'est donc pas inutile de resserrer les liens, notamment au moyen d'un portrait (P 86), avec cet interlocuteur privilégié<sup>128</sup>.

Autre soutien des premières heures de Marie-Thérèse, Gábor ou Gabriel II Herman Patarcic, l'archevêque de Kalocsa<sup>129</sup>, commande des portraits de Marie-Thérèse (P 14) et de ses parents dès 1740 pour sa demeure. Dans son château

---

**128** Garas, « Lotharingiai I. Ferenc ». Merci à Zoltán Mógor, assistant de l'abbaye de Pannonhalma. Une autre œuvre picturale a été offerte par la souveraine à l'abbaye vers 1775. Il s'agit d'une tempera réalisée vers 1753 par un artiste viennois dont le nom demeure inconnu. Marie-Thérèse est représentée agenouillée devant la couronne du Saint Empire romain germanique, ainsi que devant celle de Hongrie et devant le chapeau archiducal. En arrière-plan se déroule une scène de la guerre de Succession d'Autriche ; voir Boda, « Mária Terézia képmása ».

**129** Kalocsa est un archevêché, le second de Hongrie après Esztergom, siège du Primat.

d'Hajós, les peintures de Marie-Thérèse et de ses parents, Élisabeth Christine et Charles VI, font partie des premiers objets lui ayant appartenu<sup>130</sup>. Cette résidence est construite en 1739 en attente de la visite de Marie-Thérèse. L'archevêque de Kalocsa participe avec le palatin et d'autres dignitaires à la prestation de serment lors du couronnement de Marie-Thérèse en roi de Hongrie en 1741.

Les portraits conservés dans l'actuelle Hongrie proviennent des résidences nobiliaires, des établissements ecclésiastiques mais aussi des hôtels de ville, en particulier des villes minières de Haute-Hongrie ainsi que des cités libres hongroises. Les universités hongroises font également l'objet d'aménagements particuliers de la part de Marie-Thérèse. Pour cette occasion, les universités de Tynau, Nagyszombat, actuelle Trnava, en Slovaquie, (P 241), et de Buda sont équipées de portraits royaux.

Revenons aux villes: celles de Hongrie sont parmi les premières à commander des portraits de Marie-Thérèse comme l'atteste l'exemple de la capitale du sacre, Presbourg. En 1742, la capitale de la Hongrie royale commande un portrait de Marie-Thérèse représentée en habit de couronnement hongrois pour la salle d'audience de son hôtel de ville (P 24, Figure 5). Lors de cet événement politique de première importance pour la souveraine comme pour la Hongrie, les villes hongroises se font entendre et se distinguent par la commande de portraits de Marie-Thérèse. De la même manière, elles rendent hommage à leur nouveau « roi » de Hongrie depuis 1741.

Des portraits de Marie-Thérèse sont également conservés dans les villes libres et royales hongroises. Ces portraits peuvent être considérés comme des signes d'indépendance et de force mais aussi de ralliement monarchique. Les villes libres et royales constituent le quatrième état<sup>131</sup>. Cet ordre compte certes moins que la noblesse. Quant aux autres agglomérations urbaines, les « bourgades », elles dépendent de l'autorité seigneuriale. Dans l'ensemble, les villes ont tendance à décliner depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle même si certaines villes libres royales sont promues par Marie-Thérèse, comme Komárno par exemple dès 1745. Un portrait de la souveraine est d'ailleurs commandé par la ville de Komárno en 1775 (P 222) après sa destruction lors de terribles incendies et tremblements de terre.

Plusieurs portraits sont réalisés par des peintres à destination de la ville hongroise de Balassagyarmat. Parmi les portraits royaux exécutés par le peintre hongrois Horváth, l'un, aujourd'hui dans la galerie de portraits du Musée National hongrois, provient de la salle de conseil de la Maison des Comitats de la cir-

130 Buzási, « Auerbach ».

131 Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 28.

conscription de Balassagyarmat (P 22)<sup>132</sup>. Il s'agirait d'une commande de l'hôtel de ville<sup>133</sup>. Il est très possible que ce portrait (P 46) soit une commande de la ville au début du règne, pendant ou un peu avant le couronnement de Marie-Thérèse à Presbourg<sup>134</sup>. Notons que le baron de l'époque, propriétaire de Balassagyarmat, Ferenc Balassa<sup>135</sup>, est un fidèle et zélé serviteur de Marie-Thérèse et de Joseph II<sup>136</sup>. Si pour les ordres hongrois, il passe même comme « vendu », cette fidélité royale lui vaut tout de même le titre de comte. Il est possible de multiplier les exemples de portraits royaux présents dans les demeures de fidèles et dévoués serviteurs de Marie-Thérèse.

Des portraits sont également conservés dans les villes minières hongroises (comme P 54 par exemple). Ces unités urbaines sont directement dans l'orbite de la Monarchie. Les portraits dans ces territoires peuvent être considérés comme des « marques » des Habsbourg. En Haute-Hongrie, les villes minières des Basses et Moyennes Tatras méritent une attention particulière car les mines sont largement mises en valeur directement par la Couronne. Elles sont la propriété privée du roi de Hongrie depuis le temps de Charles-Robert d'Anjou et dépendant directement de Vienne<sup>137</sup>. Elles échappent à tout contrôle des ordres et de la diète hongroise, ce qui en fait des espaces stratégiques d'importance pour la Monarchie.

Les mines forment une part importante des recettes de la Chambre des comptes. Un receveur, souvent d'origine germanique, nommé par les Habs-

---

**132** Ce tableau était conservé jusqu'en 1952 dans la salle de conseil de la Maison des Comitats de Balassagyarmat, c'était une partie de la galerie de portraits des Habsbourg de Marie-Thérèse jusqu'à Ferdinand V. Merci à Serfőző Szabolcs pour ces informations.

**133** Nous devons cette information à Enikő Buzási.

**134** Concernant un autre portrait de Marie-Thérèse en Hongrie, attribué au peintre Glunck (P 69), aujourd'hui au château de Fertőd, ce tableau était autrefois à l'hôtel de ville de Sopron, les armes de Léopold Artner, qui était en 1753 maire de Sopron, ont pu être identifiées. En 2020 est paru un article de Serfőző: « „A kétféjú sas szárnyainak oltalmában“. A Habsburg uralkodók reprezentációja a kora újkori Sopronban » (*Die juristische Lage der Städte und ihre Repräsentation im Mittelalter und in der Frühneuzeit*), pp. 319–327.

**135** Ferenc Balassa a détenu diverses hautes fonctions dans l'administration royale de la Hongrie. À plusieurs occasions, il soumit des mémoires ou propositions au conseil d'État ou fut consulté par celui-ci au sujet des affaires hongroises ; voir Balázs, *Hungary and the Habsburgs*, pp. 109–110 ; Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », vol. 6, pp. 137–138, 331–332 ; Evans, « Maria Theresia and Hungary », p. 191.

**136** Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », p. 137.

**137** Après 1550, le banquier allemand Anton Fugger en a rendu l'exploitation aux Habsbourg, en la personne de Ferdinand I<sup>er</sup>. Placées directement sous l'autorité de la Chambre des comptes à Vienne, les villes minières se dispensent ainsi de l'intermédiaire de la Chambre de Presbourg ; voir Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 39. Sur l'extension de la régie royale directe au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Vozár, « Der Bergbau », p. 97.

bourg, est installé à la tête de la Chambre des Mines, de la *Bergkammer*. Selon Jean Bérenger, les villes minières fournissent au roi la plus grande partie des revenus qu'il tire de la Hongrie, même si le produit net de l'exploitation varie très fortement selon les périodes<sup>138</sup>.

Si de telles villes sont tout d'abord relativement autonomes et peuvent encore échapper au contrôle de la noblesse et à celui de l'administration des comitats, elles se sont progressivement intégrées dans le système général. Représentant un ordre qui semble en apparence de moindre importance et donc de moindre résistance, les villes peuvent utiliser cette position pour entrer directement en contact avec le pouvoir royal, en contournant les autres instances de pouvoir<sup>139</sup>.

Dans certains territoires hongrois occupés au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par les troupes du rebelle Rákóczi, les hôtels de ville possèdent des portraits de Marie-Thérèse et des membres de la famille des Habsbourg. L'Est de la Haute-Hongrie est ainsi recouvert de portraits de Marie-Thérèse, souvent représentée en veuve, de moitié, à côté de la couronne de Hongrie, de manière toujours très similaire. Certains de ces portraits (quatre portraits) sont aujourd'hui au château de Kežmarok où ils ne sont exposés que depuis une vingtaine d'années car ils se trouvaient auparavant dans l'ancien hôtel de ville de cette cité libre de Hongrie. Lors du déménagement de l'ancien hôtel de ville vers un nouveau bâtiment, les portraits des Habsbourg furent transférés au château<sup>140</sup>.

En 1678, la famille Thököly, qui possède alors le château de Kežmarok, fait campagne contre Léopold I<sup>er</sup>, avec le soutien du roi de France et des Ottomans<sup>141</sup>. Dès 1709, la ville de Kežmarok est occupée par les troupes de Rákóczi. Cette situation se termine par une catastrophe car l'armée impériale finit par s'emparer de la ville et trois éminents représentants de la cité sont exécutés.

Les portraits de Marie-Thérèse à Kežmarok, représentée jeune mais aussi en veuve avec son fils Joseph II (P 47, Figure 7, P 51, Figure 8, P 165, Figure 35, P 166 Figure 40), rappellent les liens qui unissent la ville avec la famille impériale. Kežmarok, qui avait toujours été plutôt favorable aux Habsbourg, souhaite probablement témoigner ainsi de sa fidélité à la couronne malgré les épisodes fâcheux du passé. Vue la médiocre qualité des ouvrages en question, il s'agit certainement de commandes de la ville<sup>142</sup>.

<sup>138</sup> Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 38–40.

<sup>139</sup> Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 28–29, p. 29.

<sup>140</sup> Nous sommes redevables de cette information au château de Kežmarok.

<sup>141</sup> Baráthová, *Kežmarsky Hrad*.

<sup>142</sup> Dans la partie précédente consacrée aux peintres, nous avons vu que des peintres locaux avaient très certainement réalisé ces portraits pour des commanditaires de la région.

Dans la ville royale de Levoča<sup>143</sup> qui se situe sur la route commerciale entre la Pologne et la Hongrie, le Musée de la ville, situé dans l'ancien hôtel de ville, expose dans la salle du conseil (la pièce la plus importante de l'hôtel de ville), de nombreux portraits des Habsbourg<sup>144</sup>: Rodolphe II, Léopold I<sup>er</sup>, Marie-Thérèse (P 162) et Joseph II, pièces de collection originelles qui faisaient partie des anciennes séries de portraits de l'hôtel de ville. Autre signe des liens unissant la cité de Levoča avec Marie-Thérèse, le cadeau offert par la souveraine à l'hôtel de ville et qui se trouve aujourd'hui encore dans la même salle que les portraits. Il s'agit d'un chandelier suspendu au plafond avec l'aigle impérial à deux têtes.

L'ancienne ville libre de Košice expose, quant à elle, dans un couloir du Musée de la Slovaquie de l'Est, deux portraits de moitié de Marie-Thérèse en veuve, aux côtés de la couronne de Hongrie, avec un papier en main (P 161) et de François Étienne, représenté plus jeune que son épouse<sup>145</sup>.

Cette présence à de tels emplacements de portraits royaux peut être lue comme une façon intéressée pour les villes de reconnaître la domination des Habsbourg, à sa manière supérieure à celle des états de Hongrie. C'est aussi un moyen pour les Habsbourg de s'appuyer sur la bourgeoisie montante, encore très minoritaire en Hongrie, pour contourner le pouvoir traditionnel et encore puissant de la diète et des nobles.

Les portraits de Marie-Thérèse sont pour ainsi dire au cœur de la Nation si l'on considère que le royaume de Hongrie est une région stratégique primordiale pour la souveraine. Le besoin de l'image royale est réciproque et les portraits royaux abondent en Hongrie. Comme il a déjà été mentionné, le portrait de Marie-Thérèse est démultiplié dans les provinces qui ont tout particulièrement besoin de la voir.

#### **d. Les provinces de l'Est récemment acquises**

Dans les nouvelles provinces de l'extrême est de l'Empire, acquises par la Monarchie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les élites ecclésiastiques orthodoxes et catholiques sont les dépositaires principaux des portraits de Marie-Thérèse. L'unité entre les élites ecclésiastiques et la souveraine se matérialise, entre autres, par la possession de portraits impériaux, et en particulier des portraits de Marie-

<sup>143</sup> C'est une ville royale depuis 1321.

<sup>144</sup> Au sujet de la ville de Levoča, voir notamment les travaux de Chalupecky, *Levoča*.

<sup>145</sup> Les portraits de Levoča et de Košice sont presque identiques. Seule différence, Marie-Thérèse tient un papier en main dans le portrait exposé au Musée de la Slovaquie de l'Est à Košice.

Thérèse. Entre 1683 et 1699, les armées impériales conquièrent la Hongrie centrale et la Transylvanie. Les « privilèges illyriens » sont promulgués en 1690 par Léopold I<sup>er</sup> en faveur des fidèles du patriarche orthodoxe de Peć, Arsène III, qui souhaitait se battre aux côtés de l'empereur<sup>146</sup>. Une grande partie d'entre eux s'installe ensuite dans le sud du royaume de Hongrie<sup>147</sup>.

Lors de la paix de Karlowitz en 1699, le territoire du futur Banat reste sous domination ottomane et constitue l'*eyalet* de Temesvár. Le Temesvár et son arrière-pays sont pris par les armées d'Eugène de Savoie en 1716. Après la signature de la paix de Passarowitz en 1718, le Banat, l'Olténie et la Serbie, passent sous la juridiction de l'empereur mais restent détachés du royaume de Hongrie.

Au cours de la guerre ottomane, qui se déroule entre 1736 et 1739, une partie du Banat est envahie par les troupes ottomanes. Lors de la paix de Belgrade en 1739, le Banat devient un territoire frontalier avec les pays ottomans au Sud et à l'Est. Après que le général Hamilton, président du Banat entre 1740 et 1753, a mené une politique de conciliation avec les notables orthodoxes, l'administration du Banat est transformée en gouvernement civil<sup>148</sup>.

Par la suite, sous François Perlas, marquis de Rialp et président du Banat, les militaires, marchands et notables orthodoxes locaux sont largement associés aux initiatives royales. Entre 1763 et 1773, une colonisation allemande massive de cinquante mille personnes, réalisée par des transmigrations forcées, est organisée par un organe indépendant de l'administration régionale<sup>149</sup>. Entre les années 1760 et jusqu'en 1778, une nouvelle génération d'administrateurs s'installe à la tête du Banat, soutenue par Joseph II qui y fait trois voyages en 1768, en 1770 et en 1773. Plusieurs réformes, réformes cadastrales et de division des terres (1772–1779), mais aussi scolaires (1775), avec la réforme de la nation illyrienne (1769–1777), y sont menées, ainsi que l'introduction de la gestion domaniale (1775–1780). En 1778<sup>150</sup>, à l'exception des confins militaires, la région est rattachée à la Hongrie<sup>151</sup>.

Le patriotisme dynastique est une caractéristique des vieilles monarchies européennes. Dans le cas de la Monarchie des Habsbourg, cet aspect est encore plus significatif qu'ailleurs en raison de son caractère composite<sup>152</sup>. Concernant

146 Ces privilèges sont la liberté de culte, l'autonomie de l'Église et les exemptions fiscales.

147 Ils sont nommés « Illyriens » ou « Rasciens » (de la région de « Rascie », « Raška »). Adler, « Serbs, Magyars and Staatsinteresse in Eighteenth Century Austria », pp. 116–147.

148 Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 337.

149 Concernant les transferts forcés de protestants sous Marie-Thérèse, voir Steiner, *Rückkehr unerwünscht*, pp. 266–289.

150 Landais, « Gagner la loyauté d'une population-frontière » (en cours de publication).

151 Mraz, « Das Banat von Temesvar », p. 144.

152 Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », p. 25.

les sujets serbes dans le Sud-Est de la Hongrie et le Banat de Temesvár, le fonctionnement de la Monarchie repose sur les relations entre les empereurs à Vienne et les métropolitains très influents de Karlowitz, qui prêtent allégeance au souverain au nom de la nation serbe. Les Églises orthodoxe et catholique jouent alors un rôle essentiel en renforçant les sentiments patriotiques des sujets dans la province. Ils disposent pour cela du soutien du souverain.

Il n'est donc guère surprenant de voir apparaître des portraits de la souveraine dans les établissements ecclésiastiques. Le palais épiscopal de Vršac par exemple conserve un portrait de Marie-Thérèse datant de la fin du règne, un autre est inventorié dans la résidence du métropolitain à Sremski Karlovci dès 1748. Des attestations de portraits existent également pour les monastères de Krušedol, Hopovo et Bešenovo dans les années 1770<sup>153</sup>. Dans les provinces plus éloignées, avec des liens plus lâches et plus récents avec le centre viennois, comme ces provinces de l'Est récemment conquises, des portraits de Marie-Thérèse sont particulièrement nécessaires. Ils permettent d'incarner et de symboliser le pouvoir royal.

#### e. Les Pays-Bas autrichiens

Autre région excentrée par rapport au centre viennois, que la souveraine ne parcourt jamais en personne, les Pays-Bas autrichiens sont néanmoins de plus en plus sous la direction de la Monarchie, en particulier sous le chancelier d'État Kaunitz<sup>154</sup>. Ces provinces lui servent en effet de terrain de réformes. Dans ces régions septentrionales, les portraits royaux de Marie-Thérèse se trouvent aussi bien chez les soutiens nobles de la Monarchie que dans les villes, espaces traditionnels du pouvoir aux Pays-Bas.

En 1713 et 1714, les Pays-Bas espagnols deviennent autrichiens par les traités d'Utrecht et Rastatt. Le changement de dynastie, qui reste Habsbourg, ne modifie pas vraiment le statut politique de ces provinces. Elles ne sont liées à l'Autriche que par un lien personnel. Les nouveaux souverains s'engagent à respecter l'intégrité territoriale des Pays-Bas en prenant en compte les libertés traditionnelles des principautés<sup>155</sup>. Les Pays-Bas autrichiens comprennent l'actuelle Belgique et le

<sup>153</sup> Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », pp. 37–39, voir aussi les pages 26–27 et 33.

<sup>154</sup> Galand, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens », pp. 224–225.

<sup>155</sup> Bitsch, *Histoire de la Belgique*, pp. 54–55; De Schryver, « Les prétentions autrichiennes », p. 30; Duerloo, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract », p. 464: « All in all, the power of the provincial States of the Southern Netherlands was such that it would have been impossible to govern these possessions without taking them on board as partners ». Cette remarque



Luxembourg, c'est-à-dire la principauté de Liège, les duchés de Brabant, de Geldre, de Limbourg et de Luxembourg, les comtés de Flandre, d'Hainaut et de Namur ainsi que les souverainetés de Mecheln et Tournay<sup>156</sup>. En tout, ce sont dix provinces qui disposent de leurs propres lois et privilèges. Le souverain doit prêter serment de conserver ces lois et privilèges lors des cérémonies d'inauguration<sup>157</sup>. La version écrite de ces cérémonies n'existe que dans la province du Brabant sous la désignation de « Joyeuse Entrée »<sup>158</sup>, elle engage le souverain et les états<sup>159</sup>.

Aucun des états provinciaux des Pays-Bas n'a sa propre maison des états, ils s'assemblent plutôt dans un hôtel de ville<sup>160</sup>. On y retrouve aujourd'hui les portraits de Marie-Thérèse<sup>161</sup>. Cette présence des états est particulièrement dominante dans les deux provinces les plus urbanisées et les plus prospères des Pays-Bas: le comté de Flandre et le duché de Brabant<sup>162</sup>. Les états flamands sont dominés par les villes de Gand et de Bruges<sup>163</sup>, où l'on retrouve des portraits de la souveraine. Preuve de l'importance des villes, les états du clergé et de la noblesse terminent toutes leurs résolutions en rappelant qu'il est indispensable que le troisième état (les villes) suive, il s'agit même de la condition de ratification de toute décision<sup>164</sup>. Si une tension entre les princes et les états provinciaux est bien perceptible, il faut distinguer la position des gouverneurs, et même de Marie-Thérèse, en règle générale très populaire, et celle des ministres

---

de Duerloo est importante pour comprendre la place des communes et des états dans les Pays-Bas autrichiens.

**156** Zedinger, *Die Verwaltung der österreichischen Niederlande*, p. 16; Hasquin, « Les difficultés financières », p. 100; Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 443.

**157** Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 443, p. 447; Klaas Van Gelder affirme « Princely authority in the Burgundian and Habsburg Netherlands was never absolute ».

**158** Zedinger, *Die Verwaltung der österreichischen Niederlande*.

**159** Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 447.

**160** Duerloo, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract », p. 463.

**161** Gachard, *Mémoire sur la composition et les attributions des anciens Etats de Brabant, sur les formalités observées par eux dans les délibérations relatives aux demandes des aides et des subsides, et sur les contestations qu'ils eurent avec le gouvernement sous le règne de Marie-Thérèse*. Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles 16 (1843), 1–31, citation p. 17. Les villes occupent ainsi une position cruciale. Les états de l'ancien duché encouragent la mise en place d'une constitution écrite, connue sous le nom de Blidje Inkomst. Voir Duerloo, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract », pp. 463–464 et Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », pp. 443–463.

**162** Duerloo, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract », p. 463.

**163** Duerloo, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract », p. 463.

**164** Gachard, *Mémoire sur la composition et les attributions des anciens Etats de Brabant*, pp. 1–31, citation p. 17.

plénipotentiaires, qui le sont beaucoup moins<sup>165</sup>. De grandes tentatives de réformes sont entreprises dans ces provinces sous Marie-Thérèse<sup>166</sup>. Cette région éloignée de Vienne est un territoire de première importance d'un point de vue économique pour les finances de la Monarchie, bien que les villes flamandes et brabançonnaises, très riches au Moyen-Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle, perdent peu à peu leur importance économique.

Plusieurs portraits du corpus se trouvent dans les actuels Belgique et Luxembourg (P 34). Bruxelles (P 83, Figure 9, P 84, Figure 36, P 113, P 181), Gand (P 122), Ostende, Namur (P 171), Lier (ou Lierre) (P 82) et Bruges (P 123, Figure 10, P 124, Figure 11) possèdent ainsi des portraits de Marie-Thérèse car ce sont des villes capitales dans des provinces importantes et influentes. Ces portraits rassemblés ne reflètent pas toute la multiplicité des portraits répandus dans ces provinces. Il y a lieu de croire que le nombre en est bien supérieur. Si la popularité de Marie-Thérèse est grande dans les Pays-Bas, l'image royale dans cette région pourrait également refléter la popularité du gouverneur de Marie-Thérèse, Charles de Lorraine<sup>167</sup>. La souveraine ne se rend en effet elle-même jamais aux Pays-Bas. Avant Charles de Lorraine, la propre tante de Marie-Thérèse, sœur de Charles VI, l'archiduchesse Marie-Élisabeth avait également été très populaire et très aimée dans ces provinces<sup>168</sup>. Après la perte de la riche Silésie, le soutien de ces territoires prospères est plus que jamais nécessaire à Marie-Thérèse.

## f. Les possessions italiennes

L'Italie est une autre région relativement périphérique par rapport au centre de la Monarchie. Malgré cela, le pays représente un appui indispensable pour les Habsbourg-Lorraine et compte toujours beaucoup dans la politique de la Maison d'Autriche au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'héritage espagnol s'étend principalement sur les possessions italiennes et sur les Pays-Bas, bien que les possessions italiennes ne puissent pas être classées sans distinction sous l'étiquette « héritage espagnol ». Au cours du règne de Marie-Thérèse, les territoires italiens sont de plus en plus directement sous le contrôle de Vienne.

Milan (P 106, P 107), Trieste (P 151, P 206), Mantoue (P 227), Florence (P 3), en particulier, possèdent des portraits de Marie-Thérèse. Ces portraits reflètent les différents contacts et influences établis par la Monarchie, notamment par Marie-

<sup>165</sup> Galand, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens », pp. 227–228.

<sup>166</sup> Galand, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens ».

<sup>167</sup> Nous évoquerons cet aspect dans le chapitre IX.

<sup>168</sup> Nous reparlerons de cet aspect dans le chapitre V.

Thérèse, avec la péninsule qui est alors l'enjeu d'un certain nombre de rivalités entre Habsbourg et Bourbons. De toutes ces villes, seule la ville de Milan a appartenu aux Habsbourg d'Espagne avant 1700. Il s'agit pour Marie-Thérèse et sa Monarchie de réaffirmer le pouvoir des Habsbourg sur la péninsule italienne. Lors des traités d'Utrecht en 1713 et de Rastatt en 1714, l'Autriche obtient Milan, Mantoue et Mirandola, Naples et la Sardaigne<sup>169</sup>. Les conditions de paix à l'issue de la guerre de Succession d'Espagne confirment ainsi la position Habsbourg en Italie. Toutefois, dès les années 1730, la Monarchie autrichienne perd Naples et la Sicile mais gagne Parme et Plaisance. En 1737, le dernier héritier des Médicis, Jean Gaston de Médicis décède. L'époux de Marie-Thérèse, François Étienne, doit renoncer à son duché ancestral de Lorraine lors de la paix de Vienne, au profit de l'ancien roi de Pologne Stanislas, le beau-père de Louis XV. À la suite de cet échange, François Étienne acquiert alors la Toscane comme secundo-géniture autrichienne<sup>170</sup>.

Lors de la paix d'Aix-la-Chapelle à la fin de la guerre de Succession d'Autriche en 1748<sup>171</sup>, Marie-Thérèse perd Parme et Plaisance qui passent sous la domination d'une lignée Bourbon, sous Philippe de Bourbon. La souveraine conserve toutefois la Lombardie, Mantoue ainsi que la souveraineté indirecte sur la Toscane par l'intermédiaire de François Étienne puis de son fils l'archiduc Léopold<sup>172</sup>.

Le règne de Marie-Thérèse correspond, pour la plus grande partie, à une période pacifique de relative prospérité pour l'Italie. À partir de 1748 et jusqu'en 1796 au moins, la paix règne en effet en Italie, notamment grâce au traité d'Aranjuez signé en 1752 entre les anciens ennemis autrichiens et espagnols. Les maisons des Habsbourg et des Bourbons se partagent désormais la souveraineté sur une grande partie de l'Italie<sup>173</sup>. Comme le souligne Adam Wandruszka, l'importance de la péninsule pour la politique autrichienne sous le règne de Marie-Thérèse ne doit pas être sous-estimée<sup>174</sup>. L'un des fils de Marie-Thérèse, l'archiduc Léopold, séjourne entre 1765 et 1790 en tant que grand-duc à Florence<sup>175</sup>. Hormis Léopold, les autres enfants de la souveraine voyagent eux aussi très fréquemment en Italie, l'héritier Joseph se rend ainsi en Italie en 1769, 1775, 1784 et 1785. Quant au plus jeune fils de la souveraine, Maximilien

169 Kramer, *Geschichte Italiens II*, p. 34; Vocolka, « Das Ringen um Positionen », p. 226; Wandruszka, « Die Epoche der Sukzessionskriege », pp. 25–26.

170 Kramer, *Geschichte Italiens II*, p. 36.

171 Wandruszka, « Das Zeitalter der Reformen », p. 49.

172 Kramer, *Geschichte Italiens II*, p. 37.

173 Les Bourbons disposent de Naples, de la Sicile et de Parme. Kramer, *Geschichte Italiens II*, p. 37.

174 Wandruszka, « Das Zeitalter der Reformen », p. 52.

175 Kramer, *Geschichte Italiens II*, p. 40; Vocolka, « Das Ringen um Positionen », p. 232; Wandruszka, « Italienische und österreichische Aufklärung », pp. 91–94.

François, il rend visite à tous ses frères et sœurs en 1775 et séjourne pour l'occasion longuement en Italie<sup>176</sup>. Les portraits de Marie-Thérèse au sein de ces territoires permettent ainsi de nouer ou de confirmer des liens diplomatiques et matrimoniaux précisément là où Marie-Thérèse souhaite établir ses enfants. La souveraine inclut l'Italie comme la France dans ses stratégies matrimoniales<sup>177</sup>.

Le renversement des alliances de 1756 doit permettre de rééquilibrer le rapport de force entre les Habsbourg et les Bourbons pour pouvoir mieux contrer la volonté hégémonique prussienne. Une des filles de Marie-Thérèse, Marie-Caroline, épouse ainsi Ferdinand IV de Naples tandis que sa sœur Marie-Amélie épouse Ferdinand de Parme<sup>178</sup>.

Tout comme les Pays-Bas autrichiens, ces terres italiennes, occupées par les troupes étrangères au début du règne comme les terres septentrionales de la Monarchie, sont le terrain d'expérience de nombreuses réformes instaurées par le centre viennois. Ces territoires occupent ainsi une place importante dans la politique de Marie-Thérèse. Une des œuvres les plus importantes de cette époque est la grande réforme fiscale et la création d'un cadastre pour la Lombardie que le Toscan Pompéo Néri met en place<sup>179</sup>.

Milan possède plusieurs portraits de Marie-Thérèse. Le Castello Sforzesco de Milan conserve un portrait de Marie-Thérèse réalisé par un peintre italien du nom de Pietro Paolo Pessina entre 1750 et 1770 (P 107). Les livres de comptes de la cour mentionnent l'envoi de plusieurs portraits en 1750 vers Milan, un portrait en pied de la souveraine pourrait correspondre à l'un des portraits actuellement dans la surintendance de Milan<sup>180</sup>.

Les portraits de Marie-Thérèse rappellent l'intégration de Milan dans l'ensemble de la Monarchie Habsbourg. Dans de tels territoires, ces portraits, envoyés exprès de Vienne vers Milan, témoignent de la volonté monarchique de « marquer » l'espace par la distribution de l'image royale. Le Milanais comme les Pays-Bas autrichiens ou encore la Hongrie, restent malgré tout en dehors des réformes centralisatrices prises alors en Autriche et en Bohême.

176 Wandruszka, « Das Zeitalter der Reformen », pp. 55–56.

177 Wandruszka, « Das Zeitalter der Reformen », pp. 52–56.

178 Vocolka, « Das Ringen um Positionen », p. 230.

179 Kramer, *Geschichte Italiens*, p. 40.

180 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 57: « Wiederumben besagten Cammer Mahler Kobler wegen von Ihme verschiedenen verfertigten und gelieferten Portraits als 2 Portrait: Brust: Stuck von Beeden Kayl. Maytten, so nacher Meyland abgeschickt worden ».

### g. Dissémination de portraits dans les principautés du Saint Empire

L'Empire constitue un système politique complexe et ancien dont les structures sociales et religieuses sont réunies de manière inextricable<sup>181</sup>. Ensemble, l'empereur et la diète d'Empire forment la plus haute force étatique commune. Pour la Maison d'Autriche, il est important de conserver des réseaux d'influence dans l'Empire, même si les Habsbourg se concentrent de plus en plus sur leurs propres pays héréditaires. Cette situation n'est pas sans susciter des tensions entre leurs diverses fonctions<sup>182</sup>. S'ils peuvent être considérés comme de puissants éléments extérieurs, les États et principautés sont également concernés par l'envoi de portraits royaux de Marie-Thérèse et de François Étienne. L'empereur et la souveraine des territoires héréditaires sont présents à travers leurs portraits chez un certain nombre de princes ecclésiastiques, potentiels alliés pour les élections de François Étienne, puis de Joseph, comme roi des Romains et empereur du Saint Empire romain germanique, respectivement en 1745, en 1764 et 1765. Rappelons que l'empereur dispose toujours de pouvoirs dans le domaine de la justice d'Empire et a pour mission de protéger les pays du Saint Empire, qui sont de moindre importance. Ce jeu diplomatique et politique nécessite des Habsbourg, puis des Habsbourg-Lorraine, une négociation et une vigilance constantes. Trouver dans le cadre du Saint Empire des alliés et des renforts contre Frédéric II de Prusse est indispensable<sup>183</sup>.

Marie-Thérèse et François Étienne peuvent encore largement s'appuyer sur certains princes-évêques du Saint Empire<sup>184</sup>. Des liens d'interdépendance et de clientélisme très forts unissent ainsi les principautés ecclésiastiques d'Empire (notamment du Sud-Ouest de l'Empire et des régions de Rhénanie et de Franconie) avec les Habsbourg<sup>185</sup>, qui se présentent volontiers comme les garants de leurs li-

---

**181** Pour des vues d'ensemble sur le Saint Empire à l'époque moderne, voir entre autres Burkhardt, *Vollendung und Neuorientierung*; Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich*, pp. 99–109 et *Des Kaisers alte Kleider*.

**182** Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », p. 136; Gotthard, « Die habsburgischen Länder »; Kovács, « Die 'Herausentwicklung Österreichs' »; Press, « Die kaiserliche Stellung »; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, pp. 367–407 ; voir aussi Thomas, « Die Problematik einer dynastischen Geschichtsschreibung », pp. 163–164.

**183** Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich ».

**184** Voir sur ce point Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 169; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 401. Soulignons que le couple impérial ne séjourna que très peu dans le Saint Empire, à l'exception naturellement des territoires héréditaires, voir Braun, « Maria Theresia », pp. 215–216, p. 216.

**185** Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, p. 401; Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », p. 292.

bertés, notamment dans le contexte de concurrence avec la Prusse. Ces princes-évêques peuvent ainsi être tentés de jouer et de s'appuyer sur la fidélité de l'empereur Habsbourg pour servir leurs propres intérêts, l'avantage est réciproque. Les portraits de Marie-Thérèse sont encore nombreux sur les terres allemandes chez les évêques de Speyer (Spire) (P 88, Figure 21), à Augustusburg à Brühl (P 249, P 250 et P 251), à Corvey (P 112), à Arolsen (P 38), à Augsbourg (P 105), à Seehof (P 226) ou encore à Nuremberg (P 84), à Heilbronn et près de Schwäbisch Hall pour ne mentionner que les principaux noms de demeures et d'endroits où sont conservés des portraits de Marie-Thérèse. Les réseaux allemands conservent toujours leur importance et contribuent au prestige de la Monarchie. L'exemple du chancelier Kaunitz mais aussi de Joseph II l'atteste bien. Comme Kaunitz, Joseph II s'intéresse un temps à la Bavière qu'il envisage même d'acquérir en échange des Pays-Bas autrichiens<sup>186</sup>.

À Augsbourg dans la salle de fête du *Fronhof*, aujourd'hui utilisé par le gouvernement de Souabe, et jadis la résidence du prince-évêque d'Augsbourg, se trouvent quatre portraits des Habsbourg-Lorraine. L'empereur François I<sup>er</sup> et Marie-Thérèse (P 105) y sont représentés. Les peintures, datées de 1759, sont probablement réalisées par Peter Kobler. Les portraits de Joseph II et de sa seconde épouse Marie-Josèphe de Bavière ont, quant à eux, été peints par le neveu et élève de Meytens, Sophonias de Derichs, en 1767 après la mort de François Étienne. Le portrait de Marie-Thérèse se trouve mentionné dans l'inventaire des biens du prince-évêque Joseph de Hesse-Darmstadt. Celui-ci est le fils d'un officier au service des Habsbourg qui s'est converti dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au catholicisme. Joseph est nommé prince-évêque d'Augsbourg le 18 août 1740, peu avant le décès de Charles VI. Les Habsbourg-Lorraine veulent en effet éviter l'élection d'un Wittelsbach et préfèrent donc soutenir l'élection du prince de Hesse-Darmstadt<sup>187</sup>.

Passons au château des princes-évêques de Spire à Bruchsal. Datant de l'époque de la décoration du château, à partir de 1755, deux portraits originaux du couple impérial se trouvent dans l'ancienne salle impériale (P 88, Figure 21)<sup>188</sup>. Les princes-évêques et les Habsbourg-Lorraine sont liés et se rendent mutuellement service. Quelques années avant sa mort, en 1761, l'évêque Franz Christoph von Hutten obtient la dignité de cardinal grâce au soutien de l'empereur François. La

<sup>186</sup> Sur ce projet, voir en détail Kulenkampff, *Österreich und das Alte Reich*, pp. 4–6.

<sup>187</sup> Fried, Frank, *Die ehemalige fürstbischöfliche Residenz*, pp. 16–17, 22 ; Von Hagen, « Ensembles und Einzeldenkmäler », p. 170, les portraits de la souveraine et de son époux du peintre Kobler, datés de 1759, y sont mentionnés. Sur l'évêque, voir aussi Rummel, « Joseph, Landgraf von Hessen ». Concernant les informations sur les tableaux; merci à Hildegard Stuhler et à Christoph Nicht.

<sup>188</sup> Pfeil, « Kaiser Franz I. und Maria Theresia », pp. 216–217, 216.

présence de portraits impériaux dans son château peut être mise en rapport avec cette nomination<sup>189</sup>. Il existe en outre des écrits de l'époque témoignant des relations entre Marie-Thérèse et l'évêque de Spire, notamment une description détaillée des festivités à Bruchsal pour l'anniversaire de l'impératrice en 1762, qui coïncidait avec le retour de Hutten d'une visite à Vienne<sup>190</sup>. On constate une dévotion et une forme d'hommage des princes-évêques du Saint Empire vis-à-vis des Habsbourg-Lorraine qui n'a rien à envier aux témoignages de loyauté des élites issues des territoires centraux de la Monarchie.

L'image impériale fait donc partie d'une stratégie de reconnaissance réciproque. À une époque où l'existence de ces États ecclésiastiques est remise en question, le soutien des Habsbourg, au moins symbolique, reste un argument de poids qu'il ne faut en aucun cas négliger. La Monarchie a, elle aussi, besoin de se positionner par rapport aux autres États parfois plus jeunes, mais aussi de plus en plus puissants, comme la Prusse ou la Saxe. Durant cette période cruciale, les salles impériales témoignent à leur manière du lien étroit unissant l'empereur aux princes territoriaux ecclésiastiques<sup>191</sup>.

À Nuremberg, le Musée national germanique (*Germanisches Nationalmuseum*) conserve un portrait de Marie-Thérèse (P 89). Avant d'être acquis par cette institution, il se trouvait dans la possession familiale des barons de Seckendorff<sup>192</sup>. Un des membres de cette famille, Friedrich Heinrich von Seckendorff, a occupé des positions importantes au service des Habsbourg. Après avoir été leur envoyé à la cour de Prusse dans les années 1720 et 1730, il passe du côté de Charles VII (Charles Albert de Bavière) à l'époque de la guerre de Succession d'Autriche, mais parvient à se rallier de nouveau aux Habsbourg après la mort de celui-ci. Le baron est un des responsables de la paix de Füssen entre la Bavière et l'Autriche en 1745<sup>193</sup>. Les deux tableaux, qui semblent dater de la deuxième moitié des années 1740, pourraient lui avoir été offerts peu après ces événements. Au sein de tels espaces, les portraits en pendant de Marie-Thérèse et de François Étienne peuvent être interprétés comme une tentative d'équilibrer les pouvoirs dans le cadre d'importants enjeux diplomatiques du Saint Empire.

La salle d'audience destinée au prince-évêque de Bamberg au château de Seehof conserve aussi des portraits de Marie-Thérèse, de François Étienne en

<sup>189</sup> Eberle, « Repräsentation durch Rokoko », p. 28. Sur l'évêque, voir aussi Ammerich, « Hutten »; Press, « Das Hochstift Speyer », pp. 284–285.

<sup>190</sup> [anonyme], *Zweyfaches Ehren-Gedächtnuß und Liebes-Opfer*.

<sup>191</sup> Lamm, *Das Bistum und Hochstift Speyer*, p. 227. Voir aussi chapitre VI de cet ouvrage.

<sup>192</sup> Lutze, *Katalog*, pp. 48–49.

<sup>193</sup> Kuntke, *Friedrich Heinrich von Seckendorff*, pp. 156–207, 267–314. Sur la paix de Füssen, voir Anderson, *The War of the Austrian Succession*, pp. 140–141.

empereur et de Joseph enfant, en habit de Hussard hongrois (P 226). La réunion des trois personnages est assez significative, même s'il n'est pas sûr que tous ces portraits aient appartenu aux princes-évêques<sup>194</sup>. Le comte Friedrich Karl von Schönborn-Buchheim, évêque de Wurtzbourg et de Bamberg, est un ancien vice-chancelier de l'Empire qui a joué un rôle diplomatique éminent durant la guerre de Succession d'Espagne sous l'empereur Charles VI. Sous Marie-Thérèse, il soutient l'élection de François Étienne à la tête du Saint Empire. Lors du voyage vers Francfort pour le couronnement, le couple impérial s'arrête chez Schönborn le 2 juillet 1745. Par la suite, sur le trajet de retour le 20 septembre 1745, il reçoit à nouveau somptueusement Marie-Thérèse et François Étienne<sup>195</sup>.

Ces princes ecclésiastiques se connaissent très souvent déjà entre eux. Dépendants les uns des autres, ils peuvent être envisagés sous l'angle des réseaux. Il s'agit pour Marie-Thérèse comme pour son époux de raviver et de souder ces liens pour qu'ils soutiennent l'élection d'un Habsbourg-Lorraine en tant qu'empereur. L'élection du mari, puis du fils de Marie-Thérèse, à la tête du Saint Empire constitue un des objectifs majeurs de la politique viennoise. Comme a pu écrire un historien: « Chaque élection impériale était un coup de dé. C'était en fait toujours „juste“ pour les Habsbourg ! »<sup>196</sup>.

Trois portraits de Marie-Thérèse sont localisés aux environs de Cologne dans le château de Brühl (P 249, P 250 et P 251), ancienne résidence du prince électeur Clément Auguste. Ils semblent avoir fait partie des collections d'origine du château<sup>197</sup>. Le prince électeur Clément I<sup>er</sup> Auguste de Bavière (1700–1761) est le frère de Charles Albert de Bavière, rival de François Étienne à la couronne impériale. Entre 1723 et 1761, il est archevêque de Cologne, prince électeur du Saint Empire romain germanique. Lors de la mort de l'empereur Charles VI, de nouveaux subsides français font basculer Clément Auguste du côté de son frère Charles Albert, il

---

**194** Conservés aujourd'hui dans la salle 231, ces portraits ont été réacquis vers 1984 sur le marché de l'art. Ils sont cependant très probablement identiques à ceux répertoriés en 1961 dans l'inventaire Rössner sous les numéros 281 et 282. Cet inventaire date de l'époque où le château de Seehof était une propriété privée, lorsque ces portraits n'avaient pas encore été vendus aux enchères. On peut ainsi supposer que les tableaux font partie des anciennes possessions de Seehof. Les inventaires du XVIII<sup>e</sup> siècle se trouvent dans le *Staatsarchiv* de Bamberg. Merci à Christoph Graf von Pfeil de la Bayerische Schlösserverwaltung de ces renseignements.

**195** Dahm, « Schönborn », col. 631; voir aussi Greipl, « Schönborn ».

**196** Gnant, « Franz Stephan von Lothringen als Kaiser », p. 116: « Jede Kaiserwahl war eine Zitterpartie. 'Knapp' für Habsburg war es eigentlich immer! ».

**197** Fillitz, « Kaiserkrönungen », p. 208.



vote en faveur de ce dernier comme roi des Romains, puis le couronne empereur le 12 février 1742<sup>198</sup>. Toutefois déçu par celui-ci, Clément Auguste renoue contact avec Vienne et conserve une position assez neutre durant la guerre de Succession d'Autriche. C'est ainsi qu'après la mort de son frère Charles Albert de Bavière en 1745, Clément Auguste compte parmi ceux qui élisent François I<sup>er</sup> de Lorraine empereur<sup>199</sup>.

Il est possible de faire un lien entre les portraits exposés dans ces demeures aujourd'hui et des références dans les comptes de la cour qui évoquent en effet des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne envoyés vers 1745, au prince de cour de Cologne, lors du couronnement impérial de François de Lorraine. Dans la liste des cadeaux payés sur l'ordre de la chambre des comptes, il est mentionné que le peintre royal Meytens réalise deux portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne, et que pour chaque portrait il reçoit quarante ducats<sup>200</sup>.

Autres grandes figures du Saint Empire, les comtes de Waldeck portent le titre de prince depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils entretiennent de bons rapports avec la Monarchie autrichienne. À l'instar de son ancêtre Georges Frédéric, le prince Charles Auguste Frédéric est promu maréchal de camp de l'empereur en 1746. Un portrait de Marie-Thérèse se trouve dans sa résidence d'Arolsen (P 38), construite jadis par son père, le prince Frédéric Antoine Ulric. Il est probable que le prince Charles ait reçu ce tableau en cadeau de Marie-Thérèse à l'occasion de sa nomination comme maréchal de camp. Si l'on s'en tient à l'apparence de Marie-Thérèse, le portrait doit être apparu peu après son couronnement en tant que roi de Hongrie en 1741<sup>201</sup>.

La résidence des princes-évêques de Passau conserve elle aussi des portraits de l'empereur François I<sup>er</sup> et de Marie-Thérèse (P 45) ainsi que de Joseph II et de sa seconde épouse Marie-Josèphe de Bavière, épousée en 1765. La résidence de Passau conserve également un portrait équestre de Joseph en 1770 et un portrait de Marie-Thérèse veuve réalisé un peu avant la mort de la souve-

**198** Fillitz, « Kaiserkrönungen », p. 203–204 ; Koch, « Karl VII. », pp. 265–270.

**199** Braubach, « Kurfürst Clemens August », p. 20; Engelbrecht, « Krone und Exil », pp. 18–20.

**200** OeStA-HHStA, HZA Nr. 19, fo. 16. Sur la mission de Cobenzl à Cologne, voir Braubach, « Die österreichische Diplomatie », vol. 112, pp. 1–53.

**201** Kramm, « Fürst Karl von Waldeck », pp. 78–80. L'hypothèse d'un don est renforcée par le fait que le tableau n'est pas mentionné dans les archives d'Arolsen, tandis que divers autres portraits commandés et payés à Meytens par le prince Karl y sont documentés. Merci à Silvia Mertin de nous avoir confirmé que le portrait de Marie-Thérèse se trouve toujours dans le château d'Arolsen.

raïne en 1780<sup>202</sup>. Passau entretient depuis longtemps des liens étroits et privilégiés avec les Habsbourg. En 1683, durant l'occupation ottomane, elle est en effet la ville de résidence provisoire de l'empereur Léopold, dont les noces avaient été déjà célébrées à Passau en 1676<sup>203</sup>.

Pour les portraits conservés dans ces régions, on retrouve la logique d'un système, encore très clientéliste<sup>204</sup>, qui repose sur l'échange de services. L'empereur est ainsi considéré comme le seigneur suprême et protecteur, les princes agissent, eux, comme les supports et des soutiens de la dynastie dans l'empire. Les portraits permettent de visualiser cette assistance mutuelle.

Cette analyse des portraits par pays, qui compose la Monarchie, doit se doubler d'une analyse institutionnelle des lieux de conservation des tableaux dans chaque pays afin de mieux en comprendre la portée au sein d'un territoire particulier, ou plutôt de territoires distincts qui, petit à petit, se regroupent au sein d'un même ensemble réuni par la souveraine. L'analyse des portraits se fait par pays mais aussi par types de publics, par états et ordres.

## 2 La répartition des portraits par institutions

En bien des circonstances, le portrait peut provenir de l'initiative des élites. C'est le cas de la moitié des portraits du corpus. Les établissements et institutions commandent activement des portraits de Marie-Thérèse. Leurs commandes, associées aux commandes et dons de la cour impériale, amènent différents publics durant les diverses époques du règne, à avoir accès à des images similaires de Marie-Thérèse.

Toutes ces institutions (ecclésiastiques, urbaines, étatiques, universitaires) sont les représentantes, de fait, de Marie-Thérèse et de la Monarchie comme de leurs propres pouvoirs. En commandant un portrait de la souveraine à un moment donné, elles se mettent directement en relation avec la souveraine. Leur

---

**202** Nous remercions le docteur Georg Lechner du Belvédère mais aussi les docteurs Marcus Dekiert et Martin Schawe de nous avoir fourni ces informations. Aujourd'hui, ces tableaux se trouvent dans la résidence épiscopale de Passau comme emprunt permanent accordé par les collections de tableaux d'État de Bavière. Voir aussi Schmidmaier, *Die fürstbischöflichen Residenzen in Passau*, p. 81 ; dans l'inventaire de 1763, dix-huit grands portraits des empereurs Habsbourg sont recensés, en tout trente-quatre des membres de la famille des Habsbourg étaient alors exposés dans la salle d'audience. Voir aussi les notes 492, 493 et 494 chapitre VI.

**203** Hartmann, « Jahrhundert der Katastrophen », pp. 181–184.

**204** Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », p. 292.

commande peut se lire comme une forme de complémentarité avec les propres envois de portraits de la part de Marie-Thérèse.

### a. Les établissements religieux

Il existe un lieu d'exposition des portraits typiquement Habsbourg: les couvents et abbayes des pays de la Monarchie, surtout en Autriche, Hongrie et Bohême. Dans le cadre de la reconquête catholique, les ecclésiastiques sont appelés à jouer un rôle de premier plan. Rappelons que les souverains Habsbourg sont des souverains catholiques.

Comme l'évoque Éric Hassler, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les abbayes continuent de constituer des relais politiques non négligeables pour la Monarchie. Elles servent souvent d'appui politique à l'empereur<sup>205</sup>. Sous Marie-Thérèse, le rôle des abbayes est toujours considérable mais n'en demeure pas moins soumis aux évolutions du temps. Sous l'influence de Joseph II, il s'agit d'en faire des institutions utiles au bien commun, autrement dit au bien de l'État. C'est ainsi que les propriétés de la Compagnie des Jésuites, dissoute en 1773, sont réinvesties dans le système éducatif. Les couvents sont de plus en plus mis à la disposition des réformes éducatives initiées par Marie-Thérèse et surtout par Joseph II. La mission d'enseignement, utile au bien commun, entre autres, justifie aux yeux de Joseph II le maintien des abbayes et couvents<sup>206</sup>.

Les ecclésiastiques sont toujours aussi nombreux à soutenir la politique Habsbourg et à se placer comme interlocuteurs privilégiés de Marie-Thérèse et des Habsbourg-Lorraine. La souveraine continue de soigner ses liens avec les ecclésiastiques durant une période où il lui faut aussi redéfinir la place de l'Église dans la société par rapport au pouvoir royal et aux autres pouvoirs. Les couvents sont aussi des enjeux de pouvoir car ils détiennent une grande partie des terres, notamment en Autriche et en Bohême mais aussi en Hongrie. Ils représentent ainsi un ordre important, riche qui plus est, avec lequel la Monarchie doit et peut compter.

Durant la période de la Contre-Réforme, comme nous l'avons évoqué, les Habsbourg sont les principaux soutiens du catholicisme. Ils tirent même une grande part de leur légitimité de ce rapport à l'Église catholique. C'est ce que l'on désigne souvent sous l'expression de *Pietas Austriaca*<sup>207</sup>. Au cours des XVII<sup>e</sup> et

---

205 Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition ».

206 Beales, *Prosperity and Plunder*, p. 57.

207 Coreth, *Pietas Austriaca*.

XVIII<sup>e</sup> siècles, la reconquête Habsbourg est double, à la fois contre les protestants et contre les Ottomans. Parallèlement, l'Église a besoin des Habsbourg comme soutien. Il existe donc un fort rapport de réciprocité et d'interdépendance entre la Monarchie et les établissements ecclésiastiques.

Tout porte à croire que les ordres et couvents perdent leur suprématie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, ils restent pour la plupart fortunés et donc des interlocuteurs politiques et économiques importants pour Marie-Thérèse. Ces ecclésiastiques ont également intérêt à soigner leur relation avec les monarques Habsbourg dont ils dépendent pour leur position et pour la légitimation de la foi catholique.

Même si la Contre-Réforme n'est plus à son point culminant au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle n'est pas pour autant devenue un sujet obsolète<sup>208</sup>. Sous Marie-Thérèse, par exemple, des transferts forcés de protestants ont encore lieu<sup>209</sup>. Il est donc logique que le portrait de Marie-Thérèse soit tout particulièrement présent dans les espaces religieux et que les commanditaires et les destinataires ecclésiastiques soient très bien représentés au sein du corpus. Les portraits se trouvent dans les plus grandes institutions ecclésiastiques des pays, Klosterneuburg (P 115, Figure 15), Sankt Florian (P 135, Figure 32), Seitenstetten (P 80, Figure 33), Göttweig (P 96), Lilienfeld (P 67 et P 170, Figure 4 et Figure 16), Schlägl (P 148) et Melk (P 21 et P 13), sans compter les portraits qui étaient jadis conservés dans ces espaces et ont été déplacés au fil du temps.

Alliés traditionnels des Habsbourg dans les pays de la Monarchie, les couvents prémontrés et bénédictins sont particulièrement bien représentés dans le corpus de sources. Un portrait de Marie-Thérèse est conservé au sein du couvent prémontré de Schlägl en Haute-Autriche (P 148)<sup>210</sup>. Évoquons aussi les abbayes bénédictines de Pannonhalma en Hongrie (P 86) et de Göttweig (P 96), Melk (P 21 et P 13) et Seitenstetten (P 80, Figure 33) en Autriche. Pour la Bohême, mentionnons l'abbaye bénédictine de Břevnov (P 77) ainsi que les couvents prémontrés de Strahov près de Prague (P 112, P 119, P 120), de Teplá (P 94) et de Louka à Znojmo, Louka u Znojma, (P 143, Figure 34) dans le sud de la Moravie<sup>211</sup>. Aujourd'hui au château de Valtice, ce portrait P 143, Figure 34 était autrefois dans ce couvent prémontré de Louka, haut lieu de représentation des

**208** Schmal, *Die Pietas Maria Theresias*.

**209** Steiner, *Rückkehr unerwünscht*.

**210** Etlzstorfer, « Kommentare », p. 357; Pichler, « Verzeichnis », p. 180.

**211** Sur l'importance des Prémontrés en Bohême, voir Beales, *Prosperity and Plunder*, pp. 57–58.

Habsbourg comme la plupart des établissements prémontrés<sup>212</sup>. Les abbayes sont fréquentées par la famille impériale tout au long du règne. Cependant, la dernière décennie du règne est marquée par une plus forte fréquence de la visite et de l'envoi de portraits royaux, qui doivent probablement servir à adoucir les mesures restrictives et contraignantes envisagées par la Monarchie vis-à-vis des abbayes.

### b. Les châteaux et les résidences de la noblesse

Les palais dans les différentes capitales de la Monarchie, Vienne (notamment P 141, le portrait de famille avec onze enfants, réalisé par Meytens qui se trouvait probablement déjà à Schönbrunn au temps de Marie-Thérèse selon Elfriede Iby), Innsbruck (évoquons par exemple P 68 et P 72)<sup>213</sup>, Prague (P 76, Figure 30, P 62), Presbourg et Buda (P 50, P 91) conservent des portraits royaux. Marie-Thérèse aurait même fait parvenir des tableaux de la galerie impériale de Vienne pour décorer les salles du palais de Buda<sup>214</sup>. Pareillement, les palais nobles exhibent des portraits royaux à côté de leurs propres portraits familiaux. Les collections de famille, royales et nobles, constituent en effet de hauts lieux de représentation. Les Harrach, les Schwarzenberg, les Esterházy, les Liechtenstein et bien d'autres – autant de familles qui jouent le rôle d'intermédiaire entre le pouvoir central et les pouvoirs régionaux – sont naturellement fortement intéressés d'acquérir un portrait royal et sont aussi les premiers à recevoir des cadeaux royaux. Nous reviendrons sur cet aspect pour le développer davantage dans le chapitre VI.

### c. Les villes

Aux côtés des couvents et des abbayes, les villes jouent aussi un rôle non négligeable, favorisées par la montée de la bourgeoisie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles essaient de maintenir leur dignité face à la capitale. Dans un contexte marqué par le déclin des villes au sein de la diète, en Basse-Autriche notamment, la commande de portraits de Marie-Thérèse par les autorités urbaines prend une valeur politique et stratégique de première importance. Les élites urbaines forment en effet

<sup>212</sup> Barta, *Familienporträts*, pp. 158–160; Schmuttnermeier, « Franz Anton Palko », pp. 2–6; Slavíček, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck? ».

<sup>213</sup> Voir Barta, *Familienporträts*, p. 43.

<sup>214</sup> Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 12.

des autorités bien distinctes qui constituent un réel pouvoir et sont très demandeurs en matière de portraits royaux.

Selon les pays, les villes occupent différents rôles et diverses positions. Dans les Pays-Bas autrichiens, par exemple, elles sont des centres politiques très anciens, plus importants que les élites nobiliaires terriennes en termes d'influence et de pouvoir. Les villes forment une véritable aristocratie urbaine où le patriciat local exerce une influence déterminante dans la vie politique.

Les autorités urbaines ont coutume de commander un portrait du nouveau souverain lors de son avènement (voir P 84, Figure 36) ou en remerciement d'un service rendu. Les commandes de portraits de la part des villes, quelle que soit leur grandeur, peuvent être lues comme le signe d'une volonté de rivaliser avec la noblesse et peut-être surtout entre communautés urbaines elles-mêmes. La mise en valeur de sa proximité avec le pouvoir royal n'a pas toujours la royauté elle-même comme seul interlocuteur, même s'il s'agit indéniablement de s'affirmer et de se positionner par rapport au pouvoir royal. Cette représentation s'inscrit aussi en rapport avec les autres pouvoirs, en rapport avec les autres villes et avec les autres ordres. Le portrait de la souveraine est une manière de démontrer sa position par rapport à ses pairs, qui sont autant de rivaux potentiels, comme par rapport à la Monarchie.

Les rapports entre la bourgeoisie, ou les bourgeoisies, et la noblesse, ou les noblesses, comme avec le pouvoir royal, sont à interroger et à analyser durant ce XVIII<sup>e</sup> siècle au regard de cette rivalité. La bourgeoisie progresse en effet dans les domaines du politique et de l'économique dans certaines provinces comme en Bohême et aux Pays-Bas, beaucoup plus que dans d'autres. Comme pour les membres de la noblesse, il est nécessaire d'établir des différences entre les villes. Les villes de Hongrie se différencient par exemple des communes flamandes, anciens centres de pouvoir et de décision. En outre, au sein d'un même pays, les villes se différencient aussi entre elles. Comme la noblesse, la bourgeoisie, se retrouve de plus en plus sous l'emprise centralisatrice de l'État.

Dans l'ensemble, les portraits sont très bien représentés dans les villes de tous les royaumes, notamment dans les villes flamandes et hongroises, et en particulier dans les villes minières, sous domination germanique et directement sous le contrôle de Vienne. Les villes de Nová Baňa (Königsberg en allemand), Banská Štiavnica (Schemnitz en allemand), Kremnica (Kremnitz en allemand), Banská Bystrica (Neusohl en allemand), Pukanec (Pukanz en allemand), Banská Belá (Dilln en allemand), pour ne citer que les plus connues dont certaines ont déjà été évoquées, font partie des principales villes minières de la Haute-Hongrie (aujourd'hui en Slovaquie). Ces mines de cuivre et d'argent, qui sont censées rapporter en moyenne un million de florins par an aux Habsbourg, continuent d'être

exploitées en régie directe<sup>215</sup>. L'époux de Marie-Thérèse, l'empereur François, s'intéresse beaucoup à ces mines. Il fonde une manufacture de textile à Šaštín-Stráže (Schlossberg, Sasvár) et une manufacture de majoliques à Holič (Holitsch) où il acquiert d'ailleurs une résidence de plaisance pour la famille impériale<sup>216</sup>. Une Académie des mines est même fondée à Banská Štiavnica par Marie-Thérèse<sup>217</sup>.

En Autriche, compris comme la Styrie, la Basse et la Haute-Autriche, Andrea Pühringer se demande si les villes ne doivent pas être plutôt considérées comme préparatrices de la formation étatique, plutôt que comme perdantes, dans le cadre du dualisme étatique<sup>218</sup>. Au début de l'époque moderne, les villes profitent indéniablement d'avantages financiers. Depuis les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, à l'invitation du prince, elles participent même à la diète qui a lieu dans les capitales des pays; diète qu'elles fréquentent de manière plus ou moins irrégulière<sup>219</sup>. Peu à peu, s'y rendre revient de plus en plus cher. Vienne qui envoyait à l'origine huit députés à la diète, n'en délègue plus que deux au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>220</sup>.

Si, d'une manière générale, l'élection du maire est liée à une confirmation princière, dès 1745, c'est la fin de la souveraineté financière communale. En 1747, Marie-Thérèse réclame la convocation d'une autre commission, désignée comme la *Niederösterreichische städtische Kommission*, la commission urbaine de Basse-Autriche, sous la présidence du vice-chancelier de cour<sup>221</sup>. Cette position de repli doit toutefois être relativisée car les villes ne représentent pas seulement un état, mais aussi un lieu et un espace de développement où les nobles multiplient leurs résidences et châteaux. Si les villes ne sont plus aussi bien représentées par la diète de Basse-Autriche, elles doivent cependant nommer plusieurs avocats au sein de la commission de cour<sup>222</sup>.

**215** Le Trésorier général (*Obrister Kammergraf*), qui réside à Kremnica, contrôle leur administration. Il est l'un des personnages les plus importants de la Chambre des comptes (*Hofkammer*) de Vienne, qui contrôle directement les villes minières ; voir Béranger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 39–40.

**216** Balázs, « Eine neue Dynastie », p. 67; Kállay, « Die Reformen », p. 75. Sur l'activité économique de François Etienne en Bohême et Moravie, voir Klíma, « Probleme der Proto-Industrie », pp. 177–183, 189. Du château de Holič vient une intéressante série de portraits en miniature du couple impérial et de plusieurs de ses enfants, créée aux années 1760 par un artiste de cour inconnu et conservée aujourd'hui au Musée historique du Musée national slovaque ; voir Učníková, *Portréty Marie Terézie*, pp. 32, 55–56.

**217** Kamenický, « Ein neuer Hochschultyp »; Matejková, « Die Bergakademie »; Vozár, « Die Anfänge », pp. 174–178; Vozár, « Der Bergbau in der Slowakei », pp. 103–104.

**218** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », p. 91.

**219** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », pp. 92–94.

**220** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », p. 95.

**221** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », p. 107.

**222** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », p. 107.

Les villes occupent une position intermédiaire entre les nobles et le prince, position qui peut s'avérer délicate, tiraillée entre des intérêts rivaux qui se servent des villes pour assurer leur propre puissance et intérêt. Le soutien des cités constitue donc un enjeu pour la Monarchie, tout particulièrement dans le cadre du processus de centralisation mis à l'œuvre sous Marie-Thérèse. Réciproquement, le soutien de la Monarchie est nécessaire à ces dernières pour faire entendre leurs réclamations vis-à-vis des seigneurs et des autres villes. Si ces dernières s'opposent à la noblesse, Marie-Thérèse peut aussi s'opposer à la noblesse en favorisant certaines communautés urbaines. Le processus se décline dans les deux sens.

Aux côtés des établissements ecclésiastiques et urbains, les portraits se trouvent dans d'autres institutions qui, tout comme les villes, relèvent de plus en plus du pouvoir monarchique, telles les universités et les académies.

#### **d. Les universités et les institutions scientifiques**

Les universités et les académies sont de nouveaux espaces publics structurés par l'État dont le portrait de Marie-Thérèse se fait l'incarnation. Cet État se construit et se forme au cours du règne de Marie-Thérèse. Des portraits du corpus sont conservés dans les universités de Fribourg-en-Brigau (P 158), de Tynau (P 241), de Buda (P 157), d'Innsbruck (P 159) et de Vienne (P 228)<sup>223</sup>, et dans les académies de Mantoue (P 227) et de Vienne (P 130). Le secteur de l'éducation permet un renforcement du pouvoir royal. Prendre en main ce domaine est un moyen très sûr pour accroître la puissance étatique incarnée par la famille des Habsbourg-Lorraine et par la personne de Marie-Thérèse. Les universités sont de plus en plus contrôlées par l'État Habsbourg et réorganisées par Marie-Thérèse.

Dans toutes les provinces, qu'elles soient éloignées du centre ou non, la mise en place d'une université au service de l'État est un élément décisif de la politique de gestion des territoires par Marie-Thérèse. On retrouve ainsi des portraits de Marie-Thérèse, en veuve, dans les universités aussi bien à Innsbruck (P 159) qu'à Buda (P 157) ou encore à Fribourg (P 158). Marie-Thérèse entreprend au demeurant un certain nombre de réformes en matière d'éducation, notamment pour les universités, durant les deux dernières décennies du règne.

La construction de nouvelles universités ou la rénovation d'anciennes universités par le pouvoir entraîne la commande de nouveaux portraits de Marie-Thérèse. Mises sous la tutelle et au service de la Monarchie, ces institutions en

---

<sup>223</sup> Natter, *Die Gemälde der Universität Wien*, UAW: A 372.



sont à leur manière des relais, et sont prioritairement concernées par les mesures visant à renforcer le pouvoir central. Il est en effet nécessaire de mettre en place un personnel au service du pouvoir royal, qui se confond de plus en plus avec le pouvoir étatique. Dans les années 1770, après la mise en place par Marie-Thérèse de nombreuses réformes universitaires, il s'agit de doter de portraits royaux toutes ces universités.

Comme nous l'avons évoqué, le royaume de Hongrie est une région de la Monarchie spécialement mise en valeur par Marie-Thérèse. L'enseignement y est notamment un secteur de réformes fortement favorisé et soutenu par Vienne. Suite à la dissolution de leur ordre en 1773, les Jésuites perdent leur position de quasi-monopole dans les institutions d'éducation supérieure, ici comme dans d'autres régions de la Monarchie. Sous l'influence du conseiller de cour Joseph Ūrményi, Marie-Thérèse publie la *Ratio Educationis* de 1777 qui impose un nouveau système d'éducation et d'enseignement dans toute la Hongrie<sup>224</sup>. Les systèmes scolaire et universitaire sont désormais sous la surveillance et sous la direction de l'État.

Symboles de l'évolution de la structure étatique, les portraits de Marie-Thérèse sont exposés dans les espaces rénovés et fondés par la souveraine elle-même. Les portraits royaux, en Hongrie, comme dans l'ensemble de la Monarchie, sont ainsi liés aux fondations entreprises par Marie-Thérèse. La première action qu'elle entreprend en matière d'éducation a lieu dans les années 1760 avec la fondation de l'orphelinat et de l'institut d'éducation de Tallós. Les registres de comptes de la cour mentionnent des portraits encadrés de la souveraine et de l'empereur, envoyés durant cette période vers Tallós<sup>225</sup>. À la même époque, l'école minière de Banská Štiavnica, fondée en 1735, est transformée en 1762–1763 en *Bergbauakademie*<sup>226</sup>. Marie-Thérèse fonde aussi, au cours de l'année 1764, le *Theresianum* viennois, principalement destiné aux jeunes nobles hongrois.

Les réformes les plus remarquables de Marie-Thérèse concernent l'éducation et particulièrement les universités. Ces réformes (aménagement de nouveaux bâtiments, la réorganisation du système) touchent principalement les universités hongroises. Après les échecs de la dernière diète de Presbourg en 1764, il est nécessaire pour Marie-Thérèse de reprendre en main l'université hongroise afin de former de fidèles serviteurs hongrois qui feront autant preuve d'allégeance à leur pays, la Hongrie, qu'à leur souveraine. On peut relier l'inté-

224 Molnár, *Histoire de la Hongrie*, pp. 208–209, 209; Fischer, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, pp. 88–89; Farbaký, « Le palais royal de Buda », p. 55.

225 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 154: « Vor Portraits des Kayszers und Kayszerin nach Tallosch in hungarn samt Rahmen ». En réalité, on ne sait pas où exactement à Tallosch ce portrait est envoyé.

226 Barta, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », p. 230.

rêt porté par Marie-Thérèse à l'éducation à l'influence de la pensée de certains de ses hommes politiques, imprégnés des idéaux des Lumières, comme Sonnenfels ou Kaunitz. Des bourses sont offertes aux étudiants hongrois pour étudier les sciences camérales et politiques<sup>227</sup>. Les universités sont les lieux de formation des futurs fonctionnaires. Le corps de l'État prend forme par la multiplication des portraits royaux en ces lieux sociaux et culturels par excellence, le corps de la société se confondant alors avec le corps étatique.

Dans le cadre de ces réformes entreprises en matière d'éducation, Marie-Thérèse se penche tout particulièrement sur le cas hongrois. L'université jésuite de Trnava (Tyrnau, Nagyszombat), située dans l'archevêché d'Esztergom, fondée en 1635, est réformée en 1773 lors de la dissolution de la Compagnie de Jésus. Le peintre Johann Joseph Hauzinger réalise alors une paire de portraits de Marie-Thérèse (P 241) et du couple impérial pour cette université<sup>228</sup>. Toutefois, selon la *Ratio educationis* de 1777, une seule université doit exister en Hongrie, celle de Buda. Celle de Trnava y est transférée<sup>229</sup>, la capitale devient alors un lieu d'éducation de premier ordre.

La souveraine accepte que l'université s'installe dans son palais de Buda, où elle n'a jamais résidé<sup>230</sup>. L'inauguration de l'université de Buda, dont les cours ont déjà commencé depuis novembre 1777, a lieu le 25 juin 1780, quelques mois avant la mort de la souveraine en novembre de la même année. Marie-Thérèse ne se rend pas à la cérémonie mais y est présente grâce à son portrait. Selon certaines gravures d'époque commémorant ces événements, le portrait de la reine aurait été placé sur un trône, manière traditionnelle de « poser » le portrait et de marquer ainsi l'inauguration comme un acte de Marie-Thérèse, pourtant physiquement absente<sup>231</sup>. L'université possède toujours un portrait en pied (P 157) de la souveraine veuve qui date de l'époque de l'ouverture.

<sup>227</sup> Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », vol. 7, p. 167; Shek Brnardić, « Modalities of Enlightened Monarchical Patriotism », p. 660.

<sup>228</sup> Aujourd'hui dans le Západoslovenské múzeum (Musée de la Slovaquie de l'Ouest) à Trnava ; voir Papco, *Rakúsky barok*, vol. 2, p. 516. Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 12, Fleischer affirme que la souveraine commanda auprès du peintre Joseph Hauzinger son portrait et celui de son époux pour la salle de fête de l'université ; Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 112 ; Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 222; Rudolf, Ulreich, *Karpaten-deutsches Biographisches Lexikon*, p. 123. Voir aussi chapitre II.

<sup>229</sup> Farbaky, « Le palais royal de Buda », p. 55.

<sup>230</sup> Farbaky, « Le palais royal de Buda », pp. 54–58, p. 55 ; voir aussi Fazekas, Ujváry, « Katalog », p. 149 ; Galavics, « Die Künstlerische Repräsentation », p. 16.

<sup>231</sup> Papp, « Adatok Mária Terézia ikonográfiájához », pp. 143–146. La chercheuse hongroise est en effet arrivée à cette conclusion grâce à une gravure représentant l'inauguration de l'université, où le portrait aurait remplacé la souveraine en son absence.

Outre les universités, les académies sont également d'importants relais du pouvoir. La souveraine en fonde à Košice, Oradea et Presbourg. Ainsi les lieux de savoir se mettent en place dans les provinces de la Monarchie. Des centres scientifiques et techniques de première importance se développent notamment dans la zone minière de Haute-Hongrie. Des tableaux de Marie-Thérèse et de sa famille y sont conservés. Banská Štiavnica (Schemnitz) notamment devient très vite l'un des plus grands centres d'exploitation d'or et d'argent. C'est aussi le plus important centre scientifique d'étude des mines et des technologies au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec son école, puis avec son Académie.

Ce processus s'étend aux provinces plus excentrées du centre viennois comme l'illustre le cas de l'Autriche antérieure et de son université de Fribourg-en-Brisgau. Fondée en 1457, elle avait été à cette époque la seconde université Habsbourg après Vienne<sup>232</sup> ; au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle n'est qu'une parmi une demi-douzaine, et la plus éloignée géographiquement de Vienne. Longtemps bastion jésuite, elle offre un exemple particulièrement intéressant de reprise en main du pouvoir royal sous le règne de Marie-Thérèse, destinée à imposer les réformes du pouvoir central viennois. La mise en place de ces réformes entraîne entre autres la commande de portraits de l'impératrice-veuve (P 158) et de son fils et corégent Joseph II qui se trouvent toujours dans le hall de l'université de Fribourg<sup>233</sup>.

Depuis les années 1750, Vienne a lancé de multiples tentatives pour étendre à Fribourg le renouvellement des études philosophiques et théologiques, décrété en 1752. Le but est de réformer la méthode et le contenu de l'enseignement, en introduisant de nouvelles matières aptes à la formation des futurs fonctionnaires de l'État. Devant l'opposition opiniâtre des organes universitaires, les progrès n'ont été que minimes. Ce n'est qu'à partir de 1765 que le gouvernement central prend des mesures plus strictes pour briser la résistance, introduire le nouveau système d'études et, en même temps, assujettir l'université à un impôt extraordinaire alors qu'elle en avait jusque-là été exempte. Le commissaire du gouvernement, Hermann von Greiffenegg<sup>234</sup>, nommé au début de 1767, fait arrêter le syndic de l'université, s'empare de ses archives et de ses caisses, et impose de dures amendes à ses dirigeants. Finalement, le recteur et le sénat sont limogés afin de faciliter la

<sup>232</sup> Speck, « Freiburg », pp. 237–238; pour plus de détails, voir Speck, « Fürst, Räte und die Anfänge ».

<sup>233</sup> Hammerstein, *Aufklärung und katholisches Reich*, pp. 230–233 ; Zeeden, « Freiburger Philosophische Fakultät », pp. 42–54; Albrecht, « Bilder wollen erinnern ». pp. 106–111.

<sup>234</sup> À son sujet, voir Kalchthaler, « Hermann von Greiffenegg »; Kopf, *Greiffenegg*, pp. 36–94.

mise en place de nouveaux statuts, semblables à ceux qu'ont déjà adoptés les autres universités des pays héréditaires<sup>235</sup>. Désormais, un consistoire de quatre personnes remplace le sénat, un directeur nommé par le gouvernement apparaît à la tête de chaque faculté, et l'État administre directement les biens de l'université<sup>236</sup>.

La nomination des professeurs est maintenant réservée à l'impératrice. Des changements importants adviennent par la suite dans la composition du personnel enseignant, surtout après la suppression de la Compagnie de Jésus, et l'université devient rapidement un haut lieu de la pensée réformatrice. Ce sont ces nouveaux professeurs, environ vingt-cinq<sup>237</sup>, qui ont pour la plupart effectué leurs études à l'université déjà réformée de Vienne, qui commandent en 1777 des portraits de Marie-Thérèse (P 158) et de Joseph II. À la mort du peintre local Rösch, sa veuve reçoit des caisses de l'université le paiement des deux tableaux<sup>238</sup>.

À la fin du règne, l'autonomie des universités est donc fortement remise en cause et limitée, notamment à Fribourg, en raison de la nomination d'un nouveau recteur. En accord avec le gouvernement, ce dernier obtient des prérogatives vis-à-vis du doyen et des professeurs. Le nouveau recteur de Fribourg reçoit comme nouvel insigne une chaîne avec un médaillon représentant le portrait de Marie-Thérèse<sup>239</sup>. Signe d'hommage, la commande de portraits de Marie-Thérèse et de Joseph reproduit à sa manière le cadeau reçu par le recteur après sa nomination. C'est une façon de montrer que les réformes viennoises sont désormais acceptées par les autorités universitaires (désignées par Marie-Thérèse) qui commandent et payent un artiste, local, réputé et reconnu, afin de faire réaliser des portraits de Marie-Thérèse et de son corégent Joseph. Ces nouveaux professeurs mettent en valeur, dans leurs bureaux, le symbole de leur loyauté envers les monarques Habsbourg et le soutien qu'ils apportent au nouveau système universitaire.

À Innsbruck, la situation est un peu différente, puisque tout laisse supposer que le portrait exposé dans le salon du recteur de l'université d'Innsbruck fut

---

**235** Aurnhammer, Besslich, « Freiburg », pp. 126–127; Haass, *Die geistige Haltung*, pp. 140–141; Hammerstein, *Aufklärung und katholisches Reich*, pp. 233–237; Kurrus, *Die Jesuiten*, vol. 2, pp. 174–182; Speck, « Freiburg », pp. 248–250; Zeeden, « Freiburger Philosophische Fakultät », pp. 54–71, p. 69.

**236** Quarthal, « Vorderösterreich », p. 52; Speck, « Freiburg », p. 250.

**237** Speck, « Freiburg », p. 251.

**238** Universität Freiburg, Vorhalle der Theologische Fakultät, Mertens, *Nicht nur die Wissenschaft . . . Ein Kunstführer durch die Universität Freiburg*, pp. 63–67, en particulier la page. 67. Albrecht, « Bilder wollen erinnern », pp. 106–111, en particulier la page 111; Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 114.

**239** Speck, « Freiburg », p. 250.

un envoi de la cour de Vienne. Ce tableau pourrait très probablement correspondre à celui mentionné dans les *Geheime Kammerzahlamtsbücher* vers 1776<sup>240</sup>. Ce portrait représente Marie-Thérèse en veuve. Il n'est toutefois pas possible d'attribuer un nom au peintre, qui demeure inconnu. Il s'agit sans doute d'une commande de cour destinée et envoyée à l'université d'Innsbruck: « Vor zwei Portraits Ihro Maytt der Kayszerin und Kayszers Josephi, welche in die Universität nach Innsbrug geschickt worden, die auszlaag [. . .] (1776) », « pour deux portraits de l'impératrice et de l'empereur Joseph qui ont été envoyés à l'université d'Innsbruck », lit-on dans les archives viennoises.

Si l'Académie de Vienne conserve depuis 1759 un portrait de Marie-Thérèse dans sa salle du conseil (P 130)<sup>241</sup>, certaines académies provinciales ne sont pas en reste. Ainsi, le peintre Hubert Maurer réalise vers 1770 pour l'Académie de Mantoue trois huiles sur toile représentant Marie-Thérèse, François Étienne et Joseph II. Conçue par l'architecte Paolo Pozzo, la salle de réception Piermarini conserve les trois portraits royaux ramenés de Vienne pour l'Académie de Mantoue. Cette pièce destinée aux rencontres des dirigeants de l'Académie, construite entre 1773 et 1775, reçoit ces trois grandes toiles peintes à Vienne en 1770 par le portraitiste de cour, Hubert Maurer (P 227), ainsi qu'une dédicace à Marie-Thérèse. L'épigraphe exprime la gratitude de la ville à Marie-Thérèse qui introduisit d'importantes réformes à Mantoue tant d'un point de vue politique et économique que culturel. L'épigraphe inscrit les phrases suivantes:

L'Académie de Mantoue, acclamant et reconnaissante du Bonheur de ce siècle, dédiée à l'impératrice Marie-Thérèse, donna une place, des théâtres et des subventions aux arts libéraux et aux sciences de Mantoue, renforcée par les nouvelles institutions, lois et privilèges et parce qu'avec la récompense des prix, elle encouragea les esprits des citoyens à égaliser la gloire antique. Les peintures sont la propriété de l'Académie Virgiliana<sup>242</sup>.

En effet, les réformes de Marie-Thérèse en matière d'éducation et de formation concernent aussi l'Italie. C'est ainsi que l'université de Pavie ainsi que l'École Palatine à Milan sont agrandies. Comme pour l'Académie de Mantoue, des portraits de Marie-Thérèse et de Joseph sont commandés auprès du même peintre, Hubert Maurer, et permettent de doter l'université de Pavie en portraits royaux<sup>243</sup>. En Italie, en Lombardie notamment, comme partout ailleurs dans la Monarchie, la mise

<sup>240</sup> Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 156: « Vor 2 Portraits Ihro Maytt der Kayszerin und Kayszers Josephi, welche in die Universität nach Innsprugg geschickt worden ».

<sup>241</sup> Weinkopf, *Beschreibung*, p. 81; sur le tableau, voir Lechner, « Maria Theresia als 'König' von Ungarn ».

<sup>242</sup> Merci au docteur Chiara Pisani, conservateur au Musée communal, ou municipal, de Mantoue. Voir aussi chapitre II.

<sup>243</sup> Sattler, *Lebensgeschichte*, pp. 69–70, p. 70.

en place de lycées est encouragée. Ceux-ci se multiplient. La *Società Patriotica* est fondée en décembre 1776 pour promouvoir l'agriculture, les métiers et l'industrie<sup>244</sup>. La présence du portrait de Marie-Thérèse dans ces espaces consacrés aux arts, à la culture et à l'éducation est révélatrice des ambitions de la Monarchie dans ces domaines. L'État qui se met en place a besoin d'être présent, visuellement, dans ces secteurs essentiels de l'élaboration d'un État autrichien fort.

### 3 Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté d'analyser, d'un point de vue géographique et institutionnel, les lieux où les portraits de Marie-Thérèse étaient principalement recensés. Les portraits royaux couvrent les territoires de la Monarchie, en particulier les demeures des principaux représentants des ordres et états, les couvents, les nobles et les élites urbaines.

Les nouvelles stratégies qui se développent sous Marie-Thérèse nécessitent de véritables politiques de représentation. Nous souhaitons établir un lien entre les portraits considérés comme la représentation du corps de Marie-Thérèse, le corps naturel et symbolique à la fois, et le corps de la Monarchie, composé de la représentation du corps du souverain comme de celui des pays, incarné entre autres par leurs couronnes. À travers son portrait, Marie-Thérèse se trouve au cœur de ses pays, en particulier des pays les plus sensibles politiquement, qui sont loin aussi d'un point de vue géographique. Le centre de ce nouveau corps monarchique bat en grande partie en Hongrie. De ce point de vue, les portraits représentent une forme de pouvoir en eux-mêmes, du fait même de leur localisation.

Les images royales se trouvent sur des terres qui sont l'objet d'une certaine forme de reconquête (après la reprise de la Bohême et de la Moravie sur les Prussiens par exemple) et reflètent la volonté, et surtout le besoin de mainmise de la Monarchie. Celle-ci ne peut se faire sans l'accord des principaux intéressés, en l'occurrence les élites de la Monarchie, qui sont les représentantes de leurs pays. Les portraits sont exposés chez les acteurs politiques, économiques et sociaux de chaque région. Répartis dans les différentes provinces de la Monarchie, ils sont conservés dans les villes, les résidences impériales, chez les nobles, dans les couvents, dans les Maisons des états et autres institutions académiques (universités, académies). Les représentants des états et des ordres (à l'exemple de grandes familles comme les Esterházy et les Schwarzenberg mais aussi de « nouveaux nobles » proches du couple impérial comme le comte de

---

244 Wandruszka, « Italienische und österreichische Aufklärung », p. 83.

Chotek ou Grassalkovich) sont d'importants points de repère pour la localisation et l'identification des tableaux.

En Hongrie, les portraits se trouvent principalement chez les nobles d'ancienne mais aussi de récente noblesse – autant d'acteurs politiques de première importance. En Autriche, ce sont surtout les abbayes, les grandes familles nobles et les communautés urbaines qui paraissent les plus intéressées par la représentation du pouvoir central. En Bohême et en Moravie, évêques et couvents (des Prémontrés notamment), grands propriétaires terriens, sont les principaux possesseurs de portraits des membres de la dynastie, à l'instar des évêques de Leitmeritz ou d'Olomouc. Tandis que dans les régions des Pays-Bas autrichiens, les portraits de la famille impériale sont prioritairement exposés dans les villes, espaces traditionnels de pouvoir.

La personne de Marie-Thérèse, les élites de la Monarchie combinées au moyen de représentations que sont les portraits, forment un trio qui ne prend sens que si on les rattache à la structure et au fonctionnement de la Monarchie des Habsbourg. Tous sont dépendants les uns des autres. Les élites politiques des royaumes et leur souverain sont unis, et se représentent dans et par le portrait royal.

Les réseaux d'influence de la Monarchie, principalement constitués par les nobles issus de Hongrie, de Bohême et de Moravie, d'Autriche et des Pays-Bas autrichiens, par les élites urbaines et les ecclésiastiques mais aussi les princes-évêques du Saint Empire, sont les principaux destinataires et commanditaires des portraits. Ils forment un réseau de fidèles qui trouvent un intérêt à soutenir la Maison d'Autriche. Nous avons tenté de mettre en évidence les rapports des commanditaires ou récepteurs des portraits avec le pouvoir pour mieux prendre en compte l'usage des portraits par ces personnes. Tous les groupes de la société en position de pouvoir sont concernés, qu'il s'agisse du pouvoir royal ou des pouvoirs intermédiaires, locaux en particulier.

En changeant constamment d'échelles, c'est-à-dire en prenant en compte les dimensions régionales et institutionnelles, nous avons souhaité montrer que les portraits imprègnent les espaces politiques, sociaux et culturels de la Monarchie, les demeures urbaines, ecclésiastiques et nobiliaires, les universités et académies. Si la multiplication des portraits est censée représenter le pouvoir, elle est aussi le signal de la dispersion qui caractérise la Monarchie encore imparfaitement légitimée et qui cherche ses marques. La répartition des portraits reflète les divers domaines d'influence et de souveraineté de Marie-Thérèse, ou du moins là où elle souhaite être représentée lorsque c'est elle qui envoie son portrait.

Ces tentatives d'unité incarnées par l'image royale se créent aussi souvent d'elles-mêmes, à l'initiative des élites qui commandent des portraits.

Le portrait de Marie-Thérèse intéresse ses sujets (nobiliaires, ecclésiastiques et urbains) qui s'empressent de l'acquérir, pour compléter leur galerie de souverains Habsbourg ou d'hommes illustres, mais surtout pour posséder une représentation actuelle de leur souveraine à mettre en valeur dans leurs demeures, façon aussi de se mettre eux-mêmes en valeur. Certains d'entre eux souhaitent avoir des images renouvelées de Marie-Thérèse et n'hésitent pas pour cela, par la commande de nouveaux tableaux, à actualiser leur portrait royal. Ils sont en attente d'avantages comme de la confirmation de leurs statuts et de leurs privilèges. La possession d'un portrait royal n'implique pas forcément qu'une institution ou qu'une personne ait toujours été fidèlement attachée à la dynastie. Conclure diverses alliances est même alors une pratique habituelle, en particulier sous le règne de Marie-Thérèse et de la Monarchie des Habsbourg. Elle marque et signale plutôt un moment spécifique et un endroit précis où cette personne ou cette institution s'est représentée comme proche de Marie-Thérèse et des Habsbourg-Lorraine. On constate ainsi peu à peu un important ralliement, d'un point de vue pictural du moins, à la personne de Marie-Thérèse.

L'analyse de la localisation des tableaux indique que les divers centres et formes de pouvoir, comme les élites urbaines, ecclésiastiques et nobiliaires, qui peuvent être aussi à leur manière autant de contre-pouvoirs, commandent et possèdent des portraits de la souveraine. Les portraits font l'objet d'une forme de transaction et de transferts. Ils sont en effet exécutés lors d'occasions particulières qui peuvent être considérées comme autant de rencontres, réelles ou symboliques, entre Marie-Thérèse et ses élites.



# Chapitre V

## Les processus de commandes de portraits royaux

### 1 Les mécanismes de distribution

#### a. Les stratégies de représentation de la cour et des élites sont interdépendantes

La rencontre visuelle et symbolique incarnée par le portrait royal suit la rencontre réelle entre Marie-Thérèse et ses élites. Le portrait royal peut ainsi être considéré comme une métaphore de la relation et de l'échange. Les commandes de portraits royaux par Marie-Thérèse répondent aux commandes des élites. Ces divers types de transaction sont très fortement imbriqués. Les stratégies d'auto-représentation des élites interagissent avec les propres stratégies d'auto-représentation de Marie-Thérèse. À la légitimation de Marie-Thérèse au début du règne succède la réconciliation et la consolidation du régime au cours des décennies, autant d'étapes du règne de la souveraine. La complémentarité entre la souveraine et ses élites explique que le portrait royal soit si souvent commandé, offert et surtout exposé. La légitimité de Marie-Thérèse est le résultat d'un ensemble d'interactions, le besoin pour Marie-Thérèse de légitimer et d'être légitimée. Comme l'atteste l'exemple des abbayes autrichiennes, l'attachement aux Habsbourg est traditionnel et ne commence pas sous Marie-Thérèse.

Commander un portrait peut être comparé à un acte de reconnaissance, de remerciement et en même temps de célébration. Don diplomatique et don d'hospitalité, le portrait permet aussi une forme de légitimation. Cette reconnaissance fonctionne dans les deux sens. Si Marie Thérèse est reconnue par ceux qui commandent son portrait, elle reconnaît aussi implicitement ceux qui exposent son image. Le don de portraits par la souveraine apparaît comme un rituel qui sert de mode de gouvernement, instaurant une grande proximité entre Marie-Thérèse et ses sujets. Cette activité est relayée par des institutions individuelles qui commandent et achètent elles-mêmes des portraits. Le don de portraits, l'achat et les collections obéissent à des structures différentes que l'on découvre en examinant l'histoire des tableaux particuliers mais qui peuvent aussi se recouper. On achète par exemple des portraits que l'on expose ensuite dans ses collections, ou bien les portraits offerts par Marie-Thérèse sont par la suite exposés dans les salles d'exposition.

Dans quelle mesure les modes de diffusion des tableaux renvoient-ils à différentes stratégies d'acteurs, en particulier des stratégies de représentation qui peuvent, tout en étant en rivalité, se compléter et s'entendre ? Il s'agit de décoder les motivations et les ressorts internes comme externes auxquels répondent ces commandes de portraits, les occasions au cours desquelles les portraits sont produits. La mise en parallèle des événements politiques importants dans chaque province avec ceux de la vie et du règne de Marie-Thérèse permet de comprendre l'importance des tableaux reçus et commandés dans chaque territoire.

Le mode d'échanges et de commandes de portraits obéit à diverses logiques de mises en scène et de rivalités. La concurrence entre divers acteurs se cristallise à sa manière autour du portrait de Marie-Thérèse<sup>245</sup>. La générosité de Marie-Thérèse qui offre son portrait, ou la générosité des élites qui accueillent la souveraine de manière fastueuse lors de ses déplacements<sup>246</sup>, correspond à une manière de gouverner et une forme de pouvoir en soi, pouvoir de Marie-Thérèse comme des élites qui reçoivent la souveraine et les siens. Après une visite impériale, le portrait peut aussi bien être offert par Marie-Thérèse que commandé par les élites elles-mêmes.

Penchons-nous maintenant un peu plus précisément sur l'organisation de la cour sous Marie-Thérèse. L'œuvre réalisée sous le règne de Marie-Thérèse dans les domaines de la construction, de l'aménagement et de la décoration intérieure, est retranscrite dans les registres de comptes de la Chambre. La souveraine est effectivement renseignée sur toute chose et participe au financement des œuvres d'art des églises, des palais et des couvents, même si à la fin de son règne, son entourage la décharge d'un certain nombre d'activités<sup>247</sup>. Au sein de la cour, l'*Obersthofmeister*<sup>248</sup>, le grand maître de cour, est le plus haut responsable de l'ensemble du personnel. Il est chargé du fonctionnement de la cour ainsi que des actes du cérémoniel. Ensuite vient l'*Oberstkämmerer*<sup>249</sup>, le grand chambellan. Sous Marie-Thérèse, il a pour fonction de s'occuper des collections impériales des châteaux ainsi que des artistes de cour. Autre personnage important de la cour, le *Kammerzahlmeister*, le maître de la cour des comptes, est responsable du budget personnel du couple impérial ainsi que des dépenses exceptionnelles comme, par exemple, celles engagées pour la construction, la rénovation, et

---

**245** Cette concurrence se déroule entre diverses villes, entre nobles, entre villes vis-à-vis des nobles, entre les ordres et états vis-à-vis du pouvoir royal de plus en plus fort.

**246** C'est aussi un devoir que d'accueillir le souverain en déplacement.

**247** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 8–9.

**248** Pangerl, « Das Obersthofmeisteramt ».

**249** Pangerl, « Das Oberstkämmereramt ».

l'aménagement des châteaux<sup>250</sup>. Les livres de comptes gérés par ce fonctionnaire sont des sources écrites primordiales<sup>251</sup>. Ces documents nous indiquent à quelle occasion la cour décide d'envoyer un portrait de Marie-Thérèse<sup>252</sup>, et à quel haut dignitaire et membre de la noblesse le portrait est destiné<sup>253</sup>. Hommage ou récompense, la commande et l'offre de portrait permettent à Marie-Thérèse de nouer des liens.

La moitié des portraits du corpus sont issus des commandes de cour. Ils sont, à proportion égale, offerts comme cadeaux ou destinés aux résidences impériales, aux universités et académies. C'est ainsi que dans les années 1750, des portraits de Marie-Thérèse sont envoyés vers les villes de Milan et Presbourg<sup>254</sup>, puis dans les années 1770 vers Tallós en Hongrie, au château de Prague, vers la résidence et l'université d'Innsbruck<sup>255</sup>. Les portraits de Marie-Thérèse répondent également à une demande locale. Les livres de comptes, inventaires et archives locales des élites de la Monarchie, certes dispersés et fragmentaires, renseignent toutefois sur les commandes de portraits par les conseils urbains mais aussi ecclésiastiques et nobiliaires<sup>256</sup>.

Offrir le portrait royal relève d'une logique de don et de contre-don qui intervient en particulier dans l'acte de donner le portrait royal. La générosité est en effet un moyen important de gouverner, un moyen aussi de mesurer une forme de popularité. C'est une façon de « se gagner les cœurs » dans une « civilisation du cœur » pour reprendre la formule de Jean Nagle afin d'établir des relations harmonieuses entre les différents partenaires sociaux et politiques<sup>257</sup>. Marie-Thérèse rend tout d'abord visite aux abbayes, puis aux villes et aux nobles. Les visites ainsi que la commande de ses portraits suivent à leur manière la chronologie des événements politiques et personnels de son règne. D'autres

---

250 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 8.

251 Voir l'Introduction, section 2.e.

252 HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19 fo. 1–161 : « auf Urlaubsaudienz ou Auf Primo Audienz », lors d'une audience de départ ou lors d'une première audience, comme par exemple lors du départ d'un ambassadeur, voir fo 56.

253 Nous citons ici un exemple de la manière dont les portraits sont « enregistrés » dans les *Hofkammerzahlamts-akten* : HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19. 1743–1763, fo. 1–161, *Listen der Geschenke, die auf kaiserlichem Befehl vom geh. Kammerzahlamt bestritten wurden*. fo 16 : « Zweij gemahlte Portraits alß Ihro Maytt die Königen, und Ihro König' Hochheith des H Herzogs v Lothringen und großHerzogs von Toscana, So von dem König' Cammer Mahler Meydens verfertigt, und Ist Ihm vor jedes obgemelter Portraits, dß anuerlangte à 40 Ducat' von dem Z(u) ober Empfang abzurechnen Bewilligt worden (. . .) umb solche an Ihro Churfürstl. Durchl. von Cölln zuzustellen behändiget worden. ».

254 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 57, 60.

255 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 131–132, 134, 154, 156.

256 Fidler, « Beiträge », partie. II, pp. 205–218, partie IV, pp. 221–252.

257 Nagle, *La civilisation du cœur*, pp. 235–241.

nouvelles nécessités s'imposent au fil du temps. Au portrait comme moyen et outil de reconquête succède le portrait comme moyen de gestion et de consolidation du pouvoir royal. La souveraine envoie aussi ses portraits à ses amis qui sont également de fidèles soutiens de son régime, en position d'intermédiaires par rapport aux pays, ainsi que vers des lieux censés symboliser la nouvelle emprise de l'État, comme les universités, tout particulièrement durant les quinze dernières années du règne. Dans au moins un peu plus de la moitié des cas, les tableaux sont directement commandés, à Vienne par exemple, par les élites elles-mêmes ou offerts par la souveraine aux élites. Avoir le portrait de Marie-Thérèse exposé dans sa demeure engage de fait le propriétaire, ou du moins lui impose la vue de la souveraine. De même pour les élites nobiliaires, ecclésiastiques ou citadines, la commande d'un portrait royal permet de mieux s'approprier cette figure royale. C'est un jeu d'échange qui, comme le don et le contre-don, engage les divers acteurs en présence, Marie-Thérèse, les nobles, les ecclésiastiques, les villes, au sein d'un rapport de force, apaisé par le rituel qui s'élabore autour de l'image royale.

Cet échange correspond à la mode et au goût de l'époque pour le genre du portrait et peut aussi être comparé à une volonté de contrôler et de posséder une part du pouvoir. Si les rapports de force traduisent les relations entre Marie-Thérèse et les élites, ces tensions ne concernent-elles pas aussi les élites entre elles, en compétition les unes avec les autres ? Ne s'agirait-il pas d'avoir le plus beau et le plus grand portrait de Marie-Thérèse, comme l'attestent les exemples des villes de Gand et de Bruges ?

### **b. Les modes de diffusion des tableaux relèvent de différents types de transactions**

Les portraits sont envoyés par Marie-Thérèse et la cour de Vienne à la suite de visites impériales, qui ont lieu lors d'événements politiques et personnels. Au don répond le contre-don. Cette politique de clientélisme trouve une forme de concrétisation dans l'acte d'accueillir Marie-Thérèse, de donner, d'offrir et de recevoir le portrait royal. Un engagement s'établit alors entre les deux acteurs, entre celui qui donne et celui qui reçoit : ce dernier est souvent celui qui accueille Marie-Thérèse et reçoit ensuite son portrait, les unissant dans une relation forte. Le portrait de Marie-Thérèse instaure ainsi un rapport et un lien de réciprocité entre Marie-Thérèse et ses sujets. Aux environs de 1745, l'envoi des portraits atteint son apogée. Les principaux objectifs de la souveraine pour sa dynastie sont atteints avec le couronnement impérial de François Étienne de Lorraine. La dignité impériale est alors à nouveau entre les mains de la Maison d'Autriche.

Lorsque les portraits sont commandés par les élites, ces commandes peuvent faire l'objet de diverses stratégies d'acteurs mais aussi d'une logique similaire du don. La commande de portraits témoigne aussi d'une forme d'auto-glorification et d'auto-représentation des élites les unes vis-à-vis des autres. Il existe plusieurs exemples d'institutions qui possèdent des portraits de Marie-Thérèse relevant des deux types de transactions et d'envois. Les portraits sont offerts par la souveraine mais ils ont aussi été commandés par les élites elles-mêmes. Nous pouvons aussi nous référer à l'exemple de l'abbaye de Lilienfeld qui reçoit un portrait de Marie-Thérèse veuve (P 170, Figure 16), mais qui avait aussi commandé auparavant un portrait de la souveraine en 1756 auprès du peintre Franz Anton Palko (P 67, Figure 4) : c'était un portrait en pied majestueux destiné au réfectoire du couvent. Les portraits commandés par les états et ordres de l'époque comme par les nouveaux administrateurs de Marie-Thérèse égalent, s'ils ne dépassent même, les portraits que la souveraine commande pour ses propres appartements. Il n'est pas étonnant que les abbayes autrichiennes, connues pour leur richesse, commandent des portraits majestueux de Marie-Thérèse auprès de grands peintres, que cela soit auprès de Peter Kobler pour l'abbaye de Sankt Florian ou auprès de Franz Anton Palko pour l'abbaye de Lilienfeld. Les élites ont en effet pour habitude de s'adresser directement aux artistes, comme à l'atelier de Martin van Meytens, mais aussi auprès de peintres particuliers comme Peter Kobler, Joseph Dollenstein ou encore Daniel Schmidelli et Joseph Hauzinger.

L'acte de commander un portrait de Marie-Thérèse peut alors être lu comme une forme de démonstration de force et de représentation des commanditaires vis-à-vis du pouvoir royal comme vis-à-vis des autres élites. Inversement, lorsque Marie-Thérèse offre son portrait, de manière très régulière, il s'agit principalement d'une marque d'amitié et de récompense envers un fidèle soutien comme le sont les prieurs et abbés des grandes abbayes de la Monarchie ainsi qu'une façon de rappeler son autorité. Lors des couronnements et des cérémonies d'hommage, les visites de Marie-Thérèse, auxquelles font suite la commande et l'envoi de portraits de la souveraine, font partie d'une entreprise indispensable à la légitimation de la souveraine.

## **2 Le mécanisme du don et le portrait comme forme de substitution**

Marie-Thérèse commande autant pour offrir que pour aménager ses résidences avec des collections. Les élites commandent, quant à elles, souvent pour commémorer la présence et la visite de Marie-Thérèse, tout en enrichissant de leur côté leurs propres collections. Autour de l'objet portrait, des liens particuliers se tissent

entre Marie-Thérèse et les commanditaires ou les récepteurs des tableaux. Le don de portraits comme les voyages de Marie-Thérèse structurent les relations de la souveraine avec ses élites.

Le couronnement, ou les différents couronnements dans le cas de la Monarchie des Habsbourg<sup>258</sup>, nécessitent des déplacements et des visites auprès des élites des divers pays de la Monarchie. Marie-Thérèse est hébergée chez des nobles ou dans des couvents pendant ses voyages. Lors de son couronnement à Prague en 1743, elle est ainsi accueillie avec sa suite à l'abbaye de Melk. La même année, elle se rend aussi aux cérémonies d'hommage à Linz en Haute-Autriche où elle est cette fois l'hôte de la riche abbaye de Sankt Florian.

Chaque évènement significatif de la vie et du règne du souverain est en effet célébré à l'aide de cérémonies, de rituels et de processions<sup>259</sup>. De son côté, le souverain demeure dans le château ou la villa d'un noble, dans l'abbaye d'ecclésiastiques ou dans la résidence d'un riche habitant, ces derniers mettant leurs biens à sa disposition pour l'occasion<sup>260</sup>. Marie-Thérèse ne déroge pas à la règle. Ses visites, en règle générale grandioses, sont indispensables afin de légitimer et de confirmer son pouvoir. Par sa venue, Marie-Thérèse confirme également la position de ses sujets et les honore.

À l'occasion de couronnements, de mariages ou lors de la convocation de diètes, Marie-Thérèse et François Étienne rendent visite aux plus hauts dignitaires et représentants des ordres de la Monarchie<sup>261</sup>. Après cette visite impériale, la souveraine comme les élites ont pour habitude de commander un portrait de Marie-Thérèse afin de commémorer le passage impérial. Immortalisant le moment passé ensemble, le portrait se substitue alors symboliquement à la personne de la souveraine car celle-ci demeure à sa manière présente partout. L'union directe de la reine, qui visite régulièrement ses sujets, avec ces derniers, devient concrète et manifeste, d'un point de vue matériel, avec la commande ou le don de son portrait par Marie-Thérèse. Il s'agit d'établir un lien direct et intime entre la personne qui commande et celle qui reçoit, ou entre celle qui commande et reçoit et celle qui est représentée.

---

**258** Mentionnons le couronnement hongrois, le couronnement de Bohême et les cérémonies d'hommage autrichien ainsi que le couronnement impérial.

**259** Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », p. 39.

**260** Concernant les visites de souverains comme Leopold dans leurs pays à l'occasion des cérémonies d'hommages, voir Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, p. 74. Sur la question des visites royales, voir aussi Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », pp. 39–42, 39.

**261** Tel est le cas pour les abbayes de Sankt Florian et de Göttweig en 1745 par exemple.

En partant de la constatation qu'environ la moitié des portraits du corpus sont offerts ou commandés à la suite de visites et de voyages, il est possible d'affirmer que le voyage permet de résorber la distance et de rattraper le temps ou tous les moments où Marie-Thérèse ne peut être là. D'une certaine manière, il joue le même rôle que la peinture du portrait royal. Il rend, brièvement certes mais bien réellement cependant, le souverain présent. Le voyage comme le portrait comblent l'absence, occupent l'espace.

La diffusion de portraits illustre la nécessité de représenter Marie-Thérèse, au moment même où l'autorité de la Monarchie des Habsbourg est remise en question par le non-respect de la Pragmatique Sanction. Cette répartition des portraits témoigne de la proportion des personnes qui s'attribuent, et détiennent, un certain pouvoir et une importance politique qu'elles illustrent par l'achat ou l'exposition d'un portrait.

Il s'agit de légitimer la présence impériale en la commémorant et en la substituant. En tant que personnification du pouvoir et de l'État, le corps politique du souverain acquiert une valeur de permanence, d'ubiquité et d'atemporalité<sup>262</sup>. La mort d'une entité royale provoque cependant presque toujours une crise, au moins un changement dans l'autorité royale, dans la redéfinition de la source et de la nature de cette autorité, ne serait-ce qu'en ce qui concerne la passation de pouvoir, même si, dans le cas de Marie-Thérèse, cette dernière est censée être assurée par la Pragmatique Sanction. Affirmer de nouveau, par la démultiplication et la diffusion du portrait, la permanence du corps politique, de l'État, est alors un moyen de surmonter l'interruption provoquée par la disparition du corps naturel du précédent monarque<sup>263</sup>.

La présence des portraits dans les espaces du pouvoir et lieux de décision politique, comme les hôtels de ville, les espaces politiques et judiciaires, les espaces de pouvoir et les lieux de décision politique, à l'occasion d'événements importants tels les couronnements, les passations et prises de pouvoir, entraîne un cérémonial précis<sup>264</sup>. Le portrait royal est alors exposé dans des salles d'au-

---

262 Marin, *Le portrait du roi*.

263 Kantorowicz, *The King's Two Bodies* ; voir aussi Giesey, *The Royal Funeral Ceremony* ; Giesey, « Modèles de pouvoir ».

264 Martin Warnke fait allusion à la fonction des portraits en tant que substitution du personnage royal, en particulier lorsqu'il s'agit de portraits qui se trouvent dans les salles d'audience des ambassadeurs ; voir Warnke, *Hofkünstler*, pp. 272–273. Friedrich Polleroß donne, quant à lui, des exemples de cette fonction de substitution des portraits en particulier lors de l'hommage devant des portraits officiels dans des hôtels de ville et des salles d'audience. Il mentionne aussi l'usage du portrait dans le cadre des mariages ; voir Polleross, « Zur Repräsentation der Habsburger », pp. 87–104, p. 94. Lorne Campbell offre des exemples de substitution dans le sens

dience sous une sorte de baldaquin. Durant toute la cérémonie, l'assistance agit en principe comme si le souverain était là en personne<sup>265</sup>.

Au cours de l'époque moderne, le pouvoir du portrait fait en effet l'objet de nombreuses réflexions que cela soit en littérature ou en peinture. Dans l'œuvre de Juan Batista Maino, *La reconquête de Bahia* (1635), le spectateur peut contempler un tableau dans le tableau. Il s'agit du portrait de Philippe IV. Maino s'inspire de l'interprétation théâtrale qu'en donne, la même année, Lope de Vega dans *El Brasil restituido*<sup>266</sup>. Dans cette pièce, le commandant de l'armée espagnole, Don Fadrique de Tolède, dévoile un portrait de Philippe IV devant des soldats vaincus. Il demande au monarque le pardon des prisonniers. L'image semble alors approuver de la tête<sup>267</sup>. Par leur représentation gestuelle, les soldats semblent réagir à la présence du roi présent par son image. Ils lui signifient ainsi leur reconnaissance et surtout l'acceptation de son autorité<sup>268</sup>.

De tels propos doivent toutefois être relativisés dans la mesure où les contemporains ont certainement fait la différence entre le souverain en personne et son image. Faute du roi en personne, l'exposition de son image est un substitut. L'exemple du tableau de Bahia est intéressant pour notre étude sur les portraits de Marie-Thérèse car il est possible d'interpréter les portraits comme des signes de pardon ou du moins comme des éléments participant au processus de pardon et de clémence royale. L'exemple de ce tableau où le monarque espagnol accorde sa grâce aux prisonniers est alors dans notre cas particulièrement pertinent. Marie-Thérèse est également amenée à accorder son pardon à certains sujets « infidèles », comme en Bohême, notamment à l'évêque de Prague, Manderscheid, avec qui la souveraine tente de se réconcilier, en se rendant dans la capitale de Bohême en 1754 et 1756. S'agit-il de se réconcilier ou de réaffirmer son pouvoir ? Les deux probablement. *Milde und Gerechtigkeit*, Clémence et Justice, n'en demeurent pas moins des valeurs importantes pour Marie-Thérèse. Signe de pacification, les portraits de Marie-Thérèse créent une certaine unité en raison de leur nombre et de leur large distribution. Par la

---

contraire : des outrances au portrait royal pouvaient être punies comme si c'était le monarque lui-même qui avait été offensé ; voir Campbell, *Renaissance Portraits*, pp. 222–225.

265 Warnke, « Das Bild als Bestätigung », p. 504.

266 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 311–312. Cet épisode parcourt toute la littérature sur le portrait ; voir entre autres Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 11 ; Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, p. 188 ; Stoichita, « Imago Regis », pp. 181–182 ; Roeck, *Das historische Auge*, pp. 273–274.

267 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 311–312.

268 Toutefois, dans le texte de Vega, les prisonniers répondent surtout à un ordre du général espagnol leur imposant de s'agenouiller et de se découvrir.



démultiplication de son portrait, Marie-Thérèse apporte une forme de « paix » dans des territoires, encore récemment en guerre et occupés par des forces ennemies. On pourrait qualifier cette paix de *Pax Austriaca* ou encore de paix de Marie-Thérèse symbolisée par le portrait royal.

En plus de resserrer des liens d'amitié, le portrait permet de récompenser et de remercier. La souveraine remercie pour un service rendu et témoigne de sa reconnaissance à l'aide de son portrait. Les *Gastgeschenke*, les dons d'hospitalité, sont censés remercier de l'hospitalité rendue. Les portraits sont aussi commandés en signe de commémoration de la visite royale ou du couronnement, les visites ayant en général lieu à la suite du couronnement. Ces signes d'amitié peuvent aussi s'adresser à des émissaires étrangers, ce qui inscrit d'emblée les portraits dans un cadre diplomatique. Les portraits servent également de dons diplomatiques et de dons traditionnels d'adieu vis-à-vis de diplomates.

Pour résumer, il existe au fond trois constellations autour de la commande d'un portrait. La cour apparaît ainsi comme un acteur important de cette diffusion des portraits royaux qui souvent sont réalisés afin d'être exposés dans les palais impériaux<sup>269</sup>. Le don d'un tableau peut aussi avoir directement lieu entre la cour et différents types de destinataires<sup>270</sup>. D'autres situations enfin se déroulent où la cour n'est pas impliquée et où les nobles, abbés ou conseils urbains, commandent, de leur propre initiative, un portrait royal de Marie-Thérèse, très souvent d'ailleurs à Vienne auprès d'artistes formés à l'Académie. Ces trois catégories de commande sont relativement bien réparties, un tiers du corpus pour chaque type de diffusion. Commençons par analyser l'initiative de la cour.

### **a. Les commandes de la cour suivies de dons : les dons d'hospitalité et les dons diplomatiques**

L'offrande de portraits est un mode de communication et de gouvernement répandu dans les milieux du pouvoir à l'époque moderne<sup>271</sup>. Marie-Thérèse n'est pas la première souveraine à offrir son portrait : cet usage est alors fort répandu. Les présents, remis lors de circonstances diverses, mariages, condoléances, naissances de princes, victoires, traités de paix, montrent la munificence et la générosité du souverain tout en étant « un moyen privilégié de diffusion de

<sup>269</sup> Il s'agit généralement des portraits originaux.

<sup>270</sup> Il s'agit des nobles, ecclésiastiques, villes, princes d'Empire, diplomates étrangers.

<sup>271</sup> Concernant les différents types de portraits princiers sous forme de présents, voir Polleross, « Des abwesenden Prinzen Porträt », pp. 397–401 ; Telesko, « Herrschaftssicherung », p. 38.

son image », pour reprendre les termes d'Isabelle Richefort<sup>272</sup>. Dans le cas de Marie-Thérèse, les portraits se présentent sous forme de tableaux mais aussi de médaillons, de bagues et de boîtes munies de portraits en miniature de Marie-Thérèse. De nombreux types de portraits sont en effet mentionnés dans les archives<sup>273</sup>. Donner, offrir son portrait en particulier, apparaît donc comme une manière habituelle de gouvernement. Il s'agit d'un moyen très fréquent d'entretenir des relations diplomatiques, notamment vis-à-vis des pays avec lesquels on souhaite entrer ou rester en contact<sup>274</sup>.

La tradition du cadeau d'adieu et de souvenir<sup>275</sup> remonte au début de l'époque moderne chez les Habsbourg. À la cour de Vienne, au XVI<sup>e</sup> siècle, depuis Ferdinand I<sup>er</sup> et jusque tard au cours de l'époque moderne, il est habituel d'offrir une chaîne d'or lors du départ d'un diplomate, à laquelle vient se rajouter le portrait du souverain<sup>276</sup>. Objets honorifiques, diplomatiques et politiques, le collier et le portrait permettent de manifester d'éventuels changements dans les relations politiques entre les différents pays<sup>277</sup>. De tels dons sont fréquemment utilisés par Marie-Thérèse comme en témoignent les archives viennoises<sup>278</sup>. Lorsqu'il est donné, le portrait suit un rituel, qui commence au moment même de la réception de Marie-Thérèse dans les demeures principalement aristocratiques et ecclésiastiques. Le corps physique de la reine est tout d'abord logé avec faste et pompe. Par la suite, son corps symbolique, incarné par le portrait, est conservé à l'endroit où la visite royale a eu lieu.

Abordé par les travaux de Barbara Stollberg-Rilinger<sup>279</sup>, le rituel politique est défini comme une forme de communication dans la mesure où il constitue une relation interactive entre les personnes. Les rituels, actes performatifs, créent une certaine forme de cohésion. Ils sont particulièrement utiles lorsqu'une continuité est rompue ou lorsque l'ordre est menacé<sup>280</sup>, le don du portrait royal instaure et rappelle ainsi un ordre social car le don entraîne en réponse une forme de contre-don.

---

272 Richefort, « Présents diplomatiques », p. 263.

273 Ces portraits sont évoqués en association avec des boîtes, des bagues ou des médaillons.

274 Durchhardt, « Das diplomatische Abschiedsgeschenk ».

275 Comme *Abschiedsgeschenk* ou alors *als Andenken* comme on peut le lire dans les archives.

276 Durchhardt, « Das diplomatische Abschiedsgeschenk », pp. 353–354.

277 Durchhardt, « Das diplomatische Abschiedsgeschenk », p. 360.

278 HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161. HHSTA HA GehKZ 1–27 HZA Nr. 27 Karton 1, fo. 1–113.

279 Stollberg-Rilinger, « Symbolische Kommunikation », pp. 489–527.

280 Voir les propos de Stollberg-Rilinger, *Rituale*, pp. 9–14.

L'ouvrage de Marcel Mauss présente ainsi l'échange de dons dans les sociétés comme des phénomènes sociaux<sup>281</sup>. S'ils apparaissent comme volontaires, les dons doivent être acceptés et faire l'objet d'un retour. Mauss distingue alors plusieurs obligations sociales fondamentales, le devoir de donner, celui d'accepter et enfin de répondre au don<sup>282</sup>. Essentielle lors de la transmission de présents, le don est aussi un instrument permettant d'établir et de rappeler des rapports de force et de hiérarchie. Celui qui reçoit se doit d'être reconnaissant tandis que celui qui donne se doit désormais d'être toujours plus généreux et surtout protecteur<sup>283</sup>. Dans le cas de Marie-Thérèse, le rituel peut être comparé à la succession d'étapes allant du voyage, à la réception de la souveraine, ainsi qu'à la manière de celle-ci de remercier. Marie-Thérèse rend ainsi visite à certains de ses sujets, ceux-ci lui accordent leur hospitalité, puis la souveraine prend congé et remercie, enfin on commande ou reçoit un portrait royal qui sert dans tous les cas à commémorer cette venue.

Le portrait de la souveraine est notamment offert par la cour à un dignitaire étranger pour son départ ou lors de la première audience d'inauguration d'un diplomate. C'est le rôle entre autres de l'*Obersthofmeister*, le grand maître de cour auprès de Marie-Thérèse, d'être responsable de la distribution des présents. Dans les registres de comptes de la cour, les portraits sont également recensés par l'*Oberstkämmeramt*, le grand chambellan. Le portrait de Marie-Thérèse est alors offert lors de l'*Abschiedsaudiienz* ou de l'*Urlaubsaudiienz*, autrement dit au cours de l'audience de départ des ambassadeurs ou d'une manière générale après une visite. Ce sont les principales façons pour Marie-Thérèse et sa cour d'offrir les portraits. Ceux qui sont honorés ou récompensés grâce aux portraits sont en règle générale des ambassadeurs, des nobles et des ecclésiastiques<sup>284</sup>.

Ce sont les sources écrites administratives qui nous apprennent que les portraits de Marie-Thérèse sont utilisés en tant que don<sup>285</sup>. C'est un rituel nécessaire pour entretenir de bonnes et harmonieuses relations diplomatiques avec

---

**281** Mauss, « Essai sur le don », pp. 30–34 et pp. 50–53; voir aussi Paradis, Roy, « Le cœur craintif », p. 109.

**282** Stollberg-Rilinger, *Rituale*, pp. 79–81, p. 79.

**283** Stollberg-Rilinger, *Rituale*, p. 80.

**284** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo 1–161.

HHSTA HA GehKZ 1–27 HZA Nr. 27 Karton 1, fo. 1–113.

**285** HHSTA HA GehKZ HZA Nr. 19 et 27. Des portraits sont très régulièrement mentionnés dans les archives, généralement sous forme de médaillons et de boîtes, ou sur des portraits en miniature comme l'atteste cette phrase qui revient si souvent « Ein Contrefaict Büchsen von Brillanten und das Porträt [. . .] auf Urlaubsaudiienz gegeben worden » ou « Auf Primo Audiienz gegeben worden », une boîte et un portrait de Marie-Thérèse ont été offerts lors de l'audience de départ.

certains pays, comme la France ou l'Angleterre, dont on espère l'aide et le soutien. Les portraits obéissent en effet à un mode de fonctionnement diplomatique et honorifique. Trois portraits de Marie-Thérèse (P 231), de son époux, l'empereur François et de la mère de Marie-Thérèse, l'impératrice-veuve Élisabeth Christine sont ainsi exposés dans la salle de dîner du château de Newby Hall dans le nord de l'Angleterre. L'ancien détenteur du château était Lord Grantham, ambassadeur d'Angleterre à la cour de Vienne<sup>286</sup>. Il aurait reçu ces trois portraits, des peintures à huile de grandes dimensions comme *Abschiedsgeschenk*, dons d'adieu de la souveraine pour commémorer son départ et le remercier des services rendus. Les portraits sont suspendus dans la salle de dîner. Au milieu est exposé François de Lorraine, à sa gauche, sa belle-mère, Élisabeth Christine, et à sa droite, sa femme, Marie-Thérèse. Le don, élément crucial du rituel, est l'objet de délibération comme en témoignent certaines archives, notamment les *Haus-Archiv*, *Hofkammerzahlamtsakte*. Il existe toute une économie, tout un marché du portrait<sup>287</sup>.

### **b. La liste des cadeaux envoyés entre 1743 et 1763 sur l'ordre de la chambre des comptes**

Les dates d'envoi des portraits sont importantes, en particulier dans les années 1740, lors des couronnements de Marie-Thérèse en roi de Hongrie et de Bohême et lorsqu'il s'agit de préparer l'élection et le couronnement de François Étienne en tant qu'empereur en 1745. C'est ainsi que Meytens peint pour l'occasion deux portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne. Pour chaque portrait envoyé au prince de Cologne, il reçoit quarante ducats. La remise d'un portrait sous forme de don résume toute cette représentation de l'acte de donner, d'échanger et de recevoir. Le présent, élément crucial du rituel, est l'objet de délibérations des autorités. C'est ainsi que le 22 juin, puis le 2 août 1745, deux portraits de François Étienne et de Marie-Thérèse, réalisés par Martin van Meytens, sont envoyés à l'archevêque-électeur de Cologne<sup>288</sup>. François Étienne est élu le 13 septembre et couronné le 4 octobre 1745 en tant qu'empereur du Saint Empire romain germanique, sous le nom de François I<sup>er</sup>.

Les dignitaires étrangers, en particulier les ambassadeurs et autres conseillers sont les premiers concernés par l'envoi de dons diplomatiques. Lors de la

<sup>286</sup> Newby Hall & Gardens, North Yorkshire. Nous remercions entre autres Birgit Rauscher pour ses informations sur ces portraits.

<sup>287</sup> D'autres cadeaux ont été offerts en plus des portraits : des médailles, des diamants et des brillants, qui contenaient très souvent un portrait en miniature de Marie-Thérèse.

<sup>288</sup> HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161, 1743–1763, fo. 16.

mort du ministre extraordinaire de la République de Venise à la cour viennoise, Nicolo Erizzo, à Vienne en 1746<sup>289</sup>, sa famille, ses héritiers, reçoivent un portrait de la souveraine comme cadeau, le portrait est confié au secrétaire de légation Pietro Vignola et sera remis aux héritiers du défunt à Venise<sup>290</sup>.

Dans l'énumération des tableaux, un portrait est offert à l'ambassadeur russe le 18 juillet 1752. Le portrait est ainsi donné à monsieur le comte de Bestuzev<sup>291</sup> après une audience de départ<sup>292</sup>. Le 17 septembre 1752, l'ambassadeur de France Emmanuel marquis d'Hautefort obtient un portrait de Marie-Thérèse pour son départ<sup>293</sup>. Il s'agit d'un contrefait avec brillant, ce qui, sans être l'objet de notre étude, mérite tout de même d'être mentionné. Les portraits sont très souvent offerts à des comtes et ambassadeurs<sup>294</sup>. Le 29 octobre 1752, l'ambassadeur du roi de Sicile et de Naples Don Pietro Peccadelli da Bologna n'est pas oublié et reçoit un portrait de Marie-Thérèse<sup>295</sup>.

Après la mort de l'empereur François I<sup>er</sup> en 1765 et le couronnement de Joseph comme empereur du Saint Empire, des portraits sous diverses formes sont de nouveau fréquemment offerts à divers ambassadeurs, comme par exemple à un nouvel ambassadeur vénitien<sup>296</sup>.

---

**289** Nicolo Erizzo, cavaliere de Venise, est un temps ambassadeur à Vienne auprès du Saint Empire romain germanique entre novembre 1735 et décembre 1737. Il est également ambassadeur auprès de la monarchie autrichienne à Vienne entre 1744 et sa mort en 1746. Nicolo fut aussi envoyé en Espagne entre 1727 et 1729 et en Turquie entre 1739 et 1742. Hausmann, *Repertorium der diplomatischen Vertreter*, pp. 412, 413, 414, 416 et 417.

**290** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161, 1743–1763, fo. 39, relaté le 3 novembre, « den 3 November ».

**291** Un Andrej Alekseevic comte de Bestuzev-Rjumin est mentionné dans le Saint Empire romain germanique en 1748, en tant qu'émissaire russe. Un autre Bestuzev, un Michail Petrovic cette fois, est quant à lui évoqué comme émissaire extraordinaire entre 1749 et 1752. C'est probablement de ce dernier qu'il s'agit dans les livres de compte de Vienne car les dates concordent. Hausmann, *Repertorium der diplomatischen Vertreter*, p. 317.

**292** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161, 1743–1763, fo. 56. 18. Juli 1752 « Dem allhier an den Kaiser. König. Hof gestandenen „Russisch“ Kaiserlich Botschafter ihres Excellen. Herrn Grafen Pestuchef nach dessen den 18. July. 1752 gehabter urlaubs Audienz gegeben worden. (Urlaubsaudienz oder Abschiedsaudienz) ».

**293** Emmanuel marquis de Hautefort, maréchal de France, ambassadeur, prima audientia, de France dans le Saint Empire romain germanique entre 1750 et 1752. Hausmann, *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder*, p. 105.

**294** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, f<sup>o</sup> 1–161, 1743–1763, fo. 56: « Den 17 Septembris 1752 ».

**295** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, f<sup>o</sup> 1–161, fo 56 : « Den 29 Octobris 1752 ».

**296** Le 24 octobre 1765, l'ambassadeur vénitien Andreas Nicolo Erizzo, probablement le fils de l'ambassadeur précédent décédé en 1746, reçoit un portrait de Marie-Thérèse pour son audience de départ. HZA Nr. 27 1764–1780, fo 1–113, fo 6 et HZA Nr. 19, fo. 39.

Ce don de portraits se fait donc vers un public intérieur, appartenant aux pays de la Monarchie, ainsi qu'extérieur, vis-à-vis des représentants des puissances étrangères. Il faut alors distinguer entre les dons de remerciement, gestes de loyauté, et les dons diplomatiques destinés à renforcer des liens diplomatiques.

Savoir mobiliser et s'appuyer sur l'affection des sujets est un aspect fondamental de la mise en place de tout État comme de toute structure et pouvoir politique, en particulier en période de crise. Ainsi, les dons donnent naissance à un véritable rituel de réciprocité. En offrant généreusement son portrait, Marie-Thérèse s'inscrit dans « une civilisation du cœur » selon la formule de Nagle<sup>297</sup>. La libéralité et la générosité de la souveraine entraînent une obligation très forte qui s'impose à chaque acteur de l'échange. Il s'agit de répondre au don par le contre-don, comme il a été évoqué. Le don peut correspondre à la visite de Marie-Thérèse, hébergée par ses élites.

Le contre-don est ensuite l'acte d'offrir et de commander le portrait royal en souvenir de ce moment passé ensemble, dans une sorte de serment direct<sup>298</sup>. La mission principale du seigneur ou du roi est d'« établir l'harmonie », d'être « le garant de l'ordre »<sup>299</sup>. Le souverain se doit « de pouvoir exercer sa faculté de donner »<sup>300</sup>, à la manière d'un père protecteur ou d'une mère protectrice.

La souveraine adresse des dons à des diplomates étrangers, procédé normal durant l'époque moderne<sup>301</sup>. Lorsqu'elle offre ses portraits, la souveraine n'oublie pas non plus certaines personnalités d'importance et utiles, que cela soit les ecclésiastiques, les nobles mais aussi certains bourgeois tel le bijoutier et banquier genevois Étienne Salles. Ce dernier reçoit en 1762 un portrait de Marie-Thérèse comme don de la souveraine elle-même (P 149)<sup>302</sup>.

---

**297** Nagle, *La civilisation du cœur*.

**298** Nous nous appuyons notamment sur les propos de Nagle, *La civilisation du cœur*, pp. 236–237, p. 237 « La reconnaissance vient donc en surcroît du contre-don (. . .) ». Voir aussi les propos de Natalie Zemon Davis qui a étudié « le registre du don » dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle. Zemon Davis, *The Gift in sixteenth century France*. Notre ouvrage travaille sur la Monarchie des Habsbourg au XVIII<sup>e</sup> siècle, autre lieu, autre époque. Toutefois, certains des propos et des logiques du don abordés par ces auteurs nous ont semblé intéressants pour comprendre les mécanismes qui lient princes et sujets au cours de l'époque moderne. Voir aussi Paradis, Roy, « Le cœur craintif », p. 106.

**299** Nagle, *La civilisation du cœur*, p. 236 et p. 238 : « Ce lien du cœur est aussi une garantie de bon ordre [. . .] ».

**300** Nagle, *La civilisation du cœur*, pp. 238–239, p. 239.

**301** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, Fol. 1–161, fo. 16, fo. 56 et fo. 39.

**302** Bleeker, « Les portraits de cour », pp. 71, 80 ; Loche, « Gemälde », p. 31. Malgré l'attribution courante à la collection d'Étienne Sal(l)es, joaillier et banquier à Genève, il se pourrait que ce portrait ait plutôt été offert par Marie-Thérèse au joaillier de la cour Jean Pallard, grand-père de Mademoiselle Salles-Pallard qui légua le portrait à la Société des Arts de Genève en 1839 ; voir Loche, Roethlisberger, *Liotard*, vol. 1, pp. 544–545, p. 545.

Comme nous l'avons évoqué, les relations politiques et sociales dans le royaume se construisent à partir d'un certain nombre de rituels qui structurent les entreprises de représentation de chacun, des élites comme du monarque<sup>303</sup>. Dans les années 1740, les abbayes, puis dans les années 1760 les nobles hongrois, rivalisent pour accueillir Marie-Thérèse lors de ses déplacements. Le portrait permet ainsi de commémorer un souvenir partagé. Rappelons que les cérémonies de réception vont au-delà d'une simple hospitalité pratique<sup>304</sup>.

Des portraits de Marie-Thérèse (P 136) et de François Étienne sont ainsi exposés dans les collections du château d' Eggenberg près de Graz. En route pour Innsbruck afin d'y célébrer le mariage de l'archiduc Léopold avec l'infante Marie-Louise, la famille impériale séjourne au château au cours de l'année 1765. Elle est accueillie une semaine durant dans une pompe raffinée<sup>305</sup>. Après ce séjour, deux portraits du couple impérial sont recensés comme *Gastgeschenk*, don d'hospitalité, de la souveraine envers ses hôtes, pour les remercier de leur accueil.

Le portrait apparaît ainsi comme un don, marque de commémoration mais aussi de remerciement et de récompense.

### c. Le portrait comme don de récompense et de remerciement

Lorsqu'ils viennent de Marie-Thérèse et de la cour, les portraits sont donnés dans un but de récompense et de remerciement. En 1745, un peu après l'inauguration officielle de Marie-Thérèse en Brabant et en Flandre (en son absence), celle-ci envoie un portrait exécuté par Martin van Meytens au conseil de la ville de Gand. Le conseil de Flandre a en effet décidé d'offrir, en 1743, une robe de dentelle à la souveraine. Ce cadeau est destiné à Marie-Thérèse, au moment même où elle inaugure son pouvoir dans la province. Cette robe est réalisée par des Flamandes, des orphelines de la ville de Gand<sup>306</sup>, qui travaillent pendant plusieurs mois à la confection de l'habit. Les états de Flandre auraient fait réaliser cette robe de dentelle en cinq mois. Le 13 février 1744, le ministre Silva-Tarouca annonce aux états de Flandre, que la robe a bien été remise à la souveraine. Marie-Thérèse souhaite se faire peindre en portrait, vêtue de cette robe. Le peintre officiel Martin van

<sup>303</sup> Paradis, Roy, « Le cœur craintif », pp. 120–123.

<sup>304</sup> Sur la longue tradition des cérémonies et représentations à l'arrivée du monarque, voir Kipling, *Enter the King*.

<sup>305</sup> Kaiser, *Schloss Eggenberg*, pp. 205, 211 et pp. 208–209 ; Wiesflecker, « Stationen », pp. 193–194.

<sup>306</sup> Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

Meytens réalise alors deux portraits. L'un d'entre eux se trouve dans la salle de cérémonie du château de Schönbrunn (P 121), le second est offert à la ville de Gand pour la salle de réception de l'hôtel de ville, où il se trouve aujourd'hui encore (P 122)<sup>307</sup>. En échange de la robe de dentelle, la souveraine remercie Gand en 1745 par l'envoi de son portrait qui la représente vêtue de cette même robe de dentelle<sup>308</sup>. À un présent, la robe de dentelle, répond un autre présent qui prend la forme d'un portrait.

Il existe encore d'autres récits sur l'origine de certains portraits de Marie-Thérèse qui relèvent de cette logique du don. C'est le cas par exemple de l'abbaye cistercienne de Rein en Styrie. Elle possède un portrait (P 147, Figure 13) qui, selon la tradition, fut un cadeau de la souveraine afin de remercier l'abbaye d'avoir accueilli comme moine une personne poursuivie<sup>309</sup>. On a donc affaire encore une fois à un portrait sous forme de don et de récompense, témoignage d'un lien d'amitié.

Aux côtés des portraits recensés dans les archives viennoises, des légendes orales et des épisodes relatés dans la littérature secondaire abordent l'usage des tableaux. Nous disposons de plusieurs niveaux de recherche possibles : les archives d'époque mais aussi la manière dont les portraits de Marie-Thérèse sont demeurés dans les mémoires jusqu'à aujourd'hui, relatée par la littérature secondaire.

Ce portrait issu de l'atelier de Martin van Meytens vers la fin des années 1750 est conservé dans la bibliothèque de l'abbaye de Rein en Styrie (P 147, Figure 13). Marie-Thérèse est représentée de manière assez simple, de moitié, sans aucun attribut explicite du pouvoir, représentation habituelle lorsque le portrait est offert comme don de courtoisie et de récompense par Marie-Thérèse. Le tableau est accompagné d'une inscription commémorative : « À cause des mérites extraordinaires de Marian, abbé de Rein, envers la cour impériale, Marie-Thérèse, impératrice et reine très bienveillante », celle-ci aurait envoyé cette « effigie précieuse » d'elle-même en l'an 1768<sup>310</sup>.

Accompagné d'une chasuble, le portrait royal est offert par la souveraine. Il s'agit d'une manière ancienne de gérer ses relations pour les chefs d'État, que l'on pourrait rapprocher d'une politique clientéliste. Cette manière d'agir crée

**307** Meulemeester, « Matthias de Visch », pp. 293–297.

**308** Englebort, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

**309** Hahnl, *Stift Rein*, p. 21. Merci au père August Janisch de l'abbaye de Rein pour ses renseignements.

**310** « Ob eximia Mariani de Runa abbatis in aulam Caesaream merita Maria Theresia imperatrix ac regina clementissima [...] hanc sui effigiem pretiosam [...] transmissit anno Salutis MDCLXVIII ». L'abbé mentionné est Marian Pittreich ; voir sur lui Mlinarič, *Cistercijanska opatija Rein*, pp. 124–144 ; sur Marian voir Wild, « Die Äbte von Rein », p. 58.





**Figure 13:** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, fin des années 1750, 100 x 70 cm, Inv. Nr. R 455, abbaye de Rein, Autriche.

un lien très personnel, souligné par la chasuble à laquelle Marie-Thérèse a apparemment travaillé elle-même. Sous les apparences d'un acte de générosité et d'amitié, le don de portraits est un acte de pouvoir<sup>311</sup>. Offrir des portraits permet de resserrer des liens, quelle que soit la nature de ces liens : amicale, politique, économique ou autre.

Les nobles comme les ecclésiastiques ou les bourgeois sont récompensés par le don d'un portrait, en échange d'un service rendu, d'un mariage, pour la nomination à un poste, pour un départ. En 1752, le secrétaire d'État Johann Bartenstein se voit offrir des portraits royaux : on paie « deux portraits de Leurs Majestés, en pied, réalisés et livrés, avec lesquels le conseiller de cour et secré-

<sup>311</sup> Le cas de la paire de portraits offerte par Marie-Thérèse à l'abbé Norbert II Sperges de Wilten est peut-être similaire ; voir Hammer, *Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks*, pp. 161–162.

taire d'État secret Johann Christoph baron de Parttenstein a été gracié, au peintre de cour impérial et royal Johann Peter Kobler »<sup>312</sup>. Dans ce cas précis, un personnage de haut rang, conseiller de cour et secrétaire d'État, reçoit les portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne en signe de reconnaissance. Aux côtés des registres de comptes de la cour, les rapports des contemporains de Marie-Thérèse, tel le *kaiserlicher Obersthofmeister*, le grand maître de cour impérial, le prince Khevenhüller, témoignent de l'usage qui est fait du portrait<sup>313</sup>. Marie-Thérèse s'attache ainsi une clientèle de sujets fidèles qui participent à son entreprise de légitimation<sup>314</sup>. Il est également question de récompenser le mérite ou le service rendu. Cette légitimation est réciproque car Marie-Thérèse reconnaît aussi à sa manière l'importance des personnes auxquelles elle fait don de son portrait.

En 1759, un nommé Pruckner est récompensé au moyen d'une médaille portant l'image de la souveraine. Cet ancien maître verrier de la ville morave de Lipník avait rendu des services hors du commun en guidant les troupes autrichiennes par des chemins cachés pour surprendre leurs adversaires durant le siège d'Olomouc en 1758<sup>315</sup>. Dans ce cas encore, l'image de la reine est commandée et distribuée en souvenir d'un fait passé et en récompense d'un service rendu. Objet d'échange entre Marie-Thérèse et les siens, le portrait, sur toute sa gamme de supports, permet d'apprécier les rapports entre la souveraine et ses sujets.

Dans son journal, le prince Khevenhüller raconte que madame Khevenhüller conduit une dénommée comtesse Brühl en présence de Marie-Thérèse, et celle-ci lui offre un de ses portraits, sous forme de miniature accompagné d'un bijou en forme d'aigrette. Lorsque la comtesse prend congé de la souveraine, Marie-Thérèse lui fait ses adieux en lui offrant son portrait<sup>316</sup>. Les portraits peu-

---

**312** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 64: « dem K. K. Camer Mahler Johann Peter Kobler wegen 2 von Beeden K. K. Maytten in Lebensgrösse verfertigt u. gelieferten Portraitsen, womit der K. K. Hof Rath und geheime Staats Secretarius Johann Christoph Freyherr von Parttenstein begnädigt worden ».

**313** Khevenhüller-Metsch, *Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters*.

**314** Nous sommes tout à fait conscients que le terme de « clientèle » peut être discutable. Dans les études sur le patronage, la question de savoir si la relation entre monarque et sujet peut être assimilée à celle entre patron et client, a été longtemps discutée.

**315** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161, 1743–1763, fo.124. Den 28. July 1759.

**316** Khevenhüller, *Aus der Zeit Maria Theresias, 1745–1749*, 1745 Febru. 8–11, p. 27: « Den 8. befande die Königin sich so gutt widerummen hergestellt, dass sie meiner Frau erlaubt, die Brühl zu ihr in die Cammer zu führen, damit sie sich beurlauben könnte; welche von der Königin Gnaden dergestalten eingenommen worden ware, dass sie mit weinenden Augen ihren Abschied nahm. Die Königin beschenkte sie mit ihrem Porträt, so mit Brillianten en forme d'aigrette gefasst war und in einem indianischen Zupf Trigerl gelegt worden. ».

vent aussi être offerts à l'occasion de mariages. De tels dons semblent assez habituels pour le mariage des dames de cour de l'impératrice-reine. Ainsi, le 30 octobre 1749, une boîte garnie de brillants et de l'image de Marie-Thérèse est présentée, apparemment par la souveraine elle-même, à la comtesse Maria Theresia Starhemberg qui se marie avec le baron Ferdinand Karl von Ulm<sup>317</sup>. La comtesse Auersperg reçoit un pareil cadeau de mariage (*hochzeit praesent*), comme la comtesse Maria Anna Trautson qui épouse le prince Johann Friedrich Lamberg<sup>318</sup>.

Des traités comme les Miroirs des Princes expliquent depuis la fin du Moyen Âge que les princes se doivent de gouverner leurs sujets avec amour et justice<sup>319</sup>. Les dons matériels et la « libéralité du cœur » exprimée par la justice et le pardon<sup>320</sup> constituent les deux formes principales de générosité princière, que l'on songe notamment au pardon accordé par Marie-Thérèse à certains sujets, et non des moindres, qui l'ont abandonnée au début du règne. Moyen de résoudre les conflits et d'apaiser les tensions, l'amour encadre en effet les liens sociaux et politiques au sein de la Monarchie<sup>321</sup>. C'est justement ce rapport personnel entre le monarque et ses sujets qui rend possible une politique de bon gouvernement.

#### **d. Substituer la présence royale à la suite d'une visite impériale: les visites et l'acquisition de portraits dans les abbayes**

Les portraits conservés dans les abbayes et les institutions ecclésiastiques représentent une part importante du corpus. Ces exemples ecclésiastiques sont intéressants dans la mesure où dans plusieurs cas, comme à Melk par exemple, ils présentent les deux types principaux de diffusion des portraits de Marie-Thérèse, comme cadeau de la souveraine elle-même et comme commande des élites, des abbés en l'occurrence.

**317** HHSTA HA GehKZ 1–19 HZA Nr. 19, Karton 1, fo. 1–161, f<sup>o</sup>. 46. 30 octobre 1749. Le mari, jeune noble de l'Autriche antérieure et futur président du gouvernement de cette province, est un protégé du comte Rudolf Chotek, ce qui explique vraisemblablement l'intérêt particulier de Marie-Thérèse à ce mariage; voir Quarthal, « Die vier vorderösterreichischen Regierungspräsidenten », pp. 135–136.

**318** HHSTA HA GehKZ 1–27 HZA Nr. 27 Karton 1, fo. 1–113, fo 118, 28 juillet 1758, fo. 129, 5 janvier 1761. Sur l'importance sociale et politique des dames de cour et surtout de leurs mariages, voir Duindam, « Im Herzen der zusammengesetzten Habsburgermonarchie », p. 27 ; Keller, « Das Frauenzimmer », pp. 148–155. Sur le mariage de la comtesse Trautson, qui s'avéra désastreux pour la mariée, voir Bastl, *Tugend, Liebe, Ehre*, pp. 373, 415–416.

**319** Krynen, *Idéal du prince*, pp. 119–123 ; Paradis, Roy, « Le cueur craintif », p. 116.

**320** Paradis, Roy, « Le cueur craintif », p. 116 ; rappelons aussi que *Milde und Gerechtigkeit* est la devise de Marie-Thérèse.

**321** Paradis, Roy, « Le cueur craintif », p. 116.

La somptuosité est une obligation pour recevoir la famille royale, comme l'attestent les exemples de l'abbaye de Melk (P 21) et de Sankt Florian en 1743 (P 135, Figure 32) mais aussi de Göttweig en 1746 (P 96) où Marie-Thérèse et sa cour s'arrêtent à plusieurs reprises<sup>322</sup>. En respectant les lois et règles de l'hospitalité, les élites intensifient leurs liens avec leur souveraine. Une relation d'amitié, fondée une fois encore sur le don et le contre-don, se met en place. Ces échanges cachent et révèlent à la fois toute la complexité du jeu de concurrence et de rivalité, en bien des cas entre les élites elles-mêmes, comme vis-à-vis du pouvoir royal.

Ayant grand besoin d'appuis et de soutiens, Marie-Thérèse rend ainsi visite à d'éventuels supports et soutiens financiers et politiques, les deux étant liés, que cela soit dans les années 1740, 1750, ou encore 1760. C'est probablement la raison principale pour laquelle, lors des couronnements et des diètes, elle se rend si souvent chez les nobles, magistrats et abbés de ses pays qui sont autant de riches interlocuteurs<sup>323</sup>.

La souveraine doit tout d'abord être légitimée, il lui faut donc trouver rapidement des appuis. Les visites royales ont ainsi lieu auprès des abbayes autrichiennes dans les années 1740 au moment des prises de pouvoir, des cérémonies d'hommages, d'inaugurations et de couronnements. En voyage, Marie-Thérèse et sa suite séjournent alors dans les abbayes de Melk (P 21), de Sankt Florian (P 135, Figure 32), de Göttweig (P 96) ou encore de Lilienfeld (P 67, P 170, Figure 4 et Figure 16). Leur aide est indispensable à la souveraine, et réciproquement, ces abbayes ont besoin de l'aide des Habsbourg pour assurer leur position et leur mission d'évangélisation. Au fur et à mesure du règne, il est nécessaire pour Marie-Thérèse de s'assurer le soutien des dirigeants et des principaux représentants des états et des ordres. Cela reste un honneur d'accueillir la souveraine. Les abbayes sont toutes liées d'une manière ou d'une autre à la famille impériale, qu'elles soutiennent et par qui elles sont soutenues en retour. Des institutions ecclésiastiques comme Göttweig, Sankt Florian ou Melk entretiennent en effet des rapports très étroits avec la dynastie, tant avec Charles VI qu'avec Marie-Thérèse. Les commandes de portraits après la visite de Marie-Thérèse<sup>324</sup> font songer à des marques d'hommage, à une série de ralliements de la part des abbayes.

En tant que riches propriétaires terriens et représentants d'un ordre important au sein des états, les établissements ecclésiastiques sont particulièrement aptes à

**322** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 265; Kummer, « Abt Adrian Pliemel »; Lechner, « Göttweig », p. 810. Sur la somptuosité des réceptions, voir Paradis, Roy, « Le cueur craintif », p. 120.

**323** Concernant les visites impériales et l'envoi de portraits sous forme de dons, en Serbie notamment, voir Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », pp. 32–35, 39–42.

**324** Cela peut avoir lieu lors de la cérémonie d'hommages en Haute-Autriche en 1743 ou encore après le couronnement de François Étienne en tant qu'empereur en 1745.

commander des portraits de Marie-Thérèse. Ils n'hésitent pas à dépenser de grosses sommes d'argent pour faire réaliser d'imposants portraits de la souveraine et de François Étienne. L'exemple de Sankt Florian est particulièrement bien documenté mais il en existe d'autres dans toute l'Autriche, ou encore en Bohême et Moravie.

Des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne sont répertoriés aussi dans les collections de Kroměříž, au château de l'évêque d'Olomouc. Ces portraits sont probablement apparus sous l'évêque Troyer et sont liés aux visites du couple impérial à Kroměříž puis à Olomouc en 1747–1748 et en 1754 (P 56, P 57, P 58)<sup>325</sup>. De même, deux grands portraits de Marie-Thérèse et de sa famille proviennent à l'origine du réfectoire d'été de l'abbaye des Prémontrés de Louka à Znojmo, Louka u Znojma, (P 143, Figure 34)<sup>326</sup>. Comme pour les couvents autrichiens, Marie-Thérèse rend visite aux couvents moraves qui représentent autant de terres de reconquête après l'occupation prussienne.

En Bohême et en Moravie tout particulièrement, Marie-Thérèse honore de sa visite les acteurs clefs de son gouvernement durant des périodes stratégiques. C'est ainsi qu'en 1743, lors du couronnement de Bohême, l'abbaye bénédictine de Břevnov près de Prague reçoit un portrait de la souveraine aux côtés de l'archiduc Joseph enfant et de la couronne de Bohême (P 77), complété par un portrait de François Étienne. À l'occasion de son passage à Prague, Marie-Thérèse réaffirme les privilèges de Břevnov. En contrepartie, elle attend un soutien financier de l'abbaye. Elle demande ainsi à l'abbé Benno Löbl une liste des biens qui appartiennent au couvent. Les trois quarts de ces biens, dont les pièces importantes et les bustes de reliques, sont ainsi réquisitionnés et livrés pour aider à financer les guerres menées par la souveraine<sup>327</sup>. La souveraine visite de nouveau l'abbaye lors de son passage en 1754.

À l'abbaye de Göttweig en Autriche, l'acquisition de deux portraits de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup> est liée à la visite impériale le 19 juin 1746 (P 96). Celle-ci a lieu à l'occasion du jubilé de l'abbé Gottfried Bessel (1714–1749)<sup>328</sup>. L'année 1746 reste ainsi mentionnée dans les ouvrages consacrés à l'abbaye comme une date importante car elle est marquée par la visite de Marie-Thérèse, de François

**325** Voir Jakubec, « 101. Portrait of Empress Maria Theresa. 102. Portrait of Emperor Francis of Lorraine », pp. 162–164 et Kostelnickova, « 68. Portrait of Empress Maria Theresa », pp. 110–111; Mžyková, « Kaiserin Maria Theresia ».

**326** Slaviček, « Franz Anton Palko », pp. 32–41.

**327** Stehliková, *Le couvent de Břevnov*, pp. 22–23; Preiss, Hamsíková, « Barockmalerei in Břevnov », pp. 168–200.

**328** Sur Bessel, voir Coreth, « Bessel, Gottfried »; Lashofer, *Professbuch des Benediktinerstiftes Göttweig*, pp. 205–209; Lechner, Grünwald, *Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Göttweig*; Ritter, « Gottfried Bessel als Bauherr »; Tropper, « Abt Gottfried Bessel », pp. 644–649 et pp. 653–654.

Étienne et de son frère Charles Alexandre. Élu en 1714 abbé du monastère bénédictin de Göttweig en Basse-Autriche, Gottfried Bessel devient recteur de l'université de Vienne entre 1714 et 1716. Au cours de la guerre de Succession d'Autriche, l'abbé, resté fidèle à la Monarchie, est l'otage des Français en 1741. Quelques années plus tard, le 19 juin 1746, il fête son jubilé de profès, de prêtre et de docteur en présence de Marie-Thérèse et de son époux à l'abbaye de Göttweig, peu après le couronnement de François Étienne en tant qu'empereur en 1745. Accueilli avec pompe par Bessel, Marie-Thérèse, rend au nom de sa mère, l'impératrice-veuve Élisabeth Christine, des hommages à l'homme d'Église<sup>329</sup>.

Il s'agit donc d'un voyage, d'une visite officielle dans une ambiance fastueuse qui n'est pas sans rappeler la visite de Marie-Thérèse à l'abbaye de Melk en 1743 où de nombreux convives sont invités tel l'abbé de Göttweig. C'est un honneur de recevoir avec somptuosité la souveraine chez soi et de rivaliser dans l'accueil qui lui est fait, en hommage à la dynastie et peut-être encore plus à la personne de Marie-Thérèse.

Quelques semaines plus tard, en souvenir de sa visite à l'abbaye de Göttweig, Marie-Thérèse fait envoyer à l'abbé Bessel une croix pectorale<sup>330</sup>. C'est de l'époque de cette visite que datent les deux portraits du couple impérial<sup>331</sup>. Ils sont désormais exposés dans la salle même où la famille a séjourné dans l'abbaye.

En raison de la visite du 26 juin 1743, lors de la cérémonie d'hommage en Haute-Autriche, le prévôt de Sankt Florian Johann Georg Wiesmayr remanie, quant à lui, la salle d'audience de son abbaye. Puis, en souvenir de la visite et en commémoration du couronnement impérial de 1745, Wiesmayr fait peindre en 1746 à Vienne le double portrait de François I<sup>er</sup> et de Marie-Thérèse pourvu d'un magnifique cadre doré. Le tableau<sup>332</sup>, exécuté par le peintre de cour Peter Kobler, est alors accroché sur le mur Sud de la salle d'audience et prend la place anciennement occupée par le baldaquin impérial, détail particulièrement symbolique<sup>333</sup>. La peinture seule revient à cent ducats ou quatre cents florins pour l'abbaye, le cadre avec la dorure et le transport à six cent vingt et un florins. Toutes les dépenses comprises, les coûts s'élèvent à mille soixante et un

---

**329** Bessel avait en effet joué un rôle important autour des conversions au catholicisme d'Élisabeth Christine et de son grand-père, le duc de Brunswick-Wolfenbüttel ; voir Peper, *Konversionen*, pp. 121, 131, 147–148 ; Vašiček, *Abt Gottfried Bessel*, pp. 168–169.

**330** Selon la lettre de remerciement de Bessel, datée du 12 juillet 1746, relatée par Vašiček, *Abt Gottfried Bessel*, p. 228.

**331** Lechner, Grünwald, *Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Göttweig*, p. 77 ; Lechner, *Österreichs Glorie*, pp. 40–41 ; Tropper, « Abt Gottfried Bessel », pp. 653–654.

**332** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 275 ; voir aussi Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe*, pp. 246–247 ; Kovács, « Maria Theresia und Franz I. Stephan ».

**333** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », pp. 265, 275.

florins pour le couvent<sup>334</sup>. Sankt Florian offre donc un exemple d'une institution ecclésiastique prête à dépenser une somme assez considérable pour acquérir un portrait impérial en commémoration d'une visite.

Autre haut lieu ecclésiastique majeur d'un point de vue symbolique, Klosterneuburg, également surnommé *l'Escurial autrichien* ou le *Petit Escurial*, possède aussi des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne dans les *Kaiserzimmer*. Sanctuaire des reliques de Saint Léopold, patron de la Basse-Autriche, l'abbaye est également le lieu de conservation du chapeau archiducal. La cérémonie d'hommage héréditaire des états de Basse-Autriche est la seule occasion au cours de laquelle le chapeau archiducal quitte le couvent. En 1730, Charles VI prend la décision de reconstruire Klosterneuburg. Pour



**Figure 14:** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, après 1745, 91 x 71 cm, salle consacrée à l'empereur de l'abbaye de Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 260, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Autriche.

<sup>334</sup> Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe*, pp. 246–247 ; Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 275.

cela, il s'inspire du modèle du palais-monastère castillan de l'Escurial<sup>335</sup>. Toutefois après la mort de l'empereur en 1740, les travaux sont interrompus. Marie-Thérèse préfère le château de Schönbrunn où elle réside très fréquemment. Elle séjourne néanmoins brièvement à Klosterneuburg à plusieurs reprises dans les années 1740<sup>336</sup> ; on peut dater les deux portraits d'elle (P 115, Figure 14) et de François Étienne (Figure 15), réalisés par l'atelier de Meytens, de cette époque<sup>337</sup>.



**Figure 15:** Atelier de Martin van Meytens, François Étienne en habit de cour espagnol, 91 x 71 cm, Inv. Nr. GM 259, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Autriche.

**335** Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », pp. 148–151, pp. 148–149; Huber, *Stift Klosterneuburg* ; Huber, *Die Schatzkammer im Stift Klosterneuburg*.

**336** Beck, *Macht-Räume Maria Theresias*, p. 151: « Maria Theresia frequentierte Klosterneuburg sehr selten und blieb lediglich 1742, 1743, 1745, 1747, 1748 und 1751 über Nacht im Kloster. Zu diesen Gelegenheiten übernachtete sie in dem neu errichteten Trakt ihres Vaters ». Sur les visites lors du pèlerinage annuel de Saint Léopold, le 15 novembre, voir Linsboth, « Wünsche meine andacht zu verrichten », pp. 9–10.

**337** Potucek, « Maria Theresia », p. 140.



Au sein de l'abbaye cistercienne de Lilienfeld, étape où la famille impériale a pour habitude de séjourner sur la route de Mariazell, haut lieu de pèlerinage prisé par les Habsbourg, les deux portraits de Marie-Thérèse sont pour l'un, un don de Marie-Thérèse et pour l'autre, probablement une commande de l'abbaye (P 170, P 67, Figure 16 et Figure 4). Cette abbaye fidèle aux Habsbourg est occupée en 1741 par les troupes franco-bavaroises qui parcourent le pays et exigent de Lilienfeld une grosse rançon<sup>338</sup>. Afin d'assurer ce versement, l'abbé de soixante-dix-sept ans est emmené comme otage<sup>339</sup>.

Comme beaucoup d'autres demeures, l'abbaye de Lilienfeld possède une *Maria-Theresien-Zimmer*. La souveraine séjourne régulièrement avec d'autres membres de la Maison impériale à Lilienfeld en 1743, en 1745, dans les années 1750 et 1760. La salle où la souveraine demeure souvent et où est exposé un de ses portraits, qu'elle offre à un des abbés (l'abbé Dominique), porte depuis cette époque le nom de *Maria-Theresien-Zimmer*<sup>340</sup>.

Deux toiles, immenses, possédées par l'abbaye, représentant Marie-Thérèse et François Étienne en habits d'apparat, sont vraisemblablement commandées par l'abbaye de Lilienfeld elle-même auprès du peintre Franz Anton Palko, en 1756. Aujourd'hui encore, elles sont exposées dans le réfectoire d'été du couvent à côté de nombreux autres portraits des Habsbourg et Habsbourg-Lorraine, empereurs et impératrices. Ces portraits côtoient ceux de l'empereur Léopold I<sup>er</sup> et de ses épouses successives. Au sein de cette abbaye, les deux portraits royaux commandés certainement par l'institution ecclésiastique sont encore plus somptueux que les portraits offerts par Marie-Thérèse. En plus de ces majestueuses peintures, le portrait de Marie-Thérèse en veuve, représentée de moitié, est réalisé par ou selon Jean-Étienne Liotard. Ce serait un cadeau de la souveraine à l'abbé de l'époque, Dominique Peckensdorfer (ou Peckenstorfer) (P 170, Figure 16)<sup>341</sup>.

338 Hanthaler, *Fasti Campilienses I und II*; Mussbacher, *Das Stift Lilienfeld*.

339 Mussbacher, « Das Stift Lilienfeld », pp. 162–163.

340 Dans l'abbaye, une salle d'apparat somptueuse est ornée des portraits de nombreux souverains qui se sont montrés particulièrement généreux vis-à-vis de l'abbaye comme Rodolphe I<sup>er</sup>, Albrecht I<sup>er</sup>, Frédéric III, Albert II, Frédéric IV, Ferdinand II, Léopold I<sup>er</sup>, Joseph I<sup>er</sup> et Charles VI. Non loin de cette salle se trouve aujourd'hui la *Maria-Theresien-Zimmer* où le portrait de Marie-Thérèse en veuve est exposé. Tobner, *Lilienfeld*, p. 366 et pp. 41–42. Concernant les *Maria-Theresien-Zimmer*, voir le chapitre VI.

341 Tobner, *Lilienfeld*, p. 42.



**Figure 16:** Jean-Étienne Liotard, Marie-Thérèse en veuve, 74 x 58 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche, Stiftsarchiv, Stift Lilienfeld. Gemäldesammlung.

Enfin, parmi les monastères bénédictins, il faut mentionner l'abbaye de Melk, également en Basse-Autriche. « J'aurais regretté de ne pas y avoir été » : par cette phrase, Marie-Thérèse aurait exprimé, selon la tradition, son contentement de s'être rendue à Melk<sup>342</sup>. Deux portraits sont exposés dans cette abbaye<sup>343</sup>, proche de Vienne. Comme pour Lilienfeld, il s'agit à la fois d'une commande de l'abbaye elle-même et d'un don de portrait de la part de la souveraine (on peut du moins le supposer fortement). Les deux portraits jouent donc deux rôles distincts mais qui se rejoignent tout de même dans la représentation de Marie-Thérèse (P 21, P 13). L'un est probablement commandé par la souveraine afin de remercier

<sup>342</sup> Ephémérides du prieur de Melk du 4 juillet 1743, cités d'après Kummer, « Abt Adrian Plie-mel », p. 422 : « Es reuete mich, so ich nit hier gwesen wer ».

<sup>343</sup> Nous remercions Melk et notamment Maria Prüller pour son aide.

l'abbé de l'hospitalité accordée (P 21)<sup>344</sup>. Pour le second tableau, la commande de l'abbaye (P 13), il s'agit plutôt de rappeler les liens avec les souverains autrichiens par le moyen d'une galerie de portraits. On fait en effet réaliser par Joseph Kremer, artiste employé régulièrement par l'abbaye, une série complète représentant tous les régents du pays en commençant par le margrave Babenberg Léopold I<sup>er</sup> jusqu'à l'empereur Charles VI et Marie-Thérèse<sup>345</sup>.

Melk tient une grande place dans l'histoire de l'archiduché d'Autriche. La première visite de Marie-Thérèse y a lieu lors du trajet de retour de Prague, après son couronnement comme roi de Bohême en 1743. À cette époque, le couple impérial séjourne dans l'abbaye de Melk avec une suite de six cents personnes. Marie-Thérèse visitera deux fois encore l'abbaye, lors du couronnement impérial de François Étienne à Francfort en 1745 et à la fin de la guerre de Sept Ans, après le couronnement de l'archiduc Joseph en tant que roi des Romains en 1764. Le portrait, issu de l'atelier de Martin van Meytens (P 21), peut être mis en rapport avec une visite du couple impérial en 1743.

L'abbé de Melk de 1739 à 1745, Adrian Pliemel, est un puissant personnage, très proche de la famille impériale. Malgré les événements de la guerre de Succession d'Autriche, qui entraînent même une brève occupation de l'abbaye par les troupes françaises et bavaroises, assortie du séjour de l'ennemi de Marie-Thérèse, Charles Albert de Bavière, en octobre 1741, l'abbé reste fidèle à la souveraine<sup>346</sup>.

Au début de son règne, dans une situation extrêmement difficile, Marie-Thérèse a un besoin urgent de subsides financiers et de soutien militaire. Elle demande même à l'ordre des prélats de Basse-Autriche de lui accorder la somme d'environ cinq cent mille Gulden. À l'occasion de la cérémonie d'hommage héréditaire, les représentants des états reçoivent, en échange, un certain nombre de présents de la part de Marie-Thérèse. Le 4 février 1741, l'ordre des prélats la remercie. L'abbé de Melk rend hommage à la souveraine pour la croix précieuse d'émeraudes et de brillants qu'elle lui a offerte, et l'assure de sa dévotion<sup>347</sup>. Lorsqu'en 1743, Marie-Thérèse se rend à Melk pour la première fois, elle

---

344 Krall, « Maria Theresia als Königin von Ungarn »; Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 99. Merci également à Maria Prüller pour les informations qu'elle nous a apportées.

345 Krall, « Porträts der Regenten Österreichs ». Voir aussi chapitre III.

346 Flossmann, « Geschichte des Stiftes Melk », p. 27; Otruba, « Der Feldzug », pp. 101, 106, 108–113.

347 Kummer, « Abt Adrian Pliemel », p. 403; voir aussi Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten », p. 324.

est reçue en grande pompe par l'abbé<sup>348</sup>. C'est le premier voyage triomphal de la souveraine après la guerre de Succession d'Autriche.

À la suite de la cérémonie du couronnement de Bohême, le 11 mai 1743, la souveraine se dirige vers Linz afin que les états lui rendent hommage. Elle entreprend alors des séjours à Sankt Florian, Lambach ainsi que vers Steyregg. Faisant la dernière partie du voyage en bateau, elle prévoit de passer la nuit à l'abbaye de Melk, du 3 au 4 juillet 1743. C'est l'occasion pour l'abbé Pliemel de préparer les festivités et d'accueillir avec faste ses hôtes royaux<sup>349</sup>. Le maréchal du pays (*Landmarschall*) de Basse-Autriche fait savoir à l'abbé Pliemel que la reine projette de passer la nuit dans le couvent, après la cérémonie d'hommage à Linz. Le maréchal somme l'abbé de venir à une audience royale dans le but d'inviter Marie-Thérèse, ce que Pliemel ne manque pas de faire. La souveraine accepte gracieusement l'invitation que son fonctionnaire, le maréchal du pays, vient de solliciter<sup>350</sup>. Cet événement bien documenté nous offre un exemple des dimensions matérielles et symboliques de la relation étroite entre la dynastie et les établissements ecclésiastiques de la Monarchie.

La *Pietas Austriaca* correspond à un projet commun aux Habsbourg et aux ecclésiastiques, révélant fondamentalement un besoin réciproque d'entraide. Le rôle politique de première importance des couvents explique l'attention que leur portent les Habsbourg, en particulier Marie-Thérèse. Beaucoup de portraits conservés dans les grands couvents des provinces autrichiennes de la Monarchie<sup>351</sup> sont commandés par les abbés aux alentours de 1745, date du couronnement de François Étienne en tant qu'empereur, après une visite impériale.

L'exemple des soutiens ecclésiastiques peut aussi bien s'appliquer à d'autres types de sujets comme les nobles, qu'il s'agisse des vieilles familles ou encore de serviteurs clefs plus récemment élevés dans la hiérarchie. Les visites stratégiques que Marie-Thérèse rend aux abbayes autrichiennes comme aux nobles hongrois et de Bohême dans les années 1740, 1750 et 1760 montrent l'intérêt de la souveraine à s'attacher le soutien de ses élites, et inversement l'intérêt des élites à soutenir Marie-Thérèse. En Bohême et en Moravie, les portraits sont commandés par les élites locales dans les années 1740, lors des visites de Marie-Thérèse, puis envoyés par la cour dans les années 1750. En 1754, la réconciliation, ou la tentative de réconciliation, de la souveraine avec l'archevêque de Prague fut aussi l'occasion de rendre visite à des abbayes comme celle de Břevnov.

348 Kummer, « Abt Adrian Pliemel », pp. 417–422.

349 Kummer, « Abt Adrian Pliemel », pp. 410–411.

350 Kummer, « Abt Adrian Pliemel », p. 410.

351 Melk, Klosterneuburg, Schlägl, Seitenstetten, Lilienfeld, Sankt Florian, Göttweig.

### 3 Commandes des élites et évènements politiques, faisant souvent suite aux visites

Les portraits sont commandés en souvenir de la présence royale, ou dans l'attente de cette visite. C'est une manière de garder en mémoire la présence de la souveraine et de satisfaire un besoin de présence royale. Appuyons-nous sur des exemples précis. Le Musée régional d'Olomouc conserve un assez petit portrait de Marie-Thérèse réalisé en 1748. En juin 1748, le couple impérial se rend en effet à Olomouc. En dehors de la forteresse nouvellement construite, le couple impérial visite aussi le couvent prémontré de Hradisko et le Svatý Kopeček, chapelle de pèlerinage qui appartient à l'abbaye de Hradisko. Ce portrait de la souveraine, âgée alors de trente-et-un ans, est commandé par le magistrat de la cité royale Simon Tadeas Josef Zimmerle au moment même de la visite impériale<sup>352</sup>. Le portrait commandé par la ville est vraisemblablement lié à cette visite de Marie-Thérèse, demandé comme il est d'usage après ou pour une visite impériale, en souvenir de cette rencontre (P 30).

Cette commande est aussi une marque de soutien du magistrat en faveur des Habsbourg-Lorraine, plus précisément en faveur de Marie-Thérèse, aussi bien qu'un geste d'auto-représentation de la ville d'Olomouc, cité morave occupée par les Prussiens en 1741, fidèle en début de règne à la Monarchie contrairement à Prague cité de Bohême. Signe politique en Moravie, les portraits le sont aussi dans le royaume de Saint Étienne.

En Hongrie, les diètes ont lieu en 1741, 1751 et 1764, moments politiques cruciaux dont profite Marie-Thérèse pour rendre visite à ses élites. Les visites royales ainsi que l'envoi de portraits apparaissent comme des moyens d'apaisement et d'intégration dans l'ensemble monarchique, durant des périodes marquées notamment par le besoin d'argent de la souveraine et de la Monarchie. Marie-Thérèse, ou des membres de la famille impériale, se rendent alors auprès de personnages et d'institutions clefs, et surtout fortunés, de la Monarchie.

D'une manière générale, les destinations hongroises, assez proches de Vienne et de Presbourg, sont les plus prisées par Marie-Thérèse. Seuls deux voyages sont recensés au cours desquels Marie-Thérèse s'avance plus loin à l'intérieur du pays : l'un a lieu en 1751 vers Gödöllő, près de Buda, auprès du comte Grassalkovich, et l'autre en 1764 vers Vác, auprès de Christophe Antoine Migazzi, autrement dit lors des deux dernières diètes hongroises<sup>353</sup>. Il s'agit, du

---

352 Merci à Jaroslava Kunzfeldová d'avoir bien voulu nous ouvrir les dossiers du Musée d'Olomouc.

353 À Vác, l'unique arc de triomphe est commandé par l'évêque Migazzi en 1764 auprès de l'architecte Canevale, en l'honneur de Marie-Thérèse, à l'occasion de la visite de celle-ci lors

moins pour Grassalkovich, d'un nouveau confident et conseiller très proche de la souveraine, récemment élevé en raison de sa relation personnelle avec Marie-Thérèse. Celle-ci lui rend visite à son château de Gödöllő lors de son voyage à Buda, qui a pour but d'encadrer et d'apprécier la rénovation du palais royal de la capitale hongroise<sup>354</sup>. C'est un moment exceptionnel car depuis 1526, date de l'acquisition de la Hongrie, aucun souverain Habsbourg n'a résidé à Buda. Rappelons que la ville est restée sous le contrôle de l'Empire ottoman jusqu'en 1680, date où la ville a été reconquise<sup>355</sup>.

De son côté, Grassalkovich vient de faire construire un magnifique château, Gödöllő, près de Buda, espérant ainsi pouvoir accueillir sa souveraine. Grassalkovich illustre bien la relation familière entre la souveraine et certains grands, en particulier ceux qu'elle a elle-même élevés, pour les remercier de leur fidélité et de leur dévouement. Antal Grassalkovich I<sup>er</sup> (1694–1771)<sup>356</sup> joue un rôle important dans l'histoire hongroise comme dans celle de la Monarchie. Gardien de la couronne, il est le représentant de la souveraine en Hongrie. Lors de la rencontre de 1751 entre le comte et Marie-Thérèse, la souveraine attend tout naturellement de Grassalkovich qu'il défende ses intérêts à la diète qui est alors en train de se dérouler<sup>357</sup>.

Entre le 10 et le 12 août 1751, Grassalkovich reçoit de manière princière Marie-Thérèse dans son château de Gödöllő<sup>358</sup>. Pour cette visite, le comte Anton fait aménager une chambre dans le château, richement décorée afin d'accueillir sa souveraine comme il se doit, de manière digne d'une souveraine, mais aussi comme une amie. Cette pièce correspond à l'actuelle *Maria-Theresien-Zimmer* de la résidence, où est maintenant exposé un portrait de Marie-Thérèse en roi de Hongrie (P 229), acquis par le château en 2010, et qui remplace un portrait similaire de la souveraine accroché dans cette pièce au XVIII<sup>e</sup> siècle et disparu au cours du XX<sup>e</sup><sup>359</sup>. Aujourd'hui les portraits conservés au château de Gödöllő sont les portraits P 102, P 146 et P 229 de la liste.

---

de la dernière diète, qui vise principalement à apaiser les insatisfactions croissantes des nobles, concernant notamment l'augmentation des impôts ; Vajdai et Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 10 et p. 14.

354 Vajdai et Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 10.

355 Vajdai et Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 31.

356 Fallenbüchl, *Anton Grassalkovich*; Evans, « Maria Theresia and Hungary », p 191.

357 Par la suite, sous le règne de l'empereur François Joseph, le château de Gödöllő est offert par les Grassalkovich à la famille impériale.

358 Vajdai et Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 21, p. 33, pp. 36–38.

359 Merci à János Papházy.

De nombreuses légendes se rattachent à la visite de la souveraine à Gödöllő. L'une d'entre elles, probablement la plus connue, légende particulièrement charmante dans le cadre d'une étude sur les portraits, est restée sous la désignation du « compliment du comte ». On raconte que Marie-Thérèse ne vit qu'un défaut au palais, le manque de tableaux :

Mon cher Comte, dit-elle, ne vous semble-t-il pas, cela manque de tableaux un peu ? C'est bien cela, je m'en suis aperçu moi-même, répondit le Comte, mais aucun tableau ne me paraissait digne d'être placé chez moi, tant que le portrait de ma reine n'ornât pas ma demeure. [...]

Dès qu'elle rentra à Vienne, elle offrit son portrait et celui de son époux au Comte. Ce fut le peintre Jean-Étienne Liotard qui réalisa ces portraits<sup>360</sup>

De tels épisodes légendaires rendent compte de l'enjeu du portrait comme élément de reconnaissance entre la souveraine et ses élites. Il importe au fond peu que cela se soit précisément déroulé de cette manière, le fait même qu'on ait eu intérêt à faire circuler un tel récit en dit long sur la signification que l'on prête au portrait de Marie-Thérèse.

Les multiples visites de la souveraine auprès des nobles hongrois peuvent être mises en parallèle avec l'apparition de portraits royaux dans les demeures nobles hongroises comme chez les Pálffy et les Esterházy, qui datent aussi de cette époque, dans les années 1750, 1760 et 1770.

Grâce aux nombreux châteaux construits et rénovés au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle au sein du royaume de Hongrie, les nobles hongrois, qui ne cessent de rivaliser entre eux, cherchent à s'intégrer dans la structure monarchique tout en préservant leurs libertés. Pour certains, ce déploiement architectural correspond à un espoir et une attente d'une visite royale, occasion de se hisser au-dessus de ses pairs et de laisser une impression favorable chez la souveraine. Celle-ci restaure en effet des années 1750 aux années 1770 ses propres résidences royales et met en place ses propres galeries familiales<sup>361</sup>.

Encore plus que Buda, qui est relativement éloignée de Vienne, Presbourg est l'un des grands centres privilégiés par Marie-Thérèse, proche de la capitale autrichienne et facile d'accès. Non loin de Vienne, la souveraine visite ainsi fréquemment la haute noblesse hongroise dans ses châteaux. Elle y rencontre notamment les membres de la famille Esterházy. Avant d'atteindre Vác et Buda en

---

**360** Vajdai, Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 38 et p. 44; voir aussi Galavics, « A 'képtelen Gödöllő' és más történetek »; Vajdai, *Maria Theresia in Gödöllő*, pp. 22–23. Ce récit ressemble beaucoup à une composition du XIX<sup>e</sup> siècle, il nous a toutefois semblé intéressant de le mentionner.

**361** Voir chapitre VI.

1765, Marie-Thérèse passe rapidement dans les châteaux Esterházy de Tallós<sup>362</sup>, Köpcsény et de Karalyfa. Elle fête même son anniversaire le 13 mai 1766 au château de Csekleszar, aujourd'hui Bernolákovo, chez le chancelier comte Ferenc Esterházy<sup>363</sup>.

Ces rencontres inscrivent la politique et le mode de gouvernement de Marie-Thérèse dans une tradition personnalisée de gouvernement puisque la venue de la souveraine est suivie de l'envoi de portraits. Tout cela se fait sur un mode politique et amical rappelant l'union des monarques avec leurs sujets. Ces voyages et ces rencontres ne se limitent pas à la Hongrie mais concernent aussi la Bohême.

Lors du voyage de 1754, Marie-Thérèse rend visite à certaines grandes personnalités de Bohême comme le comte Chotek à Veltrusy et l'archevêque Manderscheid, déjà mentionné plus haut. Cela semble attester que ce voyage est entrepris dans l'objectif d'une réconciliation, l'un comme l'autre ayant favorablement accueilli Charles Albert en 1741. Le but est d'entretenir de bons rapports avec les personnalités majeures de ces territoires indispensables à la couronne d'un point de vue politique, mais aussi économique, et qui ont été envahis ou occupés pendant plusieurs années par les troupes étrangères au début du règne. Beaucoup plus intégrée au noyau autrichien que la Hongrie, la Bohême est dans une position difficile et tendue vis-à-vis du pouvoir central viennois. Toutefois, la Moravie, plus proche de Vienne que de Prague même, est aussi plus favorable aux Habsbourg que le royaume de Bohême traditionnellement plus autonome et plus attaché à ses libertés.

Marie-Thérèse espère longtemps récupérer la Silésie, région riche d'un point de vue économique et commercial, dont la perte doit être compensée par la mise en valeur d'autres territoires. En effet, si les déplacements de la souveraine se déroulent lors d'occasions politiques, elles s'inscrivent aussi dans un cadre économique. Lors de sa visite en 1754 à Veltrusy au nord de Prague, demeure de la famille Chotek, Marie-Thérèse prend part à l'exposition des industries de Bohême, *Gewerbeausstellung*, manière de rappeler l'importance manufacturière<sup>364</sup> des pays de la couronne de Bohême. Rudolf Chotek détient alors des postes clés dans l'administration des finances et du commerce. En effet, si les frères Chotek ont reconnu Charles Albert de Bavière alors qu'il était à Prague, ils sont très vite

---

**362** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 154: « Vor Portraits des Kayszers und Kayszerin nach Tallosch in hungarn samt Rahmen ». Ce tableau n'est pas forcément à mettre sur le compte de la visite de 1764 et en réalité, on ne sait pas exactement où à Tallosch ce portrait était destiné.

**363** Vajdai, *Maria Theresia in Gödöllő*, pp. 13–17, p. 16.

**364** Klíma, « Industrial Growth »; Klíma, « Probleme der Proto-Industrie ».



revenus auprès de Marie-Thérèse, qui les a élevés au rang de comtes en 1745<sup>365</sup>. Le château de Veltrusy conserve depuis lors plusieurs portraits en pied du couple impérial (P 114)<sup>366</sup>.

Au même moment, Marie-Thérèse se rend à Prague pour tenter de se réconcilier, tant bien que mal, avec l'archevêque de Prague, Johann Moritz Gustav von Manderscheid, alors que ce dernier s'était rallié à Charles Albert de Bavière au début des années 1740<sup>367</sup>. Marie-Thérèse tente ainsi, avec plus ou moins de succès, de transformer d'anciens opposants en fidèles piliers du régime. Plus qu'en simple signe d'assentiment vis-à-vis du pouvoir en place, certains individus, et non des moindres, ont un intérêt à exposer les portraits de la famille impériale pour faire oublier des épisodes de désunion au début du règne. C'est aussi une manière pour eux comme pour les grandes familles de prétendre au pouvoir. Marie-Thérèse peut alors se montrer magnanime pour renforcer l'étendue de sa souveraineté.

Marie-Thérèse essaie de faire participer au gouvernement, et notamment à la visite des royaumes, son époux, qu'elle nomme corégent en 1741, ainsi que toute sa famille. Parmi ces visites, évoquons celle qui a lieu entre les 3 et 13 juin 1751. François Étienne et l'archiduc Joseph visitent les très riches villes minières et les mines de l'ancienne Hongrie royale, actuellement en Slovaquie, à Banská Štiavnica notamment, satisfaisant entre autres l'intérêt personnel de François Étienne pour les mines et les monnaies<sup>368</sup>. Toute la famille impériale se partage en effet les visites au sein du royaume de Hongrie.

À la suite de cette visite, ou en raison de la visite impériale, le président du *Münz- und Bergwesens-Directions-Hofcollegium*, la direction des mines à Vienne, Karl Ferdinand Königsegg comte de Rothenfels-Erps<sup>369</sup>, commande

---

**365** Rudolf Chotek était depuis 1749 président de la *Ministerial-Banco-Deputation* et du *Commerciens-Oberdirectorium*, avant de devenir président de la *Hofkammer* en 1759 et chancelier de la *Böhmisch-österreichische Hofkanzlei* en 1762. Johann Karl Chotek avait été nommé chancelier du *Directorium in publicis et cameralibus* en 1753, ce qui faisait de lui le deuxième homme de cette institution après Haugwitz ; voir Cerman, « Opposition oder Kooperation », pp. 381–382 ; Hackl, « Chotek » ; Hochedlinger, « Die Maria-Theresianische Staatsreform », pp. 559, 561 ; Klíma, « Probleme der Proto-Industrie », pp. 176–177 ; Walter, *Die österreichische Zentralverwaltung*, vol. 2/1/1, pp. 212–214. La proximité de Rudolf Chotek avec François Étienne de Lorraine est soulignée par Donati, « Kaunitz und das Trentino », p. 281 ; sur sa relation étroite avec Kaunitz, voir Uhlíř, « Kaunitz und die böhmischen Länder », pp. 490–491.

**366** Rogasch, *Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren*, pp. 214–217.

**367** Voir au chapitre IV.1.b.

**368** Čelková, « Der Kaiser kommt », pp. 249–253.

**369** Il sera quelques années plus tard le président de la *Hofkammer* ; voir Dickson, Rauscher, « Die Hofkammer im 18. Jahrhundert », p. 854 ; Čelková, « Imperial visits of the Habsburgs », p. 55.

dans la capitale impériale trois portraits, celui de Marie-Thérèse (P 54), un de François Étienne et un de sa propre personne. Ces portraits sont à l'époque exposés dans la salle de réunion de la *Kammerhof* de la cité minière<sup>370</sup>.

Grâce à cette visite, la cité de Banská Štiavnica bénéficie de privilèges. Un décret de Marie-Thérèse permet d'établir en 1762 l'Académie des Mines de la ville. Treize ans après la première visite de François Étienne en 1751, les archiducs Joseph et Léopold ainsi que leur beau-frère Albert de Saxe-Teschen, époux de l'archiduchesse Marie-Christine, visitent de nouveau les villes minières du 21 au 31 juin 1764 afin de célébrer la création de l'Académie des Mines qui a eu lieu deux ans plus tôt. Enfin, en 1777, le dernier fils de Marie-Thérèse, l'archiduc Maximilien, vient à son tour à Banská Štiavnica. Rappelons que l'ensemble du royaume de Hongrie est dépendant des états hongrois tandis que ces villes minières représentent une enclave directement liée à Vienne, en plein milieu d'une terre hongroise. La présence impériale y est symbolisée par la commande de portraits.

Les visites et les portraits qui en résultent, représentent un lien direct et personnel des pays, et en particulier des élites, avec la souveraine. En l'occurrence, ils peuvent être un moyen de contourner et d'influencer l'autorité exercée traditionnellement par les diètes: remarquons que les voyages ont surtout lieu à l'occasion des diètes. En Hongrie, les voyages royaux prennent souvent un sens politique et symbolique très fort afin de s'adresser directement à quelques membres de la haute noblesse. La stratégie de la cour tend à renforcer les contacts personnels de la souveraine avec les nobles. Il importe à la souveraine de visiter régulièrement ses sujets, en particulier les personnes qu'elle a placées elle-même à de hautes fonctions ou qui ont fait preuve d'une grande fidélité à son égard au cours de son règne. Lors des diètes hongroises de 1751 et de 1764, où la question de l'augmentation des impôts se pose, Marie-Thérèse rend visite, de manière ostentatoire, à certains membres de la haute noblesse de Hongrie, au premier rang desquels figure Grassalkovich<sup>371</sup>.

Chacune des visites de Marie-Thérèse est aussi l'occasion pour les élites de se mettre en scène face à la Monarchie et de se montrer comme de fidèles serviteurs de la Maison d'Autriche et de sa représentante, Marie-Thérèse, tout en res-

---

**370** Les tableaux sont aujourd'hui dans la galerie de peintures Josef Kollár à Banská Štiavnica, dans la cinquième salle d'exposition consacrée aux visites impériales des Habsbourg de 1751 et 1764, voir aussi Čelková, « Imperial visits of the Habsburgs » p. 55 ; Čelková, « Die Bergbaukunst », p. 46.

**371** Varga, *Grassalkovich-Kastély Gödöllo*, pp. 52–57 ; concernant la visite de la Marie-Thérèse, voir pp. 58–61 et pp. 27–28 concernant la chambre de Marie-Thérèse lors de sa visite en 1751.

tant proches de la couronne de Saint Étienne. Les portraits de la souveraine s'insèrent ainsi dans des liens de clientélisme et de familiarité.

Il est couramment admis que le souverain doit séjourner au milieu de son royaume. De telles rencontres contribuent à la réalisation des objectifs politiques de la souveraine au sein du royaume de Saint Étienne. Débutant au début des années 1740, continuant dans les années 1750, ces visites de Marie-Thérèse deviennent une habitude durant les années 1760 et 1770, lors de la période d'affermissement de la souveraineté de Marie-Thérèse marquée par des réformes. Les nombreux portraits de Marie-Thérèse, en veuve, souvent très simples, à mi-corps et sans grande ostentation, de l'ancienne Hongrie royale, tout comme les portraits répertoriés par le Musée Červený Kameň, et issus des divers châteaux de la noblesse hongroise, peuvent en témoigner.

Les portraits témoignent de la démultiplication du corps de Marie-Thérèse en une période de crise dynastique et politique. Le don d'ubiquité attribué au portrait prend toute son ampleur et son efficacité. Les visites, puis l'apparition de portraits de Marie-Thérèse, créent l'impression que cette dernière est toujours présente. Selon l'avis d'un théoricien du portrait comme Louis Marin, l'un des objectifs principaux du portrait est de rendre légitime mais aussi présent symboliquement le souverain là où il ne peut se rendre, et là où il s'est rendu mais où il n'est plus, pouvons-nous rajouter<sup>372</sup>.

Le portrait prolonge et perpétue symboliquement la présence de la souveraine. Durant un bref moment, celle-ci devient une présence réelle et corporelle. Employons aussi les mots de commémoration et de reconnaissance comme semblent l'évoquer les dons d'hospitalité. Ces dons permettent de commémorer la présence de la souveraine et de rappeler ainsi le lien unissant Marie-Thérèse et ses élites.

#### **a. Commandes des autorités, notamment urbaines, évènements politiques, et attentes réciproques**

Si la commande de portraits par Marie-Thérèse et ses sujets a lieu tout particulièrement lors de rencontres réelles entre la souveraine et ses élites, lors d'un échange, les portraits royaux peuvent aussi être commandés par les représentants des différents états et ordres lors de diverses occasions comme les couronnements ou lors de la reprise de souveraineté des Habsbourg sur leurs territoires.

---

<sup>372</sup> Marin, *Portrait du roi*, pp. 9–10.

Nous souhaitons en effet analyser les commandes de portraits par les autorités urbaines de différentes collectivités territoriales, les magistrats des villes étant notamment d'actifs commanditaires de tableaux.

Les villes se montrent toujours plus indépendantes et plus fortes par rapport à la noblesse. Il est clair que leur poids augmente, notamment vis-à-vis de la noblesse terrienne, mais cela s'applique beaucoup plus à certaines provinces qu'à d'autres. Toutefois, sous Marie-Thérèse déjà, le pouvoir royal commence à empiéter fortement sur leur autonomie. Pourquoi alors une ville commande-t-elle un portrait de Marie-Thérèse ? Certes, c'est un acte habituel, notamment lors de l'avènement ou de la prise de pouvoir d'un nouveau souverain, comme l'atteste l'exemple de Presbourg en 1742 ou de Bruxelles en 1750. Ces commandes relèvent certainement d'une stratégie d'auto-représentation par rapport aux nobles qui commandent eux-mêmes des portraits de Marie-Thérèse, mais aussi d'une tradition de représentation du souverain. Par leurs commandes de portraits royaux, il est fort à parier que les villes se mettent en scène vis-à-vis de la souveraine dont elles attendent, en échange de ce signe de fidélité et de loyauté, un certain nombre d'avantages<sup>373</sup>.

Vienne est au XVIII<sup>e</sup> siècle une ville particulièrement peuplée avec 175 000 habitants aux environs de 1750. Les villes de Graz, Linz, Innsbruck et Klagenfurt n'en dénombrent respectivement que 20 000, 10 000, 8 500 et 7000<sup>374</sup>. Comme les autres villes et les autres états de Basse-Autriche, Vienne est fidèle aux Habsbourg. Son hôtel de ville reçoit un portrait grandiose de Marie-Thérèse surplombé par un médaillon de l'archiduc Joseph en habit de Hussard hongrois, réalisé par Martin van Meytens vers 1744 (P 12)<sup>375</sup>. Les comptes conservés montrent que Meytens a reçu cent ducats de Kremnitz pour le tableau et une médaille pour y avoir ajouté l'image du prince héritier. Le cadre est réalisé par un certain Theobald Trebezksi pour le prix de cent florins<sup>376</sup>.

---

**373** Voir sur ce point les propos intéressants de Paradis, Roy, « Le cœur craintif », p. 109, il est question dans cet article des entrées royales ; selon les auteurs, la somptuosité des réceptions organisées par les villes était une manière « de se faire voir et de se faire entendre du roi dont elles dépendent pour leurs privilèges et leurs libertés ».

**374** Klein, « Die Bevölkerung Österreichs », p. 106.

**375** Ce tableau fut transféré en 1919 de l'ancien hôtel de ville au musée municipal. Voir Lindinger, « Martin van Meytens » ; Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 57, 59, 99 ; Waissenberger, *Schausammlung*, pp. 175–176 ; et encore Matsche, « Maria Theresias Bild », p. 213 ; Polleross, « Macht und Image », pp. 65, 67–68 ; Linsboth, « Herrscherrepräsentation in Rathäusern », pp. 217–218.

**376** Weiss, *Festschrift aus Anlaß der Vollendung*, p. 20.

Différents portraits de monarques autrichiens ornent déjà les murs de l'ancien hôtel de ville depuis la fin des années 1400<sup>377</sup>. Ainsi une image peinte de l'empereur Frédéric III est attestée pour 1471, et une série continue des souverains depuis Charles V se trouve dans les deux salles du petit et du grand conseil de la ville. Des portraits de quelques impératrices sont présents aussi, comme ceux d'Éléonore, la veuve de Ferdinand III, et de l'épouse de Joseph I<sup>er</sup>, Wilhelmine Amélie. Selon Karl Uhlirz, le portrait de Marie-Thérèse entraîne cependant un nouvel aménagement de l'hôtel de ville<sup>378</sup>.

Cette commande d'un portrait et ces choix iconographiques<sup>379</sup>, de la part de la ville de Vienne en 1744, en pleine guerre de Succession d'Autriche, peuvent être interprétés comme un signe de ralliement à Marie-Thérèse et à la prétention de la nouvelle dynastie autrichienne à la reconquête de la dignité impériale. Vienne n'est cependant pas la seule ville de Basse-Autriche, ni de la Monarchie, à se doter d'un portrait impérial, et surtout ce portrait n'est pas le seul à Vienne. Un portrait de Marie-Thérèse en robe de dentelle rose, probablement peint vers 1750 par Meytens, figure aujourd'hui au Musée historique de la ville de Vienne (P 126)<sup>380</sup>. Détail intéressant, un portrait très similaire provient de la guilde des bouchers de la ville de Prague (P 127, Figure 26), ce qui signifie que le portrait de Prague a probablement été commandé et réalisé pour un public local de la ville après 1750, mais que les commanditaires avaient certainement déjà eu connaissance du portrait viennois<sup>381</sup>.

Autre ville de Basse-Autriche, Baden : Le *Rollettmuseum* de la ville de Baden possède aujourd'hui deux portraits, en pendant, de l'empereur François I<sup>er</sup> et de Marie-Thérèse (P 109, Figure 20), destinés à l'origine à la salle de réception de l'hôtel de ville. C'est en 1744 que le *Stadtrichter* et le conseil de la ville de Baden décident d'acquérir un portrait de la souveraine<sup>382</sup>, au même moment que Vienne.

377 Weiss, *Festschrift aus Anlaß der Vollendung*, pp. 19–20.

378 Uhlirz, « Zur Geschichte des alten Wiener Rathhauses », p. 39.

379 Sur ce portrait, voir aussi les chapitres VIII et IX.

380 Ce portrait LG 19 proviendrait de la collection du docteur Auguste Heymann ; voir Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, p. 430.

381 Merci à Zuzana Strnadová et à Kateřina Krylová du Musée de la ville de Prague, comme au Musée de la ville de Prague dans son ensemble, pour les informations fournies.

382 Ratsprotokoll 1743–1747, f<sup>o</sup>. 68r. C'est de là probablement que date l'acquisition des deux magnifiques portraits de Meytens. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, le portrait de François Étienne arriva le premier au Rollettmuseum tandis que le portrait de Marie-Thérèse resta exposé jusque dans les années 1970 dans la salle de l'hôtel de ville. Voir Raths Protocoll de Anno 1743 jusqu' en 1747, f<sup>o</sup>. 68. Merci au docteur Rudolf Maurer et à Birgit Doblhoff du Rollettmuseum-Stadtarchiv de Baden qui ont coopéré à notre recherche.

Durant cette époque, les portraits de Marie-Thérèse commandés par les villes de Basse-Autriche peuvent être interprétés comme une façon pour les municipalités de se concilier les bonnes grâces de l'autorité monarchique. On peut aussi supposer que parmi ces municipalités, certaines avaient des contacts avec le centre viennois. De moins en moins représentées à la diète, les villes sont dans une position particulière, toujours plus dépendantes du souverain<sup>383</sup>.

Bien que le royaume de Hongrie ne soit certainement pas le pays de la Monarchie qui dispose de la plus haute densité urbaine, plusieurs villes hongroises possèdent également des portraits de Marie-Thérèse. La capitale de la Hongrie royale, Presbourg, commande dès 1742 auprès du peintre Daniel Schmidelli un tableau représentant Marie-Thérèse en roi de Hongrie pour la salle de conseil de l'hôtel de ville (P 24, Figure 5)<sup>384</sup>. Ce portrait majestueux, de très grand format, est encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'hôtel de ville démoli en 1903. En 1919, il est transféré dans la galerie de la ville qui s'appuie sur les collections du musée municipal. Il se trouve aujourd'hui dans le palais primatial. En bas du portrait est inscrite la date de réalisation « Ano 1742, Die 31 December ». Un sculpteur de Presbourg du nom de Ludwig Gode exécute les parties sculptées pour le cadre en 1742, il reçoit pour cela vingt florins<sup>385</sup>. Schmidelli est quant à lui rémunéré cent quatre-vingts florins par le magistrat de la ville pour ce portrait<sup>386</sup>. Les autorités de la ville dépensent donc une somme conséquente pour représenter avec faste le nouveau « roi » de Hongrie, Marie-Thérèse, durant une période particulièrement critique.

L'occasion de la commande est bien sûr la commémoration du couronnement de Marie-Thérèse comme roi de Hongrie qui s'est déroulé à Presbourg l'année précédente. Ce couronnement, essentiel aussi bien pour Marie-Thérèse et pour le maintien de la Monarchie que pour la ville, s'est tenu avec magnificence. L'arrivée de Marie-Thérèse à Presbourg le 20 juin 1741 suscite beaucoup d'enthousiasme car tant la noblesse que la ville mettent de grands espoirs dans le nouveau monarque. Le jour même du couronnement, le 25 juin, la bourgeoisie de la ville s'est réunie près de la cathédrale pour saluer la souveraine au cri de *Vivat Maria Theresia*<sup>387</sup>.

Rappelons que le début du règne de Marie-Thérèse est marqué par la guerre de Succession d'Autriche. Les subsides financiers exigés des Hongrois augmentent considérablement afin de soutenir l'effort de guerre de la jeune souveraine.

**383** Pühringer, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache », p. 107.

**384** Merci à Lucia Kuklová de la Galéria mesta Bratislavy au Mirbachov palác de Bratislava.

**385** Fidler, « Beiträge », *Ars* 2-3/1995, partie II, p. 211.

**386** Fidler, « Beiträge », *Ars* 1-3/1997, partie IV, p. 236.

**387** Holčík, *Korunovačné slávnosti*, pp. 36-37.

Ces derniers acceptent cet effort en promesse de certaines contreparties en matière de privilèges. Cette commande ne serait donc en aucun cas un acte de soumission ou d'adhésion absolue envers Marie-Thérèse. Il s'agit plutôt d'un acte d'adhésion réfléchi et rempli d'attentes. La reconnaissance et le soutien des Hongrois sont décisifs pour Marie-Thérèse en cette période de crise pour la monarchie, alors que plusieurs provinces lui font défaut ou sont occupées par divers ennemis, en premier lieu la Bohême. Ce tableau officialise ainsi dès le début du règne une relation préférentielle du royaume de Hongrie avec la nouvelle souveraine, ce qui contraste avec les rapports souvent tendus de ses prédécesseurs avec les Hongrois<sup>388</sup>.

D'autres portraits de Marie-Thérèse sont commandés peu après le couronnement de 1741 par d'autres villes libres royales hongroises, comme Buda. Évoquons aussi le cas de la ville royale de Sopron et du portrait en pied de Marie-Thérèse en robe de couronnement hongrois, aujourd'hui au château de Fertőd (P 69, Figure 6). Ce portrait a été commandé par le maire Léopold Artner pour la salle de conseil de l'hôtel de ville de Sopron, autrefois Ödenburg, auprès du peintre viennois Johann Baptist Glunck en 1753<sup>389</sup>.

Dans les années 1770, période sans convocation de diète puisque la dernière a lieu en 1764, de nouvelles commandes de portraits sont effectuées par les hôtels de ville hongrois tandis que Marie-Thérèse continue d'offrir son portrait. Rajoutons également les portraits de la souveraine et de Joseph II commandés par Presbourg auprès du peintre Joseph Haulzinger dans les années 1760–1770, aujourd'hui conservés dans les réserves de la Galerie nationale de la ville de Bratislava (P 225)<sup>390</sup>. En 1775, c'est au tour de l'hôtel de ville de Komárno (Komárom), ville libre royale hongroise depuis 1745 grâce à Marie-Thérèse, de commander un portrait de Marie-Thérèse en veuve (aujourd'hui au Musée de Bojnica) afin de compléter et de renouveler ses galeries de portraits (P 222)<sup>391</sup>.

La commande de portrait est une manière ostentatoire de choisir et de reconnaître le couple impérial comme une entité dominante, façon aussi d'être associée à la direction des affaires durant une période où le pouvoir monar-

---

**388** La révolte de Ferenc Rákóczi contre Joseph I<sup>er</sup> trente ans auparavant était toujours bien présente dans les mémoires ; sur ces événements, voir Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, pp. 183–204 ; Csáky, « Die Einordnung Ungarns », pp. 151–155 ; Ducreux, « La monarchie des Habsbourg », pp. 359–360 ; Várkonyi, « Der König und der Fürst » ; Vocelka, *Glanz und Untergang*, pp. 87–88.

**389** Serfőző, « Repräsentation Maria Theresias in Ungarn », p. 314. Ce tableau se trouve depuis les années 1960 dans le palais Esterházy à Fertőd.

**390** Papco, *Rakúsky barok*, vol. 2, p. 516.

**391** Papco, *Österreichisches Barock und die Slowakei*, p. 444.

chique tend à vouloir centraliser l'autorité entre ses mains au détriment parfois des villes.

Les commandes des élites, notamment des villes, et les évènements politiques sont ainsi indéniablement liés, mais les portraits sont aussi à mettre sur le compte d'une reprise en main étatique.

### **b. Commandes de portraits, reprise en main étatique, et attentes des élites**

Dans la capitale bruxelloise comme dans l'ensemble des Pays-Bas autrichiens, il est possible d'analyser les portraits royaux comme des signes de la popularité de Marie-Thérèse, une célébration de la part des élites après avoir retrouvé l'autorité d'une monarchie des Habsbourg jugée plus conciliante que les autres régimes subis, en l'occurrence celui de la France<sup>392</sup>. Marie-Thérèse est également intéressée par ces riches provinces. Parce qu'ils sont les centres traditionnels du pouvoir dans la province des Pays-Bas autrichiens, les hôtels de ville sont d'actifs commanditaires de portraits de Marie-Thérèse dans un contexte de guerre, de reconquête autrichienne, de légitimation et de rivalité entre villes. Les Pays-Bas sont progressivement intégrés dans le système administratif centralisé de la Monarchie<sup>393</sup>. Des portraits de Marie-Thérèse sont ainsi conservés dans l'ancienne province des Pays-Bas autrichiens, et dans les lieux de voyage du gouverneur Charles de Lorraine au sein de ces provinces, tant à Bruxelles qu'à Gand, Bruges et Ostende<sup>394</sup>.

Marie-Thérèse ne visite pas tous ses pays avec la même régularité. Si la souveraine et son époux parcourent les pays héréditaires moraves, tchèques, autrichiens et hongrois à l'occasion des couronnements, Marie-Thérèse ne franchit jamais la frontière des Pays-Bas autrichiens par exemple. Mais si cette province ne reçoit aucune visite de Marie-Thérèse en personne, sa tante Marie-Élisabeth de Habsbourg (1680–1741, gouvernante des Pays-Bas entre 1725 et 1741) dans un premier temps, puis son beau-frère Charles de Lorraine (1712–1780, gouverneur des Pays-Bas autrichiens entre 1741 et 1780), résident à Bruxelles. Ils parcourent à maintes reprises les provinces, à la manière de véritables souverains. En son absence, la présence de Marie-Thérèse est remplacée par un portrait, en plus de ses représentants.

---

**392** Notons qu'une décennie après la mort de Marie-Thérèse, ces provinces seront en pleine révolte contre la dynastie.

**393** Galand, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens ».

**394** Sur les voyages du gouverneur général, voir Galand, *Charles de Lorraine*, pp. 30–33.



Dès son arrivée aux Pays-Bas en 1749, Charles de Lorraine se rend en Flandre pour célébrer le retour de cette province sous la domination des Habsbourg après la phase d'occupation française<sup>395</sup>. Durant les années d'occupation, les Français ont peu à peu acquis une mauvaise réputation. Les Bruxellois leur reprochent des réquisitions multiples et un manque de respect pour leurs usages et libertés<sup>396</sup>. Après 1749, les témoignages de fidélité des habitants des Pays-Bas à l'égard de la souveraine sont très étroitement liées à la popularité de son beau-frère<sup>397</sup>. Il est donc parfaitement concevable que l'hôtel de ville de Bruxelles commande un portrait équestre de Marie-Thérèse, portrait représentant la souveraine de manière triomphante, avec des puttis et leurs trompettes pour annoncer l'arrivée de Marie-Thérèse<sup>398</sup>. L'hôtel de ville de Bruxelles possède en effet deux tableaux de la souveraine, l'un de Hieronymus Doffy (P 83, Figure 9), l'autre de Jean-Baptiste Millé (P 84, Figure 36)<sup>399</sup>. Le portrait de Marie-Thérèse à cheval par Millé est probablement commandé vers 1750<sup>400</sup>, après la reconquête des Pays-Bas autrichiens par la dynastie autrichienne. La commande d'un portrait de la souveraine avec en arrière-plan la représentation de la ville bruxelloise, l'église Sainte Gudule notamment, peut être considérée comme un hommage de la ville à l'occasion du retour de Bruxelles dans le giron autrichien<sup>401</sup>. Ce portrait doit être replacé dans son contexte, celui de l'invasion des Pays-Bas autrichiens en 1744 et leur libération quelques années plus tard. La souveraine représentée triomphante rappelle ainsi que le 21 février 1746<sup>402</sup>, les Français prennent la ville de Bruxelles avant qu'elle ne soit reconquise par les troupes autrichiennes en 1749<sup>403</sup>. Les garnisons françaises quittent en effet la ville de Bruxelles le 28 janvier 1749<sup>404</sup>. Au début du printemps arrive le général marquis de Botta-Adorno, nommé minis-

**395** Galand, *Charles de Lorraine*, pp. 30–31. L'auteur insiste sur le fait que les défaites essuyées par le prince sont oubliées ainsi que l'occupation française prolongée par ces défaites. Henne, Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, tome 2, pp. 272–273.

**396** Henne, Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, tome 2, pp. 272–273.

**397** Galand, *Charles de Lorraine*, p. 31.

**398** Nous reviendrons plus précisément sur ce portrait dans le chapitre IX.5.

**399** Les informations qui suivent ont été recueillies auprès du Musée de la Ville de Bruxelles et de la Maison du Roi. Merci à Bérengère de Laveleye, assistante scientifique.

**400** Merci à Bérengère de Laveleye pour ces informations.

**401** Sur la rentrée des forces autrichiennes à Bruxelles, voir Browning, *The War of the Austrian Succession*, pp. 362–363 ; Duchesne, « Le souvenir », p. 180 ; Verniers, *Un millénaire d'histoire de Bruxelles*, pp. 378–379.

**402** Henne, Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, tome 2, p. 267.

**403** Ce tableau équestre est toujours exposé sur le mur du fond au premier étage de l'hôtel de ville de Bruxelles, dans la même salle que le portrait de Marie-Thérèse réalisé par Hieronymus Doffy.

**404** Henne, Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, tome 2, p. 276.

tre plénipotentiaire pour remplacer Kaunitz<sup>405</sup>, suivi du duc Charles de Lorraine quelques semaines plus tard.

Les portraits soulignent la légitimité de la Maison d'Autriche, et en particulier celle de sa souveraine Marie-Thérèse. Les Pays-Bas sont en effet une région stratégique pour la Monarchie, très avantageuse d'un point de vue économique. Les états de Brabant, qui siègent à Bruxelles, gagnent de plus en plus de prestige. Bruxelles, qui n'a été jusqu'alors qu'une capitale administrative, devient le centre de la vie politique et culturelle du pays. C'est aussi une démonstration de force des états de Bruxelles qui, de leur plein gré, rendent hommage à la Monarchie et à Marie-Thérèse après des années difficiles d'occupation française. Ces états entendent cependant bien conserver leur autonomie et être reconnus comme une entité consciente d'elle-même.

Par la suite, Kaunitz considère que ces provinces opulentes, bien qu'éloignées, peuvent et doivent mieux participer aux efforts de l'ensemble des possessions Habsbourg<sup>406</sup>. Cette volonté devient même un impératif avec la guerre de Sept Ans et la perte de la Silésie. La Monarchie s'est en effet endettée auprès de ses pays. Les commandes de portraits de Marie-Thérèse par les autorités locales, tout comme l'envoi de portraits notamment sous forme de dons, sont autant de manières de resserrer le lien entre les élites et le pouvoir autrichien. Les deux formes de transfert, le don de portraits par Marie-Thérèse et la commande des élites elles-mêmes, comme c'est le cas aux Pays-Bas avec le don princier à la ville de Gand et la commande de la ville de Bruges et de Bruxelles, renvoient à un processus concurrent et similaire. Qui va devancer l'autre dans l'envoi et la commande de portrait ? Ces deux formes de transfert, tout en rivalisant entre elles, se complètent autour de l'image de Marie-Thérèse.

Célébrer la reconquête sur les Français a dans tous les cas lieu à l'initiative des élites elles-mêmes. Les Habsbourg-Lorraine sont en effet de nouveau l'entité dominante. Autre grande cité flamande, à l'occasion quelque peu rivale de Gand et de Bruxelles, Bruges conserve dans son hôtel de ville deux portraits de Marie-Thérèse, commandés par les autorités de la ville. L'un des portraits est une copie d'un portrait réalisé par Martin van Meytens et exposé originellement à l'hôtel de ville de Gand (P 122). L'original est toujours à sa place initiale tandis que sa copie, réalisée par le peintre brugeois Matthias de Visch, se trouve à l'hôtel de ville de Bruges (P 123, Figure 10). Le second portrait recensé dans les collections urbaines brugeoises a également été réalisé par Matthias de Visch en

---

<sup>405</sup> Henne, Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, tome 2, p. 277.

<sup>406</sup> Galand, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens », pp. 220–221 ; Zedinger, « Kaunitz und Johann Karl Cobenzl », p. 209.

octobre 1749 après que les Pays-Bas autrichiens sont repassés sous le contrôle des Habsbourg (P 124, Figure 11).

Posséder le même portrait que Gand, qui a reçu le portrait comme don de la souveraine, peut être interprété comme une marque d'auto-représentation de la ville manufacturière de Bruges, tant par rapport à la cité voisine que par rapport à Vienne. Le secteur de la dentelle est fragilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, aussi la concurrence entre villes brabançonnaises est-elle importante<sup>407</sup>. Cette stratégie sociale d'acteurs politiques et économiques manifeste une forme de reconnaissance vis-à-vis de la Monarchie et se double d'une volonté d'imitation et d'émulation entre les villes d'un même territoire pour avoir une copie, la plus ressemblante possible, de la version originale offerte par Vienne. C'est à qui obtiendra le plus beau portrait de Marie-Thérèse et se montrera surtout avec ce tableau. Dans ce cas précis, la ville de Bruges se hisse au rang de Gand, mue probablement par une stratégie de rivalité et de concurrence vis-à-vis de la cité gantoise qui se cristallise autour de la commande de tableaux royaux. Bruges se représente à un moment précis du règne, lors de la libération des Pays-Bas par les troupes autrichiennes, avec le portrait de Marie-Thérèse inspiré d'un modèle viennois de cour très diffusé alors.

Généralement, les portraits font partie de la représentation traditionnelle du pouvoir en des lieux qui incarnent l'autorité comme la Maison des états ou encore les hôtels de ville. Le portrait de Lier (P 82), représentant Marie-Thérèse avec ses couronnes, est assez semblable à celui réalisé par le peintre Doffy suspendu dans l'hôtel de ville bruxellois (P 83, Figure 9). Le conseil urbain de Lier<sup>408</sup> commande ainsi un portrait de Marie-Thérèse en 1745, peu après la reconstruction et l'agrandissement de l'hôtel de ville (P 82)<sup>409</sup>. Selon les reproductions aujourd'hui disponibles, le portrait de Lier était exposé au centre, en plein milieu de la salle, à côté des armoiries, des blasons héraldiques et des drapeaux de la cité.

Dans les années 1745, après les couronnements de Marie-Thérèse en roi de Hongrie et de Bohême, une partie des Pays-Bas autrichiens est encore sous domination étrangère mais François Étienne est enfin couronné empereur à Francfort. Les Habsbourg retrouvent alors une certaine forme de reconnaissance, de prestige et de légitimité. Ce n'est pas seulement à Vienne que le besoin de por-

<sup>407</sup> Merci tout particulièrement à Klaas van Gelder d'avoir attiré notre attention sur ce point.

<sup>408</sup> Lier (ou Lierre) se trouve entre Bruxelles et Anvers, relativement au nord des Pays-Bas autrichiens.

<sup>409</sup> Je remercie Luc Coenen, conservateur du Musée de Lier qui m'a communiqué ces renseignements; voir aussi Lens, Mortelmans, *Gids voor oud Lier*, p. 19. Voir chapitre III.

traits royaux se fait sentir, mais aussi et surtout, dans les différents royaumes et territoires, en particulier ceux qui sont éloignés du centre viennois.

Dans une situation politique difficile où il s'agit de raffermir la légitimité de la souveraine et de sa dynastie, le portrait royal se doit d'être multiplié. L'exemple de la communauté urbaine et marchande de Bolzano au sud de la Monarchie paraît intéressant dans la mesure où la cité commande des portraits de Marie-Thérèse à deux reprises, au moment même où elle espère la visite et la générosité impériales.

Dans le passé, un statut remontant à l'époque de l'archiduchesse du Tyrol, Claudia de Médicis, s'est avéré déterminant pour la reconnaissance de la ville comme centre commercial de première importance dans la région. Mais au XVIII<sup>e</sup> siècle la situation évolue, se détériore parfois, et la ville de Bolzano n'est plus le centre brillant des foires d'antan. La ville est soumise aux initiatives et réformes de plus en plus centralisatrices des Habsbourg. Ses privilèges sont alors progressivement abolis, même si la ville reste importante et se modernise d'un point de vue économique<sup>410</sup>. Toutefois, si les élites marchandes de la ville dépendent de la Monarchie, cette dernière continue encore de dépendre d'elles en matière de soutien financier et politique. La relation est complexe, interdépendante, elle n'est pas exempte de tensions latentes, cachées derrière la commande et l'envoi de portraits.

Deux tableaux, datés de 1743 (P 29, Figure 17) et de 1765 (P 104), sont commandés par les magistrats mercantiles de la ville de Bolzano, cité de neuf mille habitants, consciente de sa position de passage stratégique entre l'Italie et le reste de l'empire. Malgré certaines difficultés, Bolzano est une ville au demeurant encore riche et importante au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les élites de la ville, en particulier les élites marchandes, ont des attentes vis-à-vis de Marie-Thérèse, surtout en 1743. Mais la nouvelle édition de l'ordonnance mercantile de Bolzano, promulguée le 1<sup>er</sup> avril 1744, ne contient pas de grandes modifications<sup>411</sup>. Chaque occasion est utilisée pour témoigner sa loyauté et se rappeler aux membres de la famille impériale de passage. Le premier portrait est commandé à l'occasion du couronnement de Marie-Thérèse comme roi de Bohême, à un moment assez crucial où la souveraine commence à retrouver sa souveraineté sur les territoires, et le second à l'occasion du mariage de l'archiduc Léopold avec l'infante Marie-Louise d'Espagne, à Innsbruck en août 1765<sup>412</sup>. Ces deux tableaux souhaités

**410** Bonoldi, « Wo man Leichtigkeit und Freiheit genutzt hat », pp. 30, 32, 34; Krasensky, *Die Bozener Marktordnung*, pp. 23–24; Rizzolli, « Bozen », pp. 21–29. Sur le statut octroyé par l'archiduchesse Claudia en 1635, voir Denzel, *Die Bozner Messen*, pp. 51–59.

**411** Rizzolli, « Bozen », pp. 30–31; voir aussi Festi, Nardelli, « Katalog », pp. 118–119.

**412** Festi, Nardelli, « Katalog », p. 146–147. Sur le voyage de la cour à Innsbruck, voir Haslinger, « Die Veränderung der Kayserlichen Residentz ».



**Figure 17:** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en roi de Hongrie, 150 x 112 cm, 1743, commande des autorités mercantiles de Bolzano, Inv. Nr. 304, Merkantilmuseum Bozen-Museo Mercantile di Bolzano, Italie.

par les autorités urbaines d'une ville, assez éloignée du centre viennois, mais disposant cependant d'une position stratégique, témoignent de la valeur symbolique, marchande et de négociation que peut revêtir l'image de la souveraine. Pour le premier des portraits commandé en 1743, la dépense de quatre-vingt-sept florins apparaît dans le livre de comptes du magistrat pour la foire de la Fête-Dieu<sup>413</sup>, une des quatre foires annuelles de Bolzano<sup>414</sup>. C'est la ville qui dépense cette somme pour acquérir le portrait, qui est alors exposé dans la salle d'audience des magistrats.

<sup>413</sup> Festi, Nardelli, « Katalog », p. 156.

<sup>414</sup> Denzel, *Die Bozner Messen*, p. 58; Krasensky, *Die Bozener Marktordnung*, p. 22; Rizzolli, « Bozen », p. 17. Merci aussi à Elisabetta Carnielli du Musée Mercantile de Bolzano.

Il existe un fort échange de services, imprégné d'attentes réciproques, entre Marie-Thérèse et les magistrats de la ville. Le bon fonctionnement des voies de transports est aussi un objectif et une requête importante de la part des commerçants<sup>415</sup>. Le magistrat mercantile accorde même soixante-trois mille florins d'emprunts à Marie-Thérèse en 1763 pour réparer les chemins détruits par des inondations. Malgré l'importance de la cité et l'attente de ses habitants, Marie-Thérèse ne s'y rend qu'en 1738 lors de son voyage vers Florence (de cette période date probablement l'arrivée du portrait P 3<sup>416</sup>), puis le 11 mai 1739, très rapidement, lors du trajet de retour vers Vienne. Presque trente ans plus tard, en 1765, la ville de Bolzano attend impatiemment l'arrivée de Marie-Thérèse. Malheureusement la réception, prévue en août 1765, ne peut avoir lieu en raison de la mort soudaine de l'empereur à Innsbruck<sup>417</sup>.

Les portraits reflètent les demandes sociales et politiques des villes, corps important dans la société d'alors, qui tentent de réaffirmer leur position en soulignant leur relation personnelle et leur proximité avec Marie-Thérèse. Il est intéressant de souligner ces exemples où les élites urbaines parviennent à commander et à faire exécuter elles-mêmes des portraits à plusieurs reprises.

Les états provinciaux commandent et exposent eux aussi des portraits de Marie-Thérèse comme l'attestent des exemples de notre corpus, tout particulièrement en Carinthie et en Basse-Autriche. En dehors de ces deux régions, l'hôtel de ville de Luxembourg conserve aujourd'hui un portrait de Marie-Thérèse réalisé par le peintre flamand Jean-Pierre Sauvage vers 1750 (P 34). Le tableau était autrefois exposé dans le palais grand-ducal, ancien hôtel des états<sup>418</sup>.

Le *Landesmuseum*, le Musée régional de Klagenfurt en Carinthie, possède un portrait de la souveraine, une copie d'après un original de Meytens datant de 1750, qui est réalisée par le peintre viennois Jacob Michel en 1753, pour l'actuelle salle de session de la diète (P 125)<sup>419</sup>. En Carinthie, il est possible de voir là un témoignage supplémentaire de la mainmise progressive du pouvoir central et de la perte d'indépendance et d'autogestion, du moins financière, des états. Pour faire commander et réaliser eux-mêmes un portrait de Marie-Thérèse, certes somptueux, pour leur salle de réception, ils ne peuvent se passer de la permission et de l'aide apportées par le pouvoir central, leur autonomie est donc réduite. Les *Landstände*, les états provinciaux, commandent le 12 juillet 1753 par

415 Rizzolli, « Bozen », p. 31.

416 Meloni Trkulja, « 72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », p. 145.

417 Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 26. Sur le voyage italien de Marie-Thérèse en 1738 et 1739, voir aussi Bressan, « Maestà sovrana », pp. 25–33.

418 May, *Marie-Thérèse Duchesse de Luxembourg*, p. 9.

419 Sur ce portrait et ce peintre, voir chapitre III.

l'intermédiaire d'un de leurs agents viennois le portrait « à la gloire publique et perpétuelle, pour la salle de la diète ici, où se tiennent aussi les assises de la très-haute justice princière »<sup>420</sup>.

Les frais s'élèvent au total à plus de deux cent cinquante florins, dont cent florins reviennent au peintre Jacob Michel. La toile et le cadre doré reviennent à peu près à la même somme, tandis que le reste doit permettre de couvrir les frais de livraison. Selon ce qu'en rapporte Wilhelm Deuer<sup>421</sup>, les états ne parviennent cependant pas à payer eux-mêmes la somme. Ils ne réussissent à se procurer l'argent nécessaire qu'en vendant une certaine quantité de poudre de l'arsenal. Une confirmation de l'administration princière de la province, la *Repräsentation und Kammer* récemment créée, est nécessaire pour accomplir toutes ces transactions. Omettant cette procédure, les états sont soumis à des remontrances. Malgré cela, une partie de la somme de deux cent cinquante florins est finalement payée par la caisse de contribution.

Quant à Vienne, deux portraits de Marie-Thérèse sont commandés successivement pour l'ancienne Maison des états (*Landhaus*) de Basse-Autriche. Le premier (P 128, Figure 27) apparaît vers 1750, destiné à la salle du conseil (*Rathstube*), où il remplace probablement une représentation de Charles VI. Après le couronnement de Joseph II comme roi des Romains en 1764, les états font à nouveau peindre pour la salle des chevaliers (*Ritterstube*) les portraits de Marie-Thérèse (P 153) et de Joseph II. Les deux tableaux peuvent être attribués à l'atelier de Meytens<sup>422</sup>.

Si les états souffrent de problèmes financiers et de perte d'autonomie, ils parviennent souvent, après bien des efforts, à payer le portrait royal qu'ils ont commandé.

D'autres provinces de la Monarchie comme le comté princier de Gorizia (P 118) font aussi état de l'acquisition d'un portrait royal, ou dans ce cas plus précisément d'un cadre, obtenu en partie grâce aux propres moyens de la communauté. Il est intéressant de réfléchir à la signification de la commande d'un cadre destiné à un portrait de Marie-Thérèse par les états provinciaux comme ceux de Gorizia. Par cette commande, la commune témoigne d'une certaine loyauté vis-à-vis des Habsbourg, et plus encore d'une certaine conscience de sa valeur.

---

420 Deuer, *Das Landhaus zu Klagenfurt*, p. 70: « pro perpetuo decore publico für 'das allhie-sige landtagzimer, alwo aber zugleich das allerhöchste landesfürstliche landrecht gehalten ».

421 Deuer, *Das Landhaus zu Klagenfurt*, p. 70.

422 Krug, « Denkmäler », pp. 231–235.

Durant la session du 16 juillet 1749 à Gorizia, il est décidé que le portrait de la souveraine, muni du cadre et des décorations du cadre, seront réalisés et payés avec l'argent d'un certain sieur Codelli et deux caisses de vin du Veneto<sup>423</sup>.

L'auteur de la notice du catalogue de Gorizia de 1981–1982, Coronini Cronberg, rapporte en effet l'arrêté du 16 juillet 1749, il ne dit pas explicitement qui l'a pris, mais il s'agit certainement des états provinciaux. Selon cet arrêté, les dépenses faites pour le portrait de la souveraine et pour son cadre sont à régler avec l'argent donné par le sieur Agostino Codelli que nous venons de citer, avec une autre somme perçue par la confiscation de deux fûts de vin du Veneto qui avaient été importés illicitement.

Deux portraits distincts ont vraisemblablement existé à Gorizia : l'un commandé par les états provinciaux en 1749, et un autre réalisé après 1759, vraisemblablement pour l'archevêque. Les états avaient commandé un cadre destiné au portrait de 1749. En 1982, on exposait ce cadre avec le tableau post-1759. Il s'agit d'un portrait qui appartenait à la « Curia Arcivescovile », c'est-à-dire au palais archiépiscopal. Rien n'est dit sur la provenance de ce tableau. Ce portrait pourrait avoir été destiné au premier archevêque de cet archidiocèse créé en 1751. Le titre de la notice l'attribue à un « peintre anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Beaucoup de portraits de Gorizia ont en effet disparu lors de la Guerre de 1914–1918. Le cadre réalisé par un dénommé Lampi était ainsi destiné à un portrait de la souveraine datant de 1749, qui est désormais perdu<sup>424</sup>.

L'auteur de la notice du catalogue de 1982, Coronini Cronberg<sup>425</sup>, note que le portrait exposé en 1982 est une copie d'après un portrait de Meytens réalisé pour l'Académie de Vienne en 1759, adaptée à un format plus petit. Le portrait était alors inséré dans le riche cadre doré qui était la propriété de l'Administration provinciale de Gorizia. Ce cadre était originalement destiné à « un portrait semblable de représentation de la souveraine dans la salle des réunions des états provinciaux de Gorizia »<sup>426</sup>. Une inscription sur le cadre, qui indique la date de 1749, nomme les artisans qui l'ont créé: Antonio Prestinti, « caelator », sculpteur, et Francesco Lampi, « aurator » - c'est-à-dire doreur<sup>427</sup>.

---

**423** Voir Coronini Cronberg, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », p. 40. Au sujet du « patricien » Codelli, « surpris en plein délit » de contrebande, le catalogue n'offre pas de références certaines.

**424** Merci à Alessandro Quinzi de Gorizia pour ces informations.

**425** Voir Coronini Cronberg, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », p. 40.

**426** Coronini Cronberg, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », p. 40.

**427** Voir chapitre III.



Dans le domaine de la commande, ou de la volonté de commander des portraits, de la part des espaces étatiques, mentionnons enfin une lettre du président du Banat, François comte de Vilana-Perlas, marquis de Rialp, au président de la chambre aulique, Königsegg-Erps, en 1756<sup>428</sup>. Le président du Banat explique comment il faudrait réaménager le palais civil qui vient d'être inauguré à Temesvár (Timișoara aujourd'hui), de nos jours le Palatul Baroc. En plus des logements de fonction du président, ce palais accueille une partie de l'administration et, surtout, les conseils de l'administration régionale. Fait amusant et significatif, l'auteur constate qu'il lui manque avant tout un portrait de Marie-Thérèse.

Dans sa lettre de recommandation concernant un ingénieur-conducteur, François Perlas en profite pour informer son correspondant des travaux nécessaires dans son logement. Il estime que certains aménagements seraient aussi les bienvenus dans le reste du bâtiment.

[. . .] Ainsi, je n'attends que les ordres de Votre Excellence là-dessus. Je ne scay si elle ordonnera que, dans le nouveau bâtiment, l'on y mette les armes de Sa Majesté avec quelques devises, comme il conviendrait dans une maison de justice. Il faudrait aussi que nous ussions dans la chambre du conseil le portrait de sa majesté [. . .].

Temesvar, ce 16 août 1756.

Le très humble et très obéissant serviteur, François Comte Perlas Marquis de Rialp<sup>429</sup>

En dehors du fait que cette anecdote témoigne de l'engouement pour le portrait royal, il est intéressant de constater qu'un espace étatique se voit, tout naturellement, décoré d'un portrait de sa souveraine dans la chambre du conseil.

Tandis que les hôtels de ville et les autres institutions étatiques commandent et exposent aussi des portraits royaux, d'autres institutions, comme les académies et les universités, sont encore plus directement soumises à l'autorité centrale viennoise, et très imprégnées par l'image royale. Ces institutions sont au demeurant – du fait de leur existence même – les signes visibles de l'influence grandissante de la puissance étatique en train de se former. Les universités sont également des institutions qui bénéficient d'une certaine indépendance et peuvent éventuellement constituer un contre-pouvoir, même si sous le règne de Marie-Thérèse, elles sont toujours davantage sous l'autorité du pouvoir central.

---

**428** OeStA/FHKA AHK HF Ungarn, VUG, KT 29: « Berichte des Temesvarer Landespräsidenten Graf Perlas an den Hofkammerpräsidenten Graf Karl Königsegg-Erps, meist betreffend die Türkei », lettre n° 115, f° 500v, 16/08/1756.

**429** Merci à Benjamin Landais de nous avoir communiqué ces archives. Landais, *Gouverner le Banat habsbourgeois au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 237.

### c. Commandes de la part des universités et des académies lorsqu'une institution a été fondée ou réformée

Un exemple intéressant et périphérique est l'université de Fribourg-en-Brisgau qui commande elle-même le portrait royal (P 158). Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre IV, au sein de l'université de Fribourg<sup>430</sup>, la commande d'un portrait est liée à des réformes profondes de l'institution qui la font passer sous un contrôle étatique plus étroit.

Les autres institutions comme les Académies commandent ou reçoivent, elles aussi, des portraits de Marie-Thérèse. Les Académies sont des espaces de pouvoir et de savoir comme les universités. Relais du pouvoir, elles commandent des portraits royaux pour leurs bâtiments, à moins qu'elles n'en reçoivent de la part de Marie-Thérèse. L'Académie des Beaux-Arts de Vienne commande ainsi en 1759 un portrait de la souveraine. À l'occasion de la nomination de Martin van Meytens comme directeur de l'Académie de Vienne en 1759, un nouveau siège est attribué à l'institution dans le nouveau bâtiment de l'université. Pour la salle de conseil, Franz Anton Maulbertsch réalise une fresque murale, et Martin van Meytens le portrait de Marie-Thérèse. Rappelons l'importance de Maulbertsch, qui a réalisé des fresques dans une grande partie de la Monarchie. Ce portrait de Marie-Thérèse de 1759 est donc une possession de l'Académie viennoise depuis le début, le portrait se trouve « dans un cadre sculpté et tout entièrement recouvert d'or », peut-on lire (P 130)<sup>431</sup>. Fait particulièrement intéressant, le président de l'Académie de Vienne d'alors, le baron Sperges, commande des portraits de Marie-Thérèse (P 227), de François Étienne et de Joseph pour l'Académie de Mantoue. L'Académie viennoise se charge ainsi de l'équipement des académies provinciales<sup>432</sup>.

La Monarchie est en effet en voie de consolidation. Dans les espaces du savoir, le portrait de la souveraine la fait apparaître comme protectrice des œuvres d'art, des industries, des talents et des cultures. L'université et les académies permettent de former les futurs fonctionnaires d'État qui travaillent et servent la Monarchie. L'éducation est en effet un aspect fondamental de la mise en place de l'État moderne.

---

430 Revoir le chapitre IV.

431 Weinkopf, *Beschreibung*, p. 81.

432 Sattler, *Lebensgeschichte des Hubert Maurer*, p. 47.

## 4 Conclusion

Le portrait s'insère dans un mode de gouvernement qui manifeste tant l'affection et la reconnaissance de la souveraine pour ses sujets que l'affection et la loyauté, plus ou moins intéressées, des sujets pour leur suzeraine. Marie-Thérèse commande des portraits afin de les envoyer vers les résidences impériales. Certains portraits sont aussi un moyen de récompense et de remerciement, en particulier lorsqu'ils sont commandés par Marie-Thérèse pour être offerts à d'autres. Ce sont surtout des outils de communication et de légitimation, adressés en particulier aux acteurs politiques et sociaux, également intéressés au fonctionnement du pouvoir.

La commande de portrait apparaît notamment aux grands moments de la vie et du règne de Marie-Thérèse, les deux dimensions étant liées : les couronnements, la convocation d'assemblées comme les diètes, la naissance de Joseph II, l'héritier du trône, les mariages, la mort de François Étienne. Ces événements participent ensemble à la volonté de diffuser à certains moments précis l'image de Marie-Thérèse par le biais d'images royales. Faisant suite à la visite de la souveraine lors de grandes occasions, comme les couronnements et les diètes, la commande et l'envoi de portraits resserrent les liens entre Marie-Thérèse et les grands des royaumes.

Si les commandes de la cour forment près de la moitié des tableaux du corpus, l'autre moitié des portraits est commandée par les élites après une visite de Marie-Thérèse et durant certains moments stratégiques et cruciaux du règne. Les commandes des élites et de la cour répondent dans l'ensemble à des procédures similaires, à des occasions et à des moments semblables, avec des portraits commandés ou offerts à la suite de visites impériales. Un cas particulier d'occasion de commande peut en combiner plusieurs, une visite et un couronnement se combinent par exemple souvent.

Marie-Thérèse voyage et visite ses sujets, l'occasion pour elle d'offrir des portraits, comme pour les élites l'occasion de commander des portraits royaux. L'activité de voyager est liée à la structure et au fonctionnement de la Monarchie mais aussi à la situation du règne de Marie-Thérèse. Il s'agit de réaffirmer la légitimité de la souveraine et de la Maison d'Autriche durant une période de crise. Dans ce contexte, gouverner nécessite l'exécution d'un certain nombre de rituels monarchiques. Les dons d'hospitalité à la suite de voyages sont une manière courante de faire circuler les portraits royaux. Aux dons de Marie-Thérèse répondent les commandes des élites de la Monarchie, presque aussi nombreuses que les dons royaux, et parfois même plus somptueuses. Ces commandes participent très activement au processus de diffusion du portrait royal, que les portraits soient commandés à l'issue ou dans l'attente d'une visite royale et impériale. Une forme de réciprocité s'instaure dans les attentes des uns et des autres.

La rencontre entre Marie-Thérèse et ses interlocuteurs prend son sens le plus profond en se concrétisant lors d'un échange réel matérialisé par une scène d'hospitalité et de réception, honorant ceux qui reçoivent et ceux qui sont reçus, suivie par l'apparition consécutive du portrait de Marie-Thérèse.

La souveraine « reconquiert », par sa présence picturale et visuelle, ses territoires, les uns après les autres, elle les parcourt, rend visite aux instances importantes. Les commandes de portraits interviennent ensuite. Les tableaux prennent alors une valeur de négociation qui engage les deux interlocuteurs, autant celui qui expose le portrait, que celui qui le commande, qui peut être le même. Le don de portraits resserre et renforce les liens avec des personnes d'importance mais aussi avec des communautés urbaines et ecclésiastiques. La commande des portraits de la part des futurs possesseurs apparaît comme un gage de loyauté, ou du moins une volonté de représenter cette loyauté, empreint d'attentes vis-à-vis du pouvoir central.

Grâce au portrait, des relations de clientélismes ainsi que les rapports amicaux unissant Marie-Thérèse à certains nobles et certains hauts dignitaires, sont rendus plus étroits et tangibles. La Monarchie se construit dans un rapport de réciprocité. La commande et l'exposition de portraits relèvent alors d'un acte commun de reconnaissance. Lorsqu'elle offre son portrait, Marie-Thérèse reconnaît ses élites, leur importance et leur valeur. Réciproquement, lorsqu'elles commandent des portraits ou reçoivent et exposent l'image royale, les élites reconnaissent, à un moment donné, la valeur et la position de leur souveraine. Ils la perçoivent comme « leur » souveraine. Ce comportement n'est pas exempt d'espérances concernant la reconnaissance et la revalorisation des privilèges.

Dans ce contexte, comment mettre en valeur les tableaux ? Les portraits sont-ils déposés dans des endroits particuliers qui leur confèrent une signification particulière ?

# Chapitre VI

## Conserver le corps royal : les espaces d'exposition des portraits

Les lieux de conservation des tableaux donnent une idée de la position et de l'importance accordées aux portraits royaux. Après avoir envisagé les pays et les types d'institutions comme les motifs de diffusion, il est nécessaire de se demander où et comment les portraits sont exposés.

Dans certains pays de la Monarchie, les historiens ne parlent bientôt plus tant des salles dédiées à l'empereur comme les *Kaiserzimmer* mais des pièces consacrées à Marie-Thérèse, les *Maria-Theresien-Zimmer*<sup>433</sup>. De telles dénominations nous sont principalement transmises grâce aux ouvrages consacrés aux châteaux et aux couvents, ouvrages souvent postérieurs à l'époque de Marie-Thérèse. Aux côtés des *Kaiserzimmer* s'imposent désormais les pièces où sont exposés les portraits de Marie-Thérèse et de l'empereur François I<sup>er</sup>. Les portraits de Marie-Thérèse figurent au milieu d'autres images, dans les compositions des galeries de la famille impériale tout comme dans les collections nobles et bourgeoises. Sous Marie-Thérèse, l'histoire de la Monarchie apparaît à sa manière comme une histoire de famille où les portraits royaux et aristocratiques, ou même bourgeois, se répondent.

Les portraits royaux se trouvent aussi bien dans des espaces qui pourraient être qualifiés de publics<sup>434</sup> que dans des espaces plus privés<sup>435</sup>. Même chez des particuliers, le portrait peut avoir une position solennelle et relativement officielle, notamment sa place dans les salles de réception ou d'apparat. Outre son aspect officiel ou quasi-officiel, le portrait de Marie-Thérèse apparaît comme un signe de proximité et assure la représentation de l'individu ou de la famille chez qui le portrait est exposé, anciens ou plus récents soutiens de la Monarchie.

Au cours de ce troisième chapitre de la seconde partie, les portraits sont étudiés tout d'abord sous l'angle de l'emplacement précis où ils sont exposés. Les inventaires des résidences impériales mais aussi ceux des grandes familles sont pris en compte. La littérature secondaire tient un rôle important dans l'analyse des

---

**433** Il est possible d'y lire une certaine laïcisation de la notion impériale au sein de la Monarchie, ou du moins une perte de sacralité dans la mesure où Marie-Thérèse ne peut être élue empereur du Saint Empire romain germanique. Par ailleurs, au sein du royaume de Hongrie, la présence de *Maria-Theresien-Zimmer* plutôt que de *Kaiserzimmer* semble évidente puisque la Hongrie ne fait pas partie du Saint Empire.

**434** Nous pensons aux hôtels de ville, aux palais des états et aux universités.

**435** Comme les collections particulières de nobles, bien sûr, mais aussi de bourgeois.

lieux de conservation des tableaux. Les légendes orales, qui sont encore véhiculées à propos de certains lieux de conservation des portraits, sont également des bases importantes de compréhension des tableaux.

Comment le mode et le lieu de conservation des portraits royaux sont-ils révélateurs de la relation qui s'établit entre la royauté et le spectateur ? La mise en place de galeries familiales crée une forme de concurrence et de rivalité entre les grands. Cette rivalité participe aussi à l'élaboration d'une histoire commune. Non seulement repère politique, le portrait de Marie-Thérèse a valeur de lien social entre les différentes composantes de la société, et plus encore entre les différents espaces de la Monarchie. Ces portraits participent à la transformation des espaces unis principalement par l'intermédiaire de leur hommage vis-à-vis du souverain Habsbourg en des territoires réunifiés grâce à l'image royale alors démultipliée. Selon nous, beaucoup ont intérêt à montrer et à visualiser son lien avec Marie-Thérèse. Cette dernière apparaît ainsi comme une forme de dénominateur commun.

Il est habituel de citer que le portrait rend présent les absents, et « presque vivants les morts »<sup>436</sup>. Dans tous les cas, le portrait est lié à la mémoire. Comme le rappelle Daniel Arasse, toute galerie des portraits de « grands hommes »<sup>437</sup>, en particulier des représentants d'une institution ou d'une communauté politique, constitue une « manière de regarder le temps »<sup>438</sup>, et de cerner l'espace, pourrions-nous rajouter. Le temps et l'espace de l'État, comme de l'institution monarchique des Habsbourg, donnent forme et substance à l'entité étatique<sup>439</sup>. Cette présence démultipliée du souverain contribue à construire cet espace étatique et public. Comme les icônes antiques, le portrait du prince permet à sa manière de remplacer le souverain en incarnant sa dignité<sup>440</sup>. C'est en particulier le cas pour les cérémonies d'hommage qui se déroulent face aux portraits royaux dans les hôtels de ville

---

**436** Alberti, *De pictura*, p. 44, cité par Arasse, « Portrait », p. 103.

**437** Arasse, « Portrait », pp. 107–108.

**438** Merleau-ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 307, cité par Arasse, « Portrait », p. 107.

**439** Marin, *Portrait du roi* : « Le portrait de César, c'est César » p. 15 ; et pp. 254–255. Lorsqu'il était impossible pour le souverain d'être présent en personne, son portrait le remplaçait. Louis Marin considère ainsi la représentation monarchique sous Louis XIV comme une allusion au rituel catholique, plus précisément une imitation du rituel eucharistique. Par conséquent, un comportement spécifique doit être adapté face à l'image royale. Paleotti Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologne, 1582, livre II, chap. XVII et XVIII (éd. P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Naples, R. Ricciardi, 1975, t. II, pp. 306–317). Sur la théorie du portrait de Paleotti, voir aussi Baader, « Gabriele Paleotti » ; Stoichita, « Imago Regis », pp. 182–183.

**440** Olausson, « The State Portrait-the Image of the Prince as an Icon », pp. 71–78.

et dans les salles d'audience des palais de justice ou des parlements. Ainsi un agent plénipotentiaire princier reçoit-il, lors de certaines occasions importantes, l'hommage rendu au souverain devant le portrait du monarque comme si ce dernier était présent en personne. Le portrait joue un rôle similaire dans la politique du mariage *per procurationem* lorsque les époux ne se sont encore jamais rencontrés<sup>441</sup>.

Le portrait est un moyen important pour lier les deux corps du roi. L'explication apportée par le lexique universel de Zedler en 1733, accorde bel et bien au portrait le rôle de substitut du corps du roi :

En ce qui concerne le portrait du souverain, celui-ci se trouve dans les salles d'audience, auprès des envoyés entre le baldaquin et le siège de parade, la plupart du temps surélevé sous la forme d'un buste. Il présente la personne comme si elle était elle-même présente, c'est pourquoi il ne convient pas de lui tourner le dos, de même, personne dans la pièce n'a le droit d'apparaître la tête couverte là où se trouve le portrait d'un potentat régnant, à l'exception des ambassadeurs<sup>442</sup>.

L'explication proposée par le lexique est reprise dans toute la littérature consacrée au portrait<sup>443</sup>.

Les espaces de conservation des portraits oscillent entre la représentation et la mise en scène du portrait comme objet sacré et exceptionnel, exposé sous le dais, dans les salles de parlement à la place du baldaquin royal, et même dans les *Maria-Theresien-Zimmer*, et un objet relativement familier dans les collections impériales, familiales comme dans celles de certains grands collectionneurs de l'époque, notamment nobiliaires. Avoir régulièrement accès au portrait de la souveraine instaure une forme de proximité dans la distance. Après avoir hébergé réellement le corps de Marie-Thérèse, à l'intérieur des *Gastzimmer*, certaines salles prennent peu à peu le nom de *Maria-Theresien-Zimmer*. Elles sont physiquement et symboliquement occupées par le portrait et donc par le corps royal, incarnation de la présence du monarque.

Débutons cependant avec l'analyse des résidences impériales.

---

441 Winkler, *Bildnis und Gebrauch*, pp. 28–59; pp. 73–83; Polleross, « Zur Repräsentation der Habsburger », p. 94.

442 Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, vol. 3, col. 1825; voir aussi Warnke, *Hofkünstler*, p. 272; voir aussi Baader, « Das Porträt eines Porträts », p. 364.

443 Marin, *Le portrait du roi* ; Pommier, *Théories du portrait*, pp. 222–229 ; Pommier, « Le portrait du pouvoir », pp. 8–14 ; Stoichita, « Imago Regis », pp. 183–184.

## 1 Les résidences royales et impériales

Les résidences impériales et royales de Vienne<sup>444</sup>, Innsbruck, Prague, Presbourg et Buda sont les premières pourvues de portraits royaux. Peut-on lier cette entreprise au rassemblement des archives de la Monarchie ? La volonté de rassembler et d'ordonner les galeries impériales n'est peut-être pas étrangère au désir de rassembler et de rédiger l'histoire de la Maison d'Autriche, de plus en plus assimilée à l'histoire de l'État d'Autriche.

Les résidences impériales conservent des portraits et témoignent à leur manière d'un programme artistique en l'honneur de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine. Rénover les châteaux et rassembler les portraits vont de pair. Cette activité n'exclut pas la commande de nouveaux portraits. Les portraits de Marie-Thérèse qui sont dans les résidences ou qui y étaient destinés à l'origine représentent une part non négligeable du corpus. Il s'agit des portraits les plus connus et surtout de versions probablement originales, ensuite copiées et redistribuées dans tout l'empire.

Débutons par l'exemple hongrois. La restauration du château de Buda<sup>445</sup> est liée en grande partie à la volonté royale, et surtout hongroise, de mettre en valeur Buda, et non seulement Presbourg. En 1748, après les guerres de Succession d'Autriche, la souveraine finit par consentir à la reconstruction et au réaménagement du bâtiment. Marie-Thérèse aurait toutefois trouvé ces dépenses inutiles<sup>446</sup>. C'est seulement grâce à l'insistance du président de la Chambre Royale Antal Grassalkovich, suivie bientôt d'une aide financière de la noblesse, que le projet de rénovation du château de Buda peut être mis à exécution. En l'absence de la souveraine, c'est Grassalkovich qui supervise la construction du palais royal à Buda.

Tout comme Buda, le château de Prague n'échappe pas à la vague de rénovation. L'extension du château, centre de représentation de la politique étatique du pays, n'est pas une décision anodine d'un point de vue politique et symbolique. Ce n'est qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle que le château de Prague recommence à jouer un rôle important car il est un des points principaux du pouvoir dans la Monarchie des Habsbourg. En 1755, Marie-Thérèse envoie au gouverneur

---

<sup>444</sup> Il est à noter que Marie-Thérèse ne fait exécuter aucun des projets hérités de son père; pour une modernisation radicale de la *Hofburg*, le palais impérial, à Vienne ; voir Lorenz, « Die Wiener Hofburg », p. 101 ; Wagner-Rieger, « Pläne zur Neugestaltung ». Son activité d'aménagement se concentre sur le palais de Schönbrunn.

<sup>445</sup> Dobrovits, « Bauarbeiten » ; Kelényi, « A budai királyi palota építésének története » ; Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, p. 414.

<sup>446</sup> Voir Farbaký, « Le palais royal de Buda », p. 54.



de Bohême un message dans lequel elle lui fait part de sa décision de rénover la résidence royale dans la capitale de Bohême, Prague<sup>447</sup>.

Comme à Innsbruck, à Vienne ou à Buda, une salle destinée à la représentation des membres des Habsbourg-Lorraine est installée à Prague dès 1755<sup>448</sup>, ville qui fut jadis résidence impériale. Au côté de ces représentations familiales typiques, le salon des Habsbourg est aménagé ici en l'honneur de la nouvelle famille des Habsbourg-Lorraine. La rénovation des résidences à Prague comme à Buda traduit la volonté et la nécessité de la présence de la souveraine au cœur de l'exécutif de ses pays.

La galerie d'ancêtres fait naturellement partie des espaces de représentation des résidences nobles et royales. Cette galerie devient celle de la famille des Habsbourg-Lorraine. Une galerie de portraits, avec vingt-deux tableaux représentant tous la famille de Marie-Thérèse, se trouve ainsi au premier étage de l'aile sud du château de Prague<sup>449</sup>. Aujourd'hui dans la salle principale du palais présidentiel tchèque, le portrait de la souveraine occupe la place d'honneur au milieu du mur principal. Dans la rangée du bas, les portraits de la résidence de Prague représentent les fils et filles de Marie-Thérèse et au-dessus d'eux leurs épouses et époux. Cette disposition des tableaux rappelle l'ordonnancement des portraits dans la salle des Géants d'Innsbruck qui sera mise en place après Prague.

Que nous disent les textes sur le sujet? Les archives du grand trésorier de la cour de Vienne, l'*Oberstkämmerer*, recensent des portraits de Marie-Thérèse et des membres de sa famille, avec et sans cadre, dans le vieux château de Presbourg comme dans les résidences impériales d'Ambras et de Buda. Un portrait de toute la famille impériale réalisé par Martin van Meytens ainsi que différents portraits individuels des membres de la famille sont mentionnés. En 1781, on recense au château de Presbourg un portrait de Marie-Thérèse, sans cadre, tandis qu'au château d'Ambras, un portrait de famille de Meytens est mentionné dans les collections du château en 1780. Des portraits de Marie-Thérèse et de François Etienne, de Joseph II et de son épouse Marie-Josèphe ainsi que du grand-duc Léopold et de son épouse, la grand-duchesse de Toscane, tout comme des portraits des archiduchesses Marie-Anne et Marie-Christine ainsi que de l'époux de cette dernière, le duc Albert de Saxe-Teschen, des portraits des archiduchesses Élisabeth, Amélie, Josèphe, Charlotte, Antonie ainsi que des archiducs Ferdinand et Maximilien,

---

447 Vlček, « Die Burg », pp. 82–83, p. 82.

448 Vlček, « Die Burg », p. 90. On y retrouve notamment un portrait de la souveraine et de sa famille.

449 Vlček, « Die Burg », pp. 90–91.

sont recensés dans l'inventaire de 1779 au château de Buda<sup>450</sup>. Tous ces portraits sont entourés d'un cadre doré. L'empereur et la souveraine sont au milieu de leurs enfants ainsi que des conjoints de ces derniers<sup>451</sup>.

En octobre 1770, ce sont trois portraits de Marie-Thérèse, de François Étienne et de Joseph qui sont envoyés dans la résidence d'Innsbruck<sup>452</sup>. Dans la même phase de son règne, Marie-Thérèse équipe la résidence impériale de Prague : des

---

**450** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 12. Fleischer affirme que quinze tableaux de la galerie impériale viennoise ont été ramenés pour décorer les salles du château de Buda. Il ne nous est pas dit s'il s'agit de portraits.

**451** HHSTA HA OKäA E S.R.38 a, Die Gemäldegalerie betreffende Akten, OK ä A. S.R.

Oberstkämmeramt; 38 a Gemäldegalerie Akten; *Pressburg : Im Alten Schloss*

Gemälde in Rahmen

N.169/781

Inventär Gemälde und Rahmen Sending auf dem königl Schloss zu Pressburg den 28 . . . 1781

Porträts ohne Rahmen:

Das Porträt in Lebensgrossen der höchststdtlandigen. . .Kaiserinne Maria Theresia, Kniestück.

Dans le château de Presbourg, selon l'inventaire de 1781, se trouve un portrait de Marie-Thérèse

Kaiserlich Königliche Gemäldegalerie im Belvedere

Ambras, 1780

Verzeichnis der ad Interim an dem Depot an dem K.K. Ambraser Sammlung abgegebenen Gemälde

250: Familienporträt I mit Maria Theresia mit den durchlautigsten Kindern, Meytens

Au château d'Ambras se trouve un portrait de famille de Marie-Thérèse par Meytens selon l'inventaire de 1780

HHSTA HA OkäA Serie B5 Akten des Oberstkämmeramtes 500–613, *O.K. ä. A. 132 Oberstkämmeramt*

1744 bis incl. 1776

Specification: Deren bey dem Königlichen Schloss zu Ofen. . . Bildern. 1779

Kayserlich. Königl. Porträts

. . .der Kayser Franciscus I

Die Kaiserin Maria Theresia

Der Kayser Josephus secundus. . .

Au château d'Ofen (Buda), selon l'inventaire de 1779 se trouvent les portraits de l'empereur François I<sup>er</sup>, de Marie-Thérèse, de Joseph et des autres enfants du couple avec leurs époux et épouses en certains cas.

**452** Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 131.

portraits de la famille impériale, dont un d'elle-même, sont envoyés en juillet 1772 au château de Prague et recensés dans les registres de comptes de la cour<sup>453</sup>.

Du point de vue de la commande royale, les espaces d'exposition des résidences impériales sont les lieux de la mise en scène et de la glorification de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine. À l'époque de Marie-Thérèse, plusieurs portraits de la souveraine sont également conservés au château de la Hofburg d'Innsbruck, exposés sur le mur nord de la salle des Géants, la *Riesensaal*. Ils s'y trouvent encore aujourd'hui. D'autres portraits étaient suspendus dans les salles d'audience avoisinantes ainsi que dans la salle du conseil où certains tableaux sont toujours conservés<sup>454</sup>. Sous Marie-Thérèse, les appartements de la résidence impériale d'Innsbruck sont rénovés. La famille de Marie-Thérèse et de François Étienne, le couple et ses seize enfants, est au centre des espaces de représentation. Les galeries familiales s'inscrivent dans des entreprises de rénovation qui ne sont pas exemptes de projets artistiques et politiques, glorifiant la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine.

La représentation familiale traditionnelle qui vise à glorifier les ancêtres devient désormais une mise en scène dynastique, davantage centrée sur le noyau plus étroit de la famille proche<sup>455</sup>. Entre 1765 et 1776, le projet de transformation de la *Riesensaal*, ou salle des Géants de la Hofburg à Innsbruck, témoigne de cette nouvelle orientation de la représentation de la souveraine.

Dédiée à la mémoire de l'époux de Marie-Thérèse décédé en 1765, la salle dite des Géants est rénovée dans les années 1760 et 1770 par Marie-Thérèse. Cette pièce est également consacrée à la commémoration de Marie-Thérèse et de sa nouvelle lignée. Les portraits de Marie-Thérèse, de François Étienne et de l'héritier de la couronne Joseph ornent le mur central tandis que les quinze autres enfants du couple impérial sont représentés sur les murs latéraux, avec leurs époux et épouses, et parfois leurs propres enfants. En faisant honneur au cercle restreint de la famille impériale, la salle des Géants met en valeur la nouvelle famille et dynastie des Habsbourg-Lorraine.

---

453 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 134.

454 Hanzl-Wachter, *Hofburg zu Innsbruck*, pp. 58–60.

455 Barta, *Familienporträts*, pp. 33–51. Le concept familial dynastique de la *Domus Austria* se transforme tout particulièrement sous le règne de Marie-Thérèse en représentation de la *Familia Augusta*, famille de Marie-Thérèse et de François Étienne, les Habsbourg-Lorraine. Voir aussi Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, p. 48.

Après Schönbrunn, Marie-Thérèse demande à son architecte Nicolas Passi de rénover Innsbruck. En août 1771, la souveraine écrit à la comtesse Enzenberg :

J'ai maintenant tout fixé pour les portraits d'Innsbruck. À la place de la salle des Géants on installera la salle familiale. Plus loin, une pièce avec la famille de Lorraine et une autre pour mon père et ma mère avec mes deux sœurs ainsi que pour mes fils et filles mariés<sup>456</sup>.

La résidence de Schönbrunn a été rénovée à plusieurs reprises, entre 1743 et 1749, entre 1753 et 1763, et après 1764 jusqu'en 1780<sup>457</sup>.

Dans les années 1760–1770, en même temps qu'elle envoie et offre des portraits aux élites, Marie-Thérèse aménage ses résidences impériales dans un contexte plus propice au renforcement monarchique après la guerre de Sept Ans et les guerres de Succession d'Autriche. Une certaine tranquillité est enfin assurée et une nouvelle phase s'ouvre pour la souveraine avec la rénovation et la reconstruction des résidences impériales<sup>458</sup>. En créant des espaces destinés à la célébration de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine, Marie-Thérèse continue d'écrire l'histoire de la Maison d'Autriche.

De multiples transferts d'objets, en particulier de portraits, ont lieu fréquemment entre les différentes résidences impériales. Sous Marie-Thérèse, de nombreux tableaux sont retirés du château de Presbourg afin d'être placés dans la galerie impériale du Belvédère<sup>459</sup>. La rénovation des résidences royales et impériales entreprises sous Marie-Thérèse entraîne l'aménagement de salles où sont exposés les portraits de la souveraine et des siens. Ces espaces présentent les portraits de la famille impériale aux yeux des visiteurs, ambassadeurs, serviteurs officiels et intimes du couple impérial.

Suscitant un engouement particulier et lié en partie à la rénovation des châteaux et palais, l'activité de collectionneur est un phénomène qui touche tant Marie-Thérèse que d'autres souverains ou grands de la Monarchie tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette pratique fait partie d'une habitude d'auto-représentation. Cette mode et habitude a toutefois un sens plus profond qui permet la mise en scène du pouvoir. L'enjeu est de légitimer le pouvoir des nobles et celui de Marie-Thérèse, qui ensemble permettent le bon fonctionnement de la Monarchie.

---

<sup>456</sup> Lettre du 9 août 1771, citée d'après Hanzl-Wachter, *Hofburg zu Innsbruck*, p. 59; Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 31.

<sup>457</sup> Polleross, « Tradition und Recreation », pp. 144–149.

<sup>458</sup> Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*.

<sup>459</sup> Gruber, « Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg », p. 362; voir aussi Garas, « La collection de tableaux ».

Attaché au souvenir, le portrait peut ainsi être mis en perspective avec certains monuments comme les *castra doloris*, monuments funéraires, littéralement « châteaux de douleur », qui servent à documenter la mémoire familiale. Marie-Thérèse documente ainsi son droit à durer<sup>460</sup>, comme en témoignent les galeries familiales à Innsbruck, à Prague ou à Buda. Les nobles eux-mêmes s'approprient cette image en illustrant le droit de la Monarchie et de la dynastie à régner, et également leur propre droit à durer ainsi que leur propre légitimité en tant qu'associés de Marie-Thérèse et de la dynastie des Habsbourg-Lorraine. Il est possible d'établir un lien entre la volonté des nobles de résider et d'être enterré à Vienne près de la dynastie, à proximité des Habsbourg, et cette volonté de perdurer par le biais des œuvres d'art et des portraits notamment.

Le portrait s'inscrit ainsi dans une stratégie nobiliaire et royale plus générale d'auto-représentation et de mémoire. Dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, des familles de la haute noblesse, issues des pays héréditaires et déjà bien établies, fondent des cryptes familiales avec une chapelle<sup>461</sup>. Les nobles imitent la dynastie avec sa crypte des Capucins. La *memoria* est un élément crucial dans un système politique qui se base avant tout sur l'interaction et la réciprocité<sup>462</sup>. Commémoration familiale identifiée grâce à une lignée et à ses attributs, elle s'appuie sur la documentation généalogique<sup>463</sup>. Il en va ainsi sur les portraits exposés dans les galeries d'ancêtres et éventuellement aussi sur les inscriptions qui ornent les tombeaux.

Les portraits de Marie-Thérèse sont exposés logiquement dans les collections de ses fidèles serviteurs qui se révèlent être de plus en plus de zélés serviteurs de l'État. L'attachement traditionnel à la famille des Habsbourg se double désormais d'un attachement à Marie-Thérèse. On pourrait presque parler d'une forme de patriotisme monarchique, dynastique certes mais également de plus en plus *Marie-Thérésien*.

---

**460** Voir notamment les propos d'Arasse sur la question du « droit à durer » et des portraits ; Arasse, « Portrait », pp. 107–108, p. 108.

**461** Hengerer, « Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts », p. 381.

**462** Voir notamment Hengerer, « Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts », pp. 381–397, p. 381. Sur la publicité et le rayonnement de la crypte des Capucins, voir Schemper-Sparholz, « Grab-Denkmal », p. 365. Concernant la *memoria*, voir les contributions fondamentales de Oexle, « Die Gegenwart der Lebenden und der Toten » ; Oexle, « Memoria als Kultur ». Oexle affirme que la *Memoria* des groupes se rapporte toujours aux individus, Oexle, « Memoria als Kultur », p. 50.

**463** Bastl, « Le rôle de la femme du seigneur », p. 183.

## 2 Lieux de représentation des Habsbourg : des pièces en l'honneur de l'empereur puis de Marie-Thérèse

Qu'il soit commandé ou encore offert en souvenir d'une visite impériale, pour se remémorer un grand événement ou encore pour remercier de l'accueil reçu, le portrait de Marie-Thérèse se trouve par la suite, lors de son exposition et de son accrochage, au centre des salles de réception de ses sujets. Certains espaces sont ainsi dédiés à l'hébergement du souverain, puis à l'exposition de son portrait. Les demeures nobles conservent des portraits de Marie-Thérèse, il en va ainsi pour les couvents qui rajoutent aux *Kaiserzimmer* impériales les *Maria-Theresien-Zimmer*. Ces salles, qui exposent des portraits princiers, se trouvent principalement dans des châteaux de Bohême et de Hongrie, comme Veltrusy ou Gödöllő<sup>464</sup>, ainsi que dans les abbayes et résidences ecclésiastiques autrichiennes, allemandes et parfois même hongroises<sup>465</sup>. Renvoyant à la désignation actuelle des pièces, ces chambres de l'empereur et de Marie-Thérèse se réfèrent à un espace de réception des institutions où les souverains ont séjourné<sup>466</sup>.

Ces pièces peuvent être considérées comme une manière de maîtriser l'espace et le temps<sup>467</sup> de manière synchronique, en éternisant grâce au portrait la présence de la souveraine. Les déplacements du monarque sont un moyen très ancien de maîtriser aussi bien la durée de son règne que l'espace de son empire en étendant et marquant sa présence le plus possible. De petits espaces destinés à asseoir durablement cette présence du monarque sont aménagés. L'installation d'institutions administratives et de garnisons revêt une fonction similaire. Il est possible de combiner cette approche relativement moderne<sup>468</sup> avec une approche plutôt personnelle.

Traditionnellement, les relations entre l'empereur et les abbayes dans le cadre du Saint Empire romain germanique se traduisent, entre autres, dans un espace particulier, la salle de l'empereur, plus connue sous l'appellation de *Kaisersaal* ou *Kaiserzimmer*<sup>469</sup>, qui s'étend plus tard à la désignation de *Maria-Theresien-Saal* ou *Maria-Theresien-Zimmer* pour désigner les pièces consacrées à l'accueil de Marie-Thérèse. Espace de réception de l'abbaye, cette grande salle connaît des extensions, et se transforme en appartement destiné à l'empereur et à sa suite, comme à la souveraine et à sa famille. Il faut cependant distinguer entre les abbayes et les

464 Vajdai, Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 9 et p. 22.

465 Melk, Lilienfeld en Autriche, Pannonhalma en Hongrie, Bruchsal dans le sud de l'Allemagne.

466 Vajdai, Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 9.

467 Cornette, *Le roi de Guerre*, p. 206.

468 Nous pouvons considérer le *Kreisamt* comme une présence locale de l'État.

469 Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », p. 140.

châteaux qui, effectivement, accueillent plusieurs fois des visites du monarque, et d'autres qui possèdent des *Kaiserszimmer* et des salles de réception royales et impériales pour ne pas être en reste, mais qui ne verront certainement jamais passer le souverain en personne.

La *Kaisersaal* aménagée dans les grandes abbayes s'apparente tout à fait aux salles d'honneur des palais et des châteaux, des maisons des états, et hôtels de ville. Cela rapproche les grandes abbayes des palais princiers et caractérise leur relation particulière avec le pouvoir impérial<sup>470</sup>. Rappelons qu'un tableau viennois de Marie-Thérèse et de Joseph (P 12) était installé autrefois, avec d'autres portraits en pied d'empereurs, dans la salle impériale de l'ancien hôtel de ville de Vienne<sup>471</sup>.

Lors des couronnements de Presbourg, Prague ou Francfort et pour les cérémonies d'hommage, à Linz, Innsbruck, Graz, Klagenfurt, les Habsbourg, comme tous les membres des dynasties régnantes, voyagent<sup>472</sup>. La visite des couvents et des églises représente une étape importante lors de chaque voyage de la souveraine, en 1740, comme en 1741, en 1743, en 1745, et tout au long du règne. En raison des visites fréquentes au sein des couvents comme auprès d'autres institutions qui se trouvent sur les voies principales ainsi que sur les routes des pèlerinages, des diètes et des couronnements, il est nécessaire d'aménager des pièces pour le souverain, sa famille et sa cour. C'est à cette fin que sont destinées les *Kaiserszimmer* dans les couvents impériaux comme plus tard les *Maria-Theresien-Zimmer* dans les châteaux de la noblesse.

Il est nécessaire de se référer à l'article écrit par Franz Matsche<sup>473</sup>, qui explique que les *Kaisersäle*, salles ou chambres impériales, font partie en règle générale des grandes suites de pièces qui servent avant tout à l'hébergement de l'empereur. Dans son essai sur la représentation impériale au sein de couvents, Friedrich Polleroß fait référence au devoir des abbayes impériales d'accueillir l'empereur lors de ses déplacements au Moyen Âge<sup>474</sup>. C'est une obligation de recevoir le seigneur féodal ou le roi, lorsque celui-ci voyage dans la province<sup>475</sup>. La désignation de *Kaisersaal*, d'abord employée pour nommer des salles de fête

470 Polleross, « Imperiale Repräsentation » ; voir aussi Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », pp. 140–143.

471 Weiss, *Festschrift aus Anlaß der Vollendung*, pp. 19–20.

472 Polleross, « Imperiale Repräsentation », p. 18.

473 Matsche, « Kaisersäle – Reichssäle », p. 324.

474 Polleross, « Imperiale Repräsentation », p. 17; voir aussi Matsche, « Kaisersäle – Reichssäle », pp. 324–325. Certains couvents autrichiens disposent d'appartements impériaux, des *Kaiserszimmer*, sans forcément avoir une *Kaisersaal*. C'est le cas entre autres dans les abbayes d'Altenburg, d'Heiligenkreuz et de Zwettl.

475 Matsche, « Kaisersäle – Reichssäle », pp. 324–325.

que l'empereur a effectivement visitées, change quelque peu de sens lorsqu'on désigne les seules salles qui offrent un programme iconographique en l'honneur de l'empereur<sup>476</sup>. Selon Friedrich Polleroß, la fonction de telles galeries de portraits était, de l'avis des contemporains même, hautement didactique<sup>477</sup>. Les *Kaiserzimmer* montrent en règle générale des cycles de portraits d'empereurs qui glorifient les souverains tout en soulignant la relation de l'abbaye avec l'empire et la famille régnante<sup>478</sup>. Dans le cas de Marie-Thérèse, l'expression de *Maria-Theresien-Zimmer* comprend ces deux usages.

Pour les élites, il s'agit de construire et de rénover leurs demeures, châteaux ou abbayes, pour mieux accueillir Marie-Thérèse. Les nobles, par exemple, affirment leur puissance en construisant des châteaux, où ils s'empressent d'inviter et de recevoir leur souveraine. Dans ces demeures, un portrait de Marie-Thérèse, est envoyé, offert parfois par la souveraine et exposé sur le mur principal d'une salle dédiée à l'hébergement de Marie-Thérèse, la *Maria-Theresien-Zimmer*. En son absence, seul un portrait en pied, rappelle l'objectif et la signification de la pièce. Cette exposition reflète une distance, les vastes étendues des territoires, l'absence fréquente de la souveraine, mais aussi une grande proximité par les tableaux de Marie-Thérèse, donc par rapport à la souveraine elle-même.

Dans les années 1740, plus de deux cents châteaux sont édifiés dans le royaume de Hongrie comme le rappelle l'ouvrage d'Ágnes Vajdai<sup>479</sup>. Les princes Esterházy, le comte Cseklézi ainsi que les comtes Pálffy et Grassalkovich, qui sont des proches de la famille impériale, ont l'honneur de recevoir la souveraine chez eux. En raison des visites personnelles de Marie-Thérèse à Gödöllő, à Esterháza, à Vác ou à Breslau, tous ces châteaux possèdent une *Maria-Theresien-*

---

**476** Matsche, « Kaisersäle – Reichssäle », pp. 329–330. Sur les espaces impériaux des monastères en Autriche, voir aussi Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, pp. 303–305 ; et concernant des cas particuliers, voir entre autres sur Melk Ellegast, *Das Stift Melk*, pp. 100, 106–107, 192–197 ; Hilger, « Stift Melk », pp. 58–60, 62–63. Sur Sankt Florian, voir Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », pp. 145–148 ; Korth, *Stift St. Florian*, pp. 118–119, 131–134 ; Korth et al., « Die Kaiserzimmer ». Sur Göttweig, voir Lechner, Rameder, *Österreichs Glorie am Trogerhimmel*, pp. 15–30 ; sur Wilten, voir Hammer, *Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks*, pp. 160–162. Sur un projet, non réalisé, d'une *Kaisersaal* à Seitenstetten, voir Polleross, « Baugeschichte », p. 38. Des *Kaisersäle* existent aussi dans certaines demeures aristocratiques. Pour quelques exemples provenant des pays de Bohême, voir Royt, « Der 'Kaisersaal' im Schloß Bučovice », p. 359 ; Smetáčková-Čížinská, « Der Kaisersaal im Schloß Troja ».

**477** Polleross, « Imperiale Repräsentation », p. 23.

**478** Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », p. 142.

**479** Vajdai, Varga, *Maria Theresia in Gödöllő*, p. 9. Cet ouvrage est fort intéressant mais malheureusement il comporte trop peu de sources de références.



*Zimmer*. Celle de Gödöllő est utilisée par la souveraine comme chambre à coucher en août 1751 lors de sa visite.<sup>480</sup>

Marie-Thérèse séjourne aussi à plusieurs reprises dans la résidence princière d'Esterháza, ou Fertőd (aujourd'hui en Hongrie). L'un des bâtiments de Fertőd se nomme « Bagatelle ». Lors de son séjour, Marie-Thérèse aurait admiré le style rococo de la petite maison près du château et félicité le Prince qui se serait alors exclamé : « Ach, eine Bagatelle »<sup>481</sup>. Ce château, bâti par le prince d'Esterházy, en grande partie endommagé en 1945, et siège de l'armée soviétique par la suite, conserve toujours une *Maria-Theresien-Zimmer* dans laquelle la souveraine a en effet séjourné deux jours en septembre 1773.

Dans les habitations des anciens comme des nouveaux membres des réseaux de la Monarchie, les portraits de Marie-Thérèse sont liés à l'aménagement d'une pièce destinée à l'accueil de la souveraine et de son portrait. Comme dans les abbayes, la noblesse témoigne symboliquement d'un de ses principaux devoirs, celui d'accueillir la souveraine en voyage. Il n'est donc pas surprenant que les plus beaux appartements des châteaux soient presque toujours les chambres royales. On peut comparer ces espaces à des salles de représentation et d'exposition pour les propriétaires des lieux.

Le royaume de Hongrie n'est pas le seul territoire à disposer de telles salles consacrées à Marie-Thérèse. Il en existe ailleurs comme en Bohême, en Autriche ou encore en Allemagne.

Un portrait royal (P 114) est ainsi accroché dans le *Maria-Theresien-Salon* du château de Veltrusy près de Prague. Selon la littérature<sup>482</sup>, ce salon serait lié à la visite de Marie-Thérèse en 1754<sup>483</sup>. En l'honneur de cette visite impériale, Rudolf Chotek fait construire une chambre au premier étage du château, où sont encore aujourd'hui exposés les portraits de la souveraine et de son époux.

À côté de ces châteaux, les espaces ecclésiastiques de ces territoires exposent eux aussi les portraits de Marie-Thérèse d'une manière significative. Les deux

---

**480** Voir le chapitre V.

**481** Voir Hokky-Sallay, *Das Schloss Esterházy in Fertőd*, 1979, pp. 20–22. Marianne Hokky-Sallay y évoque un texte, p. 20: « Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Esterhaz im Königreich Ungarn, Presbourg, 1784 », ainsi deux autres textes français qui décrivent le château d'Esterháza, p. 21 : Le premier texte relate la visite de Marie-Thérèse à Fertőd, il est publié en 1773 à Vienne et porte le titre de *Relation des Fêtes données à Sa Majesté l'Impératrice par S.M. Mgr. Le Prince d'Esterházy Dans Son château d'Esterhaz, le 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> 7bre 1773*. L'autre texte paraît sous le titre d'*Excursion d'Esterhaz en Hongrie, Vienne, 1784, Traunpaur* du Chevalier d'Ophanie, Alphons Heinrich. Il est nécessaire d'indiquer qu'il y a deux châteaux, Eisenstadt et Fertőd. Voir aussi Varga, *Nikolaus I. Fürst Esterházy und seine Zauberwelt*, p. 51.

**482** Rogasch, *Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren*, pp. 214–215, p. 217.

**483** Voir chapitre V.

portraits du couple impérial de l'abbaye bénédictine de Břevnov à Prague se font face des deux côtés de la salle. Ils sont exposés dans la salle des fêtes, aujourd'hui nommé *Maria-Theresien-Zimmer*, ou *Tereziánský Sal*, de l'abbaye<sup>484</sup>.

L'hospitalité des couvents, courante aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, est mise au service du couple impérial, de sa famille et de sa suite. La manière dont on procède à l'égard de l'abbaye de Melk en Basse-Autriche, au cours de l'année 1743, est sur ce point très caractéristique<sup>485</sup>.

De même, dans l'abbaye de Sankt Florian en Haute-Autriche, la *Kaiserzimmer* est un lieu dédié par excellence aux empereurs, où les portraits des anciens souverains sont régulièrement remplacés par les images des nouveaux monarques. La grande *Kaiserzimmer*, salle de l'empereur, également mentionnée comme une *Audienzzimmer*, sert de salle d'audience, de réception et donc de représentation<sup>486</sup>. Toute la série de pièces est destinée à l'hébergement de l'empereur lors de sa visite à Sankt Florian, comme celle du couple impérial en 1743<sup>487</sup>. Au sein de l'abbaye, les salles impériales ou *Kaiserzimmer* occupent tout le second étage de l'aile Ouest<sup>488</sup>. Charles VI et son épouse Élisabeth Christine, en 1732, puis Marie-Thérèse et son époux François de Lorraine, en 1743, sont les seuls souverains à y séjourner<sup>489</sup>. À proximité du double portrait du couple impérial (P 135, Figure 32) est exposé dans cette salle d'audience un autre portrait d'empereur, celui de Joseph II par Léopold von Montagna datant de 1774<sup>490</sup>.

Les portraits ne se trouvent pas seulement dans les institutions ecclésiastiques en Autriche, ils sont aussi en Allemagne où ils ornent les salles d'audience des abbayes et des résidences épiscopales. Dans le château de Seehof des évêques de Bamberg, le portrait de Marie-Thérèse (P 226) est exposé sur le mur Est de la salle d'audience. Quant à celui dans l'abbaye princière de Corvey (P 112), il était à l'origine suspendu dans la salle impériale qui correspond à l'espace

---

**484** Voir Stehliková, *Le couvent de Břevnov*, pp. 22–23. Selon l'auteur, la salle fut nommée Marie-Thérèse en 1743 en raison du couronnement de la souveraine à Prague. Les privilèges du couvent sont aussi affirmés à cette occasion.

**485** Voir aussi chapitre V. Kummer, « Abt Adrian Pliemel », p. 410.

**486** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 257.

**487** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », pp. 264–265.

**488** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », pp. 257–258; le séjour répété de membres de la Maison impériale à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier durant l'occupation de Vienne en 1683, a incité le prévôt à aménager son abbaye. Seize pièces plus ou moins grandes doivent servir aux visites impériales.

**489** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », pp. 264–265.

**490** Merci à Friedrich Buchmayr de la bibliothèque de Sankt Florian pour son aide lors de notre visite à Sankt Florian et pour ses informations.

officiel de l'abbaye princière<sup>491</sup>. Dans la résidence épiscopale à Passau, quatre portraits représentant Marie-Thérèse, l'empereur François I<sup>er</sup>, ainsi que leur fils Joseph II et son épouse, sont exposés en 1783 dans la salle d'audience<sup>492</sup>. Une deuxième paire de portraits se trouve dans la retirade, qui représente l'espace le plus somptueux. Dans ce salon, le prince-évêque se retire, entouré du portrait de Marie-Thérèse veuve et de l'empereur Joseph II en uniforme blanc et rouge<sup>493</sup>. Des inventaires antérieurs avaient recensé en 1761, trente-quatre portraits de membres de la famille Habsbourg suspendus dans une seule et même salle, et en 1763, à la mort de l'évêque Joseph Maria von Thun, dix-huit grands portraits des empereurs romains entourés de larges cadres dorés, dans une salle appelée *Kaiserzimmer*<sup>494</sup>.

De même, la salle impériale du château des prince-évêques de Spire à Bruchsal conserve les portraits de Marie-Thérèse (P 88, Figure 21) et de François I<sup>er</sup>, avec ceux des sept évêques ayant régné depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les cinq premiers ont leurs portraits exposés au-dessus des portes, puis ceux des évêques Damian Hugo von Schönborn et Franz Christoph von Hutten se situent dans les angles de la salle. Avec les images du couple impérial suspendues au-dessus de la cheminée, cette salle a également une fonction d'espace impérial<sup>495</sup>.

La légitimation de la souveraine passe ici par l'emplacement des portraits. Si le corps de Marie-Thérèse est exposé dans les *Maria-Theresien-Zimmer*, il est aussi présenté dans un emplacement plus précis, protégé et exposé de manière à faire face au regard du spectateur. Comment peut-on accéder au portrait du souverain ? Comment voit-on et présente-t-on le portrait du prince ?

## L'espace d'apparition du portrait de Marie-Thérèse

Dans des espaces particuliers, consacrés à une dimension politique et juridique, le monarque se présente habituellement à ses sujets sous un dais<sup>496</sup>. Censé encadrer et mettre en relief le corps du roi, réel ou symbolique en por-

491 Nous remercions Günter Tiggesbäumker pour cette information.

492 Schmidmaier, *Die fürstbischöflichen Residenzen*, p. 291; voir aussi note 202, chapitre IV.

493 Schmidmaier, *Die fürstbischöflichen Residenzen*, p. 293: « 2 Portraits, die verwittibte Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josephs 2di, letzter in weiß und rother Uniform, mit vergolder Rammen, dann vergolden Auszierungen in der Höhe ».

494 Inventaire de 1763, cité chez Schmidmaier, *Die fürstbischöflichen Residenzen*, p. 81: « achtzehn große Portraits deren Römischen Käyßern in breiten und vergoldeten Rammen ».

495 Lamm, *Das Bistum und Hochstift Speyer*, p. 227.

496 Bodart, *Pouvoirs du portrait*, p. 296 : « le dais, cadre d'apparition du roi ».

trait, le dais doit rendre la majesté royale immédiatement reconnaissable. En exprimant la souveraineté, le baldaquin permet aussi la reconnaissance et l'expression de la dignité du monarque<sup>497</sup>. Dans les portraits de Marie-Thérèse, le siège représenté en arrière-plan peut à sa manière faire songer au dais et au baldaquin royal. Il n'est pas aisé de retrouver le cadre d'apparition des portraits de Marie-Thérèse. Toutefois, lorsqu'il est mentionné, le portrait apparaît très souvent sous un dais ou sous un baldaquin.

Lors de l'inauguration de l'université hongroise dans le château de de Buda en 1780, le portrait de Marie-Thérèse est posé sur le trône sous un baldaquin. Nous nous appuyons ici sur les travaux de Julia Papp. À partir d'une gravure, la chercheuse hongroise a reconstitué l'emplacement du portrait en pied, représentant Marie-Thérèse veuve, envoyé par la souveraine elle-même pour l'inauguration de l'université<sup>498</sup>.

De même à Sankt Florian, le double portrait du couple impérial commandé en 1746 en souvenir d'une visite impériale<sup>499</sup> (P 135, Figure 32) est alors accroché sur le mur sud de la salle d'audience et prend la place anciennement occupée par le baldaquin impérial<sup>500</sup>. Le portrait est encore présenté sous un baldaquin lors d'occasions officielles lorsque la présence symbolique de la souveraine est nécessaire. Le corps du prince représenté par l'intermédiaire de son portrait est censé prendre vie en des circonstances officielles, même s'il est évident que les spectateurs de l'époque étaient bien conscients d'avoir en face d'eux une image royale<sup>501</sup>. Le souverain est ainsi présent symboliquement grâce à son image.

Selon ce que disent certains contemporains concernant l'espace où se trouve le portrait de Marie-Thérèse à l'hôtel de ville de Bruxelles (P 83, Figure 9), ce portrait y était apparemment déjà exposé de son vivant. Cet extrait illustre bien l'espace de représentation où sont conservés les tableaux :

Le 21 juillet 1777 à Bruxelles

**497** Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, vol. 3, pp. 722–730.

**498** Papp, « Adatok Mária Terézia ikonográfiájához », pp. 143–146.

**499** Voir chapitre V.

**500** Korth et al., « Die Kaiserzimmer », p. 265.

**501** Karstens, « Von der Akzeptanz zur Proklamation », pp. 1, 24. Dans des provinces lointaines comme dans les Pays-Bas autrichiens, le souverain Habsbourg d'Autriche n'a jamais été présent qu'en portrait ou par l'intermédiaire de ses gouverneurs parents de Marie-Thérèse. Le 15 mai 1725, les représentants des différentes provinces des Pays-Bas autrichiens se rassemblent dans la grande salle de l'hôtel de ville bruxellois pour assister à la promulgation de la Pragmatique Sanction. La cérémonie en elle-même confère une part de légitimité à cette loi promulguée en 1713 à Vienne et ratifiée en 1725 à Bruxelles. Comme l'empereur Charles VI n'est pas présent à la cérémonie, son portrait et une chaise sont déposés sur une estrade décorée des armes de Bourgogne qui surplombent la foule réunie.

L'hôtel de ville se trouve sur une belle et grande place, entouré de différents bâtiments privés bien indiqués. Les États de Brabant y tenaient leurs réunions. Les quatre pièces qui leur sont consacrées sont tapissées de manière magnifique [ . . ]

On arrive tout d'abord sur une petite galerie où sont suspendus les portraits des ducs de Brabant de Philippe Le Beau jusqu'à Charles II d'Orange [ . . ] Cependant, la salle où les réunions ont lieu est la plus belle. En haut dans la salle se trouve un somptueux baldaquin rouge pour le souverain, sur les deux côtés il y a des miroirs. Devant ces miroirs se trouvent deux tables assez grandes incrustées de marbre noir.

Les cartes du duché de Brabant sont dessinées, vers la gauche le sud, vers la droite le nord du Brabant [ . . ] Au mur sous le baldaquin est suspendu un tableau de l'impératrice Marie-Thérèse, peint par Doffy, qui imprègne tout de suite d'un respect sublime celui qui rentre<sup>502</sup>.

En raison de son emplacement, ce tableau<sup>503</sup> était censé inspirer tout de suite le respect à tous ceux qui entraient dans la salle<sup>504</sup>. Le tableau est placé précisément à l'endroit que la souveraine aurait dû occuper si elle avait assisté aux séances de ses états. Cependant, le portrait de Doffy ne nous est pas apparu si majestueux ni si spectaculaire que pouvaient l'être certains tableaux réalisés par le peintre officiel viennois Martin van Meytens, lorsque nous nous sommes rendus à Bruxelles. Il s'agit plutôt de souligner la présence symbolique de Marie-Thérèse tout en usant d'un code narratif approprié pour évoquer le portrait royal. Celui-ci doit inspirer le respect car il se substitue à la personne royale en son absence.

Il est fait mention d'un portrait de Marie-Thérèse pendant la cérémonie d'élection d'un nouveau métropolite orthodoxe<sup>505</sup> à Karlowitz, le 23 juin 1749<sup>506</sup>. Un baldaquin est érigé dans la salle où les députés des nations se sont rassem-

**502** Sander, *Beschreibung seiner Reisen*, pp. 431–433. Voir aussi Descamps, *Voyage pittoresque*, p. 86; Descamps parle du portrait de Doffy et le décrit comme étant « sous un dais de velours cramoisi ».

**503** Sur ce tableau, voir chapitres III et V.

**504** Ce portrait de Marie-Thérèse est aujourd'hui exposé avec d'autres tableaux des gouverneurs Habsbourg au premier étage de l'hôtel de ville de Bruxelles. Voir sur ce point, concernant les Pays-Bas autrichiens, chapitre IV du présent ouvrage, voir aussi Polleross, « *Des abwesenden Prinzen Porträt* », pp. 382–409, p. 407: « 1744 wurden solche installierten Staatsporträts auch zur Huldigung der belgischen Städte vor dem Vertreter Maria Theresias als Gräfin von Flandern eingesetzt, wobei die Verbindung mit großangelegten Festdekorationen vielleicht auf eine eigenständige, möglicherweise spanische Tradition verweist ».

**505** Un Métropolite est un évêque, *primum inter pares*. En l'occurrence ici celui de Carlovitz, à la tête de l'Église orthodoxe serbe dans les États des Habsbourg, jouissait de privilèges impériaux depuis 1690.

**506** Merci à Benjamin Landais d'avoir porté notre attention sur toutes ces informations ; voir également la thèse de doctorat de Benjamin Landais, *Nations, privilèges et ethnicité à l'époque des Lumières : l'intégration de la société banataise dans la monarchie habsbourgeoise au XVIII<sup>e</sup>*

blés. Les portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne, exposés au-dessous de ce baldaquin, sont censés remplacer les souverains durant la cérémonie.

Substitut de la dignité royale dans des espaces consacrés à son exposition et à la propre représentation de ses propriétaires, le portrait royal fait également partie des objets familiers des collections royales et nobiliaires. Exposer des portraits, royaux notamment, fait partie d'un discours visant une démonstration de force et la représentation du corps symbolique de la famille et de la Monarchie.

### 3 Les collections des fidèles et des agents de Marie-Thérèse

Liés à la notion de mémoire et de *memoria*, les portraits royaux s'inscrivent dans le souvenir des groupes familiaux, nobles et autres, chez lesquels ils sont exposés. Marie-Thérèse reste ainsi dans la mémoire familiale des dynasties nobles et son portrait fait perdurer sa présence ainsi que celle des siens, première des familles de la Monarchie.

Collectionner, au XVIII<sup>e</sup> siècle, fait partie d'une habitude aristocratique qui est de plus en plus prisée par les différents cercles gravitant autour du pouvoir. On peut lier cette activité à une revendication identitaire des nobles, tout comme à une volonté et à une tentative de mettre en place une structure étatique et politique commune. Collectionner s'inscrit ainsi dans l'histoire culturelle et sociale de la noblesse, mais aussi de la bourgeoisie, cette dernière entrant de plus en plus en concurrence avec la noblesse<sup>507</sup>. Il nous faut ainsi souligner deux points : l'augmentation des collections au XVIII<sup>e</sup> siècle et la valeur croissante du portrait comme genre.

Le don fréquent fait par Marie-Thérèse de son portrait explique en partie qu'un certain nombre de tableaux se trouvent dans les collections de la noblesse des différents pays mais les nobles commandent aussi eux-mêmes des portraits de Marie-Thérèse pour leurs collections. L'analyse des pièces consacrées aux portraits amène à s'interroger sur l'activité de collectionneur en elle-même ainsi que sur les nombreuses collections qui voient le jour et ne cessent d'augmenter au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pièces destinées et consacrées à l'exposition des portraits sont en effet très étroitement liées au fait même de collectionner.

---

siècle, Strasbourg, 2013 ; côte: Archives de Novi Sad (Arhiv Vojvodine), Deputatio Aulica Illyricis (Iliriska Dvorska Kancelarija); Fasc. 4B: Wahlgeschäften (1749); Doc n° 11.

507 Des propos intéressants se trouvent notamment dans l'article suivant, Schlögl, « Geschmack und Interesse », pp. 55–68.

Le portrait du monarque instaure un rapport de réciprocité entre Marie-Thérèse et ses élites. C'est une façon de revivifier une politique du compromis entre le suzerain et ses nobles. Il est nécessaire de réfléchir à ce que signifie pour de grandes familles nobles l'exposition d'un portrait de Marie-Thérèse dans leur galerie familiale. Les familles nobiliaires ont en effet déjà elles-mêmes leurs galeries de tableaux avec les portraits de leurs propres membres. Les portraits de la famille impériale sont toujours exposés dans les collections des plus grandes familles de la Monarchie (Esterházy, Schwarzenberg, Pálffy, Harrach, Liechtenstein) aux côtés des propres portraits des nobles et de leurs familles, dans ces *Ahnengalerien*, ou galeries d'ancêtres.

Une interaction s'instaure entre la souveraine et ses pairs. Les portraits des souverains, en particulier des membres de la famille régnante, font partie des œuvres habituellement exposées avec les portraits de sa propre famille, représentés d'une manière similaire aux membres de la famille impériale. Les archives de la famille Schwarzenberg soulignent bien cette similitude dans la manière dont les différents membres des deux familles sont représentés.

L'ancienneté prétendue et représentée des dynasties, comme celle des Esterházy, des Harrach ou encore des Schwarzenberg, mais aussi des Habsbourg, se trouve ainsi illustrée dans des salles familiales. Les galeries de famille qu'installent les grandes familles dans leurs châteaux, et les portraits qu'elles commandent auprès des peintres, témoignent bien du fait que les portraits des Habsbourg et des Habsbourg-Lorraine sont mêlés aux portraits des familles nobles. Cette forme de proximité n'est-elle pas aussi une façon de gouverner et de formuler des revendications similaires, celle de participer au gouvernement monarchique et à l'écriture de l'histoire de la Maison d'Autriche, comme celle de durer ? Des contacts réguliers et familiers existent d'ailleurs réellement entre les grands et la famille impériale. Les relations de Marie-Anne de Lunati-Visconti et Pál II Antal Esterházy avec le couple impérial l'attestent bien.

Il existe une certaine émulation entre portraits aristocratiques et portraits royaux. Les collections permettent de se construire une lignée et une histoire. Marie-Thérèse, comme ses élites, commande des portraits afin de les rassembler et de les exposer dans les résidences impériales ou dans les collections nobiliaires des familles et de certains dignitaires. Même s'il est nécessaire d'établir une différence entre les grandes familles nobles de la Monarchie et certaines personnalités récemment montées dans la hiérarchie comme Grassalkovich ou Brukenthal, tous ont à cœur de mettre en valeur leurs liens avec la dynastie régnante.

Le pouvoir ou plutôt la légitimité des uns dépend de celui ou de celle des autres. Les collections impériales, nobiliaires, ou encore ecclésiastiques, dont les membres les plus haut placés sont souvent eux-mêmes issus de familles aristocratiques, partagent les mêmes idées ou du moins des fins similaires : se

construire une lignée et une histoire, se construire une légitimité tout simplement. Grâce aux collections et galeries de portraits, les lignées<sup>508</sup> peuvent souligner leur homogénéité par rapport à un public extérieur, en mettant en avant le lien interne qui les réunit<sup>509</sup>. Les portraits deviennent ainsi, à leur manière, des liens sociaux et politiques actifs, parce qu'ils mobilisent des acteurs sociaux, économiques, et politiques du temps.

Dans le cas de la Monarchie, cette mobilisation concerne tant Marie-Thérèse que ses sujets, autour d'un projet commun qui s'appuie sur l'image royale. Les espaces où se situent ces collections sont porteurs de signes symboliques très forts. Par la présence démultipliée des portraits de Marie-Thérèse tout au long du règne, les espaces de la Monarchie deviennent des territoires Habsbourg.

Les hôtels de ville possèdent des séries de portraits Habsbourg qui côtoient les portraits de leurs propres élites urbaines. C'est également le cas des couvents qui exposent des portraits de la dynastie autrichienne régnante. L'évêque Moritz Adolf de Saxe-Zeitz possède une collection de quatorze portraits des Habsbourg<sup>510</sup>. Selon nous, les évêques comme les autorités urbaines ont probablement tant intérêt les uns que les autres à visualiser et à témoigner de leur lien avec la Maison d'Autriche, de laquelle elles espèrent obtenir des avantages et surtout la reconnaissance de leur place et statut dans la société du temps.

D'une manière générale, comme il a été dit, les galeries de tableaux, et notamment de portraits, dans les collections des souverains de l'époque ainsi que dans celles des nobles, augmentent considérablement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les portraits Habsbourg ne constituent pas à eux seuls les uniques œuvres des collections nobiliaires et impériales. Le portrait devient alors un genre de plus en plus prisé<sup>511</sup>. Cette réévaluation du genre du portrait par rapport aux peintures d'histoire entraîne aussi l'augmentation des portraits de Marie-Thérèse dans les collections des grandes familles de la Monarchie comme dans les résidences impériales familiales des Habsbourg-Lorraine.

Des figures comme Grassalkovich apparaissent comme des personnages proches de la souveraine qui s'élèvent dans la hiérarchie nobiliaire en raison

---

**508** Parmi les lignées, nous comprenons les nobles et la lignée impériale; la lignée impériale est au fond une lignée parmi d'autres ou la première des lignées, dépendante des autres, sans lesquelles elle ne pourrait régner.

**509** À ce sujet, voir les propos intéressants de Bastl, « Le rôle de la femme du seigneur dans la vie religieuse et sa représentation en Autriche du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 182. Dans cette contribution, Beatrix Bastl s'appuie surtout sur les monuments funéraires.

**510** Merci à Eva Hovorková de Leitmeritz, Litoměřice, de nous avoir donné cette information, voir chapitre IV.

**511** Sur la question des genres de tableaux prisés au cours de l'époque moderne, voir notamment North, « Kunstsammeln und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert ».



justement de leur lien privilégié avec Marie-Thérèse. De même que le comte Grassalkovich<sup>512</sup> dans son château de Gödöllő, le château Keszthely des Festetics conserve également des portraits de Marie-Thérèse (P 36), de sa sœur Marie-Anne et de l'archiduc Joseph enfant. Le baron Pál Festetics, conseiller et proche de la souveraine<sup>513</sup>, se fait lui-même peindre par l'artiste Hubert Maurer en 1772 aux côtés d'un buste de Marie-Thérèse afin de témoigner sa fidélité à la souveraine<sup>514</sup>.

Les portraits de Marie-Thérèse sont conservés dans les demeures de nobles, formés et imprégnés par les idées des Lumières, réformateurs à leur manière, tout en étant généralement ancrés dans leur pays. Ces tableaux se trouvent donc dans les collections personnelles des soutiens et des représentants de son régime, qui sont souvent des personnes acquises aux idées *thérésiennes*.

Les portraits offerts par Marie-Thérèse ou commandés par les élites elles-mêmes ornent les collections impériales, nobiliaires et ecclésiastiques. Les nobles, tout comme les Habsbourg-Lorraine, écrivent une histoire où ils apparaissent en coopération, liés ensemble dans un projet commun<sup>515</sup>. Leurs portraits se côtoient. Il s'agit d'écrire une histoire commune en faveur de Marie-Thérèse.

Le corpus de sources pris en considération pour étudier cet aspect inclut la localisation précise des portraits de Marie-Thérèse comme les inventaires, lorsqu'ils existent encore, des résidences impériales comme ceux des collections de certains membres de la noblesse. La répartition des portraits, dans les intérieurs royaux ou non, nous révèle l'intérêt croissant pour les collections et l'activité de collectionneur. Une relation très étroite s'établit entre le portrait royal et son propriétaire. Le portrait du prince ne se limite pas à un espace privé (avec toutes les limites que ce concept de privé peut avoir à l'époque) mais passe très souvent dans le domaine public puisque les portraits sont exposés dans des salles de représentation. On se montre en effet volontiers avec les portraits royaux. Cela devient même une espèce d'obligation sociale et politique, le portrait prin-

---

**512** Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 222 ; Evans, « Maria Theresia and Hungary », p. 191.

**513** Il s'agit également d'une personnalité hissée dans la hiérarchie sociale grâce à son dévouement à Marie-Thérèse ; voir Bölöny, « Maria Theresias vertrauter Ratgeber » ; Evans, « Maria Theresia and Hungary », p. 191.

**514** Czoma, Batári, Csendes, *Festetics Schloss, Keszthely*, pp. 35–36; Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », p. 150; voir aussi Péter, « La société baroque », pp. 57–59, p. 58.

**515** Voir aussi Ingrao, « Die Transformation der österreichischen Barockmonarchie », p. 98: « Obwohl die Kirche und der Adel viel von ihrer Unabhängigkeit verloren, behielten sie einen Großteil ihrer Vorrangstellung, indem sie an der Umstrukturierung der politischen Institutionen, der Verwaltungs- und Erziehungseinrichtungen der Monarchie mitarbeiteten ».

cier est mis en évidence dans les pièces où l'on reçoit, et se donne à voir, comme dans les *Kaiserzimmer* ou les *Maria-Theresien-Zimmer*.

Des nobles plus modestes imitent à leur manière les anciennes familles dans une dynamique de rivalité et d'admiration. Le pouvoir de certains individus tel Brukenthal, comme de certaines familles, dépend incontestablement du pouvoir royal, et inversement. Les grandes collections de nobles plus récents concurrencent celles de la galerie impériale et celles des autres nobles. Pour le prince comme pour les nobles, la collection et l'activité de collectionneur sont un marqueur de leur statut et de leur rang. Les collections servent, par ailleurs, à renforcer certaines revendications politiques, comme le droit des nobles, anciens comme nouveaux, mais aussi des autres élites, à participer au bon fonctionnement du gouvernement et de la chose publique ainsi qu'à la gestion des affaires aux côtés du souverain.

En se trouvant chez les intermédiaires du pouvoir royal, les portraits de Marie-Thérèse assument de fait une fonction de relais. Dans les provinces nouvellement acquises, à l'Est de l'Empire par exemple, l'unité entre l'État et l'Église se reflète dans la manière dont les portraits sont installés. Les portraits des évêques se trouvent généralement entre ceux des époux impériaux. L'image du souverain exprime l'idée de patriotisme et de loyauté dynastiques selon laquelle le dirigeant figure la Monarchie. C'est ainsi que les portraits des Habsbourg, qui sont attestés depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les résidences des évêques et des métropolitains, arrivent également peu à peu dans les monastères orthodoxes de la Serbie<sup>516</sup>.

Dans l'inventaire personnel d'un certain Georg Johann von Tiganity, le 14 juin 1775, trois paires de portraits de l'empereur et de l'impératrice sont recensés<sup>517</sup>. Cet homme est un « juge grec », c'est-à-dire le président de la compagnie privilégiée gréco-rasienne de commerce. Il se fait arrêter pour corruption, ce qui occasionne l'inventoriage de ses biens. Selon un autre inventaire du 28 février 1780, le riche marchand Bogdanović possède dans sa maison de Novi Sad deux petits portraits du souverain et deux portraits de l'impératrice Marie-Thérèse, tandis que dans la maison de Gajin Stefanović à Novi Sad, on enregistre en 1776 deux portraits encadrés, recouverts de verre, représentant Marie-Thérèse et François Étienne<sup>518</sup>.

<sup>516</sup> Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », pp. 37–39, p. 37; voir aussi pp. 33 et 36.

<sup>517</sup> AVNS F5 Acta Illyrica, Rotulus Tiganity, fo. 30: « 'Im Tafel Zimmer: drei paar Portraits von Kaiser, und Kaiserin ». Merci à Benjamin Landais d'avoir porté notre attention sur de tels aspects et de nous avoir fait part de ses découvertes sur le sujet à partir de ses propres recherches.

<sup>518</sup> Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », p. 36.

### Les archives personnelles des grandes familles et leurs collections

Les portraits sont fréquemment répertoriés dans les inventaires des grandes familles, si ce n'est dans leurs registres de comptes. Parmi les familles aristocratiques qui emploient le plus le portraitiste officiel de Marie-Thérèse, Martin van Meytens, il faut sans aucun doute compter la maison princière de Schwarzenberg, qui possède plusieurs portraits de Marie-Thérèse. On trouve dans les comptes familiaux des mentions répétées d'achats de tableaux de ce maître : un portrait de la reine Marie-Thérèse en 1743, puis en 1744 un portrait de la princesse Marie-Thérèse de Schwarzenberg, née Liechtenstein. La même année, le prince Joseph Adam Schwarzenberg commande pour ses collections un portrait de la famille impériale, puis un portrait de sa propre famille en 1746. Le fils aîné de Joseph Adam, le prince héritier Johann, né un an après l'archiduc Joseph, est représenté en costume hongrois et avec le collier de l'Ordre de la Toison d'Or, comme l'archiduc Joseph dans beaucoup de portraits de l'époque<sup>519</sup>. À l'instar des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne (dont l'un représente Marie-Thérèse à cheval à Presbourg) commandés auprès du peintre Hamilton vers 1741, le prince et la princesse de Schwarzenberg se laissent peindre dans des postures équestres aux alentours de 1748<sup>520</sup>.

Les portraits de la famille impériale et de celle du prince sont ainsi commandés à peu près au même moment auprès du même peintre. De grandes familles nobiliaires comme les Schwarzenberg utilisent donc le même genre de représentation que les Habsbourg et commandent les mêmes types de portraits pour leurs propres collections. Même si des mises en scène comme celle de l'enfant en habit hongrois sont courantes à l'époque et loin d'être seulement réservées à la famille impériale, on remarque une volonté d'imitation de la part des grandes familles nobles, qui se conçoivent elles aussi comme de véritables dynasties familiales, semblables en cela à la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine. Les enfants des familles Schwarzenberg et Habsbourg-Lorraine portent, pour certains d'entre eux, des prénoms identiques, Marianne (prénom au demeurant très courant) et Joseph, et sont représentés de manière similaire. Ces similitudes renvoient aussi à l'activité commune de ces familles en tant que collectionneurs, outre leur intérêt commun pour les portraits et leur désir de se mettre en scène.

519 Mörath, « Martin von Meytens », pp. 1–2.

520 Mörath, « Martin von Meytens », pp. 2–3.

### Exemples de grandes collections dans les demeures des nobles hongrois, en particulier chez les Esterházy

En plus d'être des mécènes et de grands amateurs d'art, les Esterházy sont de fidèles soutiens de la Monarchie et une grande famille hongroise. Palatins, les Esterházy sont divisés en deux lignées, princes et comtes. Rappelons par ailleurs que les Palatins ont appartenu à bien d'autres familles hongroises avant que la charge ne revienne à un archiduc.

Les archives et collections Esterházy évoquent ainsi très naturellement des portraits de Marie-Thérèse. Un des portraits de Marie-Thérèse, actuellement au château d'Eisenstadt, possession des Esterházy, aujourd'hui dans le Burgenland en Autriche, est déjà mentionné dans les biens de la marquise Marie-Anne de Lunati-Visconti, l'épouse de Pál II Antal, une Lorraine tout comme l'empereur François I<sup>er</sup> de Lorraine<sup>521</sup>. Les archives familiales de Budapest enregistrent également des portraits de Marie-Thérèse dans les collections Esterházy. Ils peuvent très certainement être mis en relation avec les trois portraits (P 42, Figure 23, P 184, P 185) qui ont appartenu à la famille et que l'on trouve aujourd'hui à Eisenstadt, deux portraits représentent Marie-Thérèse en tant que veuve et celui qui appartenait à la princesse Marie-Anne Esterházy montre la jeune reine à côté de la couronne de Hongrie<sup>522</sup>.

De grandes dynasties catholiques et fidèles aux Habsbourg s'élèvent tout particulièrement après la guerre de Trente Ans et durant la période de Contre-Réforme catholique, et jouissent des faveurs des souverains. Une famille au fond assez récente comme les Esterházy jouit ainsi d'une proximité et d'une relation assez privilégiée avec les Habsbourg. Les collections nobiliaires, où les

---

521 Meller, *Az Esterházy képtár története*, p. 9.

522 Archives Esterházy, Budapest: 46–40 Eisenstadter Schloss Inventarium Im Jahre 1861:

Im Balcon-Zimmer

№.15

Ein Ölgemälde des Portraits der Kaiserin Maria Theresia im schwarzen Kleide, Kniebild, in vertiefen geschnitzten Goldrahmen.

№.32.

Im Zimmer neben dem Billardzimmer

12: Ein Ölgemälde Kaiserin Maria Theresia, sitzend, im verzierten Goldrahmen.

№. 41 Im zweiten Zimmer neben N.3

27: Ein Ölgemälde, das Porträt der Kaiserin Maria Theresia im schwarzen Kleide (Kniebild).

Il s'agit probablement de cadeaux de Marie-Thérèse en raison du cadre doré.

portraits de la famille impériale côtoient ceux des maîtres des lieux, reflètent une relation non dénuée d'attentes réciproques.

Après leurs débuts modestes à l'époque de la bataille de Mohács en 1526, les Esterházy ont atteint le rang d'élite par une ascension remarquable, surtout par la carrière du palatin Miklós, décédé en 1645<sup>523</sup>. Son arrière-petit-fils, le prince Miklós I<sup>er</sup>, obtient parmi les premiers l'ordre militaire de Marie-Thérèse récemment fondé par la souveraine à l'occasion de la bataille de Kolín en 1757. À cette occasion, Marie-Thérèse se rend en visite au château d'Esterháza.

Pál II Antal prince Esterházy entretient quant à lui des relations très étroites, presque familières, avec la cour de Vienne. Son épouse Marie-Anne de Lunati-Visconti est dame de cour de la mère de l'empereur François Étienne, témoignant ainsi des liens d'amitié et de familiarité entre les Habsbourg-Lorraine et les Esterházy. Pál II Antal, né en 1711<sup>524</sup>, entreprend en 1734 un voyage vers Lunéville en Lorraine où il épouse sa fiancée, Marie-Anne Louise de Lunati-Visconti<sup>525</sup>. À peine deux ans plus tard, en 1736, c'est au tour de la fille de l'empereur, Marie-Thérèse, d'épouser le Lorrain François Étienne qui a dû renoncer à son duché pour épouser l'archiduchesse d'Autriche. En 1741, lors de la diète de Presbourg, Pál II Antal est le premier à intervenir pour défendre la souveraine, il participe par la suite avec son propre régiment de Hussards à la guerre de Succession d'Autriche<sup>526</sup>.

Les princes Esterházy sont restés fidèles aux Habsbourg tout au long des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. En tant que palatins, ils sont les représentants du roi Habsbourg en Hongrie et capitaines de la garde rapprochée hongroise à Vienne<sup>527</sup>. Le prince Miklós II refuse même plus tard la proposition de Napoléon d'être couronné roi de Hongrie<sup>528</sup>. Les multiples châteaux de la famille s'étendent de la Hongrie du Nord vers Sohl, Landschütz, Tallós (aujourd'hui en Slovaquie); dans les *Kammerzahlamtsbücher*, un portrait de Marie-Thérèse issu de Vienne est recensé en partance pour Tallós<sup>529</sup>. Ces possessions englobent également Totis sur le Danube, Pápa, Devecser, Süttör et Csákvár, et se déploient jusque dans l'actuel Burgenland où la famille possède Forchtenstein, Eisens-

523 Hiller, «Traditionsbildung », pp. 179–183. Leur trajectoire n'est pas sans rappeler celui des Kaunitz, dont l'ascension est également parallèle au développement de la monarchie baroque ; voir Klingenstein, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz*, pp. 26–157.

524 Perschy, « Die Fürsten Esterházy », p. 51.

525 Merci à Margit Kopp pour ces informations issues de l'*Esterházy Privatstiftung*, de la fondation privée des Esterházy, Sammlungen der Fürsten Esterházy, Schloss Esterházy, Eisens-tadt, Autriche. Voir aussi Perschy, « Die Fürsten Esterházy », p. 51.

526 Perschy, « Die Fürsten Esterházy », pp. 51–52, p. 52.

527 Perschy, « Die Fürsten Esterházy », pp. 47–55.

528 Perschy, « Die Fürsten Esterházy », p. 55.

529 Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, p. 154.

tadt, Lockenhaus. Les membres de la dynastie des Esterházy sont en position d'intermédiaires entre le pouvoir de la Monarchie et des états. Ils sont d'excellents intercesseurs entre la cour et ce que l'on nomme la Nation hongroise.

Les Esterházy et les Schwarzenberg ne sont pas les seules familles à posséder des portraits de la famille impériale. Les portraits de Marie-Thérèse sont évoqués dans les collections d'autres grandes lignées comme par exemple dans les archives de la famille Harrach. Les portraits de la souveraine ainsi que ceux de François Étienne et de Joseph II sont mentionnés dans la bibliothèque du château de Rohrau en Basse-Autriche. Ce château possède toujours les collections de tableaux des comtes de Harrach. Des portraits de François Étienne et de Marie-Thérèse sont également répertoriés dans leur château de Bruck, également en Basse-Autriche. Il s'agit d'originaux réalisés par Meytens ainsi que par Peter Kobler ou Joseph Hickel. Recensés dans les inventaires familiaux, on ne sait pas s'ils ont été offerts par la souveraine elle-même ou commandés par la famille Harrach<sup>530</sup>.

À l'instar des Harrach, des Esterházy et des Schwarzenberg, plusieurs générations de princes de la lignée des Liechtenstein ont contribué à la mise en place de la galerie Liechtenstein. Les représentants les plus connus de cette famille sont Johann Adam (1657–1712) et Joseph Wenzel (1696–1772). Il est bien possible

---

**530** AVA FA Harrach WA Bücher Österreich 906, Inventaire du château de Rohrau 1796

Nr.33 Bibliothèque

Portraits Maria Theresia, Kaiser Joseph, Kaiser Franz

Des portraits de Marie-Thérèse et des empereurs Joseph et François sont évoqués.

AVA FA Harrach Fam in specie. 775 Kunst FA Harrach Nr.775

Gräfllich Harrach'sches Familienarchiv

Kunst und Wissenschaft

Hauptverzeichnis des Erlauchtgräfllich Harraschen Bilder Gallerie

420: Kaiser Franz I Maydens

421: Kaiserin Maria Theresia Meydens

534: Kaiser Joseph Hickel

Dans la galerie de peinture de la famille Harrach, des portraits de François et de Marie-Thérèse par Meytens sont recensés ainsi qu'un portrait de l'empereur Joseph, leur fils, par le peintre Hickel.

AVA FA Harrach WA Bücher Österreich 905, Schloss Bruck:

336: 420/421: Gemälde auf Leine Kaiser Franciscus und Maria Theresia in Originalen Meytens [. . .]

Au château de Bruck, des portraits de l'empereur François et de Marie-Thérèse, des originaux de Meytens, sont également mentionnés.

que ce dernier ait acquis au moins deux des trois portraits de Marie-Thérèse présents dans la galerie Liechtenstein. Ces portraits de Marie-Thérèse remontent aux années 1750 et à la période de veuvage de la souveraine (P 175). Le portrait daté de 1750 présente Marie-Thérèse âgée d'environ trente-trois ans (P 59)<sup>531</sup>.

Comme les Esterházy, les Liechtenstein sont depuis le XVI<sup>e</sup> siècle de fidèles et constants soutiens des Habsbourg. C'est d'ailleurs durant cette époque que Charles de Liechtenstein se convertit au catholicisme, offrant ainsi à sa famille une ascension politique spectaculaire sous Rodolphe II, Matthias et Ferdinand II. Les Liechtenstein sont ensuite élevés au rang de princes. Sous Charles VI et Marie-Thérèse, le prince Joseph Wenzel Liechtenstein se fait connaître et se distingue<sup>532</sup>.

Nous pouvons établir des parallèles entre la trajectoire de certains princes Liechtenstein et celle des Esterházy. Ce sont des familles relativement anciennes, catholiques et proches de la famille impériale. La conservation de portraits de Marie-Thérèse dans les collections de tels personnages à côté de leurs propres portraits de famille a une valeur de grande importance. Marie-Thérèse et les Habsbourg-Lorraine apparaissent à leur manière comme la première de ces familles. Les portraits de la famille royale et des grands peuvent être considérés comme des portraits relativement similaires participant au même discours de légitimation des uns et des autres.

Aux côtés des grandes familles comme les Esterházy, les Harrach ou les Liechtenstein, il existe certains individus qui travaillent pour Marie-Thérèse tout en y trouvant naturellement un certain intérêt, et qui doivent leur position à la souveraine.

L'exemple du baron de Brukenthal illustre tout particulièrement cette activité de collectionneur.

### **La collection du baron de Brukenthal, caractéristique de l'époque des Lumières**

Un cas d'étude assez intéressant est celui du baron Samuel von Brukenthal, qui fournit à notre corpus deux portraits de Marie-Thérèse, aujourd'hui conservés

---

<sup>531</sup> Baumstark, Haupt, *Joseph Wenzel von Liechtenstein*, pp. 125–126. Les deux autres portraits, datés d'après 1765, la montrent en veuve. Cette datation des portraits royaux dans la collection Liechtenstein n'est pas sans rappeler la propre collection des Esterházy qui contient des portraits de la souveraine réalisés entre 1740 et 1750 ainsi que des portraits de Marie-Thérèse veuve.

<sup>532</sup> Press, « Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein ».

au Musée Brukenthal de Sibiu en Roumanie. Il nous paraît typique de l'engouement pour les collections, caractéristique de l'époque. La personnalité de Brukenthal est également représentative des petits nobles élevés dans la hiérarchie grâce à leurs fidèles services et à leur dévouement auprès de Marie-Thérèse. Ces personnages sont souvent les défenseurs d'idées nouvelles, qu'ils transmettent dans les différentes provinces de la Monarchie, même les plus éloignées comme en Transylvanie.

Saxon de petite noblesse locale de robe, Samuel von Brukenthal (1721–1803) influence profondément la ville de Hermannstadt, aujourd'hui Sibiu, en Transylvanie. Comme Grassalkovich ou Festetics, il parvient à atteindre les plus hauts cercles de la noblesse et surtout de la cour impériale et royale. Son activité de collectionneur débute à Vienne en 1759 et dure jusqu'aux environs de 1774. Avec plus de onze cents tableaux, dont à peu près quatre cent soixante de maîtres flamands et hollandais, Brukenthal peut à juste titre être considéré comme l'un des grands collectionneurs de son époque<sup>533</sup>. Christine Lapping a conclu, à la lecture du testament de Brukenthal, qu'il regardait cette activité comme « un devoir patriotique afin d'encourager le développement culturel et scientifique du pays »<sup>534</sup>.

Le cas de Brukenthal nous est apparu d'autant plus intéressant qu'il met en évidence le profil d'un nouveau serviteur de Marie-Thérèse, qui est aussi celui de l'État. Il peut être considéré comme un homme ouvert aux idées progressistes de son temps. Après avoir fait ses études, comme beaucoup des Saxons de Transylvanie, dans les universités allemandes de Halle et Jena<sup>535</sup>, il débute comme fonctionnaire à Vienne et gravit rapidement les échelons. Son talent et sa loyauté à la Monarchie expliquent son ascension sociale et politique. Il occupe pendant une décennie la présidence de la chancellerie de cour pour la Transylvanie et devient un proche confident de Marie-Thérèse<sup>536</sup>, avant d'atteindre le zénith de sa carrière avec sa nomination au poste de gouverneur de sa province natale en 1777. C'est à cette époque que sa galerie de tableaux est rapportée de Vienne à Sibiu<sup>537</sup>. Elle a en effet été très certainement assemblée à Vienne, où elle était déjà ouverte aux visiteurs, selon une mention dans un almanach de 1774<sup>538</sup>.

**533** Bott, « Die Neigung eines Liebhabers », pp. 19–20; Lapping, « Die Sammlungen », p. 27.

**534** Lapping, « Die Sammlungen », p. 26. Sur la fonction didactique attribuée aux collections de tableaux, voir aussi Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, pp. 443–444 ; Vlnas, « Litoměřičtí biskupové », p. 19.

**535** Cernea, « Die Sammlung », pp. 763–764. Sur l'importance des universités allemandes pour les protestants de la Hongrie, voir Balázs, « Eine neue Dynastie », p. 70.

**536** Fischer, *Eden hinter den Wäldern*, p. 157; Schmidt, « Samuel von Brukenthal », pp. 154–155.

**537** Cernea, « Die Sammlung », p. 767.

**538** Rapportée par Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, pp. 25–26.



De cette collection proviennent les deux portraits de Marie-Thérèse peints par Martin van Meytens qui se trouvent dans le Musée Brukenthal de Sibiu. L'un d'eux (P 19) est réalisé vers 1741 ou 1742 et représente la reine à cheval lors de la cérémonie du couronnement à Presbourg. Le second (P 90), qui date de 1745, est mentionné depuis 1800 dans les catalogues successifs du musée en tant qu'œuvre de Meytens ou de son atelier<sup>539</sup>. Il s'agit vraisemblablement de dons de la souveraine à son fidèle conseiller. Au-delà de ses propres portraits, il est attesté que Marie-Thérèse a offert plusieurs tableaux de la galerie impériale à Brukenthal pour sa collection<sup>540</sup>.

Quelle que soit leur position, divers nobles possèdent et collectionnent des portraits royaux à côté de leurs propres images. La collection est indéniablement un signe de pouvoir particulièrement prisé et convoité par les puissants. Ces collections sont de plus en plus estimées par la noblesse et par la bourgeoisie cultivée, en ascension sociale, qui prennent comme modèles et exemples les collections princières<sup>541</sup>. Plus que de simples objets esthétiques et visuels, de qualité variable, les portraits collectionnés sont aussi politiques, diplomatiques et sociaux<sup>542</sup>.

#### 4 Conclusion

Les portraits de Marie-Thérèse ont leur emplacement précis dans des endroits qui leur sont réservés et où la souveraine a parfois séjourné. Les portraits sont commandés par les élites et par Marie-Thérèse elle-même lors d'évènements marquants. La souveraine et sa famille ont leur portrait dans les couvents et les demeures aristocratiques ainsi que dans les hôtels de ville.

Incarnation et substitution du souverain en majesté, le portrait occupe une place principale, consacrée, dans les bâtiments publics d'État et des états et ordres de la société du temps comme dans les salles de réception des ecclésiastiques et des nobles. Le tableau royal renvoie aussi à une forme d'engagement réciproque entre les différents interlocuteurs, en particulier lorsqu'il côtoie le propre portrait des maîtres des lieux. Il se crée alors une forme de mémoire collective au sein de la Monarchie. Les portraits se trouvent dans les demeures des familles nobles plus ou moins nouvellement montées dans la hiérarchie ainsi

---

539 Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 99; Mureşan, « Martin van Meytens ».

540 Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, pp. 25–26.

541 Voir notamment Lapping, « Die Sammlungen », p. 26.

542 Bott, « Die Neigung eines Liebhabers », pp. 12–16.

que chez les fidèles serviteurs de la souveraine, autant d'individus dévoués à Marie-Thérèse comme à leur pays. Les fidèles serviteurs de Marie-Thérèse, à qui ces derniers doivent souvent leur titre et leur ascension dans la société, apparaissent comme ouverts aux idées du temps et contribuent à diffuser de nouvelles conceptions de l'État et du bien public. Servir Marie-Thérèse peut alors devenir synonyme de servir l'État, ou du moins renvoyer au service de l'entité étatique. En étant exposé chez certains des représentants de Marie-Thérèse, le portrait en tant que support de représentation et incarnation de l'État, lien affectif entre la souveraine et ses sujets, prend tout son sens.

## Conclusion

Après la première partie, consacrée à l'analyse des peintres, la seconde partie permet d'analyser la diffusion géographique et institutionnelle des tableaux, la nature des commandes ainsi que les modes de diffusion. Il nous est apparu que la demande de portraits croît considérablement à la suite de voyages de la souveraine, qui ont lieu lors des événements politiques fondamentaux du règne comme lors d'épisodes plus privés ayant toujours une forte résonance politique et publique tels les mariages, comme en 1765 celui de Léopold. Les deux dimensions, privée et publique, ne sont pas alors vraiment distinctes et s'imbriquent même. Les naissances des enfants, surtout celle de l'héritier Joseph en 1741, le veuvage en 1765, ou les moments politiques et militaires d'importance, comme les couronnements, la convocation des diètes (1741, 1751 et 1764) et les reconquêtes des territoires sur les troupes étrangères, sont alors déterminants. Même les occasions familiales prennent une signification politique et publique dans le cadre de la Monarchie des Habsbourg comme dans le cadre de toute monarchie.

Il est possible de faire un parallèle entre les moments où la production et la demande de portraits royaux augmentent et les périodes du règne de Marie-Thérèse qui sont d'une importance particulière pour la souveraine d'un point de vue politique et personnel. Ces moments correspondent aux visites de Marie-Thérèse. La présence réelle de Marie-Thérèse concorde alors avec sa présence symbolique, et les portraits éternisent ces instants de présence de la souveraine.

La commande et la distribution de portraits royaux ont souvent lieu selon un mode assez ritualisé. Il est possible d'établir un lien entre la commande en tant que telle et la forme du rituel. Le premier de ces rituels tourne autour du don, que ce don soit destiné à un public intérieur ou extérieur. Des types semblables de transaction ont lieu à la suite des voyages de Marie-Thérèse : des commandes de portraits sont alors effectuées par la souveraine et par les élites elles-mêmes.

La diffusion des portraits procède de certains mécanismes. Les visites de la famille impériale suivent, assez souvent, les constructions et rénovations des résidences nobiliaires mais également celles des résidences familiales dynastiques des capitales des pays de la Monarchie. Cette activité suscite les commandes de Marie-Thérèse et de la cour car les demeures, nouvelles ou rénovées, sont décorées, entre autres, à l'aide du portrait royal. L'aménagement des *Maria-Theresien-Zimmer* se développe en parallèle avec la reconstruction ou la rénovation des châteaux, chez les Habsbourg-Lorraine comme chez les nobles.

Les collections de la famille impériale comme celles des nobles se développent. Lorsque Marie-Thérèse réorganise ses résidences et ses collections, une pièce est consacrée à sa famille, c'est-à-dire à elle, à son époux et à ses enfants plus qu'à ses ancêtres.

Durant la même période, de nombreuses collections nobiliaires, également conçues dans un sens dynastique, se mettent en place. À côté d'une mise en scène publique, au sens d'étatique, de plus en plus institutionnalisée, dans les universités ou les académies par exemple, une représentation plus privée, mais marquée par un esprit de représentation familiale, se répand. Cela témoigne d'une certaine émulation, voire d'une rivalité entre les grands de l'époque afin de faire perdurer la mémoire de leurs représentants respectifs, et de se présenter soi-même à côté de la famille impériale.

La profusion de portraits ne témoigne pas seulement du succès du genre du portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais cette large diffusion illustre surtout la nécessité de célébrer la présence de Marie-Thérèse et d'avoir sans cesse des adaptations actualisées du portrait royal. Marie-Thérèse ainsi que l'empereur François, son époux et corégent, sont exposés à un problème urgent, celui de la représentation monarchique, pour légitimer leur pouvoir en tant qu'empereur et en tant que souveraine des territoires héréditaires. Toutefois, pour parvenir à convaincre et à persuader, il faut compter sur l'accord plus ou moins explicite d'un public qui accepte, consciemment ou non, le message qui lui est proposé<sup>543</sup>. Il s'agit donc surtout d'un processus interactif qui repose sur un accord matérialisé par et autour du portrait. Les possesseurs de tableaux qui exposent des portraits de la famille impériale doivent déjà être persuadés ou accepter d'être persuadés, quelle que soit la raison et la motivation, afin de reconnaître ensuite la légitimité de la famille impériale. Autrement dit, ils doivent eux-mêmes y trouver un certain intérêt et éprouver le besoin de légitimer leur propre position sociale et politique en se liant avec le pouvoir royal à travers l'exposition d'images particulières, les portraits royaux.

---

543 Sabatier, « *Rappresentare il Principe* », p. 256.

Dans les palais de l'aristocratie comme chez les Schwarzenberg, les Harrach ou chez les Esterházy par exemple, l'image royale est entourée par les portraits des ancêtres des maîtres des lieux. Les portraits de la famille impériale ne sont pas forcément les plus nombreux dans ces galeries familiales, ce sont des portraits parmi d'autres, des portraits de famille.

Le corps étatique ne peut être conçu comme une machine bien rodée – sinon tant de portraits royaux ne seraient certainement pas nécessaires. Il est plus exact de parler d'un ensemble englobant la société politique avec la souveraine à sa tête. Les différents membres de ce corps, constitué par le souverain et les états, forment cet ensemble étatique. Marie-Thérèse n'est pas la seule à représenter et à servir cet État car les autres composantes le soutiennent aussi et en sont des membres tout aussi importants. Les portraits recensés dans ce livre sont à mettre en relation avec la nécessité ressentie par Marie-Thérèse et ceux qui l'entourent, conseillers comme sujets, de trouver une visualisation et une définition communes du mode de gouvernement de la Monarchie.

Dans le contexte du règne de Marie-Thérèse, les portraits de Marie-Thérèse apparaissent comme un mode de gestion possible et efficace des territoires dispersés de la Monarchie, en exerçant notamment un rôle de légitimation et de substitution symbolique là où la souveraine ne peut se rendre<sup>544</sup>.

La souveraine envoie son portrait là où elle n'est plus et, réciproquement, les élites commandent son portrait afin de commémorer sa visite; une forme d'engagement mutuel entre les acteurs se construit ainsi. Au rôle de représentation du portrait exposé dans les galeries familiales des résidences impériales, s'ajoute une valeur de quasi-substitution lorsque le tableau est commandé ou offert à la suite d'une visite du couple impérial et installé dans une *Maria-Theresien-Saal*, forme également de laïcisation et d'adaptation du pouvoir impérial des *Kaiserzimmer*, du moins est-ce une hypothèse de notre part. La question de la substitution renvoie aussi logiquement à la notion de transsubstantiation lorsque le portrait royal, exposé sous un dais et sous un baldaquin, ou encore suspendu simplement dans les collections personnelles, incarne avec une acuité toute particulière la présence royale et impériale, en instaurant du fait de sa seule présence un lien particulier avec son possesseur.

Dans la partie suivante, troisième et dernière partie de cet ouvrage, nous nous aiderons de l'analyse faite au cours des parties précédentes pour envisager le contenu iconographique des tableaux. Les réseaux d'acteurs qu'ils soient

---

544 Marin, *Le portrait du roi*, pp. 10–11, p. 10.

nobiliaires, étatiques, ecclésiastiques, ou encore urbains, ont accès à plusieurs types de portraits.

La seconde partie a étudié le terme et concept de « représentation » compris en tant que « substitution » lorsque Marie-Thérèse est absente ou bien lorsqu'elle a jadis été corporellement présente mais où elle n'est plus désormais. La troisième partie tentera d'analyser le concept de « représentation » dans le sens de « légitimation ». Gardons à l'esprit qu'il existe deux niveaux dans l'analyse : la représentation de Marie-Thérèse dans les pays de la Monarchie avec une répartition significative à l'échelle des pays, des localités et des institutions, et la représentation des pays, des royaumes et nations de la Monarchie dans les portraits de Marie-Thérèse par l'intermédiaire notamment des couronnes et des habits.

---

Troisième partie: **La représentation : les figures  
de la souveraine ou l'image en  
formation de l'État**



# Introduction

Cette troisième partie analyse le contenu iconographique des portraits, considérés comme des discours de légitimation qui se forment et se transforment durant les quarante années du règne de Marie-Thérèse.

On a pu parler d'une certaine forme de transaction et de compromis, construite par les choix des peintres et des commanditaires. Celle-ci s'exprime surtout à travers les divers types de portraits de Marie-Thérèse que tous, la souveraine comme les élites, choisissent et reprennent plus ou moins consciemment. Tout au long du règne, ces peintures sont reçues et reproduites par tous les acteurs (peintres et différents commanditaires) qui trouvent intérêt à participer à la propagation du portrait de Marie-Thérèse. Celle-ci veut être une souveraine plus conciliante que d'autres monarques par le respect ostensible qu'elle accorde à certaines coutumes et traditions locales. Les portraits de Marie-Thérèse peuvent alors être regardés et considérés comme la mise en scène d'une souveraine et d'une dynastie qui tentent, en ce milieu de XVIII<sup>e</sup> siècle, de trouver leurs marques parmi les autres puissances de l'époque. Il ne reste plus à Marie-Thérèse qu'à se laisser représenter comme la meilleure protectrice des projets personnels et collectifs de ses sujets.

Quelles images de Marie-Thérèse les peintres et les commanditaires commandent-ils et diffusent-ils ? Dans quelle mesure ces mêmes types de portraits sont-ils révélateurs des grands enjeux du règne et répandent-ils une image royale exemplaire aux élites de la Monarchie ? L'analyse des modèles picturaux, relativement homogènes et représentatifs des portraits de Marie-Thérèse, permet d'étudier les rapports de la souveraine avec les couronnes et avec les autres insignes du pouvoir, mis en perspective avec les grands moments politiques du règne comme avec les publics.

## 1 Analyse iconographique des tableaux et réflexions méthodologiques

Après avoir envisagé la question des personnes et des institutions qui exposent les portraits, analysons les types de portraits de Marie-Thérèse qui se trouvent chez ses représentants. Souvent par l'intermédiaire des insignes, les portraits contribuent à promouvoir la légitimité de Marie-Thérèse.

Dans la seconde partie de la thèse, le terme de « représentation » a été employé dans le sens de « substitution », en particulier lorsque la souveraine est



absente<sup>1</sup>. C'est dans ce cadre que nous avons abordé la question des représentants royaux de la souveraine. Cette troisième partie analyse le concept de « représentation » dans le sens employé de la présentation d'images spécifiques et de la communication d'un contenu particulier. Plusieurs types de portraits mettent en scène la souveraine et sont relayés par les divers pouvoirs. Les modèles de portraits diffusés tout au long du règne sont alors révélateurs des enjeux politiques et personnels de la souveraine mais aussi des réponses apportées aux problèmes de visualisation du pouvoir. Une forme de consensus se met alors en place autour des images royales commandées, distribuées et regardées, et même probablement admirées. Il existe un canon commun d'images, employés pour des publics divers, mais il y a aussi des cas où les choix iconographiques sont adaptés à des destinataires ou des publics spécifiques.

Tout comme il existe différents sens au mot « représentation », les portraits sont appelés à jouer divers rôles dans les rapports que la Monarchie entretient avec ses pays et avec les élites. Comme nous l'avons exposé dans la deuxième partie, ils peuvent être un moyen de représentation politique, mais aussi, et souvent en même temps, un témoignage d'amitié, et peuvent également participer à une politique de clientélisme. Tous ces rôles s'entremêlent et se retrouvent dans l'iconographie de Marie-Thérèse. Si chaque homme est en effet censé jouer plusieurs fonctions dans sa vie politique, publique ou privée<sup>2</sup>, dans le cas des personnalités publiques, notamment royales, ces dimensions sont étroitement liées et s'enrichissent mutuellement. Tout individu présente différentes facettes qui tirent leur origine de sa formation, son éducation, sa famille, ses amis, son environnement, son vécu personnel et professionnel. De telles considérations s'appliquent aux portraits de Marie-Thérèse. Elle est à la fois, et tour à tour, une jeune archiduchesse, un souverain, une épouse, une mère, puis une veuve. Ces rôles qui peuvent se combiner, contribuent à la légitimation de la personne royale. Il s'agit d'analyser les différentes strates qui font la spécificité et l'originalité de la représentation de Marie-Thérèse.

Ces statuts nécessitent un certain comportement face aux autres, ils n'existent d'ailleurs et ne prennent sens que par rapport à autrui<sup>3</sup>. Ces divers rôles sont traduits dans l'iconographie par un ensemble de signes conventionnels qui les expriment. Les expressions du visage, notamment le regard, les postures du corps, les gestes, les attributs et insignes du pouvoir, les vêtements sont les éléments indispensables de ce code. En mettant en évidence les idéaux spéci-

---

1 Voir notamment les propos de Marin, *Le portrait du roi*, pp. 9–11.

2 Johannesson, « The Portrait of the Prince », p. 27.

3 Johannesson, « The Portrait of the Prince », p. 27.

fiques à un rôle ou à une charge et une fonction donnée, le portrait contribue à persuader ses spectateurs et récepteurs que la personne représentée, et présente au travers du portrait, mérite, et occupe avec raison, le rang et la place qui lui sont attribués au sein de la société de son temps<sup>4</sup>.

Depuis la Renaissance au moins, puis au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la réalisation d'un portrait de souverain comporte deux facettes qui sont aussi deux étapes. La première, l'imitation ou *imitatio*, est d'abord un passage nécessaire afin de faire reconnaître le monarque<sup>5</sup>. Cette imitation passe entre autres par la représentation des attributs du pouvoir (couronnes, sceptre) mais aussi par la peinture de la posture et des traits du visage qui n'exclut pas un embellissement de la personne représentée<sup>6</sup>. La deuxième facette de la réalisation du portrait est l'adaptation de celui-ci aux intentions politiques, diplomatiques, culturelles et sociales, en vue de créer et de transmettre l'image et l'impression souhaitées. L'imitation est donc nécessaire pour faire reconnaître le monarque avant de parvenir à une phase d'idéalisation et d'abstraction consistant à incarner et à légitimer le pouvoir<sup>7</sup>. La présentation du monarque comme exemplaire, idéalisé, est une partie importante dépassant la simple description.

Dans cette troisième et dernière partie, nous prenons en compte les réseaux et les modèles picturaux distribués et les associations entre eux, en tentant aussi d'interpréter la signification des contenus iconographiques au regard de l'époque et du destinataire. Les images doivent être également interprétées en fonction des autres types de portraits. En commandant des portraits similaires de Marie-Thérèse, les élites de la Monarchie, ainsi que la souveraine elle-même, renouvellent un certain compromis qui prend forme autour de l'image du pouvoir monarchique central que tous souhaitent représenter et voir.

---

4 Jenkins, *The State Portrait*, pp. 1, 10. Voir aussi Checa Cremades, « Monarchic Liturgies », p. 101 ; Johannesson, « The Portrait of the Prince », p. 27.

5 Concernant cette question du réalisme, voir notamment Roeck, *Das historische Auge*, pp. 102–104, pp. 106–107.

6 Polleross, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », pp. 1006–1011.

7 Notons toutefois que ce ne fut pas toujours le cas. Au Moyen Âge, on propose des images du roi qui ne sont reconnaissables que par les attributs du pouvoir royal ou par la souscription. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle en Italie, et surtout durant la Renaissance dans toute l'Europe, les personnages sont également caractérisés par des traits de visage individualisés. Les portraits oscillent dorénavant entre naturalisme, *imitatio*, et idéalisation de l'apparence physique du sujet, le *decorum*. Les autres attributs ne perdent pas pour autant leur importance fondamentale pour la lecture d'un portrait ; voir Polleross, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », pp. 1006–1008 ; Warnke, *Hofkünstler*, p. 273.

L'analyse des tableaux recensés permet d'effectuer une étude iconographique des images royales, en examinant la manière dont est représentée la souveraine, en particulier la posture dans laquelle elle est peinte, posture aussi bien des mains que du corps vis-à-vis du spectateur, et les objets symboliques et politiques comme les couronnes et le sceptre. Cet agencement a une signification particulière d'un point de vue territorial, politique et symbolique. Comme toute production artistique, les portraits ne doivent pas être considérés uniquement comme l'illustration ou le reflet passif des événements du passé ni du présent<sup>8</sup>. Ils sont bien davantage des instruments et des acteurs de phénomènes sociopolitiques<sup>9</sup>.

Comme il a été souvent évoqué, notamment par l'historien Philippe Hamon, les tableaux contribuent de fait à une forme d'acculturation des principaux cercles de la société qui reprennent à leur compte, en partie du moins et plus ou moins volontairement, les images qui sont mises sous leurs yeux, notamment par le pouvoir<sup>10</sup> (en particulier dans les résidences impériales ou lorsque la souveraine leur offre son portrait). À leur tour, les élites s'emparent des types de représentation diffusés par la cour viennoise, et emploient certaines formes de cette mise en scène princière pour leur propre représentation. Les artistes, qui ne sont pas toujours libres de rajouter des éléments de leur propre initiative, même s'ils ont souvent plus de liberté qu'on ne pourrait l'imaginer, s'inscrivent « dans une tradition iconique picturale » et composent leur portrait de concert avec les commanditaires<sup>11</sup>.

L'image, en particulier l'image royale, peut traduire des changements importants, comme des changements de légitimité, sans qu'aucune modification ne soit perceptible dans les textes<sup>12</sup>. Les images deviennent alors des témoignages révélateurs de ce qui se joue en arrière-plan. L'image, comme le portrait royal, peut aussi faire ressortir des préoccupations et des thèmes qui correspondent à des périodes bien précises comme à des publics déterminés, hongrois, bohème, allemand. Gardons-nous toutefois d'interpréter d'une manière trop simpliste certains détails, en particulier concernant la représentation des insignes figurés, comme les couronnes.

---

<sup>8</sup> Voir les remarques d'Hamon, *L'Or des peintres*, p. 21.

<sup>9</sup> Burke, *Eyewitnessing*, pp. 25–32; Warnke, « Politische Ikonographie ».

<sup>10</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, p. 30.

<sup>11</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, p. 55.

<sup>12</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 55–56.

Si par exemple la couronne de Hongrie est très souvent mise en premier plan, cela ne traduit pas nécessairement la primauté réelle de ce pays mais davantage, par une mise en valeur symbolique et stratégique, une forme de propagande pour convaincre les nobles hongrois, comme le reste de la Monarchie et les autres souverains européens, que la couronne de Saint Étienne est le premier élément de légitimation de Marie-Thérèse en 1741. Il s'agit ainsi de mettre en valeur les Hongrois, fiers et encore rebelles. Marie-Thérèse se laisse volontiers représenter comme la meilleure protectrice des projets personnels et collectifs de ses sujets.

Dans de nombreuses lettres, tout comme dans son *Testament Politique*, Marie-Thérèse souligne souvent son attachement aux Hongrois, surtout envers quelques familles et quelques individus, qui ont vraiment apporté une grande aide à Marie-Thérèse, tout particulièrement en 1741. Ses portraits nous renseignent principalement sur un état juridique (il s'agit du premier couronnement, du premier rang de Marie-Thérèse) et symbolique (qui va de pair avec les nombreuses mesures honorifiques réalisées tout au long du règne) en faveur des Hongrois. Cet état juridique va dans le sens d'une intégration véritable et pacifique du royaume de Hongrie au sein de l'ensemble des Habsbourg.

Le manque « de témoignages précis sur la réaction des contemporains face à l'image » a très souvent été évoqué et ne cessera de l'être<sup>13</sup>. La réception des portraits est un objet et sujet d'analyse difficile à cerner, pour lequel nous disposons d'assez peu de sources. Affirmons-le avec Philippe Hamon, face au peu de sources concernant les réactions suscitées par les œuvres : il est important de les prendre comme des « symptômes », des sources que l'on utilise pour elles-mêmes, et pas seulement à travers et pour les réactions qu'elles peuvent susciter<sup>14</sup>. Toutefois, le succès de certaines images se manifeste à travers leur diffusion multipliée sous différentes formes de supports, dont les portraits, les gravures ou encore les feuilles volantes font partie<sup>15</sup>. S'influençant mutuellement, les gravures contribuent par exemple à la diffusion des peintures et des modèles particuliers, comme l'attestent les nombreuses gravures représentant le couronnement hongrois de Marie-Thérèse sur la colline de Presbourg. Ces gravures font écho aux portraits de Meytens ou d'Hamilton qui montrent la souveraine sur cette même colline du couronnement de Presbourg en 1741.

---

<sup>13</sup> Payan, « Ridicule », p. 106.

<sup>14</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 80–83, p. 82.

<sup>15</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 73–74 ; voir aussi Vocolka, *Die politische Propaganda*, pp. 68–72, p. 68.

Lorsque les élites commandent des portraits de Marie-Thérèse, de même lorsque ces dernières commandent leurs propres images ou lorsque la souveraine ordonne la réalisation de ses portraits, des représentations similaires de Marie-Thérèse et des élites sont choisies, de façon consciente ou non. Forme de pratique sociale, politique et diplomatique, les images, notamment royales, participent aux rapports entre les différentes élites sociales et politiques de la Monarchie ainsi qu'entre les élites des puissances européennes elles-mêmes. Les autorités locales subissent ainsi l'influence de représentations qui s'imposent à elles « d'en haut », de manière plus ou moins consciente, mais qu'elles contribuent aussi très souvent à propager, à imprégner et à retravailler, « d'en bas », pourrait-on dire<sup>16</sup>.

## 2 Gouverner, c'est paraître

De l'archiduchesse représentée comme une jeune aristocrate à l'image de la souveraine au début de son avènement, en passant par le portrait de la reine altière et majestueuse, qui n'est pas sans rappeler la figure de la déesse Junon, pour finir par l'image de la veuve, de la grand-mère toujours vêtue de noir, la représentation picturale de la souveraine Habsbourg est plurielle<sup>17</sup>. Sa figure de femme donne forme et stabilité à celle de l'État, compris alors comme ce qui est et ce qui persiste.

Reste à se demander ce qu'est l'État dans le cadre de la Monarchie au XVIII<sup>e</sup> siècle et comment celle-ci entend se définir. Dans le *Testament Politique* de Marie-Thérèse<sup>18</sup>, le terme de *Staat*, État, est souvent employé en opposition avec celui de *Länder*, pays. Le terme désigne clairement la *Gesamtmonarchie* ainsi que l'idée de bien commun. Les portraits de Marie-Thérèse confortent la légitimité du pouvoir en répétant ou en inventant les arguments qui constituent cette légitimité. Ils donnent une consistance formelle et émotionnelle à une autorité, en présentant tour à tour l'image d'une jeune archiduchesse, d'une jeune reine, d'une souveraine au pouvoir assuré et enfin d'une veuve à côté de sa table de travail. Le portrait contribue à créer un sentiment d'appartenance à un corps politique et social dont les hommes sont les membres inséparables<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 370–371.

<sup>17</sup> Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, p. 253.

<sup>18</sup> Kallbrunner, *Kaiserin Maria Theresias Politisches Testament*, pp. 25–73.

<sup>19</sup> Sabatier, « *Rappresentare il Principe* », pp. 249–250 ; Gaehdgens, Hochner, « Introduction », p. 1.

L'État peut ainsi être comparé à un corps humain où tous les membres, toutes les parties, ont leur propre fonction et utilité mais doivent coopérer avec la tête, lui obéir et la respecter<sup>20</sup>. Dans le cas de Marie-Thérèse, il s'agit d'un corps social et politique disparate à qui la figure royale donne une certaine cohésion. En représentant la souveraine durant les différentes phases de sa vie et de son règne, une certaine conception de la Monarchie s'élabore peu à peu, relayée tant par la cour que par les élites. Avant ou à défaut d'exister dans des textes, la Monarchie autrichienne n'existerait-elle pas en images, et notamment au travers des portraits ?

Plus que sur l'opposition, le discours mis en avant par la Monarchie s'articule sur la prise en compte des particularités régionales. Les états réunis en royaumes et provinces ne sont pas seulement considérés comme de purs instruments de pouvoir mais plutôt comme les partenaires du pouvoir princier, autrement dit comme de véritables interlocuteurs de la couronne<sup>21</sup>. Les insignes des pays comme les couronnes symbolisent cette identité et cette autonomie.

Comme il déjà été évoqué, un type de portraits apparaît respectivement à chaque période et propre aussi à chaque public. Ces types de portraits sont ensuite reproduits et rediffusés tout au long du règne, destinés à différents destinataires et commanditaires. Les portraits s'adaptent à la fois aux événements politiques et personnels du règne de Marie-Thérèse, comme la mort du propre époux de Marie-Thérèse en 1765, ainsi qu'aux changements artistiques et conceptuels de l'époque, en particulier ceux concernant la nature et la légitimité du pouvoir.

Dans notre cas, il s'agit d'analyser la représentation de Marie-Thérèse comme femme et la représentation en tant que souveraine des territoires héréditaires. Le plus important est de considérer ces deux dimensions comme tou-

---

<sup>20</sup> Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*. Nous reconnaissons qu'une telle métaphore peut susciter des contestations. Invoquons cependant la description de la Monarchie des Habsbourg au début de l'époque moderne fournie par l'ouvrage classique de Kann, *The Multinational Empire*, p. 7 : « Politically speaking, one must acknowledge that, with the year 1526, a new and strange Great European Power had emerged. There are numerous examples in history of a political Power existing on paper and not in reality. Here the opposite became true. A real Great Power was shaping up, but it had no name and few common institutions ». Une constatation très proche de celle de Kann se trouve beaucoup plus récemment chez Maťa, « Die Habsburgermonarchie », p. 29. Hormis la Pragmatique Sanction qui date seulement de 1713, l'existence de cette puissance n'avait pas de traductions écrites. En déclarant ces territoires inséparables et indivisibles, Charles VI avait en effet rendu possible la montée sur le trône de sa fille Marie-Thérèse en 1740, orientant, de fait, la configuration de la Monarchie en un ensemble unifié sous le contrôle de la dynastie.

<sup>21</sup> Ammerer et al., « Die Stände in der Habsburgermonarchie ».

jours liées. Nous nous demandons comment la femme s'impose en tant que reine et comment celle-ci, dans sa fonction de monarque, transcende son corps de femme, comment le corps naturel de Marie-Thérèse renforce son corps politique<sup>22</sup>. La transposition et le mélange de ces deux rôles, de ces deux identités en tant que souverain et en tant que femme, devient une source d'enrichissement. Son corps naturel de femme, en apparence un obstacle, devient alors le meilleur atout politique de Marie-Thérèse, sa force.

Il est souvent rappelé qu'au sein même du genre du portrait, le point central de la représentation passe de plus en plus de la personne physique du prince, acteur décisif du processus historique, à la représentation d'un pouvoir dont le prince est l'héritier et le dépositaire, comme le premier serviteur<sup>23</sup>. De la représentation de Marie-Thérèse à l'idée de la Monarchie<sup>24</sup>, c'est ainsi que l'image royale est magnifiée, le corps de la souveraine finit par se confondre avec celui de l'État.

Le premier chapitre de cette troisième partie est consacré à la théorie contemporaine du portrait royal, puis à une vue d'ensemble des éléments significatifs qui apparaissent dans les portraits de Marie-Thérèse. Les chapitres suivants vont énumérer des types et sujets particuliers de portraits qui apparaissent tout au long du règne.

---

<sup>22</sup> Kantorowicz, *The King's Two Bodies*.

<sup>23</sup> Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 8 ; Gaehtgens, Hochner, « Introduction ».

<sup>24</sup> Nous nous appuyons notamment sur une réflexion et une formule de Pommier qui nous ont parues intéressantes ; Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 8 : « Du prince à l'idée du prince, c'est ainsi que seraient dépassés les problèmes de l'image du souverain ».

# Chapitre VII

## Éléments pour l'analyse iconographique des portraits

### 1 Le portrait royal : un art au service du souverain, un genre très théorisé

Les portraits suivent des habitudes et des traditions artistiques qui règlementent la gestuelle, le regard mais aussi les symboles comme les couronnes représentées dans les tableaux de la souveraine. Chacune de ces habitudes picturales est pourvue d'une signification. Comme nous l'avons déjà évoqué, les artistes, qu'ils soient de cour ou non, utilisent des schémas codés pour tirer et reproduire les portraits des monarques. Cette base commune est complétée par les caractéristiques propres à la représentation de chaque souverain, appropriées à sa situation. Tout répertoire de portraits obéit à une tradition familiale ou dynastique, mais aussi à une logique personnelle, en accord avec l'époque, la politique du moment, ainsi qu'avec la situation du monarque, homme ou femme.

Le portrait doit être un exemple des vertus du monarque. Sa diffusion massive le transforme d'ailleurs en modèle. Si l'on considère ainsi que le portrait de tout souverain doit s'élever au rang *d'exemplum*<sup>25</sup>, c'est-à-dire d'image constitutive et représentative de la Monarchie, force nous est de constater que des types de portraits bien précis sont abondamment diffusés tout au long du règne ; la répétition constitue en elle-même une forme d'exemple. De qualité diverse, les portraits se répartissent en plusieurs types.

Intéressons-nous un peu aux théories sur le portrait. Ce n'est pas une coïncidence si l'œuvre d'un théoricien comme Giovanni Paolo Lomazzo, influencée en partie par la philosophie aristotélicienne, ainsi que par l'interprétation thomiste et scolastique qui en est faite, est étroitement liée aux nombreux portraits de l'empereur Charles Quint<sup>26</sup>. Selon Lomazzo, l'artiste doit donner à l'image du prince l'aspect correspondant à la dignité éminente dont celui-ci est le détenteur et que l'image transmet : « L'empereur, surtout, comme les rois et les princes, exige la majesté et un air conforme à leur rang, pour qu'il respire la

---

<sup>25</sup> Johannesson, « The Portrait of the Prince ».

<sup>26</sup> Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 133–135.



noblesse et la gravité, même si ces personnages en étaient dépourvus à l'état naturel »<sup>27</sup>. En public, le plus important, la majesté, doit être présente. Il souligne que le portrait doit « faire resplendir » ce que la nature donne de particulièrement brillant « aux détenteurs de l'autorité » comme aux représentants du pouvoir<sup>28</sup>. Il s'agit naturellement du jugement des contemporains, et non d'un standard immuable.

Le portrait n'est pas fondé sur la ressemblance pure et simple avec le modèle, mais davantage sur l'expression de sa qualité ou de ses qualités essentielles<sup>29</sup>, comme la dignité et la majesté royale qui peuvent s'exprimer de diverses manières et à travers différentes formes de représentation. À leur manière, les peintres traduisent la dignité et la majesté de Marie-Thérèse en privilégiant tour à tour ses fonctions de mère et de souverain, en superposant même à certains moments les deux dimensions. En s'appuyant sur le topique Horacien, « ut pictura poesis », le portrait « exprime » et traduit une idée, expression de la majesté<sup>30</sup>.

Toutes ces théories sur le genre du portrait sont de nouveau étudiées au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre et théoricien d'art, Roger de Piles, joue un rôle considérable dans la manière d'envisager le portrait à l'époque moderne<sup>31</sup>. Rédigées dans son *Abrégé de la vie des peintres (1699-1715)* et dans son *Cours de Peinture par Principes (1708)*<sup>32</sup>, les conceptions de Piles poursuivent « les archétypes classiques issus de l'enseignement académique » pour reprendre les

---

27 Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. 2, p. 376, traduit par Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 9 ; voir aussi Checa Cremades, « Monarchic Liturgies », p. 100 ; Manegold, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis*, pp. 142-145.

28 Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. 2, p. 377, cité par Pommier, « Le portrait du pouvoir », p. 9.

29 Lomazzo, *Scritti sulle arti*, vol. 2, p. 376 ; voir là-dessus Baader, « Giovan Paolo Lomazzo », p. 312 ; Manegold, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis*, pp. 126-129. Sur la prévalence de cette idée plus généralement, voir Holleccek, *Jean-Étienne Liotard*, pp. 34-38.

30 Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, pp. 180-181, p. 181 notamment. Sur les conventions de la visualisation sacralisante de la majesté, voir aussi Polleross, « 'Majesté' contre 'Sainteté' », pp. 39-47.

31 Piles, *L'idée du Peintre Parfait*, 1699, p. 15, 1707, p. 12.

32 Piles, *Cours de Peinture par Principes* ; voir Rolland, « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 327, Rolland affirme que le « Cours de Peinture par Principes est resté l'œuvre de base pour toute théorie académique de la peinture en France jusqu'à la Révolution ». L'influence de la France en matière d'Académie a déjà été traitée dans notre livre.

termes d'Andreas Beyer<sup>33</sup>. Il est particulièrement conseillé au portraitiste d'aspirer à la ressemblance, que l'on désigne alors davantage sous l'expression de *vraisemblance* ou *vraisemblable*<sup>34</sup>.

« C'est par le traité du Vray dans la Peinture que je dois entamer l'ordre que je donneray aux autres traitez qui suivront celui-cy [. . .] Car toutes les parties de la Peinture ne valent qu'autant qu'elles portent le caractère de ce vray »<sup>35</sup>. Piles distingue divers types de vrai : « Je trouve trois sortes de Vrai dans la Peinture. Le Vrai Simple, Le Vrai Idéal, Et le Vrai Composé, ou le Vrai Parfait »<sup>36</sup>.

Il évoque aussi la manière dont il convient de représenter les personnes, hommes et femmes :

L'attitude doit être convenable à l'âge, à la qualité des personnes et à leur tempérament, Aux hommes et aux femmes âgées, elle doit être posée, majestueuse et quelque fois fière ; et aux femmes en général il faut qu'elle soit d'une simplicité noble et d'un enjouement modeste : car la modestie doit être le caractère des femmes. Il y a deux sortes d'attitudes, l'une de mouvement, et l'autre de repos<sup>37</sup>. Enfin il faut que dans ces sortes d'attitudes les portraits semblent nous parler d'eux-mêmes, et nous dire, par exemple : Tiens, regarde-moi, je suis ce roi invincible environné de majesté<sup>38</sup>.

Une authenticité et une grande ressemblance par rapport au modèle s'imposent ainsi progressivement. En Autriche, des théoriciens et hommes politiques tels Scheyb et Sonnenfels, théorisent aussi l'art du portrait. Marie-Thérèse est ainsi représentée de manière relativement fidèle, se voulant vraisemblable, puisque les traits de son visage s'épaississent et vieillissent au fil des années. Dans la tradition Habsbourg, les membres de la dynastie se laissent représenter de manière proche de leur véritable apparence comme en témoigne la représentation de Léopold I<sup>er</sup>.

Le portrait officiel de Louis XIV, peint par Hyacinthe Rigaud au cours des premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et conservé au Musée du Louvre à Paris, incarne aussi bien en France qu'en Europe une forme d'apogée et de modèle par excellence du portrait royal tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et même après<sup>39</sup>. Créé à l'époque de la guerre de Succession Espagnole, ce tableau doit être interprété

<sup>33</sup> Beyer, *Das Porträt*, p. 237.

<sup>34</sup> Voir notamment Perkinson, *The Likeness of the King*; et aussi Germann, *Picturing Marie Leszczinska*, pp. 37–38. Sur l'importance de la ressemblance pour les réactions à une image, voir aussi Freedberg, *The Power of Images*, pp. 192–245.

<sup>35</sup> Piles, *Cours de Peinture par Principes*, p. 21.

<sup>36</sup> Piles, *Cours de Peinture par Principes*, pp. 30–31.

<sup>37</sup> Piles, *Cours de Peinture par Principes*, pp. 276–277.

<sup>38</sup> Piles, *Cours de Peinture par Principes*, pp. 278–279.

<sup>39</sup> Ahrens, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt*; Beyer, *Das Porträt*, pp. 237, 240.

dans le contexte de la rivalité entre les Habsbourg et les Bourbons. Le petit-fils de Louis XIV occupe alors l'Espagne sous le nom de Philippe V depuis l'extinction, à la fin de l'année 1700, de la branche espagnole des Habsbourg avec la mort de Charles II. Le mode de représentation du roi de France s'oppose à l'étiquette espagnole, caractérisée par une plus grande austérité du souverain Habsbourg<sup>40</sup>. Ce grand portrait de Louis XIV influence sans aucun doute les artistes de plusieurs générations, en particulier ceux de l'époque de Martin van Meytens. L'influence française sur le genre du portrait royal est incontestable, même si cet apport français intervient dans un contexte pictural très fortement marqué par les échanges entre l'Espagne et l'Autriche. Ces échanges perdurent d'ailleurs même après le départ des Habsbourg de l'Espagne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le portrait de Rigaud, Louis XIV est en effet peint en pied, en légère contre-plongée, de trois quarts, dans une attitude majestueuse. Le visage du souverain n'est pas embelli, un peu bouffi même. Les *regalia* sont mis en valeur, intégrés dans la scène générale<sup>41</sup>. La composition *au naturel* ne concerne donc pas seulement les Habsbourg mais correspond également au principe de *vraisemblance* de l'époque.

L'aristocratie européenne, Habsbourg en particulier, participe de même à la diffusion de l'influence française au sein de la Monarchie. Le modèle « louis-quatorzien » du portrait en pied n'est pas inconnu des élites de la Monarchie qui s'en inspirent pour leur propre représentation. L'art du peintre français Rigaud est connu grâce aux gravures qui sont diffusées en Europe et qui contribuent à imposer des modèles et portraits types aux élites cultivées. La Monarchie des Habsbourg subit aussi cette influence. Le célèbre artiste français réalise en 1698 un portrait du comte Ferdinand Bonaventura Harrach<sup>42</sup>. Le comte Philipp Ludwig Sinzendorf, au demeurant protecteur de l'académie de Strudel, se fait lui aussi peindre par l'artiste français Hyacinthe Rigaud en 1701. En 1728–29, Rigaud peint un second portrait de Sinzendorf ; ce tableau se trouve aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>43</sup>. Le portrait royal à la française et surtout à la Rigaud est déjà arrivé sur le territoire Habsbourg au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Malgré cette influence française, les Habsbourg d'Espagne n'en sont pas moins les premiers à influencer sur la représentation des Habsbourg d'Autriche. Dès le début de l'époque moderne, il existe une longue tradition du portrait royal chez les Habsbourg en

<sup>40</sup> Beyer, *Das Porträt*, p. 237; voir aussi Polleross, « Sonnenkönig und österreichische Sonne », p. 242.

<sup>41</sup> Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, p. 208.

<sup>42</sup> Schreiden, « Jacques van Schuppen », p. 61.

<sup>43</sup> Hyacinthe Rigaud, Philipp Ludwig Sinzendorf, 166 x 132 cm, 1729, GG 9871, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.

<sup>44</sup> Schreiden, « Jacques van Schuppen », p. 61.

Autriche comme en Espagne. Des peintres comme Albrecht Dürer, Titien, Pierre Paul Rubens, Jacob Seisenegger, Diego Velázquez, Antonio Moro sont là pour en témoigner.

Dès le règne de Philippe II d'Espagne, un type de portraits propre aux Habsbourg reflète le sens de l'étiquette<sup>45</sup>. Distants, froids et solennels, les souverains ou les héritiers de la couronne reflètent, par l'expression de leur visage et de leur maintien, par leur contenance, la majesté de leur charge qui est aussi une mission divine<sup>46</sup>. La sobriété et le caractère grave des personnages dans les portraits Habsbourg, empreints de distance, deviennent donc des éléments caractéristiques des membres de la dynastie, comme a pu si bien le montrer Sylvène Edouard<sup>47</sup>. Marie-Thérèse est elle-même marquée par une certaine gravité, surtout dans les portraits de la fin de son règne, ce qui renvoie certes à sa situation de veuve mais n'est pas sans évoquer la tradition familiale.

Posant debout, le monarque est généralement doté d'un regard direct, empreint de distance et de majesté. Simplicité et hiératisme des portraits de la famille, notamment de la branche espagnole, renvoient à leur propre conception de la majesté<sup>48</sup>. Avant même Philippe II, Charles Quint joue un rôle essentiel dans l'élaboration du portrait d'État Habsbourg<sup>49</sup>. Le personnage est montré entier et debout, posant naturellement, remarquable par la rigueur majestueuse de sa posture plus que par un autre symbole du pouvoir<sup>50</sup>. Le roi doit alors être immédiatement reconnaissable sans couronne.

Grâce au processus de personnalisation du corps politique du roi, en donnant un visage humain et reconnaissable à la majesté, la reproduction des traits héréditaires, comme la lèvre lippue typique des Habsbourg, appartient à une « logique de ressemblance » ou de vraisemblance pourrions-nous rajouter, qui s'inscrit dans le cadre d'un discours de reconnaissance et de continuité dynastique indispensable pour consolider la Monarchie<sup>51</sup>. Le portrait au naturel, éga-

---

45 Edouard, *L'Empire imaginaire*, pp. 81–83.

46 Edouard, *L'Empire imaginaire*, pp. 81–83 ; Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, p. 185.

47 Edouard, *L'Empire imaginaire*, p. 80.

48 Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, pp. 184–185.

49 Bodart, *Pouvoirs du portrait*.

50 Voir également Jenkins, *The State Portrait*, pp. 14–15.

51 Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, p. 182 et *L'Empire imaginaire*, p. 80 ; voir aussi Checa Cremades, « Monarchic Liturgies », pp. 99–101.

lement nommé la *compostura al natural*, peut être considéré comme une des caractéristiques principales du portrait Habsbourg, en particulier des Habsbourg d'Espagne<sup>52</sup>.

Si sous les Habsbourg d'Espagne la représentation du défaut héréditaire (forme de prognathisme)<sup>53</sup>, est une marque de modestie et d'humilité, mais aussi une forme d'orgueil, ce n'est plus le cas sous Marie-Thérèse. Les caractéristiques dynastiques ne passent plus par la laideur et la réalité crue et accentuée des traits royaux mais plutôt par l'évolution du corps de Marie-Thérèse, représentée tour à tour comme mère, épouse et veuve.

Les portraits de Marie-Thérèse font preuve d'un relatif réalisme (ou vraisemblance). La jeune souveraine est belle, voire très belle au début du règne<sup>54</sup>, puis devient une vieille femme aux traits altérés, qui prend du poids, représentée sans artifice durant ses dernières années de gouvernement. Son corps, naturel, bien humain, se transforme, au gré des grossesses et des naissances, il s'alourdit (un double menton apparaît assez vite dans les portraits) tandis que son corps politique jouit d'une certaine fixité et résistance, incarnée par la permanence des insignes et *regalia* représentés. L'image vieillie de Marie-Thérèse, ce corps vieilli, et même enlaidi, peut être comparé à la lèvres lippue de ses ancêtres Habsbourg. Il ne s'agit plus là d'une personnalisation dynastique mais d'une personnalisation du corps de Marie-Thérèse<sup>55</sup>. Ce corps politique constitutif de l'État monarchique, en train de se créer, personnalisé tout au long du corpus de tableaux, est incarné, et même renforcé, par la personne de Marie-Thérèse, femme, mère et veuve<sup>56</sup>. L'objectif principal du portrait royal est de

52 Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, pp. 180–181 ; Edouard, *L'Empire imaginaire*, p. 75.

53 Voir à ce sujet certains des propos de Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 131–132 ; Edouard, *L'empire imaginaire*, p. 80.

54 Stollberg-Rilinger *Maria Theresia*, p. 249.

55 Le portrait réalisé par le peintre Johann Baptist Glunck ou B. Ilye Glunck dans les années 1750 est particulièrement révélateur à ce sujet. En considération des traits du visage de Marie-Thérèse, on peut en déduire que la souveraine est visiblement plus âgée lors de la réalisation de ce portrait que sur les portraits du même type réalisés dans les années 1740. La souveraine est représentée en roi de Hongrie, la couronne sur la tête. Ce type de portraits est très répandu dès le début du règne de Marie-Thérèse. Il est reproduit par la suite avec une adaptation réaliste du corps royal.

56 Rappelons que le corps d'une reine est toujours politique, que cet aspect politique et public passe par la maternité ou le veuvage. Voir Edouard, *Le corps d'une reine*, p. 247 : « Or ce corps politique ne peut s'appartenir car il est tout incarné pour ne servir que sa fonction dans le présent éphémère de la vie d'une reine qui n'existe pas en tant que personne mais sert avant tout les intérêts de sa Maison ». Certes la situation de Marie-Thérèse est différente car elle est souveraine et mère à la fois. Voir aussi Badinter, *Le pouvoir au féminin*, p. 330. Comme il est mentionné au

parvenir à mêler la majesté au naturel. La relative stabilité du corps politique s'affirme par rapport aux adversités et aux changements subis tout au long des quarante années du règne. Toutefois, même la représentation du corps politique de la souveraine est amenée à évoluer et à s'adapter aux publics et aux exigences de la situation de Marie-Thérèse.

## 2 Des portraits grands et majestueux ou d'autres plus simples et intimes

Dans l'ensemble, les formats privilégiés sont de taille monumentale, souvent autour de deux mètres de hauteur sur un mètre et demi de largeur. Les grandes dimensions confèrent un aspect plus officiel et royal au portrait du monarque, expression pour ainsi dire de la majesté royale. Depuis Charles Quint au moins, le portrait en pied est le portrait en majesté par excellence, comme en attestent les exemples de Titien et Jacob Seisenegger<sup>57</sup>. C'est le type de tableaux le plus représenté au sein de notre corpus, avec plus d'une centaine de portraits. Les tableaux à mi-jambe, ou à mi-corps, sont dans la continuité des portraits en pied et traduisent également une certaine forme de majesté. En revanche, les tableaux, plus rares, où la souveraine est peinte de moitié ou en buste, créent une atmosphère plus intime. Pouvant signaler une plus ou moins grande proximité avec le destinataire du portrait, la taille réduite de certains portraits peut aussi répondre à des objectifs pratiques comme rendre un portrait plus facilement transportable, moins cher et surtout pouvoir l'installer dans des emplacements plus réduits. Les grands portraits majestueux, majoritaires dans le corpus de portraits, sont plus appropriés à un espace public, officiel, représentatif de l'État qui se forme, solennel, tout autant qu'à un espace de représentation et de réception dans les châteaux, tandis que les portraits de dimension plus réduite conviennent particulièrement bien à l'espace des demeures. Cependant, des portraits en pied, mais aussi d'autres plus petits, peuvent se côtoyer dans les espaces de réception et les espaces de vie des nobles, des ecclésiastiques et des autres éli-

---

début de notre ouvrage, Badinter évoque les trois corps de Marie-Thérèse : « Au corps naturel et mortel de la femme, au corps symbolique et immortel de la souveraine, il faut ajouter le corps maternel qui perpétue la lignée ».

<sup>57</sup> Jenkins, *The State Portrait*, pp. 9–10, 14–15 ; voir aussi Sabatier, Edouard, *Les monarchies de France et d'Espagne*, p. 181 ; Edouard, *L'Empire imaginaire*, p. 78. Selon Marianna Jenkins, depuis Maximilien I<sup>er</sup>, la représentation debout, en pied, est la manière la plus classique de symboliser la dignité du souverain, s'il ne trône pas ; voir aussi Pöttl-Malikova, « Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephans », p. 138.

tes urbaines de l'empire, surtout lorsqu'ils témoignent de fréquentations régulières entre Marie-Thérèse et certains aristocrates. Un portrait de taille relativement réduite suffit amplement en certaines occasions à la représentation de la souveraine, même dans les espaces officiels.

Même si les peintures de moitié ne sont pas censées susciter une impression de distance et de majesté aussi forte que dans les portraits en pied, la majesté n'en est pas forcément absente pour autant. Dans ces portraits plus petits, Marie-Thérèse apparaît en général plus proche et accessible. Cela pourrait correspondre à une technique employée par les artistes, consistant à couper les personnages à hauteur de poitrine ou de taille pour créer et renforcer le sentiment et l'impression de proximité entre le personnage représenté et le spectateur.

Passons à la question des positions de Marie-Thérèse. Dans la grande majorité des cas, la souveraine est représentée debout. Comme les souverains régnants, elle siège aussi parfois sur son trône, tandis qu'en fin de règne, elle est de plus en plus souvent assise à sa table de travail. Lors de la cérémonie du couronnement hongrois ou lorsqu'elle apparaît triomphante dans le portrait de l'hôtel de ville de Bruxelles, Marie-Thérèse est à cheval, montant à la manière d'une amazone.

La représentation du pouvoir exige une tenue spécifique qui est souvent nécessaire pour gouverner. Le caractère plus ou moins grandiose et majestueux du portrait dépend aussi fortement de la représentation ou de l'absence de représentation des insignes du pouvoir (couronnes, sceptre). Cependant, dans certains portraits de Marie-Thérèse (en particulier dans ceux de dimensions plus modestes, plus intimes), la souveraine n'est pas peinte de manière particulièrement somptueuse, ni majestueuse ou royale. Une certaine forme de bourgeoisie et de simplicité appartient également à une politique de représentation. La simple représentation du corps naturel de la souveraine suffit alors à la représenter. L'usage qui est fait de ce genre de portrait est un peu différent, plus familier et amical, ou destiné à un type de public bourgeois.

En certains cas, on peut se demander si la manière de représenter Marie-Thérèse peut indiquer le rang et le statut du destinataire. Un cas assez rare parmi les destinataires des dons de portraits au sein de notre corpus est représenté par le bijoutier et banquier genevois Étienne Salles, qui aurait reçu en 1762 un portrait de Marie-Thérèse comme don de la souveraine elle-même (P 149). Ce tableau du peintre Jean-Étienne Liotard, également originaire de Genève, représente Marie-Thérèse de manière beaucoup plus familière que les portraits de Martin van Meytens<sup>58</sup>. Elle est certes richement vêtue mais sans aucun insigne de pouvoir. Une riche bourgeoise aurait également pu se faire représenter ainsi.

---

<sup>58</sup> Voir note 302, chapitre V, remarque importante.

Le format est un aspect important des tableaux. Si, notamment dans les plus petits portraits, les insignes ne suffisent pas à définir le portrait royal, ils n'en demeurent pas moins des éléments essentiels.

### 3 Les insignes du pouvoir ou les éléments constitutifs du corps politique

Les populations issues de la civilisation gréco-romaine disposent de moyens d'expression de leur pouvoir qui rassemblent des insignes communs, symboliques et stéréotypés du pouvoir comme les couronnes ou le sceptre<sup>59</sup>. Le sceptre, issu du grec *skeptron*, bâton, rappelle le bâton du berger qui peut aussi faire figure de bâton du chef. Avec la couronne, le sceptre est le symbole le plus manifeste de la souveraineté et de la légitimité du monarque à régner. Le bâton le plus représenté dans les portraits de Marie-Thérèse est celui qui accompagne la représentation de la couronne de Hongrie. Le haut du sceptre hongrois correspond à une boule perforée de cristal de roche<sup>60</sup>. Sur le haut pendent de petites chaînettes terminées par des menues billes d'or. Dans les portraits royaux, à côté de la couronne et du sceptre hongrois, un orbe est également peint. C'est un corps sphérique que les rois et empereurs tiennent généralement à la main pendant le couronnement et avec lequel ils sont souvent représentés. Incarnant traditionnellement le cosmos, c'est une métaphore du pouvoir terrestre des monarques.

Au même titre que les couronnes de Hongrie et de Bohême ainsi que du chapeau archiducal d'Autriche, que nous aborderons dans le prochain chapitre

---

59 Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. Au cours de trois tomes, Schramm a analysé les insignes de souveraineté dans plusieurs pays d'Europe. Concernant le sceptre, notamment le sceptre hongrois, voir le tome 1, pp. 260–283, concernant la couronne impériale, voir le tome 2, p. 596 et concernant la couronne de Saint Étienne, voir le tome 3, pp. 731–754. Voir aussi sur ce point les propos très intéressants de Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, pp. 73–74 : « Il n'y pas de pouvoir symbolique sans une symbolique du pouvoir. Les attributs symboliques – comme le montrent bien le cas paradigmatique du *skeptron* et les sanctions contre le port illégal d'uniforme – sont une manifestation publique et par là une officialisation du contrat de délégation: l'hermine et la toge déclarent que le juge ou le médecin sont reconnus comme fondés (dans la reconnaissance collective) à se déclarer juge ou médecin; que leur imposture-au sens de prétention affirmée dans les apparences-est légitime [ . . . ] Il s'ensuit que l'exercice d'un pouvoir symbolique s'accompagne d'un travail sur la forme [ . . . ]. » En note de bas de page, Bourdieu renvoie aux écrits de Schramm : « la couronne du roi médiéval désigne à la fois la chose elle-même et l'ensemble des droits constitutifs de la dignité royale (comme dans l'expression „les biens de la couronne“) », p. 74 de Bourdieu. Voir aussi Pastoureau, « Images du pouvoir et pouvoir des princes », pp. 227–235.

60 Tóth, *The Holy Crown of Hungary*, pp. 57–60.



de manière plus approfondie<sup>61</sup>, les vêtements participent à la politique de représentation et de glorification du monarque. Le plus souvent, la souveraine est représentée en habits d'apparat. Comme pour la plupart des vêtements de cour en usage à l'époque moderne, et en particulier au XVIII<sup>e</sup> siècle, les habits d'apparat de Marie-Thérèse subissent l'influence française. Les modes françaises sont notamment favorisées par le rapprochement entre les deux cours, à partir des années 1750, et à plus forte raison encore après 1770, date du mariage de l'archiduchesse Marie-Antoinette avec le dauphin de France, le futur Louis XVI<sup>62</sup>.

Ainsi, jusqu'à la mort de son époux en 1765, la souveraine est généralement peinte de manière somptueuse, avec un foisonnement de dentelles et de soie. La robe de la souveraine est composée d'un jupon et d'un corset qui laisse entrevoir un décolleté se terminant en dentelles, à l'instar des manches de la souveraine. La spécificité des vêtements de Marie-Thérèse tient en outre aux diverses influences des pays de la Monarchie, hongroise notamment, qui associées à l'extrême raffinement des broderies dorées et à la somptuosité de certaines robes (comme celles de dentelle flamande, voir P 121, P 122), créent un style particulier d'habits<sup>63</sup>.

De son côté, François Étienne est presque systématiquement représenté avec le costume traditionnel de cour espagnol<sup>64</sup>, composé de brocart doré. L'archiduc Joseph enfant est quant à lui peint en costume de Hussard hongrois. Par la suite, il sera peint en uniforme militaire autrichien.

Les portraits liés aux couronnements de la souveraine la représentent principalement en habits de couronnement hongrois ou en habits de couronnement de Bohême. L'élément principal du couronnement hongrois est le manteau royal hongrois. La chasuble du roi Étienne et de la reine Gisèle est l'unique pièce qui subsiste des vêtements du sacre. La broderie de la chasuble est dominée par l'or, accompagnée en de nombreux endroits par un bleu d'Inde et d'un rouge pourpre<sup>65</sup>. Marie-Thérèse est en effet souvent représentée avec un man-

<sup>61</sup> Nous évoquerons la question des couronnes à proprement parler dans le chapitre VIII.

<sup>62</sup> Delpierre, *Se vêtir au XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 82–83.

<sup>63</sup> Sur les habits, on peut renvoyer à une contribution intéressante de Vogel « Die doppelte Haut », il s'agit surtout d'une étude sur le XIX<sup>e</sup> siècle mais qui propose des réflexions intéressantes sur l'importance de l'habit. Voir aussi Pietsch, « Die Kleidung Maria Theresias im Spiegel der Porträts ».

<sup>64</sup> Sur l'histoire de l'habit de cour espagnol, voir Földi-Dózsa, « Az udvari díszruha története », pp. 95–96.

<sup>65</sup> Ils sont aujourd'hui au Musée National hongrois de Budapest.

teau royal doré et rouge pourpre, posé sur ses épaules, notamment lorsqu'elle est peinte comme roi de Hongrie.

Deux tableaux en Autriche montrent la souveraine en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Étienne (P 72 et P 230, Figure 38), titre également associé à un habit spécifique. Le manteau, confectionné avec du velours vert, a une bordure brodée de feuilles de chêne et d'hermine. La partie inférieure de la robe est faite de velours rouge et recouverte de broderies. Enfin, l'habit du couronnement de Bohême se compose d'une tunique bordée de dentelles dorées avec une ceinture et une étole. Les bas et les chaussures sont de soie rouge. En haut, l'habit principal est un manteau rouge carmin qui s'accompagne d'un col d'hermine<sup>66</sup>.

Sous un angle plus symbolique, faisant référence au manteau protecteur marial, le manteau du monarque manifeste une proximité vis-à-vis du sujet suivant l'exemple chrétien d'amour et de protection<sup>67</sup>. Ce manteau rappelle également le symbole du manteau du Christ qui parcourt toute l'épopée religieuse, que cela soit le manteau marial, le manteau christique ou encore celui de Saint Martin que ce dernier partage avec un mendiant<sup>68</sup>.

La symbolique religieuse du manteau s'applique au modèle patriarcal qui s'appuie sur l'autorité biblique du père. Le royaume est une extension du propre corps du monarque dont ce dernier est la tête et qu'il a pour devoir de protéger comme un père ses propres enfants. Quant à la Vierge Marie, elle accueille les fidèles dans son manteau protecteur. Ces derniers peuvent être considérés comme les sujets du prince<sup>69</sup>.

Après la mort de son époux en 1765, Marie-Thérèse n'est plus peinte qu'en veuve, toute de noir vêtue, une mantille noire sur la tête et les épaules.

À côté du format, des dimensions du tableau, des insignes et des habits, la posture du corps, des mains et du regard, sont autant d'éléments significatifs, ils contribuent au renforcement d'une « ambiance », d'un sentiment de majesté ou de proximité entre le souverain et ses sujets.

## 4 Des portraits codifiés : valeur de la gestuelle et du regard

Pour approfondir l'étude de la représentation du corps de Marie-Thérèse, l'analyse de la position des mains et du regard joue un rôle déterminant dans

66 Vácha, « Repräsentations- oder Krönungsornat », p. 230.

67 Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2/2 : *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, pp. 112–120.

68 Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3/2 : *Iconographie des saints G–O*, pp. 907–910.

69 Sur la Vierge comme protectrice de villes et de pays, voir Schreiner, *Maria*, pp. 333–409.

l'élaboration même du corps politique de la souveraine. Une gestuelle un peu différente peut donner au portrait une signification toute autre. Bien que le regard de la souveraine soit souvent empreint de distance, surtout dans les portraits en pied, d'autres portraits la présentent de manière proche du spectateur, que cela soit à travers la posture de son corps ou par son regard, en particulier dans les portraits du pastelliste Jean-Étienne Liotard ou d'autres tableaux plus familiers destinés à des intimes.

Mais commençons par quelques remarques sur la gestuelle, caractéristique essentielle du portrait. D'une manière générale, la main du souverain constitue un acteur de la représentation royale. Cette main devient même en soi porteur d'un véritable discours, en particulier d'un discours protecteur et unificateur. Les mouvements nuancés des mains offrent en effet une illustration subtile d'une manière d'agir : s'appuyer sur le sceptre, ou diriger sa main vers les couronnes, illustre par exemple une prise de pouvoir ou du moins une volonté de se représenter dans cette position. Pour qu'une autorité régnante, investie d'une certaine légitimité ou plutôt en recherche de celle-ci, puisse gouverner, sa main se doit de manifester une action reconnaissable pour et par tous, acquérant de fait une fonction performative, incarnation de l'idée même de gouvernement. La représentation de la gestuelle et de l'attitude du corps et du visage permet au souverain d'apparaître et de se montrer en tant que monarque *régnant*<sup>70</sup>. On peut même aller jusqu'à avancer que la représentation, à travers la gestuelle, confère implicitement à l'exercice et à l'activité politique de régner et de gouverner les compétences nécessaires pour prendre, conserver, exercer et transmettre le pouvoir<sup>71</sup>.

Dans les tableaux, les mains de Marie-Thérèse sont représentées de manière souveraine<sup>72</sup>, mais aussi gracieuse, plus semblable à la mise en scène des femmes, et tout particulièrement des reines et des princesses, elles peuvent se faire aussi, dans certains petits portraits, presque oubliées (voir P 176, Figure 24). Rappelons cependant que les gestes ne sont pas seulement liés au genre mais s'inscrivent tout autant dans un complexe de traditions et de normes sociétales<sup>73</sup>. Le lien gestuelle-genre n'est autre qu'une norme sociétale. Toutefois, il arrive que les mains des femmes enlacent les insignes du pouvoir ou pointent du doigt en

70 Janzing, « Le pouvoir en main », p. 249.

71 Janzing, « Le pouvoir en main », p. 249. Voir aussi Chastel, « L'art du geste à la Renaissance » ; Focillon, « Eloge de la main » ; Gombrich, « Ritualized Gesture and Expression in Art » ; Pinget, Pinet, « Mains ».

72 S'appuyer sur le sceptre correspond, par exemple, à une position masculine et illustre une prise de pouvoir.

73 Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », pp. 207–208.

direction des couronnes. Par cette attitude, elles réaffirment leurs revendications pour elles et même pour leur descendance. En Autriche, la descendance par les femmes est valable. Le *Privilegium Minus*, sur lequel s'appuie la Pragmatique Sanction de 1713, reconnaît l'hérédité par les femmes.

Selon les destinataires, leur rang et l'occasion de l'envoi du portrait, la posture si significative des mains varie. Marie-Thérèse s'adapte à ses interlocuteurs en composant son portrait à partir de ses divers rôles (souveraine, épouse, mère, amie) d'une manière appropriée aux situations et aux circonstances.

Des portraits de Marie-Thérèse, représentée de façon intime et familière, un peu à la manière d'une amie, se trouvent dans les collections de la famille Esterházy au château d'Eisenstadt. Un portrait de la souveraine, peinte de moitié, avec la couronne de Hongrie, manifeste cette proximité avec les propriétaires du portrait (P 42, Figure 23). Elle est représentée le bras accoudé sur le côté, sur un coussin de velours rouge près de la couronne, dans une position beaucoup moins solennelle que dans les portraits d'apparat habituels, même si certains insignes du pouvoir comme la couronne de Hongrie, sont toujours présents. Ce portrait est probablement un cadeau de Marie-Thérèse elle-même à la femme du prince Pál II Antal, Marie-Anne de Lunati-Visconti, qui entretient des liens très proches avec la famille impériale. L'épouse du prince Esterházy est une Lorraine, tout comme le propre époux de Marie-Thérèse, François Étienne<sup>74</sup>. Les liens de proximité et de familiarité sont symbolisés par l'envoi d'un portrait, mais aussi par la manière dont Marie-Thérèse se laisse peindre et est représentée. La posture des mains et du corps royal est particulièrement expressive lorsque la souveraine s'adresse à des amis dans un but plus familier et amical.

Les portraits jouent différents rôles selon les usages souhaités. Les portraits des collections impériales comme des hôtels de ville présentent en règle générale une souveraine en position majestueuse, tandis que dans les collections nobiliaires ou privées, la souveraine apparaît souvent de manière plus simple, comme une amie.

Plusieurs des portraits présents dans des collections particulières et personnelles, offerts à certains sujets comme les Esterházy en Hongrie (P 42, Figure 23) ou les Waldeck en Allemagne (P 38) mais aussi dans le portrait conservé à Celje où la souveraine semble s'amuser avec une boucle de ses cheveux (voir P 61, Figure 3), reproduisent en effet une image plus féminine de Marie-Thérèse. La position des mains est alors très significative, aucune d'entre elles par exemple ne saisit de sceptre. Le lien gestuelle-genre est alors très marquant.

---

<sup>74</sup> Meller, *Az Esterházy képtár története*, p. 9. Voir aussi les chapitres IV et VI concernant les relations entre Marie-Anne de Lunati-Visconti et la Lorraine.

La présence d'un attribut dans les portraits peut parfois s'avérer nécessaire. La gestuelle des mains est aussi un moyen privilégié pour manifester la relation entre la personne et les attributs, les objets représentés avec elle dans un portrait, lorsque par exemple les mains sont amenées à s'appuyer sur le sceptre, à toucher les couronnes ou encore, en fin de règne, à tenir un papier en main. Elles peuvent également se tendre vers ces insignes du pouvoir. Ces mouvements s'adressent tout particulièrement aux spectateurs des portraits, ceux-là mêmes à qui sont offerts les portraits ou qui les commandent.

Symboles des titres de Marie-Thérèse en tant que archiduchesse d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême, les couronnes représentées sont associées avec les postures des mains de la souveraine. Selon les tableaux, la main est posée sur la couronne, en particulier sur la couronne de Hongrie, en signe d'appropriation, ou simplement dirigée vers les couronnes. Que les couronnes soient rangées sur une table, ce qui est généralement le cas, ou que la souveraine porte une couronne sur sa tête, en particulier lorsqu'elle est couronnée en tant que roi de Hongrie ainsi que dans quelques portraits en tant que roi de Bohême, en signe de possession, la couronne reste le symbole de la permanence et de l'unité des royaumes.

Les nuances de la gestuelle ne sont pas sans avoir des significations symboliques et politiques distinctes. Au début du règne, la main de Marie-Thérèse est souvent posée sur une couronne dans un geste plus ou moins protecteur. Cela démontre la prise de possession réussie sur la couronne et sur les pays qu'elle représente, notamment dans le cas de la couronne hongroise. Des images similaires, mais distinctes, montrent la main de la reine dirigée vers la couronne de Saint Étienne, correspondant plutôt à une aspiration et revendication, à une orientation des réformes envisagées au cours du règne. La main de la souveraine transpose alors l'acte et le processus très abstrait de gouverner et de régner dans le domaine du visuel et du visible, gouverner devient un acte reconnaissable et concret<sup>75</sup>. En s'appropriant la couronne et en se faisant représenter couronnée, Marie-Thérèse s'approprie également la souveraineté hongroise ou encore de Bohême. Dans un contexte difficile, il est nécessaire de prouver que Marie-Thérèse est maîtresse de la situation, tout particulièrement au début et au milieu du règne.

Il est toutefois sensé de se demander si la connaissance et la considération du symbolisme politique ont toujours primé sur toutes les autres préférences pour chaque détail des portraits. Les correspondances de la famille Harrach nous révèlent que Friedrich August Harrach avait souhaité obtenir un portrait de la souveraine en habit de couronnement hongrois avec la couronne posée

---

75 Janzing, « Le pouvoir en main », p. 249.

sur la tête, mais son frère le comte Bonaventura lui répondit le 10 octobre 1742 avec la mention d'un léger changement dans la composition : « Je vous ferai venir le portrait de la reine habillée comme elle l'a été le jour du couronnement<sup>76</sup> avec la seule différence ce que la couronne ne faisant pas bon effet en peinture sur la tête, elle est placée à côté »<sup>77</sup>. Les commanditaires de portraits, en particulier nobiliaires, participent ainsi activement à la représentation de leur souveraine. On n'en déduira pas que les frères Harrach ignoraient la signification possible de ce détail, mais néanmoins une telle anecdote nuance quelque peu le rôle des insignes dans les tableaux, pour laisser la place au goût esthétique du commanditaire.

Lorsqu'elle est représentée de manière plus intime, Marie-Thérèse peut apparaître sans insignes du pouvoir ni *regalia* ; elle n'en continue pas moins d'incarner le pouvoir, où qu'elle se trouve.

Des portraits similaires, voire identiques, de Marie-Thérèse peinte en roi de Hongrie, assise et vêtue d'habits hongrois, ont ainsi été réalisés au début des années 1740 par l'atelier du peintre Martin van Meytens. Au château de Vizovice en Bohême (P 39, Figure 18), la main gauche de la souveraine est tendue au-dessus de la couronne de Hongrie tandis que la main droite est posée sur son manteau. On retrouve cette même représentation dans les collections des princes de Waldeck à Arolsen en Allemagne (P 38) et dans celles des Esterházy au château d'Eisenstadt dans le Burgenland (P 42, Figure 23), dans l'ancienne Hongrie royale, où les portraits semblent avoir été des cadeaux de Marie-Thérèse. Enfin en Basse-Autriche, aujourd'hui dans la collection du *WeinStadt Museum* de Krems (P 40, Figure 19), suspendu dans le bureau de l'état civil de l'hôtel de ville de Stein, un portrait très similaire de la souveraine est exposé dans un cadre assez simple. La principale différence, hormis la robe, avec les autres répliques, en particulier avec les portraits d'Arolsen et de Vizovice (deux portraits quasiment identiques), est la main gauche de Marie-Thérèse qui repose directement sur la couronne d'une manière très protectrice et possessive. Protéger sa couronne par la main ou par le sceptre semble renvoyer à un élément indispensable de la légitimation de Marie-Thérèse.

Voici quelques exemples de ces portraits.

Ce portrait réalisé par l'atelier de Martin van Meytens représente la souveraine en roi de Hongrie au début du règne. Il se trouve au château de Vizovice, autrefois à Přilepy, en République tchèque (P 39, Figure 18). La posture des mains de Marie-Thérèse est assez féminine et gracieuse, typique des représenta-

<sup>76</sup> Il s'agit probablement du couronnement hongrois, en considération de la date.

<sup>77</sup> AVA FA Harrach, FA Fam. in specie Nr. 529, Korrespondenz Friedrich August : lettre du 10 octobre 1742.

tions de femme dans les portraits d'apparat, une main relevant du bout des doigts le manteau et une main tendue gracieusement vers la couronne.



**Figure 18:** Martin van Meytens ou atelier, Marie-Thérèse, début des années 1740, 148 x 116 cm, VI 2798a, château de Vizovice, autrefois à Přilepy, en République tchèque, National Heritage Institute, Regional Historic sites Management in Kroměříž, State chateau Vizovice.

Dans le portrait exposé à Krems, la souveraine est représentée en habit de cour (P 40, Figure 19), et non de couronnement hongrois comme dans le portrait précédent, elle entoure la couronne de Saint Étienne d'un geste protecteur tandis que sa main droite relève délicatement le manteau royal.

Le geste des deux mains, dont l'une est ouverte, plus ou moins légèrement, l'autre posée sur le sceptre ou sur la couronne dans le cas de Marie-Thérèse,

fait partie de l'iconographie religieuse et politique : c'est un signe de la *Fides* et de l'autorité<sup>78</sup>.



**Figure 19:** Martin van Meytens ou atelier, Marie-Thérèse, début des années 1740, 119 x 151 cm, Inv. Nr. A.041, Weinstadtmuseum de Krems, Autriche, museumkrems/Peter Böttcher.

Dans le portrait de Meytens, commandé par le conseil de la ville de Baden en Basse-Autriche en 1744, aujourd'hui propriété du Rollettmuseum de Baden, Marie-Thérèse s'appuie sur le sceptre (P 109, Figure 20), de manière régnaute. Sa main gauche, tendue, est à moitié ouverte, son visage légèrement de profil.

Par la suite, dans les années 1750 notamment, lorsqu'elle saisit le sceptre, c'est en souverain que Marie-Thérèse apparaît et règne véritablement : prendre le pouvoir équivaut alors à saisir ses insignes. La souveraine est peinte de toute

---

<sup>78</sup> Le geste de l'empereur fait alors référence au symbole de l'*autoritas* comme de la *potestas*. Cela renvoie à une habitude et à un modèle de gouvernement, celle du *pacifactor*, sur ce point, voir les propos de Rehm ; voir Rehm, *Stumme Sprache der Bilder*, p. 359.





**Figure 20:** Martin van Meytens, Marie-Thérèse, 1744, 173 x 133 cm, Rollettmuseum de Baden, Inv. Nr. KSP 00235, Rollettmuseum Baden-Städtische Sammlungen Baden, Autriche.

sa grandeur, elle s'appuie sur le sceptre comme dans le portrait en robe de dentelle exposé dans la salle de cérémonie du château de Schönbrunn (P 121). Ce type de représentation en tant que souveraine régnante est particulièrement répandu vers 1741 et vers 1750 (ou encore dans quelques portraits après 1765)<sup>79</sup>.

Durant son veuvage, la souveraine tient souvent au lieu du sceptre un papier dans la main. Le sceptre laisse alors peu à peu la place au document et rattache le portrait de Marie-Thérèse à la représentation des souverains éclairés ou à la fondatrice d'ordres, mais nous reviendrons plus tard sur ce point.

Les objets représentés dans les portraits ont une signification et jouent un rôle dans la mise en scène de la personne royale. Parmi ceux qui confèrent de

<sup>79</sup> Barta, *Familienporträts*, p. 98.

la dignité et de la majesté, nous avons évoqué le bâton de commandement ou le sceptre ainsi que les couronnes.

Parmi les autres éléments de représentation aux connotations symboliques, la table et le rideau appartiennent à la composition du portrait du prince, renforçant l'aspect théâtral de l'image royale. Le rideau, situé derrière le monarque, tout comme la grande colonne, font partie des symboles de la souveraineté depuis la Renaissance, dans une certaine forme de théâtralisation du pouvoir. Quant au baldaquin, depuis l'Antiquité métaphore du trône céleste<sup>80</sup>, il renvoie au ciel, autrement dit au royaume céleste<sup>81</sup>. Ces éléments font partie d'une composition commune qui se répète afin qu'une légitimation et une reconnaissance s'opèrent dans l'esprit des spectateurs.

Après avoir traité la question de la gestuelle et des attributs qui lui sont liés, penchons-nous sur la question du regard. La souveraine a avec ses sujets, également les spectateurs de ses portraits, une relation qui engage et oblige les uns et les autres dans l'acte de regarder et d'être contemplé, exactement de la même manière que dans l'acte de donner et de recevoir le portrait royal, pourrions-nous rajouter<sup>82</sup>.

En particulier dans les portraits en pied, le regard de la souveraine est empreint de souveraineté et de distance tandis que dans d'autres portraits plus intimes, il se fait plus tendre, rempli d'une certaine bonté, en particulier dans ceux de la fin du règne qui sont par exemple exposés dans les châteaux de la noblesse hongroise. Avant Marie-Thérèse déjà, des portraitistes des Habsbourg d'Espagne, tels Antonio Moro ou Alonso Sánchez Coello, réalisent de nombreux portraits royaux des Habsbourg, en pied, où la distance du personnage est fortement liée à la majesté royale. On peut aussi constater dans ces tableaux une certaine forme de proximité entre le monarque et l'observateur qui est instaurée par le regard direct du souverain.

Selon les portraits, Marie-Thérèse apparaît à la fois proche et lointaine, comme une amie mais aussi comme une souveraine. L'œil regarde le spectateur du portrait, ce qui donne un « rôle primordial à la direction du regard » et contribue ainsi fortement à l'expression de la majesté royale qui se traduit en grande partie dans le maintien et dans le regard<sup>83</sup>. Marie-Thérèse est à sa manière sous le regard de ses sujets composés par les différentes élites de la Monarchie, nobles, ecclésiastiques, patriciat urbain.

---

**80** Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, p. 94.

**81** Pour la parallélisation du trône du roi avec le trône céleste de Dieu, voir Bossuet, *Politique*, vol. 1, p. 72.

**82** Jollet, « L'œil du prince », p. 343.

**83** Jollet, « L'œil du prince », p. 346.

Le regard du monarque dans le portrait permet d'apaiser certains rapports de force en les dissimulant derrière la fiction et le support de l'image<sup>84</sup>. Le regard de Marie-Thérèse est omniscient, du moins en apparence. La souveraine est présente partout. Son image resserre les liens constitutifs de sa Monarchie et renforce l'union personnalisée avec les grands de son royaume. Le portrait instaure en effet une relation personnelle entre celui qui est représenté, dans notre cas Marie-Thérèse, et celui qui regarde et a fortiori expose chez lui le portrait royal de Marie-Thérèse<sup>85</sup>.

Par ce regard se développe la dynamique du portrait de Marie-Thérèse. L'interaction entre souverain et sujets prend vie. En particulier dans les salles destinées à la représentation de la souveraine, le regard de la souveraine semble constamment dirigé vers le spectateur qui se trouve dans la salle, quel que soit l'endroit où celui-ci se place. Cela renoue avec l'idée de la présence du souverain absent, rendu présent grâce au tableau qui interpelle directement le spectateur au moyen de son regard. Ainsi, dans la *Kaiserzimmer* des princes-évêques de Spire à Bruchsal (P 88, Figure 21), les portraits en pied de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup> sont disposés de part et d'autre de la salle et se font face. Leurs regards convergent, se croisent mutuellement et se dirigent en même temps vers le spectateur.

Les portraits de Bruchsal, résidence des princes de Spire, présentent Marie-Thérèse et François I<sup>er</sup> face à face (P 88, Figure 21). Leurs regards respectifs se répondent et fixent les spectateurs des lieux. Dans le cas de ces deux portraits, la souveraine et l'empereur sont tournés l'un vers l'autre, l'empereur appuyé sur le sceptre, sa main droite appuyée sur la hanche de manière déterminée, la souveraine a, quant à elle, la main gauche tendue, ouverte, tandis que sa main droite remonte délicatement le manteau royal.

Conservé au Musée Červený Kameň, le portrait (P 177, Figure 22) est issu du château de Smolenice qui appartenait à la famille Pálffy.

Représentée de moitié, un document en main, toute de noir vêtue comme il est d'usage dans les portraits de cette époque, la souveraine regarde le spectateur dans les yeux, d'une manière qui semble humaine et accessible, bienveillante comme une grand-mère, proche du spectateur.

Dans d'autres portraits pourtant, le regard de la souveraine est tourné vers l'extérieur comme si l'action se déroulait dans une autre direction, un peu à la façon des empereurs romains lorsqu'ils étaient représentés. Il ne s'agit alors pas tant d'établir un contact entre Marie-Thérèse et le spectateur que de donner à voir

<sup>84</sup> Jollet, « L'œil du prince », p. 355, page utile notamment sur la question de la réciprocité dans le portrait.

<sup>85</sup> Étienne Jollet peut même parler d'un « lien réciproque qui s'instaure par le regard entre le roi et ses sujets », voir Jollet, « L'œil du prince », p. 343.



**Figure 21:** Martin van Meytens, portraits de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup>, vers 1755, 269 x 171 cm, Inv. Nr. G 6987 et G 6988, château de Bruchsal, Spire, Allemagne, staatliche Schlösser und Gärten, Baden-Württemberg, Schloss Bruchsal, photo de l'auteur.

un certain état d'âme ou une activité de la souveraine, que ce soit le deuil après la mort de l'époux ou, plus concrètement, la fondation d'un ordre (voir P 174, Figure 2).

### Des postures familières

Le portrait Figure 23 est réalisé aux environs de 1742 par un auteur inconnu mais qui rappelle le style de Martin van Meytens. Il provient des collections Esterházy. Représentée de moitié, la souveraine est accoudée de manière familière (P 42, Figure 23), comme une amie, à côté de la couronne de Hongrie légèrement esquissée à la droite du tableau.

Le petit portrait de Marie-Thérèse en habit noir, de veuve, Figure 24, est réalisé par un peintre anonyme après 1760. Recensé au Musée Červený Kameň en Slovaquie (P 176, Figure 24), ancienne Haute-Hongrie, le portrait était à l'origine au château de Čičov qui appartenait à la famille Kálnoky. Ce portrait représente Marie-Thérèse dans une position relativement simple et familière, aucun geste particulier



**Figure 22:** Auteur inconnu dans la lignée d'Anton von Maron, Marie-Thérèse, après 1765, 84,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0047, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak National Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie.

de la main n'est visible, on ne voit même pas la main, juste une petite part de bras droit.

Les différents types de posture du corps (geste et regard) jouent un rôle dans la signification comme dans les fonctions et usages accordés au tableau. L'analyse de la réception des images peut aider à comprendre les postures et les regards de la souveraine en les associant à un récepteur, destinataire voulu ou supposé des portraits. À cet égard, les propos de Wolfgang Kemp sont particulièrement intéressants afin de comprendre cette logique de la réception et du lien unissant l'œuvre d'art à celui qui la contemple : « La fonction de contemplateur [Betrachter] est prévue dans l'œuvre<sup>86</sup>. Chaque œuvre d'art est adressée, elle conçoit de fait son contemplateur [. . .] En communiquant avec nous, elle évoque sa position et ses possibilités d'exercer un certain effet dans la so-

<sup>86</sup> Kemp, « Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz », p. 248.



**Figure 23:** Atelier ou inspiration de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, 1742, 103 x 77,5 cm, collections Esterházy, Inv. Nr. B. 500, Esterházy Privatstiftung, Photo: Manfred Horvath, Schloss Eisenstadt, Autriche.

ciété [. . .] »<sup>87</sup>. À nous de déterminer à qui s'adressent les tableaux. Pour certains portraits, nous disposons des commandes d'époque. Mais pour beaucoup, le recours aux analyses iconographiques est nécessaire afin de déterminer le type de destinataire et le genre de relation que ce dernier entretient avec Marie-Thérèse.

Si nous avons vu que la gestuelle jouait un rôle dans la question du genre, l'image de la féminité est également fortement liée à celle de la maternité comme l'attestent les portraits de Marie-Thérèse avec l'archiduc Joseph enfant<sup>88</sup>. Tout en rappelant la figure de la Vierge Marie et de l'enfant Jésus, les

<sup>87</sup> Kemp, « Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz », p. 250.

<sup>88</sup> Nous reparlerons de cet aspect dans le chapitre IX.



**Figure 24:** Peintre anonyme, Marie-Thérèse, après 1760, après 1765, 88,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0128, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak National Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie.

portraits de Marie-Thérèse comme mère proposent une image d'elle souvent assez féminine, son visage comme ses mains reflétant une assez grande grâce.

Cette féminité de Marie-Thérèse, marquée entre autres par une certaine délicatesse dans les gestes ainsi que par certains attributs et motifs de représentation, comme ses enfants par exemple, varie non seulement en fonction des périodes de la vie de Marie-Thérèse mais encore davantage selon les peintres, les commanditaires, les destinataires et les occasions de la commande des portraits. Comme nous l'avons évoqué, les portraits destinés à des amis ou à des personnes très proches du couple impérial ont tendance à montrer la souveraine dans une position plus familière et naturelle, et donc aussi plus féminine puisqu'il s'agit alors de mettre l'accent sur le corps naturel de la souveraine. Dans de telles représentations, il n'est plus seulement question de régner que de resserrer des liens amicaux et politiques, ou tout l'art de gouverner.

Des portraits réalisés par des artistes moins connus, destinés à un public plus modeste, peignent Marie-Thérèse de manière plus féminine, comme l'at-

testent certains tableaux du Musée de la ville de Prague (P 78, Figure 31, P 79). L'objectif est alors de représenter une impératrice avec son fils l'héritier, remplissant ainsi sa fonction première et principale de mère.

En particulier dans les régions excentrées, loin de Vienne et des portraits officiels de Martin van Meytens, les artistes ont tendance à représenter Marie-Thérèse de façon plus féminine, privilégiant son corps féminin plus que son corps politique de monarque. C'est en particulier le cas de peintres moins connus que les artistes viennois.

Selon les moments, les occasions, les besoins et les objectifs attribués au portrait, les peintres, de concert ou non avec les commanditaires des portraits, donnent la préférence à l'aspect féminin ou masculin de Marie-Thérèse, ou tentent de mêler les deux dimensions.

Par son caractère imposant, Marie-Thérèse ressemble parfois beaucoup à ses pères, notamment lorsque la couronne de Hongrie est posée sur sa tête à la manière des rois, et se différencie ainsi des portraits plus féminins et gracieux de sa mère, légèrement moins statiques et hiératiques. Marie-Thérèse est toutefois peinte, dans certains portraits, de manière plus féminine. Cette féminité se lit en particulier dans les gestes mais aussi parfois à travers les éléments peints en arrière-plan ou à ses côtés (comme les enfants). Elle tend alors davantage à se rapprocher des femmes de sa famille. Des points communs concernant la tenue, la posture et les traits du visage sont perceptibles dans les portraits de la souveraine et ceux de sa mère, Élisabeth Christine, surtout durant la dernière décennie du règne lorsque Marie-Thérèse se laisse représenter en veuve.

Bien que nécessaire, la comparaison avec les portraits de ses parents, Charles VI et Élisabeth Christine, ne permet pas systématiquement de distinguer la spécificité des portraits de la souveraine. Au contraire, une telle comparaison laisse plutôt penser que Marie-Thérèse s'inscrit dans une continuité qui mêle et privilégie tantôt l'influence des hommes de sa famille, tantôt celle des femmes.

## 5 Conclusion

L'étude du contenu des portraits associés avec les éléments mentionnés ci-dessus permet d'approfondir l'analyse et la signification supposée des tableaux. La position du corps de Marie-Thérèse dans les portraits ainsi que le positionnement des insignes du pouvoir représentent différents types de légitimation de la souveraine. Tantôt l'amie est mise en scène, puis c'est au tour de la souveraine, de la mère et de l'épouse, les différents rôles pouvant se mêler.



La représentation et la propagation de motifs particuliers, articulés autour des gestes, du regard et des divers insignes de légitimité, sont ainsi une condition de la prise, puis de la possession et de la conservation du pouvoir<sup>89</sup>. Autrement dit, il s'agit de se mettre en scène, de se présenter et de se représenter, pour se donner les moyens de faire perdurer sa souveraineté. D'autres pouvoirs en dehors de l'instance royale participent aussi à sa propagation en réitérant par eux-mêmes (par la commande et la production de portraits) les mêmes motifs de représentation et des portraits très similaires.

---

<sup>89</sup> Janzing, « Le pouvoir en main », p. 249.

## Chapitre VIII

# Les portraits comme reflets des principaux enjeux du règne

Après avoir présenté cette vue d'ensemble des éléments qui s'offrent à l'analyse iconographique, il s'agira dans ce qui suit d'appliquer ces instruments aux tableaux du corpus. Nous allons montrer qu'il est possible de distinguer un certain nombre de sujets et de types de portraits qui se répètent et qui sont repris par des acteurs différents, et qui permettent d'organiser le corpus de tableaux en un nombre assez restreint de groupes d'œuvres similaires ou apparentées. Ces types de portraits peuvent être mis en relation non seulement avec les diverses catégories de commanditaires et destinataires exposées dans la partie précédente, mais aussi avec des situations particulières et des besoins de représentation qui en découlent.

En s'appuyant sur l'héritage de ses pères et en se faisant notamment représenter à côté des couronnes, Marie-Thérèse légitime sa personne et sa nouvelle dynastie. Les Habsbourg-Lorraine ont besoin de réaffirmer leur ancienneté par rapport à leurs territoires comme vis-à-vis des autres dynasties européennes, dont certaines sont plus jeunes et concurrentes comme les Hohenzollern. Les différents royaumes qui composent la Monarchie des Habsbourg-Lorraine sont symbolisés par l'intermédiaire de leurs insignes. Les portraits royaux s'adaptent ainsi aux publics auxquels ils s'adressent. Marie-Thérèse est représentée comme *Landesfürstin* de ses pays tout comme l'épouse de l'empereur du Saint Empire romain germanique. Pour déchiffrer les discours de légitimation qui se mettent alors en place, les portraits sont analysés sous l'angle des insignes et des symboles représentés. Différents types de portraits deviennent exemplaires par leur nombre et leur contenu. Des modèles de portraits sont repris par les artistes à diverses périodes du règne et sont adaptés à des publics précis : un corps politique relativement stable et permanent s'esquisse ainsi à travers l'image royale.

Si la date de réalisation de certains portraits est connue, il n'est possible d'estimer la période exacte de commande d'un grand nombre d'entre eux qu'en nous appuyant sur les insignes représentés dans les portraits (autrement dit sur les types de portraits), et sur la physionomie du corps de Marie-Thérèse. Soulignons toutefois que certains modèles sont reproduits tout au long du règne. L'analyse du contenu des portraits s'articule entre une étude par époque et une étude par public. Certains types de portraits, plus anciens, peuvent être réutilisés des années plus tard, en particulier s'ils mettent en avant les insignes propres aux publics concernés par les tableaux.

En analysant les couronnes et leur signification, il s'agit de décrire et d'expliquer la symbolique des insignes du pouvoir vis-à-vis de Marie-Thérèse comme des états. Marie-Thérèse est archiduchesse d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême puis impératrice veuve. Pour être plus précise, ses titres sont les suivants à la fin du règne :

Maria Theresia, von Gottes Gnaden römische Kaiserin, Wittib, Königinn zu Hungarn, Böhheim, Dalmatien, Croatien, Slavonien, Gallizien, Lodomerien, etc., Erzherzoginn zu Österreich, Herzoginn zu Burgund, zu Steyer, zu Kärnten und zu Krain, Großfürstinn zu Siebenbürgen, Markgräfin zu Mähren, Herzoginn zu Brabant, zu Limburg, zu Luxemburg und zu Geldern, zu Württemberg, zu Ober- und Nieder-Schlesien, zu Mayland, zu Mantua, zu Parma, zu Placenz und Quastalla, Fürstinn zu Schwaben, gefürstete Gräfinn zu Habsburg, zu Flandern, zu Tirol, zu Hennegau, zu Kiburg, zu Görz und Gradisca, Markgräfinn des Heiligen Römischen Reiches zu Burgau, zu Ober- und Nieder Lausitz, Gräfinn zu Namur, Frau auf der Windischen Mark und zu Mecheln etc., verwittibte Herzoginn zu Lotharingen und Baar, Großherzoginn zu Toskana, etc.<sup>90</sup>.

Ces nombreux titres représentent les différents territoires sur lesquels Marie-Thérèse règne.

« La relation entre portrait princier et territoire princier apparaît comme un élément déterminant de la représentation de la Maison des Habsbourg », a pu déclarer Friedrich Polleroß<sup>91</sup>. Les Habsbourg d'Autriche sont très fréquemment peints avec les symboles de leur pouvoir, en premier lieu avec les couronnes qui sont représentées à leurs côtés ou sur leur tête. À travers ces insignes, les portraits montrent les souverains aussi bien dans leur fonction d'empereur que de roi et de seigneur féodal. La répétition des mêmes types de portraits agit à la manière d'un *exemplum*, d'un exemple distribué à tous par l'intermédiaire de nombreuses copies et répliques, ce qui permet ainsi une certaine forme de légitimation.

Les multiples titres de majesté des Habsbourg leur permettent de changer d'apparence et de s'adapter aux publics comme aux événements. Ces changements et ces évolutions commencent lors des cérémonies de couronnement des Habsbourg dans leurs différents pays, avant de se traduire dans leur iconogra-

<sup>90</sup> Gall, *Österreichische Wappenkunde*, p. 50.

<sup>91</sup> Polleross, « Kaiser, König, Landesfürst », p. 189. Friedrich Polleroß distingue principalement deux grandes périodes pour ce type de représentation montrant les souverains avec les couronnes de leurs États. La première période commence au XV<sup>e</sup> siècle avec Frédéric III, la seconde correspond globalement à l'avènement de Charles VI et perdure tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 189–193. Comme le rappelle Polleroß, toute la complexité de la situation politique et juridique des Habsbourg, les rapports qu'ils entretiennent avec leurs territoires, sont illustrés non seulement dans les portraits d'État mais aussi dans les cérémoniels étatiques lors des cérémonies d'hommage et de couronnement.

phie. Outre le cérémonial et la présentation des insignes, la réception du vêtement de couronnement, avec lequel les souverains sont vêtus et représentés dans les portraits, est un autre élément important<sup>92</sup>. Dans les différents tableaux, Marie-Thérèse change également de vêtements au gré des différents types de représentation, certains habits comme la robe du couronnement hongrois reviennent plus souvent que d'autres.

## 1 Une souveraine qui suit les rites et les traditions des pays

La mise en évidence des insignes régionaux est frappante. Marie-Thérèse s'adresse à ses pays par l'entremise des couronnes et réciproquement, les pays voient et mettent en scène eux-mêmes leur souveraine avec des habits et insignes nationaux.

Marie-Thérèse doit affronter au début de son règne l'une des crises les plus graves de l'histoire de la Monarchie, alors sur le point de se désagréger, qui nécessite la mise en œuvre rapide d'une politique de légitimation par tous les médias, y compris l'iconographie. Les portraits reflètent à leur manière des enjeux conjoncturels, politiques et diplomatiques qui s'articulent autour de certains événements importants du règne de Marie-Thérèse comme les guerres de Succession d'Autriche et la guerre de Sept Ans, la perte définitive de la Silésie, et celle provisoire de la couronne impériale entre 1742 et 1745.

Dans son *Testament Politique* de 1750–1751, Marie-Thérèse évoque les rivalités qui, jusqu'au gouvernement de son père, opposaient les Autrichiens, les Hongrois et les Tchèques à la cour<sup>93</sup>. Selon elle, l'ensemble des ministres aurait davantage été composé d'Autrichiens que de personnages issus de Bohême, sans parler des Hongrois, très minoritaires, et ces derniers auraient toujours nourri le sentiment d'être tenus constamment à l'écart, leur nation étant exclue de tous les services<sup>94</sup>. Marie-Thérèse, à ses propres dires, tente de remédier à cette injustice faite aux Hongrois. Leur fidélité du début du règne est récompensée par la souveraine et devient même la base de son régime. Marie-Thérèse

<sup>92</sup> La cérémonie au cours de laquelle le souverain change de vêtements, qui existe déjà dans la Rome ancienne, acquiert une nouvelle signification au Moyen-Âge qui perdure à l'époque moderne ; Vácha, « 'Mutatio vestis' », pp. 252–253. Sur l'importance du sacre royal, voir plus généralement Cornette, *Le roi de guerre*, pp. 213–215 ; Cornette, « La puissance des objets » ; Milovanovic, « Cérémonies et symboles », pp. 144–147.

<sup>93</sup> Kallbrunner, *Politische Testamente*; voir aussi Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 166.

<sup>94</sup> Walter, *Maria Theresia*, p. 77.

s'efforce de réunir tous ses pays autour de sa personne comme en témoigne sa représentation aux côtés des couronnes de Hongrie, de Bohême et d'Autriche. Ses portraits proposent une succession d'images et les couronnes, peintes selon un ordre bien précis, reflètent des revendications exprimées ou déjà exaucées.

Les portraits de Marie-Thérèse peuvent être analysés comme des discours construits tant par les spectateurs que par les émetteurs. Il est possible de se demander s'il s'agit d'un discours de contrat ou de conquête, pour reprendre la dialectique chère à Luc Duerloo<sup>95</sup>. Dans le cas de Marie-Thérèse, il faudrait davantage parler d'une conquête qui passe par la voie du contrat. L'intégration, implicitement consentie et même revendiquée par les élites elles-mêmes, se traduit par la commande ou l'exposition des mêmes types de portraits de Marie-Thérèse. Les grands s'approprient cette image. Si Marie-Thérèse assure et confirme son autorité lors de l'accession au trône par l'envoi ou la commande de tableaux, réciproquement, les états et les nobles assurent leur position en exposant un portrait de Marie-Thérèse représentée à côté de leurs insignes respectifs. Les grands serviteurs de l'État et leurs familles sont tous liés entre eux. Nous pouvons avancer l'idée d'une construction autour de conceptions de la Monarchie et surtout de sa souveraine. Les conceptions et les représentations de la Monarchie se construisent dans un dialogue entre le pouvoir Habsbourg et de nombreux autres acteurs. Ce dialogue révèle des éléments partagés sur lesquels bâtir cet organisme politique avec ses représentations iconographiques. Les différentes dynamiques s'engagent dans une même voie autour de la figure royale et dynastique.

Les portraits, en particulier les copies et les répliques des modèles officiels, sont très demandés à différentes époques du règne par des commanditaires impériaux, ecclésiastiques, urbains ou nobiliaires. En se fondant sur l'analyse des types de portraits, on constate au fil des années une véritable banalisation et popularisation de certains modèles, parmi lesquels les plus facilement identifiables sont ceux de Marie-Thérèse en roi de Hongrie ou son portrait équestre lors de la cérémonie du couronnement hongrois. Toutefois, au début du règne, l'image d'une jeune archiduchesse est déjà tout particulièrement diffusée.

---

95 Duerloo, « Discourse of Conquest ».

## 2 Les portraits et les phases de la légitimation: les portraits et les pays de la Monarchie

### a. L'image d'une archiduchesse

La représentation de Marie-Thérèse commence dès son enfance. Les premiers portraits, comme celui réalisé par Andreas Möller en 1729, présentent l'image d'une jeune princesse particulièrement belle et gracieuse. Après 1740, au moment de l'avènement de Marie-Thérèse au pouvoir, le peintre officiel Martin van Meytens met en évidence le chapeau archiducal aux côtés de la souveraine.

Le portrait qu'Andreas Möller exécute en 1727 (P 1, Figure 1), alors que Marie-Thérèse a dix ans, représente une jeune archiduchesse d'Autriche, belle et féminine. Cette mise en scène de Marie-Thérèse durant les premières années de sa vie correspond à une représentation typiquement féminine des princesses de l'époque<sup>96</sup>. Ce portrait est l'une des trois toiles que Charles VI commande auprès du Danois Möller et du peintre Hongrois Adam Manyoki pour représenter ses filles, les archiduchesses Marie-Thérèse, Marie-Anne et Marie-Amélie. Elles sont peintes toutes les trois de manière similaire<sup>97</sup>. Le portrait de Möller propose l'image quelque peu idéalisée d'une jeune fille d'un peu plus de dix ans. Les fleurs dominent différentes parties de la composition. De sa main droite, Marie-Thérèse saisit l'une d'entre elles de manière gracieuse.

Les portraits des premières années de la vie de Marie-Thérèse la représentent comme une jeune archiduchesse autrichienne qu'on peut considérer comme séduisante<sup>98</sup>. Charles VI pense encore à la marier à l'étranger, espérant encore avoir un fils.

À ce type de portraits de jeunesse avant l'arrivée au pouvoir succèdent les portraits représentant Marie-Thérèse dans son rôle d'archiduchesse d'Autriche, de *Landesfürstin*. Analysons ainsi trois versions d'un même type de portrait, commandées à trois périodes du règne, en 1740, 1744 et 1759, par des comman-

<sup>96</sup> Il existe aussi d'autres portraits de Marie-Thérèse encore jeune archiduchesse. Au moins deux ont été réalisés par Meytens, dont l'un se trouve au château de Gripsholm en Suède, l'autre dans la collection Strakovits à Budapest ; voir Banakas, « Maria Theresia als junge Erzherzogin » ; Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 99.

<sup>97</sup> Voir notes 133, 134 et 135, chapitre II.

<sup>98</sup> Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 249: « Die Schönheit der Königin war deshalb eine mächtige politische Legitimationsquelle und wurde umso mehr beschworen, als es galt, Maria Theresias prekäres Erbrecht zu verteidigen ». Concernant la beauté de la souveraine en ses jeunes années, voir aussi un dessin de Gabriel Mathei, vers 1740, voir Englebert, *Charles Joseph Fürst de Ligne*, pp. 40–41. Voir aussi les portraits de jeunesse P 1, P 3, P 4.

ditaires, issus d'ordres divers, mais provenant tous des pays héréditaires autrichiens. Ces tableaux ont pour point commun de représenter la souveraine à côté de trois couronnes, le chapeau archiducal étant disposé devant les couronnes de Hongrie et de Bohême. Il s'agit donc nettement de portraits de Marie-Thérèse en archiduchesse d'Autriche.

Le plus ancien des trois tableaux est exposé dans la Galerie Slovène de Ljubljana (P 6, Figure 25), la seconde version se trouve dans le Musée de la ville de Vienne (P 12), tandis que le troisième est resté dans son lieu d'origine, l'abbaye de Melk en Autriche (P 13). Ils correspondent à trois périodes de la représentation de Marie-Thérèse. Au moment de leur réalisation, ces tableaux concernent différents types de public : nobiliaire, urbain, ecclésiastique. La même iconographie avec le chapeau archiducal au premier plan a été réutilisée à chaque fois, reflétant l'intérêt porté à une fonction donnée : Marie-Thérèse comme archiduchesse d'Autriche. Le portrait s'adapte aussi à un public précis et peut servir à souligner une origine commune, comme ici l'appartenance des destinataires aux pays héréditaires autrichiens.

Le premier portrait est réalisé par Martin van Meytens. Exposé aujourd'hui dans la Galerie nationale de la capitale slovène, à Ljubljana, ancienne Laibach, qui faisait alors partie du duché de Carniole, il se trouvait à l'origine dans la villa de Leopoldsdruhe (aujourd'hui Cekínov Grad) appartenant au comte Léopold Lamberg, famille très proche de Marie-Thérèse<sup>99</sup>. Le second portrait, également de Meytens, est une réplique exacte du précédent, surmontée d'un médaillon de l'archiduc Joseph enfant placé au-dessus du tableau. Le tableau de Marie-Thérèse et de son fils est marqué de la rare inscription « Martin de Meytens pinxit ». Aujourd'hui conservé au Musée historique de la ville de Vienne, ce portrait était suspendu au XVIII<sup>e</sup> siècle avec d'autres portraits d'empereurs dans la *Kaisersaal* de l'ancien hôtel de ville de la capitale. La disposition du chapeau archiducal devant les autres couronnes pourrait suggérer que la version originale de Carniole est réalisée avant le couronnement hongrois de 1741, la présence des couronnes de Hongrie et de Bohême, légèrement en retrait du chapeau archiducal, pourrait alors être interprétée comme un signe de revendication sur les couronnes de Hongrie et de Bohême. Le portrait de l'hôtel de ville de Vienne présente exactement la même répartition des couronnes mais est commandé

<sup>99</sup> Zeri, Rozman, *European Paintings*, pp. 176–177, p. 176. Dans cet ouvrage, il est dit qu'une réplique de ce portrait se trouve au Musée historique de la ville de Vienne. Le portrait viennois est mentionné comme une réplique de ce tableau slovène. L'auteur rajoute même que le portrait de Vienne pourrait avoir été réalisé par l'atelier de Meytens en raison des détails simplifiés. Weiss, *Festschrift aus Anlaß der Vollendung*, pp. 19–20.

en 1744 auprès de Meytens par la ville de Vienne<sup>100</sup>. C'est la raison pour laquelle la représentation de Joseph, probablement âgé de trois ans, est rajoutée en médaillon au-dessus du portrait de sa mère.

Réalisé plus tard en 1759, le troisième portrait se trouve dans la galerie des souverains autrichiens du couvent de Melk. Le peintre Joseph Kremer entreprend cette galerie et réalise les portraits des Babenberg et des Habsbourg jusqu'à Charles VI et sa fille Marie-Thérèse<sup>101</sup>. Au sein de l'abbaye de Melk, la commande témoigne de fidélité vis-à-vis de la dynastie, de la souveraine et de l'Autriche<sup>102</sup>. C'est la représentation la plus classique qui soit de fidélité à une dynastie : la galerie complète de ses souverains successifs. La mise en valeur de l'archiduché d'Autriche est ici l'élément central, comme l'illustre le fait que le chapeau archiducal soit le seul insigne représenté. La relation particulière entre l'abbaye et la dynastie est ainsi soulignée. Le portrait est un pendant à ceux du début de la série qui font allusion à la position de résidence margraviale que Melk avait occupée sous les premiers Babenberg. Le peintre s'adapte dans ce cas aux intérêts du commanditaire et représente Marie-Thérèse dans son rôle d'archiduchesse autrichienne. La comparaison de ces trois reprises d'un même type de portrait illustre bien comment, au cours du règne, un répertoire d'images, s'offre aux artistes. Avec les commanditaires, au gré de leurs besoins et de leurs souhaits, ces artistes élaborent différents portraits.

Si des élites autrichiennes commandent ce motif tout au long du règne afin de mettre en valeur les insignes autrichiens, au début des années 1740 ils ne sont pas les seuls. Ainsi en 1740, l'archévêque de Kalocsa, Gabriel II Herman de Patarcic, dans l'attente de la visite royale, commande un portrait de Marie-Thérèse, probablement auprès de Johann Gottfried Auerbach (P 14)<sup>103</sup>. Ce tableau, lui aussi, la représente à côté du seul chapeau archiducal.

À partir des écrits de la souveraine, notamment de son *Testament Politique*, nous pouvons trouver des éléments d'explication concernant sa situation et sa position vis-à-vis de ses états. Il est essentiel de prendre en compte le point de vue de Marie-Thérèse sur ses territoires. Son analyse de la situation, très grave dans l'histoire de la Monarchie, à laquelle elle doit faire face, est intéressante<sup>104</sup>. Inexpérimentée, jeune, sans aide, abandonnée par des ministres désorientés, attaquée de toutes parts, c'est ainsi que Marie-Thérèse présente sa situation dans ses mémoires. Cette image d'une Monarchie sur le déclin et

**100** Voir note 375, chapitre V.

**101** Merci à l'abbaye de Melk et à Maria Prüller pour les informations concernant Kremer.

**102** Renvoyons sur ce point au chapitre V.

**103** Buzási, « Auerbach ».

**104** Kallbrunner, *Kaiserin Maria Theresias Politisches Testament*, pp. 25–73.





**Figure 25:** Martin van Meytens le jeune, Marie-Thérèse, vers 1740–1742, 280 x 184,5 cm, Inv. No. NG S 1350, photo de Bojan Salaj, Galerie Nationale de Slovénie, Ljubljana, Slovénie, © Narodna Galerija, Ljubljana.

d'une jeune reine seule est également corroborée par des contemporains de la souveraine<sup>105</sup>. Dans ce contexte, la représentation et la diffusion d'images spécifiques de la souveraine s'avère particulièrement nécessaire. Tant que Marie-Thérèse n'est pas couronnée roi de Hongrie et de Bohême, elle ne peut être représentée avec les couronnes de ces pays qu'à titre de revendication, ce qui est le cas dans le portrait de Ljubljana qui vient d'être évoqué. Meytens et ses collaborateurs ont en effet peint la main de la souveraine reposant sur le chapeau archiducal mais tendue en direction de la couronne de Hongrie, semblant montrer la direction à prendre. Le couronnement hongrois est la prochaine étape.

<sup>105</sup> Voir les mémoires du comte Nény, *Mémoires historiques et politiques sur les Pays Bas autrichiens*, pp. 190–192.

## b. La représentation en roi de Hongrie : une image répandue

Après les cérémonies d'hommage autrichien effectuées en 1740, il est primordial pour Marie-Thérèse de se faire couronner roi de Hongrie et de Bohême. Premier des outils symboliques du pouvoir, le sacre royal est un rituel particulièrement important, si ce n'est fondamental, qui fonde et confirme l'autorité souveraine<sup>106</sup>. Le sacre authentifie et légitime la force et la légitimité des souverains car la succession royale et l'hérédité ne suffisent pas. L'exemple de Marie-Thérèse est particulièrement éloquent à cet égard. Après cette cérémonie, le souverain est pleinement et totalement roi, même si dans le cadre de la Monarchie autrichienne, elle n'a pas une signification aussi sacrée qu'en France<sup>107</sup>.

De nombreux portraits du corpus représentent Marie-Thérèse en roi de Hongrie, vêtue des habits de couronnement et proche de la couronne de Saint Étienne. Si l'on comptabilise d'autres types de portraits où la couronne de Hongrie est mise en valeur par rapport aux autres couronnes, ou qui montrent d'autres symboles hongrois comme l'habit traditionnel ou l'Ordre de Saint-Étienne, on compte largement plus de la moitié des tableaux du corpus qui font référence à la Hongrie.

Ces relations renforcées entre Marie-Thérèse et la Hongrie débutent dès la diète hongroise de 1741, qui correspond à un moment crucial pour Marie-Thérèse, car ce couronnement doit confirmer la légalité et la validité de la Pragmatique Sanction. Pour sceller l'accord entre la jeune souveraine et la Hongrie, le couronnement de Marie-Thérèse en tant que « roi » est indispensable. Celle-ci ne peut être reconnue comme souveraine légitime tant que la couronne de Saint Étienne, garantie de légitimité pour elle et assurance de leurs libertés pour les nobles hongrois, n'a pas été posée sur sa tête.

La cour attend en outre l'octroi d'un soutien militaire de la part des états hongrois. Un peu avant son couronnement en tant que roi de Hongrie, le 21 juin 1741, Marie-Thérèse explique clairement dans une lettre destinée aux états que leurs subsides sont indispensables. Au cours de son allocution à la diète de 1741, l'ami et conseiller de Marie-Thérèse, le comte Grassalkovich, évoque la concorde et l'union, comme l'unique moyen de favoriser l'intérêt général et le service dans le royaume<sup>108</sup>. Plus tard, lors de la journée du *Vitam et Sanguinem* le 11 septembre 1741, au cours de laquelle la jeune souveraine avait fait appel au soutien des Hongrois, Marie-Thérèse et les pays apparaissent unis contre les prétentions de

<sup>106</sup> Cornette, *Le roi de Guerre*, p. 213.

<sup>107</sup> Milovanovic, « Cérémonies et symboles », pp. 144–147.

<sup>108</sup> Barcsay, *Herrschaftsantritt*, p. 222.

Charles Albert de Bavière. C'est aussi une alliance contre Frédéric II de Prusse. Marie-Thérèse, déjà couronnée depuis juin, revient à Presbourg demander de l'aide aux Hongrois qui jurent de l'aider et de donner leur vie et leur sang pour leur reine. Au début du règne s'établit donc un consensus autour des intérêts bien compris de chacun qui se rejoignent provisoirement. Les états s'entendent pour protéger le droit héréditaire de la souveraine tandis que Marie-Thérèse se présente comme la garante et la protectrice des lois du royaume<sup>109</sup>.

### La Sainte Couronne de Hongrie comme incarnation du royaume de Hongrie

Une très ancienne tradition attribue la sainte couronne au premier roi de Hongrie, Saint Étienne, figure emblématique du royaume. Fondateur de l'État hongrois, celui-ci se convertit au christianisme en 976. La couronne est conservée suivant des lois très strictes dès le XV<sup>e</sup> siècle, la première description de la couronne remonte au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>110</sup>. La couronne hongroise est formée de deux parties, la *corona latina* et la *corona graeca*. Couverte d'émaux, elle est surplombée d'une croix inclinée, deux cercles se croisent au-dessus d'un troisième, décoré de plaques d'or émaillées.

Le roi Étienne et sa femme Gisèle obtinrent en effet, selon la tradition, en l'an 1000, la couronne royale de Hongrie des mains du pape en personne<sup>111</sup>. Cette origine plus ou moins mythique confère une importance presque sacrale à la couronne de Saint Étienne rehaussant de fait le rang du monarque couronné avec cet attribut. Considérée comme sacrée, elle est très souvent désignée dans les documents dès le XIII<sup>e</sup> siècle comme *sacra*, *sancta* ou même *sacra, sanctissima corona*<sup>112</sup>, couronne sainte ou sacrée, d'où l'importance de cette couronne dans les portraits de Marie-Thérèse, en raison notamment de la séparation entre l'empereur et le souverain des territoires héréditaires. Tant qu'il n'est pas couronné légalement, avec les insignes traditionnels du pouvoir et après l'approba-

<sup>109</sup> Barcsay, *Herrschaftsantritt*, p. 269.

<sup>110</sup> Révay, *De Sacrae Coronae Regni Hungariae ortu* ; voir là-dessus Lovag, « L'intégration de la couronne latine et de la couronne grecque », pp. 62–71.

<sup>111</sup> Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, p. 2.

<sup>112</sup> Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, p. 2. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les premiers ouvrages érudits qui proposent la reproduction exacte et la description précise de la couronne sont publiés ; voir notamment Katona, *Dissertatio critica* ; Koller, *De Sacra Regni Ungariae Corona commentarius*. Ces livres peuvent voir le jour grâce à l'exposition au public de la couronne lors de son retour de Vienne après la mort de Joseph II. Ce dernier n'a jamais été couronné pour ne pas devoir renégocier avec les états et de fait reconnaître leurs privilèges et leur autonomie par rapport au pouvoir central. Voir Lovag, « L'intégration de la couronne latine et de la couronne grecque », pp. 62–71 ; Bodnár, « La Sainte Couronne de Hongrie », pp. 3–82.

tion des états, la position du roi n'est pas supérieure à celle d'un autre magnat dans le royaume<sup>113</sup>. Seul le souverain couronné avec la Sainte Couronne est reconnu comme légitime, ceci est un point essentiel<sup>114</sup>.

Sous les rois de la Maison des Árpád, l'utilisation de la couronne, du sceptre et du globe royal est devenue coutumière, ajoutée à une chape liée à la personne de Saint Étienne<sup>115</sup>. Probablement depuis la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et jusqu'en 1916, date à laquelle a lieu le couronnement du dernier roi de Hongrie Charles IV, époux de l'impératrice Zita, tous les rois hongrois sont couronnés avec la Sainte Couronne<sup>116</sup>. Suivant la tradition, la Sainte Couronne de Hongrie appartient aux états, elle est même l'incarnation de l'État hongrois, c'est elle qui fait l'État et le roi. En se faisant si souvent représenter avec la couronne de Saint Étienne sur laquelle elle pose même parfois la main d'un geste protecteur, Marie-Thérèse revendique une propriété, ou du moins une copropriété, sur la Sainte Couronne de Hongrie. La double croix également représentée dans les portraits symbolise, quant à elle, les armoiries hongroises et la capacité des rois de Hongrie à désigner et nommer les archevêques.

L'étape du couronnement est d'autant plus décisive qu'en 1741, les Hongrois apparaissent comme les premiers et principaux soutiens de Marie-Thérèse et de la Monarchie. La représentation de Marie-Thérèse comme roi de Hongrie peut ainsi être interprétée comme la représentation de la force et de l'indépendance des Hongrois et comme une façon pour Vienne de s'attirer leurs faveurs.

Les différentes postures et les types de représentation de Marie-Thérèse reflètent divers arguments de légitimation. Marie-Thérèse est représentée dans plusieurs portraits avec la couronne de Hongrie sur la tête. Cette image est à

---

**113** Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, pp. 3–5. Comme l'évoque Patrick Kelleher, le décret du roi Matthias Corvin constitue l'une des premières mesures de sauvegarde. On déclare en 1464 que la couronne doit être protégée. C'est même une question d'intérêt public. Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, la diète hongroise désigne deux gardiens permanents de la couronne chargés d'assurer sa protection. Lors de l'extinction de la maison régnante des Árpád en 1301, la Sainte Couronne est un enjeu pour les partis en guerre. C'est un instrument d'autorité. Par la suite, l'époque de domination ottomane de la Hongrie entraîne pour la couronne des changements fréquents de résidences. Il s'agit de la placer en sûreté loin de tout danger durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

**114** Bárány-Oberschall, *Die Sankt Stephans-Krone*, pp. 7–14; Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, pp. 1–4.

**115** Tóth, « The Holy crown and coronation insignia », pp. 37–40 ou du même auteur, la version française, « La Sainte Couronne du royaume hongrois », pp. 26–28.

**116** Bárány-Oberschall, *Die Sankt Stephans-Krone*, pp. 14–18; Deér, *Die Heilige Krone Ungarns*, voir notamment l'introduction, pp. 11–31; Kovács, Lovag, *The Hungarian Holy Crown and the Coronation Regalia*; Tóth, Szélényi, *The Holy Crown of Hungary, Kings and Coronations*.

mettre en relation avec le rituel et la cérémonie du couronnement hongrois. Marie-Thérèse est en 1741 bel et bien couronnée comme « roi » de Hongrie, *rex foemina*, pour être plus précis<sup>117</sup>. Au cours de la cérémonie, la souveraine reçoit la couronne sur la tête. Cette distinction confère à Marie-Thérèse le rang de véritable souverain, et non de femme du roi. Les épouses des rois de Hongrie ne portent pas la couronne de Saint Etienne sur la tête, elle est posée sur leur épaule droite<sup>118</sup>. Lors du couronnement, le sceptre est remis dans la main droite de Marie-Thérèse et l'orbe dans la main gauche. Le prince archevêque Imre Esterházy et le palatin Pálffy posent ensemble la couronne sur la tête de la souveraine tandis que les personnes présentes dans l'église crient *Vivat Domina et Rex Noster*<sup>119</sup>.

Marie-Thérèse n'est pas l'épouse d'un roi comme les autres femmes de sa dynastie, et elle et son entourage viennois ont insisté qu'elle soit couronnée « non comme une épouse de roi mais comme un roi lui-même », « nit als eine Gemahlin eines Königs, sondern wie ein König selbst gekrönt werden »<sup>120</sup>. Lors de la session de la diète du 29 juin 1741, le primat de Hongrie plaide pour l'utilisation de la formule *Vivat Domina et Rex Noster* qui contient une formulation masculine, « notre roi »<sup>121</sup>. Plus d'une dizaine de portraits du corpus représentent Marie-Thérèse avec la couronne posée sur la tête. Ils se trouvent principalement en Hongrie mais aussi dans d'autres provinces de la Monarchie, commandés tout au long du règne par divers commanditaires qui ne sont pas seulement hongrois. Les souverains commémorent le couronnement et leur légitimité nouvellement acquise en portant la couronne sur leur tête, façon de témoigner de leur droit à en disposer.

La fréquence des portraits avec la couronne de Saint Étienne peut aussi faire allusion à l'accès physique à cet objet sacré, toujours possédé et jalousement gardé par les états du royaume de Hongrie, même si le droit de la dynastie à en disposer a progressé. En effet, dès le couronnement de Joseph I<sup>er</sup> en 1687<sup>122</sup>, les états hongrois reconnaissent définitivement la succession héréditaire des Habsbourg.

117 Voir Serfőző, « 'Männlich' und mächtig », p. 107.

118 Bárány-Oberschall, *Die Sankt Stephans-Krone*, p. 18. La distinction est maintenue jusqu'au banquet après le couronnement, où le roi arrive la couronne sur la tête, tandis que lors des couronnements de reines, le devoir de transporter la couronne revient au palatin; voir Pálffy, « Krönungsmähler in Ungarn », vol. 116, pp. 76–77.

119 Holčík, *Korunovačné slávnosti*, p. 37.

120 Barcsay, *Herrschaftsantritt*, p. 206.

121 Barcsay, *Herrschaftsantritt*, pp. 206–207.

122 Sur la dimension symbolique de cet évènement, voir Smíšek, « Uherská korunovace ».

Puisque les états possèdent les couronnes, la représentation de Marie-Thérèse couronnée acquiert un sens supplémentaire, comme une manière d'illustrer l'unité entre la souveraine et ses couronnes, en signe d'appropriation royale. De même, lorsqu'ils commandent des portraits de Marie-Thérèse à côté de la couronne de Hongrie et en habits hongrois, certaines élites hongroises s'approprient la figure de leur souveraine en la représentant comme une des leurs.

Les représentations du couronnement, ou des parties de la cérémonie, sont courantes chez les Habsbourg depuis au moins 1563, comme nous certifie Friedrich Polleroß<sup>123</sup>. L'intérêt stratégique d'une telle représentation est bien compris par les deux partis, impérial et hongrois. Il s'agit de se créer des souvenirs communs d'un côté comme de l'autre, en établissant des preuves de possession de la couronne de Saint Étienne pour la cour, et des témoignages d'une forme de proximité avec le pouvoir royal de la part des Hongrois. Les portraits de Marie-Thérèse avec la couronne de Hongrie sont en soi les modèles d'une relation exemplaire.

L'apogée de ce rapprochement entre le roi et la Nation des nobles a lieu lors de l'apparition de Marie-Thérèse à la diète du 11 septembre 1741. La souveraine déclare à ses états qu'elle souhaite dès à présent séjourner au milieu de son royaume, *in medio regni*<sup>124</sup>. On peut considérer que dans les portraits où elle entourée de la couronne de Saint Étienne et des autres insignes royaux, vêtue des habits du couronnement, cette promesse est réalisée au niveau symbolique. Le système de signes traditionnels du royaume de Hongrie intègre en effet le souverain dans la nation<sup>125</sup>.

Les habits de couronnement renvoient aussi bien à la tradition hongroise qu'à une marque de sympathie de la part de Marie-Thérèse, comme des Habsbourg plus généralement, vis-à-vis des symboles de cette nation. Comme nous renseigne Katalin Földi-Dózsa : « Elle essayait ainsi à chaque occasion d'utiliser ce costume pour se gagner les Hongrois. De manière ostentatoire, elle portait sans cesse cet habit et faisait ainsi vêtir ses enfants. C'est de cette manière qu'elle rendit l'habit hongrois populaire à la cour viennoise »<sup>126</sup>.

L'historien d'art Friedrich Polleroß s'est également penché sur la question. Selon ses estimations, si l'empereur Charles VI est parfois montré en roi de Hongrie en miniature et dans des gravures imprimées, ce type de représentation augmente considérablement avec l'arrivée au pouvoir de Marie-Thérèse.

<sup>123</sup> Polleross, « *Austriacus Hungariae Rex* », pp. 72–74.

<sup>124</sup> Barcsay, *Herrschaftsantritt*, p. 270.

<sup>125</sup> Barcsay, *Herrschaftsantritt*, pp. 268–271.

<sup>126</sup> Földi-Dózsa, « *Die ungarische Nationaltracht* », p. 25.

Entre 1740 et 1743, la dignité royale hongroise est le rang le plus important de la maison d'Autriche<sup>127</sup>. Vêtue à la manière hongroise dans les portraits commémorant le couronnement de Presbourg, Marie-Thérèse se situe dans une tradition familiale ainsi que dans la continuité d'une tradition hongroise noble. Dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les nobles hongrois eux-mêmes, et non seulement les monarques, aiment à se faire représenter en costume hongrois. À la fin du siècle, c'est au tour des femmes de se laisser représenter en portrait de cette manière. Dans les pays, au sein de la nation hongroise elle-même, les éléments dits nationaux sont mis en valeur : « Le monarque hongrois, bien qu'il fût un archiduc de la Maison de Habsbourg, devait tôt ou tard marquer son rang royal au moyen de ses habits »<sup>128</sup>.

Marie-Thérèse porte l'habit national afin de se gagner la faveur des Hongrois, principalement au moment du couronnement hongrois, qui donne lieu à de belles représentations de la souveraine en roi de Hongrie, mais aussi plus tard. Son fils et héritier, l'archiduc Joseph est de même très souvent peint en habit de Hussard hongrois comme d'autres enfants nobles de l'époque. Il s'agit de rappeler que le petit Joseph est destiné à devenir un jour roi de Hongrie, successeur de Marie-Thérèse<sup>129</sup>.

Par son couronnement en tant que roi de Hongrie, Marie-Thérèse s'inscrit volontairement et de fait comme héritière, dans la lignée des rois de Hongrie depuis Saint Étienne. En exerçant tout au long de son règne une forme de mécénat en faveur des insignes nationaux<sup>130</sup>, Marie-Thérèse apparaît, et surtout se représente, comme un soutien capital des traditions hongroises. Elle fonde ainsi l'Ordre de Saint-Étienne en 1764 sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre.

### **Les portraits de Marie-Thérèse ou la visualisation du rapport entre le royaume de Hongrie et la Monarchie : un portrait exemplaire présent partout**

La loi de la Pragmatique Sanction de 1713, acceptée en 1722–1723 par la diète hongroise, stipule que les royaumes sont unis de manière inséparables et indivisibles<sup>131</sup>.

<sup>127</sup> Polleross, « *Austriacus Hungariae Rex* », p. 67.

<sup>128</sup> Földi-Dózsa, « *Die ungarische Nationaltracht* », p. 23.

<sup>129</sup> Martin van Meytens, Joseph II en habit hongrois vers 1745, huile sur toile, 140 x 110 cm, KHM Gemäldegalerie, Vienne, Inv. Nr. 7059. Martin Johann Schmidt, Marie-Thérèse et Joseph II, 1745, huile sur toile, 229 x 157 cm, Stift Seitenstetten. Martin van Meytens, Joseph à l'âge de six ans, 1747, huile sur toile, 150 x 112 cm, Národní Galerie, Prague, Inv. Nr. 0787 ; cités par Földi-Dózsa, « *Die ungarische Nationaltracht* », p. 28.

<sup>130</sup> Galavics, « *Ahnen, Helden, Heilige* », p. 778.

<sup>131</sup> Csáky, « *Die Einordnung Ungarns* », pp. 156–158 ; Fazekas, Ujváry, « *Katalog* », pp. 150–151 ; Gergely, « *Staatsrechtliche Beziehung* », p. 29 ; Ingrao, « *Die Transformation der ös-*

En reconnaissant la Pragmatique Sanction, les états hongrois acceptent, de fait, de vivre avec les autres pays de la Monarchie. Si la libre élection du roi de Hongrie a certes été supprimée en 1687, la Nation (la noblesse) obtient toujours le *Geleitsbrief*, lettre de sauvegarde, de maintien de leurs droits, lors de l'arrivée d'un nouveau souverain sur le trône<sup>132</sup>. Le nouveau roi prête serment de respecter les droits et libertés des états. Cette missive est formulée et rédigée avec eux. Sans cette lettre, il n'est pas possible de mettre au point un diplôme inaugural ni même le couronnement. Sans couronnement avec la Sainte Couronne, les droits du roi ne peuvent pas être exercés<sup>133</sup>.

« La coopération entre la cour et les états ne pouvait avoir lieu sans accords. Dans l'histoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y eut pas une diète hongroise qui ne commençât pas par une dispute entre le souverain et les états » a pu écrire Janós Barta<sup>134</sup>. Pour éviter ces conflits récurrents, notamment au sujet des impôts, la cour décide à plusieurs reprises de suspendre la diète. Bien que sa convocation soit en principe fixée tous les trois ans par la loi, les intervalles sont de fait beaucoup plus longs: 1729–1741, 1741–1751, 1751–1764, et enfin 1765–1790<sup>135</sup>. C'est dans ce contexte que les portraits de Marie-Thérèse sont réalisés. Ces portraits où les insignes hongrois sont mis en avant prennent alors une signification toute particulière car ils permettent, à leur manière, de compenser les mesures réformatrices prises à la même période par la cour de Vienne. Il s'agit de remplacer et de combler un certain vide politique ainsi que d'apaiser tensions et incertitudes en démultipliant le portrait royal et en mettant en avant les insignes des pays. Désormais, l'interlocuteur privilégié des élites hongroises n'est plus seulement la diète mais Marie-Thérèse. Le contact personnel entre la souveraine et les Hongrois s'instaure, entre autres, par un contact visuel à travers les portraits.

Si le type de portraits comme roi de Hongrie est fortement lié à Vienne et à l'atelier de Meytens, il est aussi diffusé par les nobles, les hôtels de ville et les comitats hongrois qui commandent et reçoivent en priorité ce genre de représentation. Il est important de noter que différentes villes de la Monarchie, comme Vienne (P 126), Prague (P 127, Figure 26), Bolzano (P 29, Figure 17) et Gorizia (P 118), reçoivent des portraits qui mettent en valeur la couronne de Hongrie.

---

terreichischen Barockmonarchie », pp. 88–89 ; Seitschek, « Die Pragmatische Sanktion », pp. 237–238; Poór, « Kontroversen », pp. 420–421.

**132** Szijártó, « The Diet », p. 153, p. 169; Gergely, « Staatsrechtliche Beziehung », p. 29; Poór, « Kontroversen », p. 430.

**133** Gergely, « Staatsrechtliche Beziehung », p. 29.

**134** Barta, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », pp. 233–234.

**135** Barta, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », p. 234.



La représentation hongroise apparaît ainsi comme un élément de reconnaissance et comme un support de légitimité largement diffusé. C'est aussi un message à l'adresse des autres provinces, en particulier le royaume de Bohême, soulignant la fidélité spéciale montrée par les Hongrois ainsi que la faveur particulière dont ils sont censés jouir auprès de la souveraine. Marie-Thérèse n'est certes pas la première de la dynastie à l'utiliser mais elle est la première à s'en servir de cette manière quasi-systématique et avec cette ampleur. Une image exemplaire s'impose à tous à travers la distribution des portraits où les motifs hongrois sont mis en avant.

On peut également attribuer à la mise en valeur de Marie-Thérèse en tant que roi de Hongrie un rôle d'assimilation et d'intégration. En raison des rébellions qui se produisent au cours de l'époque moderne, une tension persiste entre les membres de la noblesse hongroise et les Habsbourg. Bien que les Hongrois soient traditionnellement et souvent en position de rebelles et de vaincus du point de vue de la cour, ou peut-être pour cette raison même, depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont mis à l'honneur dans les portraits grâce à leurs symboles. Sous Marie-Thérèse, ils sont en effet en position de sauveurs de la Monarchie. Les portraits témoignent de ces dynamiques et de ces relations d'interdépendance entre la Monarchie et le royaume de Hongrie. Pour Marie-Thérèse, il s'agit, de manière très stratégique, d'intégrer la nation hongroise à la Monarchie, en représentant la Hongrie comme la première des nations. On rend ainsi un hommage particulier à son histoire grâce à la représentation récurrente des symboles locaux.

Nous pouvons distinguer quatre étapes-types iconographiques dans cette représentation : la représentation de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, en habit hongrois avec les insignes du couronnement ; la représentation de la souveraine à cheval sur la colline du couronnement ; les portraits de la souveraine sans habit national, mais avec la couronne de Hongrie, seule ou devant les autres couronnes des autres pays ; enfin les portraits de Marie-Thérèse en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Étienne ou encore plus fréquemment avec l'insigne de cet ordre. Réunis, ces quatre types occupent une place prédominante dans notre corpus, constituant largement plus de la moitié des tableaux recensés. Le premier type de portraits est certainement le plus marquant, celui où Marie-Thérèse est représentée avec des habits hongrois et avec la seule couronne de Saint Étienne qu'elle enlace parfois d'un geste protecteur.

Les deux premiers de ces types d'images sont destinés à célébrer et rappeler le couronnement hongrois, premier des couronnements et première des légitimations. Ce fut l'une des rares occasions où Marie-Thérèse fut présente en public, dehors, en Hongrie spécialement, où la population (ou du moins une partie) put la voir de ses propres yeux. Le motif de la souveraine à cheval sur la

colline de Presbourg, relativement rare, est présent dans quelques portraits répertoriés dans notre corpus, datant surtout du début du règne. Philipp Ferdinand von Hamilton reprend ce motif dans un portrait qui est aujourd'hui dans une collection privée (P 18)<sup>136</sup>. Martin van Meytens, avec son atelier, réalise aussi des portraits équestres vers 1741 et 1742, l'un se trouve notamment au Musée Brukenthal en Roumanie (P 19). Plus tard, en 1747, un dénommé Carl Hirsch réalise un tableau similaire, aujourd'hui dans la Galerie de la ville de Bratislava (P 16)<sup>137</sup>. Dans les cas d'Hamilton et de Meytens, il s'agit de commandes de cour.

Dans ces tableaux, la souveraine, avec son époux en pendant, gravit la colline du couronnement de Presbourg, composée de la terre issue des différents territoires du royaume de Hongrie. Arrivée en haut, la souveraine brandit son épée dans les quatre directions cardinales, vers le nord, vers le sud, vers l'ouest et vers l'est, en signe de protection du royaume quel que soit l'endroit d'où l'ennemi arrive. En 1741, les conseillers royaux insistent en effet sur la valeur et l'importance du couronnement hongrois<sup>138</sup> : en particulier le moment où Marie-Thérèse brandit l'épée de Saint Étienne et exécute les signes de croix rituels est considéré comme un élément crucial ; certains attributs comme l'épée sont des éléments masculins<sup>139</sup>.

On retrouve des copies ou répliques du tableau d'Hamilton au château de Gödöllő près de Budapest (P 244) et au Musée National de Budapest<sup>140</sup>, provenant des collections de la famille Jankovich (P 20). Cette scène du couronnement hongrois, devenue presque légendaire, est par ailleurs très largement diffusée en gravure tout au long du règne de Marie-Thérèse<sup>141</sup>.

Puisque la Hongrie est à l'honneur dans les arts quels qu'ils soient, une mise en perspective entre la production littéraire et le portrait de Marie-Thérèse s'avère intéressante. Toute l'activité artistique est en effet imprégnée par les grandes thématiques du règne. C'est ainsi que la *Theresias*, un poème d'hommage rendu à Marie-Thérèse, est écrit en 1750. Ce poème de félicitation destiné

**136** Mraz, « Maria Theresia beim Schwertstreich ».

**137** Cet artiste est peut-être à identifier avec le miniaturiste C. Hirsch dont on connaît quelques autres portraits princiers ; voir Schidlof, *La miniature en Europe*, vol. 1, p. 373.

**138** Barcsay, *Herrschaftsantritt*, p. 206.

**139** Hertel, « Maria Theresia als 'König von Ungarn' », p. 115: « Das Schwert war seit der Antike ein weit verbreitetes Symbol für Männlichkeit und Stärke ». Concernant la masculinité de certains attributs dans ces portraits, voir aussi Kuhn, « Das Schwert in der Hand der Frauen », p. 7.

**140** Merci au Musée national hongrois de nous avoir fourni ses fiches répertoriant les portraits de leurs collections.

**141** Lechner, « Porträtmalerei », pp. 54–55; Mraz, « Maria Theresia beim Schwertstreich »; Polleross, « *Austriacus Hungariae Rex* », p. 73.

aux nouveaux bacheliers de l'université jésuite de Trnava est une joute oratoire entre les personnifications des vertus de la souveraine qui rivalisent pour la première place. Le prix est finalement remis à la souveraine elle-même, incarnation de toutes les vertus<sup>142</sup>. Pour le discours de la *Majesté*, qui succède juste à celle de la *Piété*, l'auteur László Csapodi choisit comme sujet l'épisode du couronnement de Marie-Thérèse en roi de Hongrie à Presbourg ainsi que l'engagement des Hongrois à soutenir leur reine. Il s'est très ouvertement inspiré de l'exemple de Franz Christoph Scheyb, qui avait lui aussi fait parler l'allégorie de la Majesté au sujet des mêmes événements comme preuves de la majesté triomphante de la reine<sup>143</sup>.

Les années 1741 et 1742 voient une première vague de portraits de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, autrement dit en habit de couronnement hongrois ou au moins avec la couronne de Saint Étienne. Ce type de représentation peut également être mis sur le compte de la perte de la couronne impériale, entérinée par l'élection et le couronnement du Wittelsbach, Charles VII de Bavière, le 12 février 1742. Dans ce contexte, il s'agit de s'appuyer sur les titres déjà acquis et assurés. Les autorités de la ville de Presbourg commandent en 1742 un portrait de la souveraine pour la salle de conseil de la commune auprès du peintre presbourgeois, Daniel Schmidelli. C'est à notre connaissance l'une des plus anciennes représentations de Marie-Thérèse en roi de Hongrie (P 24, Figure 5). Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, le peintre est originaire de Presbourg et a étudié à l'Académie de Vienne. Il existe un échange d'influences entre les provinces et le centre viennois. Les traits du visage de la souveraine comme la composition générale du portrait rappellent le style des portraits de Martin van Meytens.

En commémoration du couronnement, Marie-Thérèse est représentée avec les *regalia*. Tournée de manière presque frontale vers le spectateur, la souveraine tient dans la main droite le sceptre royal, tandis que sa main gauche repose sur la couronne de Saint Étienne, placée sur un coussin rouge, non loin d'un autre insigne du pouvoir, l'orbe avec la double croix<sup>144</sup>. Marie-Thérèse porte sur sa poitrine un portrait en médaillon de son époux, qu'après de nombreuses difficultés, elle a nommé corégent. Au-dessus d'habits somptueux, le manteau de couronnement hongrois repose sur ses épaules. La broderie de cette robe est ornée de perles et d'autres pierres précieuses qui sont elles-

142 Klecker, « Tradition und Moderne », pp. 238–240.

143 Scheyb, *Theresiade*, livre 3, vers 389–472. Sur l'utilisation de cette même scène dans une troisième panégyrique, voir Klecker, « Maria Theresia und Aeneas », pp. 118–119.

144 Rusina, *Baroque ou Barok, The History of Slovak Fine Art*, contribution de Marian Zervan, 271, p. 482.

mêmes issues du traditionnel vêtement de couronnement hongrois. Un portrait très similaire à celui de Presbourg est commandé plus tard, vers 1770, pour la *Lothringersaal*, salle des Lorraine, du château de la Hofburg à Innsbruck (P 68)<sup>145</sup>. Probablement réalisé par l'atelier de Meytens, ce tableau montre presque exactement la même composition et iconographie, à l'exception de la couronne maintenant placée sur la tête de Marie-Thérèse. Au fil du temps, et même après la conjoncture spécifique du début du règne, la place de la Hongrie dans les portraits de Marie-Thérèse est toujours aussi importante mais change parfois dans sa mise en scène.

À cette image venant de Presbourg en 1742, il est nécessaire de confronter les autres images issues de Vienne et des provinces de la Monarchie. Au même moment, vers 1741–1742, Marie-Thérèse commande des types de portraits similaires. Une incitation réciproque est bien à l'œuvre, même si le modèle de cour ainsi que l'influence du pouvoir royal restent dominants. À travers la commande par Presbourg du portrait de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, les Hongrois, ou du moins les autorités urbaines de la capitale, s'approprient l'image royale en reconnaissant Marie-Thérèse comme leur propre souverain.

Martin van Meytens et son atelier exécutent de leur côté plusieurs portraits semblables de Marie-Thérèse en habits de couronnement hongrois et/ou à côté de la couronne de Saint Étienne<sup>146</sup>. On retrouve ces tableaux aujourd'hui à Krems (P 40, Figure 19) et à Sankt Pölten en Autriche (P 41), à Olomouc (P 30) ou au château de Vizovice en République tchèque (P 39, Figure 18) ou même en Allemagne, au château des comtes de Waldeck (P 38). Des copies sont par ailleurs réalisées à partir de la version initiale de Schmidelli (P 24, Figure 5)<sup>147</sup>, on peut les retrouver tout particulièrement en Hongrie, à Budapest, à Gödöllő (P 229), à Bojnice (P 44) mais aussi à Bolzano dans l'actuel Tyrol du Sud (P 29, Figure 17). Même s'il s'agit de la date du couronnement de Marie-Thérèse comme roi de Bohême, une ville un peu excentrée comme Bolzano, qui n'appartient ni au royaume de Bohême ni à celui de Hongrie, choisit de commander en 1743, auprès de l'atelier de Meytens, un portrait de la souveraine comme roi de Hongrie. Plus tard, une inscription en bas à droite du tableau indiquera : *Teresa regina dei Boemi*, Theresa reine de Bohême<sup>148</sup>. Le premier titre de Marie-Thérèse de roi de Hongrie repré-

<sup>145</sup> Oettinger, *Kunstdenkmäler Innsbrucks*, pp. 144 et 146, Abb. 160.

<sup>146</sup> Il existe une gravure de Meytens, à l'Albertina de Vienne, représentant Marie-Thérèse en habit hongrois près de la couronne de Hongrie ; voir Lisholm, *Martin van Meytens*, numéro de catalogue 62, p. 101.

<sup>147</sup> Voir note 249, chapitre III.

<sup>148</sup> Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 26; voir aussi Matsche, « Maria Theresias Bild », p. 209.

sente ainsi un intérêt stratégique reconnu par toutes les élites, non seulement les élites hongroises. Ce sont aussi des villes loin du royaume de Hongrie qui choisissent des iconographies privilégiant les insignes de Hongrie. Dans le cas cité d'Olomouc (P 30), cela relève peut-être d'une volonté morale de se distancer des prétentions de la Bohême et de souligner sa loyauté, en opposition avec la Bohême.

Pour le plus représenté des quatre types de portraits renvoyant à la Hongrie, le portrait en « roi » de Hongrie, on peut constater qu'à l'exception du portrait commandé par la ville de Presbourg auprès de Daniel Schmidelli (P 24, Figure 5), la plupart des portraits de ce type sont des commandes de la cour de Vienne, réalisés par Martin van Meytens et son atelier dans les années 1740. Le centre viennois, par ses peintres notamment, se trouve souvent à l'initiative de la représentation de Marie-Thérèse à la manière noble hongroise, rendant hommage au premier titre de la souveraine. Cette représentation est relayée par les autres pouvoirs.

Notons qu'à la même époque, la femme de son rival, Charles Albert de Bavière, l'impératrice Marie-Amélie, est peinte d'une manière similaire, par rapport cette fois à la couronne impériale. Le tableau de Marie-Amélie, exposé au château de Brühl en Allemagne, a été réalisé par un membre de l'atelier de Meytens, Georges Desmarées<sup>149</sup>. Représentée en pied, Marie-Amélie entoure de sa main droite la couronne impériale, rappelant son rang d'impératrice et son attachement à la dignité impériale. Ce portrait de Desmarées ressemble fortement au portrait de Marie-Thérèse, réalisé par Meytens, et conservé à Krems en Autriche (P 40, Figure 19), dans lequel la main de la souveraine enlace la couronne de Hongrie.

Les mises en scène de la Hongrie dans les portraits de Marie-Thérèse évoluent au gré des rapports de la Monarchie vis-à-vis du royaume de Saint Étienne. L'attitude de Marie-Thérèse envers la Hongrie oscille entre une politique de compromis et de sévérité dissimulée de façon stratégique derrière des mesures spectaculaires<sup>150</sup>. Cela correspond à une politique d'État réelle ainsi qu'à une stratégie de représentation qui peut avoir des répercussions sur la politique de la Monarchie. En mettant en avant la Hongrie par l'intermédiaire de sa couronne, cette stratégie sert les intérêts de la politique viennoise. Les portraits prennent sens dans le cadre de cette politique d'intégration.

**149** Hansmann, *Das Treppenhaus und das Grosse Neue Appartement des Brühler Schlosses*, Nr. 182; Portrait de l'impératrice Marie-Amélie de Georges Desmarées (atelier), Munich, Schloss Nymphenburg, Ny-G 113-Hauptschloß, R. 10. Voir aussi Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », pp. 206–207.

**150** Balázs, « Die Königin von Ungarn »; Mraz, « Maria Theresia als Königin von Ungarn ».

Les tableaux reflètent les différentes étapes de la relation de Marie-Thérèse et de la Hongrie au cours du règne. Ces étapes sont marquées par le couronnement de 1741, la convocation des diètes en 1741, 1751 et 1764, ainsi que la fondation de l'Ordre de Saint-Étienne en 1764, qui peut être considérée comme l'apogée de la relation entre Marie-Thérèse et la Hongrie. En réalité, la période est marquée par de nombreuses tensions entre les états et la Monarchie, en particulier au niveau financier et fiscal. Le conflit sur la réforme fiscale s'étend au moins entre 1751 et 1764. Alors que les relations se distendent en pratique entre Vienne et les états hongrois, il s'agit de mettre en scène plus que jamais les éléments et événements importants de la relation entre la nation hongroise et la Maison d'Autriche, et plus particulièrement Marie-Thérèse. On peut établir un parallèle entre l'augmentation des portraits avec la couronne de Hongrie au premier plan et la politique d'intégration de la cour viennoise. Le 18 avril 1751, Marie-Thérèse convoque la diète à Presbourg qu'elle inaugure en personne le 10 mai. Comme le rappelle Jean Bérenger, le but de cette diète est politique : il s'agit de montrer aux princes européens que les Hongrois se sont réconciliés avec la Maison d'Autriche comme dix ans plus tôt, en 1741<sup>151</sup>.

Marie-Thérèse traite ainsi les Hongrois avec une bonté ostentatoire, non dénuée d'arrière-pensées stratégiques, en répandant notamment faveurs et honneurs. Les portraits réalisés dans les années 1750, moment de relatif renforcement du pouvoir monarchique, montrent les couronnes les unes à côté des autres, c'est-à-dire de manière inséparable. Marie-Thérèse est ainsi représentée en robe de cour à côté de la couronne de Hongrie, qui est peinte seule ou devant les autres couronnes. La couronne de Saint Étienne occupe souvent le premier plan comme dans le portrait P 65 à Litomyšl en Bohême où la souveraine apparaît en pied, appuyée sur le sceptre, la couronne de Saint Étienne devant les autres couronnes. En échange de compensations, la Hongrie est le premier royaume à accepter de rester uni aux Habsbourg au début du règne. Le royaume respecte ainsi la Pragmatique Sanction.

Depuis 1758, Marie-Thérèse se désigne comme *apostolische Erbkönigin*, reine apostolique<sup>152</sup>. Elle se place ainsi en position d'héritière dynastique et légitime du roi apostolique et vénéré Saint Étienne. Cette nouvelle désignation se reflète dans les tableaux en représentant la couronne de Saint Étienne devant les autres couronnes de manière systématique. Par ailleurs, l'épée, symbole masculin<sup>153</sup>, et la double croix qui est représentée dans certains portraits,

<sup>151</sup> Bérenger, Kecskeméti, *Parlement et vie parlementaire*, p. 215.

<sup>152</sup> Galavics, « Die Künstlerische Repräsentation », p. 16; Evans, « Maria Theresia and Hungary », p. 196.

<sup>153</sup> Hertel, « Maria Theresia als 'König von Ungarn' », p. 115.

comme dans celui du château de Gödöllő, soulignent le titre de reine apostolique détenu par Marie-Thérèse (P 229).

Dans les années 1750, après les couronnements, la souveraine est peinte de manière récurrente avec son premier titre de roi de Hongrie comme l'atteste le portrait, aujourd'hui au Musée de la ville de Vienne, réalisé par Meytens (P 126), pour l'hôtel de ville. Il représente la souveraine à côté de la seule couronne hongroise. Cette version originale a servi de modèle à plusieurs répliques qui se trouvent au Musée de la ville de Prague (P 127, Figure 26) et au *Landhaus* de Basse-Autriche à Vienne (P 128, Figure 27), aujourd'hui Landesmuseum de Basse-Autriche<sup>154</sup>, commandés par les autorités locales elles-mêmes, autorités qui ne sont pas d'origine hongroise mais n'en continuent pas moins à diffuser cette image convenue et connue de Marie-Thérèse. Le modèle original est commandé et réalisé peu avant la seconde diète hongroise de 1751. Marie-Thérèse n'est pas représentée en costume traditionnel hongrois mais dans une somptueuse robe de soie rose brodée de dentelles. Elle s'appuie sur un sceptre, souveraine, en position dominante. Seule couronne présente, la couronne hongroise repose sur un coussin à ses côtés. Le portrait ne vise donc pas tant à rappeler concrètement le couronnement de Presbourg, il est plutôt destiné à présenter la nation hongroise comme la première des nations et à souligner le premier titre de Marie-Thérèse comme roi de Hongrie. Même avec des habits de cour qui ne font pas forcément référence à la Hongrie, Marie-Thérèse est représentée avec la seule couronne de Hongrie, à une période où pourtant ses titres sont acquis. Elle a été couronnée roi de Hongrie en 1741, roi de Bohême en 1743 et son époux a été élu et couronné à la tête du Saint Empire en 1745.

Un autre modèle encore, légèrement différent des précédents mais presque équivalent pour sa signification politique, est fourni par le portrait commandé par l'Académie de Vienne pour orner sa salle de réception (P 130)<sup>155</sup>, représentant Marie-Thérèse appuyée sur son sceptre à côté de la couronne de Hongrie. Ce modèle est diffusé par des copies assez similaires, à Bojnice en Slovaquie (P 129) notamment<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Krug, « Denkmäler », pp. 231–233.

<sup>155</sup> Lechner, « Maria Theresia als 'König' von Ungarn »; voir aussi Banakas, « Maria Theresia als 'König' von Ungarn ».

<sup>156</sup> Précisons que des portraits très similaires à celui de l'Académie de Vienne se trouvent aussi à Buda (P 132) et à Prague. Ces portraits qui montrent exactement la même posture représentent cependant la souveraine à côté de la couronne impériale familiale.

**Modèle de Marie-Thérèse, sceptre en main avec la couronne de Saint Étienne:  
un même modèle de portraits pour des destinataires différents**



**Figure 26:** Martin van Meytens, Marie-Thérèse, années 1750, 143, 8 x 109, 7 cm, HD 001529, Musée de la ville de Prague, République tchèque. Collections du Musée. The City of Prague Museum.

Ce portrait se trouve au Musée de la ville de Prague (P 127, Figure 26), commandée probablement dans les années 1750 et en provenance de la guilde des bouchers de la ville. C'est exactement le même portrait que celui de Vienne (P 126), avec la même robe<sup>157</sup>, le même positionnement de la main droite sur le sceptre, la même couronne de Saint Étienne représentée sur une table à côté de la souveraine.

<sup>157</sup> Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums*, vol. 2, pp. 427–430.





**Figure 27:** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1760, 154 x 116 cm, Inv. Nr. 1996, Landesmuseum Niederösterreich, © Landessammlungen NÖ, Photo : Christoph Fuchs, Autriche.

Enfin, un autre portrait commandé par la Maison des états de Basse-Autriche à Vienne pour sa salle d'audience, réalisé vers 1760 par l'atelier de Martin van Meytens (P 128, Figure 27), est une réplique des portraits précédents conservés à Vienne (P 126) et à Prague (P 127, Figure 26), à la différence près que le corps et en particulier le visage de Marie-Thérèse semblent s'être encore alourdis. Ces répliques d'un même portrait peuvent être lues comme une forme de concurrence, mais surtout d'émulation, pour l'acquisition d'un type de portrait similaire.

Les types de portraits qui montrent Marie-Thérèse en habits de cour, à côté de la couronne hongroise ou en habits de couronnement hongrois comme au début du règne, connaissent un regain d'intérêt dans les années 1750–1760. En juin 1764, la dernière diète hongroise du règne a lieu à Presbourg. Les antagonismes s'accroissent entre la cour et les états hongrois, en particulier au sujet de l'augmentation des impôts. Les états refusent d'accorder à la souveraine un

accroissement des charges<sup>158</sup>. Marie-Thérèse suspend alors leur convocation. Elle décide dorénavant de dicter ses volontés aux comitats au moyen de lettres patentes, de manière plus directe<sup>159</sup>.

Si la représentation des insignes hongrois ou en tant que roi couronné, repris d'un motif du début du règne, réapparaît à cette époque, cela peut être considéré comme un moyen d'apaiser les élites hongroises en les intégrant au sein de la Monarchie, au moment où la situation est particulièrement tendue. Marie-Thérèse promeut et soutient les traditions nationales hongroises en cette même année 1764 avec la fondation de l'Ordre de Saint-Étienne. Deux portraits la représentent en Grand Maître de l'Ordre, l'un est dans la Salle des Géants de la Hofburg d'Innsbruck<sup>160</sup> peint probablement par Wenzel Pohl (P 72)<sup>161</sup>, l'autre au Kunsthistorisches Museum de Vienne, par un auteur inconnu (P 230, Figure 38)<sup>162</sup>.

Nous pouvons faire un lien avec les scènes d'histoire de la chancellerie qui mettent en valeur les plus grands événements de l'histoire du règne de Marie-Thérèse avec la Hongrie. Contrairement à la chancellerie de Bohême, celle de Hongrie reste indépendante. En 1747, le palais de la chancellerie est même rénové à partir des fonds réunis par les comitats et par les villes libres royales<sup>163</sup>. Sur le mur de la chancellerie, les tableaux montrent le palatin Lajos Batthyány qui reçoit des mains de Marie-Thérèse la grande croix de l'unique ordre de fondation hongroise. Cette remise se fait en présence du chancelier Ferenc Esterházy et de Karl Friedrich comte de Hatzfeld, le président de la *Hofkammer*<sup>164</sup>. Ferenc comte Barkóczy, archevêque de Gran, ainsi que le futur empereur Joseph II sont les premiers à porter cet ordre aux côtés de Batthyány et du chancelier Esterházy. Après les rénovations du palais, les six tableaux du

---

**158** Ember, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn », p. 51.

**159** Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 313, pp. 325–328; Ember, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn », pp. 51–52; Ember, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung », p. 119; Bérenger, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1, p. 220, pp. 225–226.

**160** Voir entre autres l'ouvrage de Hanzl-Wachter, *Hofburg zu Innsbruck*. L'auteur recense à la fin de son ouvrage les inventaires du château datant de 1773 et de 1778 où des portraits de Marie-Thérèse et de son époux sont déjà enregistrés dans les salles d'audiences. S'agit-il des mêmes portraits que ceux exposés aujourd'hui ? On ne peut l'affirmer avec certitude.

**161** S'agit-il de Wenzel Pohl ou de Jacob Kohl ? Selon les dernières recherches de Julianna Papp, il s'agirait de Wenzel Pohl.

**162** Kugler, « Kaiserin und Königin Maria Theresia ».

**163** Fazekas, « Die Ungarische Hofkanzlei », pp. 496–498; sur la rénovation du bâtiment, voir aussi Galavics, « Die Künstlerische Repräsentation », pp. 15–16.

**164** Sur Hatzfeld, président de 1765 à 1771, sous lequel le pouvoir de la *Hofkammer* est beaucoup accru, voir Dickson, Rauscher, « Die Hofkammer im 18. Jahrhundert », pp. 852–853.

couronnement hongrois de 1741, scènes d'histoire, réalisés par Franz Messmer et Wenzel Pohl, sont installés dans la salle d'audience du chancelier en 1768<sup>165</sup>.

Concernant la représentation en habit de couronnement hongrois, des années après la cérémonie de 1741, le portrait du château d'Esterháza à Fertőd (P 69, Figure 6), qui date des années 1750, montre la souveraine en robe de couronnement hongrois comme au début du règne avec, en plus, la couronne sur la tête. Le peintre Johann Baptist Glunck (P 69, Figure 6)<sup>166</sup> s'est probablement inspiré du célèbre portrait réalisé par Schmidelli en 1742 (P 24, Figure 5). Il existe d'autres tableaux similaires à Gödöllő (P 229), au château de Bojnice (P 44) et au Musée National hongrois de Budapest mais aussi à la Hofburg d'Innsbruck (P 68). Dans le portrait de Fertőd, les traits vieillissent, le visage alourdi, de la souveraine reflètent le corps naturel de Marie-Thérèse qui se transforme au fil des années, tandis que l'habit de couronnement et les symboles hongrois incarnent le versant politique et symbolique du corps de Marie-Thérèse, qui eux restent les mêmes et ne changent pas malgré les années. Marie-Thérèse tient le sceptre dans la main droite et pose sa main gauche sur l'orbe. L'épée est à côté de l'orbe sur une table, ces objets sont délicatement couchés sur un coussin de velours rouge.

### **Évoquons aussi le portrait de Győr représentant Marie-Thérèse en « roi » couronnée de Hongrie**

Dans les années 1750–1760 comme tout au long du règne, lorsqu'il s'agit de mettre de nouveau en avant le corps politique et royal de Marie-Thérèse, notamment vis-à-vis de la Hongrie, alors que la diète hongroise s'apprête de nouveau à être rassemblée, les peintres représentent de nouveau la souveraine en roi de Hongrie, la couronne sur la tête à la manière d'un roi et non sur l'épaule telle une reine, comme dans ce portrait qui se trouve à Győr en Hongrie (P 43, Figure 28)<sup>167</sup>. Nous pouvons dater ce portrait des années 1750, en raison du léger changement dans le corps naturel de la souveraine, ce qui laisserait supposer qu'elle a avancé en âge. Marie-Thérèse est ainsi montrée dans sa fonction première et principale de roi de Hongrie. Même si ses traits sont altérés et si son visage a quelque peu grossi, les éléments principaux du couronnement hongrois sont mis en valeur, de manière tout aussi, si ce n'est encore plus marquante

<sup>165</sup> Galavics, « Barockkunst », pp. 63–65.

<sup>166</sup> Ou s'agit-il de B. Ilye Glunck comme il est mentionné dans l'inventaire du château qui le conserve ? Voir principalement Serfőző, « Repräsentation Maria Theresias in Ungarn », p. 314, qui offre de plus amples informations sur ce portrait.

<sup>167</sup> Ce portrait nous fait penser à celui de Glunck, P 69, Figure 6.



**Figure 28:** Auteur inconnu, Marie-Thérèse, après 1741, probablement dans les années 1750, 150 x 113 cm, K. 65. 19. 1, Xántus János Múzeum, Győr, Hongrie. Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum.

qu’au début du règne. La souveraine est peinte la couronne de Saint Étienne sur la tête, couronne légèrement mise en lumière par le peintre.

La mise en valeur des symboles hongrois correspond à un projet de grande envergure qui dépasse largement le support et le cadre des portraits royaux de Marie-Thérèse, ce qui amène à évoquer le terme d’exemple hongrois, adressé aux Hongrois comme aux autres pays de la Monarchie. Cela est déjà confirmé par le projet politique à l’origine du sarcophage de Marie-Thérèse et de François Étienne, réalisé par Balthasar Ferdinand Moll<sup>168</sup>. Ce programme immortalise le parcours et glorifie l’apogée du pouvoir politique du couple impérial. François

<sup>168</sup> Voir à ce sujet Telesko, *Maria Theresia*, pp. 90–109 et le travail de Hawlik-van de Water, *Die Kaisergruft in Wien und ihre Geschichte*.

Étienne est représenté comme empereur, d'une manière atemporelle, en habits d'*imperator* romain<sup>169</sup> tandis que Marie-Thérèse est sculptée en roi de Hongrie avec les insignes de sa dignité royale.

Si la réforme gouvernementale du conseiller Haugwitz ne touche en 1749 que les pays d'Autriche et de Bohême, à partir de 1761, le point central de la politique intérieure se déplace progressivement vers la Hongrie<sup>170</sup>. Ces pays concentrent désormais l'attention des dirigeants comme celle du chancelier Kaunitz. Dès 1761, Kaunitz recommande à Marie-Thérèse de ne plus rassembler la diète mais de s'adresser directement aux comitats<sup>171</sup>. Après la tentative infructueuse de 1764, elle ne la convoque plus jusqu'à sa mort<sup>172</sup>. Durant cette dernière période, les quinze dernières années du règne, les portraits et les visites de la souveraine se multiplient sur le territoire hongrois<sup>173</sup>. Ces mesures expliquent à leur façon l'importance prise par les symboles hongrois dans les portraits de Marie-Thérèse, importance qui semble s'accroître au cours du règne en particulier dans les années 1760. Les portraits où la souveraine tient un document en main, particulièrement nombreux en Hongrie durant la dernière décennie du règne, soulignent ce mouvement de réformes. À sa manière, Marie-Thérèse tient la situation en main, on peut peut-être y lire un renouvellement du diplôme inaugural dans un sens positif pour le pouvoir royal – du moins est-ce une supposition de notre part. Est-ce un moyen de rappeler que la souveraine est toujours engagée par le diplôme inaugural de couronnement, qu'elle s'engage elle-même vis-à-vis de la Hongrie, mais que c'est désormais elle qui donne le ton ? Si notamment le Musée Červený Kameň en Slovaquie présente plusieurs portraits de Marie-Thérèse avec ce papier en main<sup>174</sup>, on retrouve aussi ce type de tableaux sur l'ensemble des territoires de la Monarchie.

**169** Il porte l'Ordre de la Toison d'Or et il est habillé tel un *imperator* romain.

**170** Ember, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn », p. 46.

**171** Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 313.

**172** Barta, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », p. 234.

**173** Une des grandes initiatives de Marie-Thérèse en Hongrie a pour objet la condition paysanne. La patente urbariale de 1767 codifie et régleme les relations entre seigneurs et paysans. La patente est mal acceptée par les seigneurs, entre autres parce qu'elle est promulguée sans le consentement de la diète. Même si la condition paysanne semble s'améliorer, l'*Urbarium* de 1767 ne met pas en place un système nouveau, parce qu'il accepte la tradition seigneuriale, et n'en élimine pas les excès. Nous nous appuyons fortement sur les propos de Bérenger, voir Bérenger, *Joseph II*, p. 449; Kállay, « Die Reformen », pp. 77–79; Mraz, « Maria Theresia als Königin von Ungarn », p. 19; Seedoch, « Die Urbarialregulierung ».

**174** Il existe plusieurs portraits de Marie-Thérèse représentée de cette manière dans les anciennes collections des grandes familles hongroises de la Monarchie. Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre X.

Pour relever les forces de la Maison d'Autriche, « il faut songer à des moyens pour rendre le grand et beau royaume de Hongrie plus heureux pour lui-même et plus utile pour le souverain », écrit Kaunitz en 1761. Il rajoute également que « le pouvoir de la Maison royale serait doublé et de grandes ressources pour un sage gouvernement pourraient être retirées de la Hongrie si elle pouvait être mieux intégrée au sein de la Monarchie »<sup>175</sup>. Cet intérêt pour ce pays ainsi que pour les symboles hongrois relève donc d'une véritable politique étatique, que cet intérêt émane de la souveraine ou des grands politiciens et soutiens de son État<sup>176</sup>. Dans un contexte de séparation toujours plus grande entre le Saint Empire et les pays héréditaires, représenter la Hongrie, qui ne fait pas partie de l'Empire, peut être interprété comme une manière de faire oublier la perte de la Sainte Couronne impériale entre 1742 et 1745, et surtout le fait que le roi de Hongrie n'est plus la même personne que l'empereur du Saint Empire. Quant au royaume de Bohême, il reste un fief de l'empereur. L'avantage du royaume de Hongrie, en particulier de la Sainte Couronne de Hongrie, est de ne pas être inféodé à l'Empire. Il offre une autre légitimité indispensable à Marie-Thérèse surtout durant cette période de partage des rôles entre l'empereur et la souveraine des territoires héréditaires.

Si la proximité de la souveraine avec la Hongrie est incontestable, la place des autres royaumes au sein de la Monarchie transparaît également dans les portraits.

---

**175** Énoncés de Kaunitz au Conseil d'Etat à deux occasions distinctes en 1761, citées chez Ember, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn », p. 50: « Wenn dem durchleuchtigsten Erzhaus recht aufgeholfen werden soll, so muss auf Mittel gedacht werdendas grosse und schöne Königreich Hungarn vor sich glücklicher und vor den Souverain nützbarer zu machen ». Et plus tard: « Wann das grosse und fruchtbare Königreich Hungarn in eine rechte Verfassung gesetzt werden könnte, so würde die Macht des durchleuchtigsten Erzhauses verdoppelt, und die grösste Resourcen einer weisen Regierung wären aus demselben zu ziehen ». Voir aussi Balázs, « Die Königin von Ungarn », p. 101.

**176** Au moment même où le pouvoir de la Monarchie se resserre sur le royaume de Hongrie, Marie-Thérèse prend un ensemble de mesures symboliques très fortes en faveur des Hongrois. En 1771, la souveraine fait ainsi rentrer de Raguse en Dalmatie (aujourd'hui Dubrovnik) vers Buda la Sainte Dextre, la relique du bras droit du roi Saint Étienne, fondateur du royaume de Hongrie, ce qui est un geste symbolique et politique très fort en direction de la Hongrie. Voir notamment Farbaky, « Le palais royal de Buda », p. 55; Marie-Thérèse s'inscrit dans une continuité familiale, certes, mais sa relation très personnelle et exceptionnelle avec les Hongrois tout au long de son règne, rend sa situation particulièrement inédite. N'oublions toutefois pas de préciser que c'est aussi une manière pour Marie-Thérèse de « mettre la main » sur les symboles hongrois en se positionnant comme leur garante et leur protectrice. Voir notamment Serfőző, « 'Männlich' und mächtig ». Voir aussi Galavics, « Ahnen, Helden, Heilige », p. 778 et Galavics, « Die Künstlerische Repräsentation », p. 16.

### c. La Bohême

La couronne de Hongrie n'est pas le seul insigne d'un pays de la Monarchie représenté dans les tableaux. Les insignes et symboles de Bohême, notamment la couronne, sont aussi montrés, bien que moins fréquemment que ceux de Hongrie et en règle générale en seconde position par rapport à la couronne de Saint Étienne. La couronne de Bohême est associée avec celle d'Autriche, les deux symboles apparaissent côte à côte et en arrière-plan par rapport à la couronne de Hongrie ou parfois à la couronne impériale familiale. Pour le règne de Marie-Thérèse, l'étude de la Bohême et de l'Autriche appelle, semble-t-il, une analyse commune sur certains points comme sur le processus d'unification et de dépendance par rapport au centre impérial. La dissolution des chancelleries de Bohême et d'Autriche et la création d'institutions communes, le *Directorium in publicis et cameralibus* et la *Oberste Justizstelle*, a lieu en 1749<sup>177</sup>. En 1761 se met en place une nouvelle administration, la *Vereinigte Böhmisches-Österreichische Hofkanzlei*, la chancellerie unifiée de Bohême et d'Autriche<sup>178</sup>. Ces réformes administratives traduisent une nette perte d'autonomie pour les pays de la couronne de Bohême, dont l'étendue et l'importance au sein de la Monarchie se sont sensiblement réduites à cause de la conquête prussienne de la plus grande partie de la Silésie. Ce groupe de provinces reste néanmoins d'un poids incontournable sur le plan économique et possède encore des atouts sur le plan politique. Pour le symbolisme des portraits, un élément significatif repose dans le fait que le roi de Bohême est aussi l'un des électeurs du Saint Empire romain germanique<sup>179</sup>.

Cette *Kurwürde* de Bohême est confiée en fief par l'empereur et l'Empire au roi de Bohême. Les pays de la couronne de Bohême sont toutefois considérés comme souverains et ne sont pas soumis à l'Empire allemand<sup>180</sup>. Depuis 1555 sous Ferdinand I<sup>er</sup>, l'empereur et le roi de Bohême sont une seule et même personne. La couronne de Bohême est ainsi souvent représentée avec la couronne impériale dans les portraits où Marie-Thérèse est peinte en habit de couronne-

<sup>177</sup> Les deux chancelleries sont réunies dans la *Oberste Justizstelle*, ayant d'abord été dénuées de leurs compétences non judiciaires, voir Maťa, « Die Böhmisches (Hof-) Kanzlei », pp. 481–482.

<sup>178</sup> Hochedlinger, « Die Böhmisches-Österreichische Hofkanzlei », pp. 565–566; Uhlř, « Kaunitz und die böhmischen Länder ».

<sup>179</sup> Begert, *Böhmen*, pp. 480–484.

<sup>180</sup> Voir la déclaration de Marie-Thérèse à ce sujet, « Generalinstruktion für den kurböhmischen Komitialgesandten Trautmansdorff » (1780), in Aretin von, *Heiliges Römisches Reich*, vol. 2, p. 32. Voir aussi Begert, *Böhmen*, pp. 538–539, 546.

ment de Bohême. Il s'agit en règle générale de portraits commandés par la cour. En 1743 et 1772, la représentation officielle voulue par la souveraine, s'approprie symboliquement les insignes nationaux, et rappelle ainsi le lien entre l'Empire et la couronne de Bohême, et donc entre les pays héréditaires et la dignité impériale, réunis tous ensemble par le monarque Habsbourg. La raison de l'association fréquente des deux couronnes est spécifiquement la dignité électorale associée à la couronne de Bohême. C'est le seul titre des Habsbourg qui leur permet de participer à l'élection de l'empereur, et ce fait revêt une importance accrue dans les années 1740 lorsqu'il s'agit de regagner la dignité impériale perdue. Le titre de roi de Bohême est donc en quelque sorte la voie à la couronne du Saint Empire.

La couronne de Bohême, également nommée couronne de Saint Wenceslas, et dont la mention remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, est constituée de quatre parties, sur lesquelles on peut admirer des pierres précieuses. Au sommet de la couronne se trouve une croix dorée, avec comme inscription sur les bords extérieurs de la croix : « Hic est spina de Corona Domini », « l'épine de la couronne du seigneur est ici »<sup>181</sup>.

Comme ses pères, Marie-Thérèse conserve les insignes de la couronne dans la *Schatzkammer* viennoise. Elle s'est exprimée au sujet de la couronne de Saint Wenceslas un peu avant son couronnement en tant que roi de Bohême en mai 1743, auprès de Philipp Kinsky : « la couronne est ici, je l'ai portée, plus lourde que celle de Presbourg, elle ressemble à un bonnet de fou »<sup>182</sup>. Cette opinion négative<sup>183</sup> est certainement mêlée au ressentiment à l'égard de certains grands issus de Bohême qui se sont alliés contre elle et auxquels elle a fini par pardonner<sup>184</sup>.

Comme pour le modèle de portraits hongrois, il est nécessaire de mettre en perspective les portraits représentant la souveraine avec l'habit de couronnement ou la couronne de Bohême, avec ceux d'autres rois Habsbourg antérieurs

---

**181** Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, pp. 18–20, 20 et 26–27, 27, selon l'auteur, il devient de plus en plus habituel de représenter la véritable couronne de Saint Wenceslas (ou Wenceslas) sur les armoiries du pays; Cibulka, *Die Krönungskleinodien*.

**182** Walter, *Maria Theresia*, p. 33: « Die Kron ist hier, habe selbe aufgehabt, ist schwerer als die von Presburg, sehet einem Narrenhäubel gleich ». Voir aussi Arneth, *Geschichte Maria Theresias 1742–1744*, vol. 2, p. 514.

**183** Si Barbara Stollberg-Rilinger mentionne aussi ce mot de la souveraine, elle doute cependant que Marie-Thérèse ait vraiment autant méprisé et sous-estimé l'importance de la couronne de Bohême. Rappelons que Charles Albert de Bavière n'avait pas pu se faire couronner avec la couronne de Saint Wenceslas, conservée dans la *Schatzkammer* de Vienne ; voir Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 103.

**184** Toutefois, elle n'oublie pas de réformer ces états en limitant leur pouvoir ; Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, pp. 55–56.



à Marie-Thérèse. Sur une huile sur toile de Hans von Aachen, Matthias II en habit de couronnement de Bohême est représenté avec une couronne sur la tête, un orbe dans la main gauche et un sceptre dans celle de droite<sup>185</sup>. Le portrait de son père Charles VI en habit de couronnement de Bohême, lui aussi avec la couronne sur la tête et le sceptre dans la main droite, est plus proche encore de Marie-Thérèse<sup>186</sup>. La couronne impériale est représentée sur un coussin à sa droite, de la même manière que pour Marie-Thérèse dans un portrait de 1743 (P 74). Les deux tableaux peuvent être attribués à Martin van Meytens et se trouvaient ensemble à Vienne à l'ancienne chancellerie d'État (*Staatskanzlei*), aujourd'hui la chancellerie fédérale (*Bundeskanzleramt*). Représentée en tant que roi de Bohême, Marie-Thérèse porte le sceptre exactement de la même manière que son père. Sur la table, à ses côtés, la couronne impériale est peinte avec la couronne de Hongrie. Cette dernière n'est pas représentée à côté de Charles VI car elle n'a pas la même importance pour Charles VI que pour Marie-Thérèse. Le château d'Eckartsau conserve également un portrait de l'impératrice Élisabeth Christine, la mère de Marie-Thérèse, arborant sur la tête également la couronne de Bohême tandis que sa main est dirigée en direction de la couronne impériale<sup>187</sup>. En tant qu'épouse du souverain, Élisabeth Christine ne porte ni sceptre, ni habit de couronnement. Dans ses propres portraits, Marie-Thérèse s'inscrit dans une tradition à la fois masculine et féminine<sup>188</sup>.

Contrairement à la représentation hongroise dont s'emparent toutes les élites, pas seulement celles de Hongrie, la représentation de Marie-Thérèse en tant que roi de Bohême, à côté de la seule couronne de Saint Wenceslas, est beaucoup moins présente dans le corpus de tableaux. Ce type de tableaux est principalement destiné à un public issu de Bohême. Certes, la couronne de Bohême apparaît dans plus de la moitié des portraits du corpus, mais toujours près du chapeau archiducal autrichien, derrière la couronne de Hongrie, dans une posture secondaire. Dans quelques portraits seulement, les insignes du royaume de Bohême sont explicitement mis en valeur. La couronne de Saint Wenceslas n'est donc pas prioritairement mise en avant d'un point de vue pictural.

Le corpus dispose de deux portraits de Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême, très similaires. L'un, celui de 1743, qui vient d'être mentionné, était autrefois accroché dans l'ancienne chancellerie de Bohême (P 74)<sup>189</sup>, au

**185** Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, Figure 25.

**186** Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, Figure 7.

**187** Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, Figure 26.

**188** Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, Figure 7 et 26.

**189** Merci à Friedrich Polleroß pour cette information.

moment du couronnement de la souveraine en tant que roi de Bohême<sup>190</sup>. L'autre date de 1772, lors de l'agrandissement et de la rénovation du château de Prague (P 76, Figure 30). Ce dernier portrait est exposé avec les autres tableaux des Habsbourg-Lorraine dans la salle familiale du château impérial de la capitale de la Bohême.

Ce nouveau portrait de Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême et en habit de couronnement ressemble à s'y méprendre à la version de 1743 attribuée à Meytens. Le peintre, issu du cercle du peintre de cour Auerbach, s'inspire alors du modèle réalisé quelques décennies plus tôt par Meytens. Principale différence, dans la version de 1772, au contraire de celle de 1743, la couronne hongroise a disparu. Seules restent la couronne de Bohême ainsi que la couronne impériale. En tant qu'électrice (*Kurfürstin*) du Saint Empire et détentrice de la *Kurwürde*, de la dignité électorale, la souveraine, en sa qualité de roi de Bohême, a le droit de participer à l'élection de l'empereur du Saint Empire romain germanique. Quelques portraits de Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême placent ainsi la couronne impériale à côté de la souveraine.

En Bohême principalement, et à Prague surtout, on retrouve d'autres portraits de Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême ou avec l'habit du couronnement. Ces tableaux sont issus pour la plupart de Vienne, attribuables à des artistes de cour comme Meytens ou Auerbach ou aux membres de leurs ateliers, manifestement destinés à un public issu de Bohême. Vienne destine donc des tableaux à un public de Bohême, comme beaucoup d'autres portraits de Marie-Thérèse en habit de couronnement hongrois sont principalement peints pour un public hongrois. De ces portraits où la couronne de Bohême est au premier plan, l'un se trouve à la Galerie nationale de Prague (P 73, Figure 29), deux au Musée national (*Národní Muzeum*, P 232 et P 236), ainsi qu'un autre à l'abbaye bénédictine de Břevnov (P 77). Ils représentent Marie-Thérèse en habit de cour, avec la seule couronne de Bohême.

Il arrive qu'en arrière-plan soient peintes des scènes de bataille rappelant les combats autour de Prague durant la guerre de Succession d'Autriche. C'est le cas du portrait à la Galerie nationale (P 73, Figure 29), exécuté par un artiste autrichien au début des années 1740, destiné très certainement à un public de Bohême. Malgré le ralliement de certains membres de la noblesse de Bohême à Charles Albert de Bavière<sup>191</sup>, Marie-Thérèse opte finalement pour une attitude indulgente vis-à-vis des rebelles. Ces tableaux réalisés dans les années 1740,

<sup>190</sup> Mraz, Mraz, *Maria Theresia*, pp. 81, 347.

<sup>191</sup> Concernant l'hommage sans couronnement à Charles Albert à Prague en 1741, voir Berning, *Nach altem löblichen Gebrauch*, pp. 170–179.

exécutés dans le cadre bien particulier de reconquête et d'apaisement du pays, côtoient en Bohême d'autres types de portraits de Marie-Thérèse, en roi de Hongrie par exemple.

En décembre 1741, après la chute de Prague, Marie-Thérèse avait énoncé que sans la Bohême, « je serois une pauvre princesse », et qu'elle était donc convaincue « qu'il faut tout risquer et perdre pour soutenir la Bohême »<sup>192</sup>. L'occupation de la capitale par les troupes françaises et bavaroises dure un peu plus d'une année ; Prague capitule finalement le 2 janvier 1743 et se retrouve entre les mains des Autrichiens. Marie-Thérèse peut alors être couronnée roi de Bohême. Comme le rapporte Benita Berning, les projets pour le cérémoniel et pour les festivités sont surtout calqués sur le couronnement de Charles VI, vingt ans auparavant, et cette émulation de l'exemple paternel correspond au souhait personnel de la reine<sup>193</sup>. Le champ devant la ville où Marie-Thérèse est reçue par les états lors de son arrivée correspond à l'emplacement précis où l'empereur Charles avait été salué en son temps<sup>194</sup>. La continuité est donc claire entre Marie-Thérèse et son père, Charles VI.

Le portrait de Marie-Thérèse réalisé par l'atelier de Meytens vers 1743, aujourd'hui à la Galerie nationale de Prague représente Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême au premier plan, on aperçoit derrière la couronne hongroise, et une scène de bataille en arrière-plan (P 73, Figure 29)<sup>195</sup>. En effet, le couronnement de Bohême n'a eu lieu qu'en 1743, soit deux ans après le couronnement de Hongrie. La prise de distance de certains membres de l'élite de Bohême en début de règne, ainsi que l'intégration déjà plus avancée de la Bohême par rapport à la Hongrie dans l'ensemble monarchique, expliquent certainement que la couronne de Bohême apparaisse de manière secondaire dans les portraits de Marie-Thérèse. Il est en effet intéressant de citer de nouveau le portrait exposé à Bolzano, où Marie-Thérèse est représentée en roi de Hongrie en 1743 (P 29, Figure 17), année pourtant du couronnement de Bohême. Pour les élites d'une ville sans attaches particulières, ni avec la Hongrie, ni avec la Bohême, même à ce moment précis, le couronnement hongrois prime sur celui de Bohême. De même, il y a beaucoup moins de gravures reproduisant cet évènement qu'il n'y en a mettant en scène la cérémonie du couronnement hongrois sur la colline de Presbourg.

<sup>192</sup> Lettre de Marie-Thérèse au comte Philipp Kinsky, citée d'après Arneth, *Geschichte Maria Theresias*, vol. 1, p. 414.

<sup>193</sup> En marge du projet de couronnement, Marie-Thérèse rajoute la notice suivante: « Placet wie es bey der letzten Crönung ist gehalten worden »; voir Berning, *Nach alitem löblichen Gebrauch*, p. 180.

<sup>194</sup> Berning, *Nach alitem löblichen Gebrauch*, p. 181.

<sup>195</sup> Slavíček, « Schöne Sammlung », p. 136.



**Figure 29:** Atelier de Martin van Meytens, anonyme, Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême, vers 1743, 230 x 151 cm, Galerie nationale de Prague, Inv. Nr. O 462, République tchèque, Photographe © National Gallery Prague 2020.

Il est inédit en Bohême qu'une femme ne soit pas couronnée comme épouse du souverain mais comme souverain régnant<sup>196</sup>. Pour manifester cette différence, Marie-Thérèse n'est pas mentionnée dans les prières comme *regina* mais comme *rex foemina*, comme roi féminin ou femme-roi<sup>197</sup>. La remise de l'épée et l'adoubement sont d'autres éléments masculins du couronnement, réservés au roi et jamais conférés à son épouse : il s'agit *de facto* du couronnement d'un

**196** Dans l'histoire de la Hongrie, il y avait au moins un précédent attesté avec Marie I<sup>ère</sup>, couronnée roi en 1382 ; voir Bak, « Roles and Functions of Queens », pp. 21–22 ; Süttő, « Der Dynastiewechsel Anjou-Luxemburg », pp. 79–80.

**197** Berning, *Nach altem löblichen Gebrauch*, pp. 181–182; Prokeš, « Marie Terezie », p. 349.

roi. C'est ainsi que Marie-Thérèse prête serment en latin en se nommant « Ego Maria Theresia [. . .] coronandus Rex Bohemiae »<sup>198</sup>.

Tout au long de l'époque moderne, comme l'a montré Štěpán Vácha, le couronnement de Bohême forme un évènement important lors de la prise de légitimité et de souveraineté des Habsbourg. Déjà le couronnement de Ferdinand I<sup>er</sup> (en 1527) avait profondément marqué le sacre de Bohême. Le roi n'entre pas dans la cathédrale en vêtements royaux séculiers mais porte l'habit d'archiduc autrichien. Léopold I<sup>er</sup> entre par la suite dans la chapelle de Saint Wenceslas avec une couronne privée (une couronne appartenant à la famille et non aux états) sur la tête, habillé d'une robe royale attestant qu'il est déjà roi de Hongrie. Il reste vêtu de cette manière durant toute la cérémonie<sup>199</sup>. La couronne personnelle est ôtée de sa tête avant qu'il ne soit couronné avec la couronne de Saint Wenceslas. Par la suite, lors du couronnement de Charles VI en 1723, le souverain est déjà empereur romain et, de fait, roi de Bohême. Il arbore ainsi un chapeau muni d'une plume rouge « impériale », vêtu d'une longue cape de brocart rouge, le collier de l'Ordre de la Toison d'Or repose sur ses épaules. Dans la chapelle, Charles VI revêt la robe de couronnement. Il saisit à nouveau le collier tout en gardant sur la tête la couronne privée. Enfin, il enlève cette couronne privée et prête le serment royal qui précède l'onction et le couronnement<sup>200</sup>. Bien que Marie-Thérèse soit une femme, elle ne porte pas l'habit traditionnel, qui est l'habit de couronnement de l'épouse du roi durant cette période<sup>201</sup>. Comme pour le couronnement hongrois, elle est vêtue à la manière d'un véritable roi, dans la même robe de couronnement que son père Charles VI. La couronne de Saint Wenceslas, l'orbe, le sceptre ainsi que l'habit de couronnement de Bohême sont des éléments importants qui font partie des insignes de couronnement<sup>202</sup>. Ces insignes de couronnement deviennent des *regalia* sous Charles VI et sous Marie-Thérèse. Marie-Thérèse se fait ainsi représenter à deux reprises avec de tels insignes, manière de documenter ses droits et ceux de sa famille sur ces insignes nationaux qui deviennent des insignes dynastiques. Les Habsbourg tendent de plus en plus à se faire représenter de manière à souligner leurs revendications territoriales, souligne Vácha<sup>203</sup>.

---

198 « Moi Marie-Thérèse [. . .] roi de Bohême à couronner » ; cité d'après Berning, *Nach altem löblichen Gebrauch*, p. 182.

199 Vácha, « 'Mutatio vestis' », pp. 254 et 258–259.

200 Vácha, « 'Mutatio vestis' », pp. 259–262.

201 Vácha, « 'Mutatio vestis' », pp. 262 et 264.

202 Vácha, « Repräsentations- oder Krönungsornat », p. 229.

203 Vácha, « 'Mutatio vestis' », p. 264.

Comme nous venons de le montrer, les couronnements sous Marie-Thérèse ont une grande valeur. Le couronnement de Bohême ne déroge pas à la règle<sup>204</sup>. Le portrait de Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême commémore la cérémonie de 1743 et l'inscrit dans une continuité dynastique. C'est une attestation de la légitimité de la souveraine dans cette fonction de roi de Bohême bien que l'argument principal de continuité reste l'image de Marie-Thérèse en roi de Hongrie.

Puisque la plupart des portraits de Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême apparaissent vers 1743, on peut penser qu'ils commémorent le couronnement de Marie-Thérèse en roi légitime de ce pays. On peut y lire aussi une certaine forme de *propagande* vis-à-vis des ordres et états de Bohême, afin de réaffirmer la présence impériale après l'intermède prussien qui n'a d'ailleurs pas laissé de bons souvenirs dans la population. Le titre de roi de Bohême est le plus haut que détiennent les Habsbourg à l'intérieur de l'Empire (la Hongrie, par exemple, ne fait pas partie de l'Empire), il est très important pour leur accès à l'élection impériale. Les insignes du pouvoir prennent une signification toute particulière sous le règne de Marie-Thérèse, toutes les couronnes sans exception sont l'objet d'un intérêt croissant de la part de la cour viennoise. Bien que la couronne de Hongrie occupe une place considérable et première par rapport aux autres insignes des pays de la Monarchie, la représentation d'autres insignes, notamment ceux de Bohême et d'Autriche, n'en est pas moins significative dans les portraits de Marie-Thérèse.

#### **d. Le chapeau archiducal**

Avec les couronnes de Hongrie et de Bohême, le chapeau archiducal autrichien occupe une place importante dans les portraits royaux. Il demeure néanmoins secondaire, par rapport à la couronne de Hongrie surtout, car il est moins représenté qu'elle. Lorsque le chapeau archiducal apparaît dans les portraits, il se trouve placé en arrière de la couronne de Saint Étienne, mais souvent à peu près à la même hauteur que la couronne de Bohême.

Lorsqu'au début du règne, Marie-Thérèse est peinte en archiduchesse d'Autriche, le chapeau archiducal est naturellement posé à ses côtés afin de signifier son rang. Dans ce type de portrait, le chapeau archiducal est alors le seul insigne représenté. La couronne de Hongrie ou la couronne de Bohême apparaissent parfois un peu derrière le chapeau archiducal. Comme tous les insignes de

---

<sup>204</sup> Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, pp. 24–28 et Figure 27.

pouvoir, le chapeau archiducal fait l'objet de soins particuliers, notamment en période de crise. Dans une situation militaire particulièrement menaçante, une lettre du 13 septembre 1741 contient l'ordre de Marie-Thérèse de ramener le chapeau archiducal à Vienne, dans la *Schatzkammer*, afin de le protéger<sup>205</sup>. Représenter les couronnes dans les portraits de Marie-Thérèse est ainsi une manière de réaffirmer un droit qui est réellement contesté. La dynastie conserve ses propres symboles d'unité comme la *Hauskrone*, la couronne de la Maison, ou l'*Erzherzogshut*, le chapeau archiducal, tels que nous pouvons les contempler dans les portraits de Marie-Thérèse<sup>206</sup>. Tout au long du règne, la couronne de Bohême et le chapeau archiducal sont presque systématiquement représentés en position secondaire, de retrait, à peu près au même niveau.

Sous Marie-Thérèse, la cour viennoise s'intéresse au chapeau archiducal. Dans les années 1740, on analyse et enquête sur le chapeau archiducal autrichien en écrivant des traités sur ce sujet<sup>207</sup>. La cour prend conscience de l'importance de ce symbole pour les pays héréditaires autrichiens. En effet, comme insigne du pouvoir séculier, le chapeau archiducal constitue un élément de référence majeure. Par la suite, à l'occasion du couronnement de Joseph II comme roi des Romains en 1764, on réalise un nouveau chapeau archiducal<sup>208</sup>. L'archiviste de cour Theodor von Rosenthal, tout comme le chancelier d'État Kaunitz, reconnaissent en ce nouvel insigne la forme authentique du chapeau original<sup>209</sup>.

Revenons un peu plus en arrière. Dès 1358 ou 1359, le duc Habsbourg Rodolphe IV met en place dans sa chancellerie un ensemble de chartes en grande partie falsifiées, le *Privilegium maius*<sup>210</sup>, qui lui attribuent un certain nombre de droits et de privilèges exclusifs au sein de son empire, y compris le titre inédit « d'archiduc ». Un portrait, l'un des plus anciens de la peinture allemande, aujourd'hui au *Domuseum* de Vienne, montre Rodolphe IV<sup>211</sup> avec le chapeau archiducal comme le décrit ce prétendu privilège. Ce tableau peut être interprété comme une revendication sur la dignité archiducale. Il faut à Rodolphe des insignes qui manifestent ses hautes prétentions. Tout comme la couronne

205 Ollinger, « Der Erzherzogshut, Zankapfel », pp. 63–66, 65.

206 Noflatscher, « 'Staat' und 'Nation' », p. 172.

207 Telesko, *Maria Theresia*, pp. 94–95.

208 Telesko, *Maria Theresia*, p. 95.

209 Schütz, « Der österreichische Erzherzogshut », p. 61; Telesko, *Maria Theresia*, p. 95.

210 Lhotsky, *Privilegium maius*, pp. 16–26; Wolfinger, « Das Privilegium maius »; Schütz, « Der österreichische Erzherzogshut », p. 55.

211 Polleross, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », p. 1011.

familiale impériale, la *Hauskrone*, conçue plus tard, le chapeau archiducal est une invention de la famille Habsbourg<sup>212</sup>.

Ce chapeau archiducal est composé d'une coiffe de velours rouge, entourée de pointes. Recouvert de deux branches qui s'imbriquent, il est surmonté d'un grand saphir avec une croix, élément spirituel et visuel le plus important<sup>213</sup>. Le chapeau est fait avec une étoffe similaire à celle de l'habit et des coiffes des princes électeurs. En 1616, sur ordre de l'archiduc Maximilien III, ancien régent du Tyrol, un nouveau chapeau archiducal est fabriqué. On le conserve dès lors à l'abbaye de Klosterneuburg, il ne peut en être éloigné que lors des intronisations et des cérémonies d'hommage par les états autrichiens.

Le problème de la possession de la couronne s'applique tant au royaume de Hongrie que de Bohême ainsi qu'à la couronne impériale ou même au chapeau archiducal. À l'exception de la couronne impériale familiale, les couronnes sont en fait entre les mains des états. Même si le monarque tente de plus en plus de se les approprier, ces couronnes et insignes ne lui appartiennent pas en propre. Par l'intermédiaire des portraits et des insignes représentés dans les tableaux, Marie-Thérèse témoigne ainsi de son droit à détenir les symboles des pays.

Dans les Testaments Politiques de la souveraine de 1750 et 1755–1756, les états sont décrits, selon une vue assez réductrice, comme trop puissants, tandis que les princes ne sont que de faibles interlocuteurs des pays. Les états sont dominés par leurs intérêts personnels<sup>214</sup>, le prince en revanche est animé par le désir du bien commun. L'idée de bien commun, de *gemeine Wohl*, devient un principe supérieur, un élément clef du discours politique<sup>215</sup>. Le souverain est là pour unifier et rassembler les intérêts de chacun. Peut-on alors faire un lien entre cette idée de bien commun incarné par la souveraine et la diffusion, dans les années allant de 1745 à 1750, de portraits de Marie-Thérèse alors représentée avec quatre couronnes, celles de Hongrie et de Bohême, le chapeau archiducal et la couronne familiale, et tout particulièrement avec la couronne de Hongrie ou la couronne impériale familiale au premier plan ? Il serait tentant de répon-

**212** Noflatscher, « 'Staat' und 'Nation' », cet auteur a pu écrire que la *Hauskrone* et le chapeau archiducal étaient des contre-symboles d'unité pour la dynastie des Habsbourg, par rapport aux états, p. 172.

**213** Schütz, « Der österreichische Erzherzogshut », p. 55, pp. 59–60.

**214** Kallbrunner (éd.), *Maria Theresias Politisches Testament*, p. 93, cité par Cerman, « Opposition oder Kooperation », p. 382. Durant les négociations concernant le recès décennal, Haugwitz rend visite aux états de Bohême à Prague. Marie-Thérèse affirmera dans son Testament politique que son ministre était alors confronté à des *ferme- und gescheiterten Köpfen*, « des têtes fermées et ratées ».

**215** Cerman, « Opposition oder Kooperation », pp. 376–377.



dre que représentée au milieu de ses couronnes, la souveraine est *in medio regni*, au milieu du royaume.

Par la diffusion massive de ces portraits, Marie-Thérèse s'adresse à ses peuples en se laissant représenter avec leurs insignes respectifs. Chaque pays a sa place dans l'ensemble monarchique. En période de crise et de désunion, il est particulièrement important de représenter les insignes de chaque territoire auprès de Marie-Thérèse. Dans un contexte de déchirement, une représentation adaptée à chaque public, avec les insignes politiques des pays de la Monarchie, est nécessaire. Il s'agit de montrer que tous les pays ont leur place dans la Monarchie, derrière la figure de Marie-Thérèse, même si certains ont une place prioritaire par rapport à d'autres (du moins visuellement et symboliquement).

### e. L'habit pour remplacer la couronne dans certaines régions

Dans certaines provinces comme les Pays-Bas autrichiens, où aucune couronne n'a de charge symbolique aussi forte qu'en Hongrie ou en Bohême, d'autres éléments de reconnaissance sont privilégiés. Le portrait à la robe de dentelle flamande réalisé par Martin van Meytens conservé à l'hôtel de ville de Gand ainsi que la copie réalisée pour l'hôtel de ville de Bruges, en sont de bons exemples.

Il n'est pas étonnant que Marie-Thérèse se fasse représenter en robe de dentelle, qu'elle ait même offert ce portrait à la ville de Gand (P 122) et que la ville de Bruges (P 123, Figure 10), rivale de Gand, ait fait commander pour son propre hôtel de ville une réplique de ce motif qui symbolise une industrie vitale pour les villes flamandes, tout particulièrement au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>216</sup>.

Les sujets se reconnaissent donc dans les portraits à travers la représentation des couronnes mais également dans le choix des habits qui mettent en scène Marie-Thérèse. Plus que les anciens états et ordres, ce sont davantage les pays considérés dans leur globalité sous l'angle des identités, que l'on pourrait qualifier de régionales, avec des insignes et des symboles bien reconnaissables, qui sont pris en compte dans la représentation royale. La représentation en robe de dentelle flamande est donc tout sauf anodine. Elle met en valeur un pays récemment acquis (en 1714) et qui avait été occupé par les troupes françaises dans les années 1740, durant la guerre de Succession d'Autriche. En raison de leur situation économique et financière, assez bonne, les Pays-Bas autrichiens sont en mesure d'apporter une grande aide financière à la Monarchie<sup>217</sup>.

<sup>216</sup> Nous renvoyons ici à la discussion de ces circonstances au chapitre V.

<sup>217</sup> Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

Cela est d'autant plus vrai entre les années 1745 et 1750, dates d'apparition des portraits de Gand (P 122) et de Schönbrunn (P 121) où Marie-Thérèse est représentée avec cette robe<sup>218</sup>. La guerre qui s'est terminée en 1748 a en effet eu de lourdes conséquences financières pour la Monarchie.

La volonté de la souveraine de se faire représenter vêtue de cette robe est autant politique qu'économique. Il s'agit de mettre en avant cette province. Pour les états, lorsqu'ils font réaliser cette robe, il s'agit certainement de faire connaître les problèmes naissants d'une branche industrielle importante non seulement à Gand mais aussi à Bruges et à Bruxelles<sup>219</sup>. Les députés des états de Flandre décident dans ce contexte de faire réaliser une robe de dentelle. Par la suite, Marie-Thérèse se fait peindre en portrait avec cette robe. Deux portraits sont alors réalisés par Martin van Meytens. L'un se trouve dans la salle de cérémonie du château de Schönbrunn (P 121), le second est offert à la ville de Gand (P 122) pour la salle de réception de l'hôtel de ville, où il se trouve aujourd'hui encore.

Lorsque ce n'est pas l'habit, c'est la physionomie même de Marie-Thérèse qui semble adaptée au public local. Évoquons ainsi le portrait réalisé par le peintre brugeois Matthias de Visch pour l'hôtel de ville de Bruges en 1749. Ce portrait représente Marie-Thérèse d'une manière qui pourrait rappeler une patriote flamande (P 124, Figure 11)<sup>220</sup>. Les traits et la robustesse de la souveraine sont plus accentués que dans les portraits viennois de Martin van Meytens. Les peintres locaux s'approprient l'image de Marie-Thérèse afin qu'elle convienne à leur public et que celui-ci puisse se reconnaître dans les portraits royaux.

Les différentes images de Marie-Thérèse donnent des indications sur les attentes et les revendications de la souveraine ainsi que sur celles des élites de chaque territoire de la Monarchie. Les couronnes sont les éléments qui unissent la Maison d'Autriche à ses pays, et les pays à la dynastie. Tant Marie-Thérèse que les états accordent une valeur politique et symbolique éminente à de tels insignes. La personne de Marie-Thérèse est l'élément commun qui lie toutes les images. En se faisant peindre avec les insignes des différentes provinces, en associant chacune à sa personne, la souveraine se fait le nœud et le lien qui réunit toutes ces relations dans un ensemble.

---

**218** Barta, *Familienporträts*, pp. 7, 78 ; Duchesne, « Le souvenir », p. 182 ; Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 100 ; Meulemeester, « Mathias de Visch », pp. 293–297 ; Yonan, *Empress Maria Theresia*, pp. 34–35. Rappelons également que des gravures relatant l'inauguration de Marie-Thérèse dans cette province ont été réalisées à cette époque, évoquons par exemple les gravures signées par Frans Pilsen à Gand, chez la veuve Pierre de Goesin, en 1744.

**219** Merci à Klaas van Gelder d'avoir attiré notre attention sur ce point.

**220** Meulemeester, « Mathias de Visch », pp. 299–302.

Les modèles de représentation royale sont largement acceptés et propagés au sein des pays de la Monarchie, auprès des élites et des bâtiments représentatifs du pouvoir central. Diffusés à partir des différents territoires, bien qu'en grande partie issus de Vienne, les portraits concourent à refléter un ensemble étatique particulier. Les pays homogénéisent leurs représentations politiques et se signifient ainsi mutuellement qu'ils appartiennent à une même entité politique, grâce à la représentation de la souveraine et de ses couronnes.

### 3 Le motif de la représentation impériale chez les Habsbourg et la couronne impériale familiale

Marie-Thérèse parle toujours de *Mein Haus*<sup>221</sup>, soulignant ainsi le rôle fédérateur et structurant de la Maison d'Autriche dans la politique des Habsbourg. La dignité impériale ne suffit pas à unifier tous les pays car une grande partie de la Monarchie ne fait pas partie de l'Empire, néanmoins un grand enjeu du règne reste de reconquérir la dignité impériale dont l'importance symbolique demeure cruciale.

Les grands souverains de l'époque moderne ont aspiré à acquérir ce titre impérial, hérité des empereurs Romains. En raison de l'éloignement progressif entre les États héréditaires des Habsbourg et le Saint Empire, le royaume de Hongrie offre potentiellement une autre légitimité très utile dans la situation de Marie-Thérèse. Marie-Thérèse, en tant que femme, ne peut être élue empereur, cependant elle reste et demeure le souverain, en position de supériorité par rapport à son époux l'empereur.

La dignité impériale n'a-t-elle plus d'importance pour autant ? N'existe-t-il pas un insigne, une couronne, qui pourrait relier tous ces pays et signifier l'appartenance à la Monarchie ?

#### a. La couronne du Saint Empire

L'élément impérial est un aspect très important déjà mis en valeur et souligné par les Habsbourg tout au long de l'époque moderne. L'expression et l'idée d'*Austria Sacra* sont alors analogues à celle de *Sacrum Imperium*<sup>222</sup>. La représentation de la Maison d'Autriche au cours du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle repose

<sup>221</sup> Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch'? » p. 171.

<sup>222</sup> Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, p. 78.

en bien des aspects sur l'opposition et la rivalité avec le roi de France Louis XIV qui, lui aussi, entretient des revendications sur la couronne impériale. À la différence du culte de la personnalité voué à Louis XIV, il est primordial pour les Habsbourg de souligner la tradition familiale et de légitimer leur pouvoir impérial en démontrant et en insistant sur la continuité du lien de génération en génération entre la Maison d'Autriche et l'Empire<sup>223</sup>.

Le père de Marie-Thérèse, Charles VI, se montre volontiers de manière somptueuse notamment dans sa représentation en tant qu'*imperator*. Cette mise en scène équestre est liée à la souveraineté des Habsbourg comme empereurs du Saint Empire romain germanique, cette *translatio imperii* au travers de laquelle les Habsbourg apparaissent comme les successeurs légitimes des « Césars » Romains<sup>224</sup>. Les monuments sacrés symbolisent également l'idée d'empire et la légitimation de la souveraineté habsbourgeoise<sup>225</sup>. Par le *Privilegium maius*, forgé par Rodolphe IV en 1359 et validé par les confirmations des empereurs Habsbourg depuis Frédéric III en 1453<sup>226</sup>, l'archiduché d'Autriche jouit d'une place particulière au sein de l'Empire. Notons aussi que ce privilège est une nouvelle fois confirmé par Charles VI en 1729<sup>227</sup>. Quant à la couronne impériale, elle est dans la famille depuis 1438 sous Albert II. Sur certains cadres qui entourent les portraits de Marie-Thérèse figure le *Doppeladler*, l'aigle impérial à deux têtes. Citons l'exemple du double portrait de Marie-Thérèse et de François Étienne à l'abbaye de Sankt Florian, entouré d'un cadre arborant l'aigle impérial et le collier de la Toison d'Or.

Les portraits représentant la souveraine au côté de la couronne impériale de Nuremberg sont relativement rares dans notre corpus même s'ils ne sont pas totalement absents. Désormais la couronne impériale familiale (également désignée sous le terme de *Hauskrone*, *Mitrakrone* ou de *Rudolfskrone*) incarne la dignité impériale dans les portraits de Marie-Thérèse, tandis que son époux est peint avec la véritable couronne impériale.

Revenons un peu plus précisément à la description des couronnes. La couronne impériale de Nuremberg présente une forme unique. Elle a probablement été créée pour le couronnement d'Otton le Grand en 962. Constituée de

223 Polleross, « Zur Repräsentation der Habsburger », p. 92.

224 Matsche, « Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät », p. 383; voir plus généralement Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, pp. 291–332, notamment p. 291.

225 Lorenz, « Der habsburgische 'Reichsstil' », p. 166. Lorenz évoque notamment la *Pietas Austriaca* comme une idée de l'Empire et de la légitimité de la souveraineté Habsbourg.

226 Luger, « Daz . . . unser gedechtnuss », pp. 245–250.

227 Lhotsky, *Privilegium maius*, p. 37; Winkelbauer, « Die Bedeutung des Privilegium maius », p. 331.

huit plaques, chiffre impérial, chiffre de la perfection, des pierres précieuses et des perles ornent ses plaques, douze pierres précieuses se trouvent au centre, douze comme les douze tribus d'Israël. Quatre plaques montrent des figures provenant de l'Ancien Testament. L'arc de la couronne est surmonté d'une croix, symbole de la souveraineté au nom du Christ<sup>228</sup>. Aujourd'hui conservée à Vienne, la couronne du Saint Empire était depuis 1424 à Nuremberg et n'était utilisée que pour les couronnements.

En tant que femme, Marie-Thérèse ne peut prétendre à la dignité impériale, toutefois en tant qu'épouse d'empereur, elle est de fait impératrice. Cette situation complexe est également liée à l'autre point délicat pour Marie-Thérèse, celui de faire reconnaître l'empereur issu de la maison de Lorraine. La continuité dynastique reflétée dans les portraits comme dans d'autres types de supports renvoie à une très ancienne ambition des Habsbourg, transformer le titre impérial électif en titre héréditaire, si ce n'est en nouvel empire, qui serait de plus en plus détaché du Saint Empire pour devenir proprement habsbourgeois.

Le portrait de Marie-Thérèse comme roi de Hongrie et de Bohême et celui de François Étienne comme empereur du Saint Empire entraînent quasi-systématiquement un doublement du nombre de portraits de la famille impériale après 1745<sup>229</sup>. Traditionnellement, les empereurs Habsbourg se laissaient représenter aux côtés de leurs épouses impératrices, mais ici, la situation, inversée, crée une urgence. Il était possible auparavant de mettre un portrait de l'impératrice à côté de celui de l'empereur. Après 1745, cela devient nécessaire. Il s'agit de montrer le représentant des titres héréditaires ainsi que le détenteur de la dignité impériale, côte à côte. Marie-Thérèse est à la fois épouse et souveraine.

La Monarchie a atteint un de ses objectifs de reconnaissance après l'élection et le couronnement de François Étienne de Lorraine comme empereur en 1745. La réunion des titres n'est pas sans susciter quelques difficultés : il est alors nécessaire de trouver une solution pour représenter leur répartition entre mari et femme sans créer d'inégalité. La Monarchie est toujours liée à la dignité impériale comme en témoigne l'abondante production, entre 1745 et 1765, de portraits de Marie-Thérèse avec des portraits de son époux, deux faces complémentaires. La répartition des titres est séparée visuellement entre Marie-Thérèse et son époux, puis entre elle et son fils Joseph en fin du règne.

<sup>228</sup> Haag, *Kaiserliche Schatzkammer*, pp. 22–25.

<sup>229</sup> Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 135: « Im Jahre 1745 wurde Franz I zum Kaiser gekrönt und die Produktion hat stark zugenommen ».

Après 1745 et le couronnement tant attendu de François Étienne, qui est, d'une certaine façon, le propre succès de Marie-Thérèse<sup>230</sup>, il est nécessaire de représenter François Étienne comme empereur avec la couronne impériale de Nuremberg. L'archiduchesse d'Autriche, également roi de Hongrie et de Bohême est, quant à elle, peinte avec les couronnes de ces pays ainsi qu'avec la couronne impériale familiale<sup>231</sup>. Ce modèle binaire est très fréquent jusqu'en 1765, année de la mort de François Étienne. Puis, à partir de cette date et jusqu'à la mort de la souveraine en 1780, la reine majestueuse cède la place à la représentation de la *Kaiserin Witwe*, la veuve impératrice accompagnée de son corégent et héritier, l'archiduc Joseph devenu l'empereur Joseph II.

En position d'épouse dans les portraits de la période 1745–1765, Marie-Thérèse ne s'appuie pas toujours sur le sceptre mais laisse la place à l'empereur qui accède alors à une position de monarque régnant. Il est alors plus approprié de représenter l'empereur en position première de « chef ». Dans ce cas, les mains de Marie-Thérèse ne tiennent plus aucun insigne du pouvoir. Dès 1745, le problème à résoudre pour la représentation artistique de couple devient en effet très délicat. Les titres sont partagés, François Étienne n'en possède qu'un seul mais qui reste toujours le plus éminent : la dignité impériale<sup>232</sup>. Il s'agit d'éviter de créer l'impression d'une subordination de Marie-Thérèse à François Étienne, ou l'impression que les titres de Marie-Thérèse passent sous le contrôle de François Étienne. La solution est la représentation complémentaire du couple sur deux tableaux séparés la plupart du temps, l'empereur et le monarque

---

**230** Sur ce sujet de la répartition des titres entre Marie-Thérèse et François Étienne de Lorraine, voir notamment l'article de Bettina Braun, qui propose l'inscription sur le double sarcophage du couple impérial comme exemple de la position particulière de Marie-Thérèse comme impératrice : *Rom. Imperii Maiestatem Domui Suae Restituit*, ce qui signifie que Marie-Thérèse est celle qui a rendu la dignité impériale à sa Maison. L'auteur insiste également sur le fait que sur le sarcophage, les deux époux sont tournés l'un vers l'autre, tenant ensemble le sceptre du couronnement hongrois, voir Braun, « Maria Theresia », p. 227.

**231** La souveraine, comme roi de Hongrie et de Bohême, était une tête couronnée. Un problème de préséance concernant le cérémoniel était bel et bien réel entre elle et son mari, même avant le couronnement de celui-ci comme empereur ; voir Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 69–70 ; voir aussi sur cette question Braun, « Maria Theresia », p. 216 et pp. 218–219, l'auteur insiste sur le fait que sur les pièces de monnaie la souveraine est aussi peinte comme impératrice, et qu'elle laisse à partir de 1746 aussi la place à l'image de François Étienne, et après 1766 à l'image de Joseph et de l'empereur défunt.

**232** Dans son ouvrage consacré à Marie-Thérèse, Braun explique que beaucoup d'impératrices de l'époque moderne n'ont pas été couronnées ; voir Braun, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser*, pp. 82–83 ; et encore Fühner, « Kaiserinnenkrönungen », p. 294. Ce qui était nouveau dans le cas de Marie-Thérèse et de François Étienne était le fait que l'empereur devait sa position à sa femme.

des territoires héréditaires, ou sur deux plans d'un même tableau pour les quelques doubles portraits que nous possédons.

Le fait que Marie-Thérèse refuse de se laisser couronner en tant qu'impératrice, en tant qu'épouse de l'empereur en 1745, et ce à la grande déception de son époux, joue un rôle important d'un point de vue symbolique et politique<sup>233</sup>. La souveraine conserve ainsi son indépendance, marque sa différence par rapport aux autres impératrices, et souligne aussi la position des pays héréditaires en tant qu'unité différente, si ce n'est supérieure et bien distincte de l'Empire<sup>234</sup>. Marie-Thérèse n'est ni empereur ni impératrice du Saint Empire :

Tout ce que je puis en deviner au risque de me tromper, c'est que peut-être Elle regarde ce couronnement au-dessous des deux Couronnes Masculines qu'Elle porte, ayant une fois dit qu'en fait de couronner Elle ne vouloit plus changer de sexe<sup>235</sup> et m'ayant répété aujourd'hui que ce couronnement n'étoit qu'une comédie, et qu'Elle ne vouloit pas la jouer<sup>236</sup>.

Il existe une certaine tension, si ce n'est une forme d'antagonisme pour les Habsbourg, entre leur rôle d'empereurs et leurs devoirs en tant que souverains des pays héréditaires<sup>237</sup>.

Ainsi devant l'impossibilité d'élire et de couronner Marie-Thérèse en tant qu'empereur, des solutions artistiques sont proposées – par les portraits de François et de Joseph aux côtés de ceux de Marie-Thérèse. La couronne impériale familiale est souvent peinte dans les portraits de Marie-Thérèse tandis qu'à partir de cette période, son époux puis son fils, sont systématiquement re-

**233** Whaley, « Die Habsburgermonarchie », p. 295.

**234** Voir notamment Whaley, « Die Habsburgermonarchie », p. 295; Yonan, *Empress Maria Theresa*, p. 30.

**235** C'est-à-dire qu'ayant été « homme » lors de ses couronnements de Hongrie et de Bohême, elle ne souhaite plus redevenir « femme » pour être couronnée à Francfort.

**236** Lettre du chancelier d'Etat, Anton Corfiz comte Ulfeld, à François Etienne, datée du 22 août 1745, citée d'après Arneth, *Geschichte Maria Theresias*, vol. 3, p. 429. Voir aussi les propos de Regina Schulte à ce sujet, *Der Körper der Königin* ou *The Body of the Queen*, pp. 18–20, Regina Schulte souligne le fait que Marie-Thérèse rechigne à participer à la cérémonie de couronnement de son époux à Francfort, qu'elle refuse de se laisser couronner comme impératrice car elle porte déjà deux couronnes masculines, dont elle ne souhaite pas rabaisser le prestige en se faisant couronner comme impératrice, comme épouse de l'empereur. Toutefois, Marie-Thérèse parvient à transformer la journée de couronnement de son époux en une procession triomphale à son égard. Et Regina Schulte de rajouter que Marie-Thérèse était devenue maîtresse « dans l'art de jouer sur la transgression entre son corps politique et son corps naturel », voir p. 20.

**237** Whaley, « Die Habsburgermonarchie », p. 313. Whaley rajoute également que ces deux fonctions étaient complémentaires pour le rôle des Habsbourg en Europe.

présentés avec la couronne impériale conservée à Nuremberg, et qui n'appartient pas en propre aux Habsbourg. Plus rarement, l'empereur et son épouse, sont peints ensemble comme dans le double portrait de l'abbaye de Sankt Florian.

Dans quelques portraits, cependant, Marie-Thérèse est peinte seule à côté de la véritable couronne impériale, couronne qu'elle ne peut, en principe, porter, car elle n'est pas couronnée impératrice<sup>238</sup>. Ces portraits ne sont pas les plus répandus mais sont toutefois réalisés, pour certains d'entre eux, par de grands peintres de cour. Ce sont parfois des commandes de la cour, en particulier les deux portraits de Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême, avec la couronne de Saint Wenceslas sur la tête.

Ainsi au *Bundeskanzleramt* (la chancellerie fédérale) de Vienne (P 74), le portrait de Marie-Thérèse en roi de Bohême fait allusion au droit de celui-ci de participer à l'élection de l'empereur (couronne de Saint Wenceslas sur la tête, à côté d'elle sont posées sur une table la couronne de Hongrie, le chapeau archiducal et la couronne impériale). Il peut aussi s'agir de la revendication du titre impérial pour sa famille contre le prétendant bavarois Charles VII (ou Charles Albert de Bavière). En plus de s'être fait couronner en tant qu'empereur du Saint Empire, celui-ci s'était fait sacrer roi de Bohême à Prague en 1743, durant une assez courte occupation de la ville par ses forces. Ce sacre avait même été une condition préalable à son élection impériale. Il se peut que la souveraine souhaite montrer qu'après avoir repris la couronne de Bohême, elle reprendra aussi celle de l'Empire à l'usurpateur.

En 1772, afin d'aménager la résidence impériale rénovée de Prague, Marie-Thérèse se fait de nouveau représenter en habit de couronnement de Bohême, par le peintre de cour Auerbach sceptre en main, avec la couronne de Bohême sur la tête et à côté de la seule couronne impériale (P 76, Figure 30) ; ce portrait ressemble beaucoup au tableau exécuté en 1743 par l'atelier de Meytens (P 74)<sup>239</sup>. Cette couronne impériale est donc principalement liée à un public issu de Bohême et rappelle le lien très fort entre la Bohême et le Saint Empire. En 1743 comme dans les années 1770, il est nécessaire de rappeler ce lien.

Les ateliers de Meytens et d'Auerbach, artistes de cour, ont ainsi peint par deux fois au moins Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême à côté de la couronne impériale. L'appartenance de la Bohême à l'Empire se réduit plus ou moins à la dignité électorale et l'électorat est une voie d'accès à l'élec-

<sup>238</sup> Braun, « Maria Theresia », p. 226, comme Braun l'affirme, Marie-Thérèse était certainement plus *Landesherrin* que *Kaisergattin*.

<sup>239</sup> Vlček, « Die Burg », pp. 90–91.



tion impériale. Plus encore, la Bohême est un électorat de l'Empire, le seul que possèdent les Habsbourg (l'Autriche n'a jamais été un électorat). La possession de la Bohême donne ainsi aux Habsbourg la possibilité de se faire représenter à côté de la couronne impériale dans leurs portraits en habit de couronnement de Bohême.



**Figure 30:** Johann Karl Auerbach, Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême, 1772, 225 x 150 cm, Inv. Nr. HS 83, Prague Castle Art Collections, République tchèque.

Un autre portrait de Marie-Thérèse, représentée de moitié à côté de la couronne impériale, probablement peint dans les années 1750, sert à décorer la résidence de l'archevêque d'Olomouc (P 57). Le Musée de la ville de Prague possède également un portrait de Marie-Thérèse peinte avec l'insigne impérial au côté de l'archiduc Joseph enfant (P 78, Figure 31). Il s'agit à Olomouc, comme à Prague, de l'œuvre d'artistes locaux de Bohême. Certains artistes régionaux de Bohême représentent Marie-Thérèse comme une impératrice, différente toutefois de ses parentes étant donné sa situation, selon un modèle répandu de l'impératrice à

côté de la couronne impériale. En tant que femme de l'empereur, Marie-Thérèse est de fait impératrice, et surtout la mère du futur roi des Romains. En représentant Marie-Thérèse avec la couronne impériale<sup>240</sup>, on se rapproche d'une iconographie traditionnelle des impératrices.

Les peintres offrent aussi l'image de la mère à côté de son enfant et des titres impériaux que sera un jour appelé à porter cet héritier. Ce modèle ne concernait toutefois pas Charles VI ni Joseph I, faute d'héritiers, mais dans la situation de Marie-Thérèse, il s'agit d'un argument de poids. C'est en particulier le cas dans les portraits montrant Marie-Thérèse et Joseph enfant, tous deux proches de la couronne impériale. Outre celui du Musée de la ville de Prague (P 78, Figure 31), un autre portrait associant Joseph, Marie-Thérèse et la couronne impériale, se trouve à l'abbaye de Seitenstetten en Autriche (P 80, Figure 33). Dans les deux tableaux conservés dans cette abbaye et au Musée de la ville de Prague, trois éléments essentiels, Marie-Thérèse, la couronne impériale et l'archiduc Joseph, vêtu en Hussard hongrois avec l'Ordre de la Toison d'Or, sont peints au sein d'un même espace, à la même hauteur même dans le portrait de Prague, mettant en valeur la continuité entre les Habsbourg-Lorraine et la dignité impériale. La dignité impériale ne semble ainsi être interrompue ni par la montée sur le trône d'une femme ni par la fondation d'une nouvelle dynastie. Au contraire, le fils de Marie-Thérèse, premier empereur de la dynastie des Habsbourg-Lorraine, est bien l'héritier du Saint Empire, le futur roi des Romains. Cette mise en scène souligne que même si la souveraine, en tant que femme, ne peut prétendre pour elle au plus haut titre (la dignité impériale), elle n'en reste pas moins l'épouse de l'empereur comme la mère du futur empereur et la fondatrice de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine qui conserve toujours ses droits à la dignité impériale. Bien qu'une femme monte sur le trône et qu'une nouvelle dynastie soit fondée, une forme de continuité dans la rupture est ainsi assurée. La dignité impériale, encore représentée, est directement associée à la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine.

Les portraits représentant Marie-Thérèse avec la couronne impériale et comme mère du futur roi des Romains semblent souvent des commandes locales, faites à l'occasion notamment du couronnement de François Étienne, ou dans l'attente de ce couronnement comme empereur du Saint Empire romain germanique.

Conservé au Musée de la ville de Prague, ce portrait ci-dessous a peut-être été réalisé par un artiste tchèque, dans l'entourage du cercle d'Auerbach, vers 1745, du moins après 1741. La souveraine est peinte avec Joseph enfant, vêtu de

---

240 Kostelnickova, « 68. Portrait of Empress Maria Theresa », pp. 110–111. Voir la description d'un portrait de la souveraine avec la seule couronne impériale.



**Figure 31:** Cercle d'Auerbach, Marie-Thérèse et Joseph enfant, vers 1745, 231,5 x 150,5 cm, Musée de la ville de Prague, Inv. Nr. H 029 503, Prague, République tchèque. Collections du Musée. The City of Prague Museum.

l'habit de Hussard et arborant l'Ordre de la Toison d'Or. La couronne impériale est représentée à côté d'eux.

En 1745, François Étienne est élu et couronné empereur du Saint Empire romain germanique. Déjà couronnée comme roi de Hongrie et de Bohême en 1741 et 1743, Marie-Thérèse est représentée la main en direction des couronnes ou tendue délicatement vers les insignes du pouvoir. Si Marie-Thérèse reste toute sa vie le souverain, elle est aussi en position d'épouse par rapport à l'empereur, qui lui est désormais peint vêtu du manteau espagnol, le costume traditionnel de cour, représenté à côté de la couronne impériale et parfois appuyé sur un sceptre.

Dans certains doubles portraits de Marie-Thérèse et de son époux, on voit l'empereur François I<sup>er</sup> tenir le sceptre tandis que la main de sa femme relève délicatement le manteau royal. L'absence de gestes d'appropriation du pouvoir

est en elle-même significative et peut souvent être expliquée par l'usage auquel un portrait était destiné. Dans ces portraits précisément, Marie-Thérèse apparaît en position d'épouse, bien que toujours souveraine des territoires héréditaires, tandis que François Étienne est représenté avec une gestuelle de souverain. À l'époque de son couronnement comme empereur du Saint Empire en 1745, et lorsque les tableaux sont exposés dans des *Kaiserzimmer*, salles dédiées à l'empereur plus qu'à la souveraine des pays héréditaires, il est important de symboliser sa position par ce type de posture, donnant de fait à Marie-Thérèse son rôle d'épouse et rappelant le partage des titres. C'est le cas notamment au château de Bruchsal (P 88, Figure 21), dans la résidence des princes-évêques de Spire, où la salle de marbre, ou *Kaisersaal*, expose le portrait de François Étienne appuyé sur le sceptre à côté de la couronne impériale. Dans un autre portrait près de lui, Marie-Thérèse est représentée avec les couronnes mais ne s'appuie pas sur le sceptre. Dans ces espaces ecclésiastiques du Saint Empire, comme au château de Bruchsal, c'est la figure de l'empereur qui est traditionnellement mise en valeur. Afin d'assurer la bonne répartition des rôles entre les membres du couple, c'est l'empereur qu'il faut aussi légitimer et donc représenter de manière régnante.

Un modèle de portrait, apparu aux alentours de 1745, lors du couronnement de François Étienne comme empereur du Saint Empire romain germanique, représente Marie-Thérèse en robe de soie bleue tandis que son époux est en position d'empereur. Ce modèle, diffusé en de nombreux exemplaires, présentent diverses variations dans la position des mains. C'est ainsi qu'un des modèles exposés au Musée Brukenthal de Sibiu, ancienne région de Transylvanie (P 90), représente Marie-Thérèse avec la main gauche posée sur la couronne impériale familiale, la main droite relevant le manteau, tandis qu'un portrait similaire conservé à l'abbaye de Göttweig en Autriche (P 96) montre Marie-Thérèse la main droite relevant son manteau et la main gauche tendue, ouverte, vers le vide, et non posée sur la couronne. Les répliques et copies similaires, qui se trouvent chez les princes évêques à Bruchsal (P 88, Figure 21) mais aussi à Augsbourg (P 105) ainsi qu'au Musée national germanique de Nuremberg (P 89), anciennes collections des Seckendorff, ou encore à l'abbaye de Pannonhalma en Hongrie (P 86), proposent des portraits avec une position similaire de la main légèrement tendue vers le manteau royal, ou le relevant. Les visages et les corps des deux souverains sont alors légèrement tournés l'un vers l'autre. En outre, souvent un seul des membres du couple s'appuie sur le bâton de commandement, c'est parfois François Étienne tandis que Marie-Thérèse pose la main sur la couronne ou se contente de relever délicatement son manteau (comme dans les portraits de Bruchsal, Nuremberg, Augsbourg et de Pannonhalma). La situation peut tout aussi bien être inversée, c'est alors Marie-Thérèse qui est représentée proche de son époux, avec le bâton en main, à moins que les

deux membres du couple n'aient le bâton en main comme à Eggenberg (P 136). Il s'agit tantôt de représenter le couple impérial, l'époux, François Étienne avec son épouse Marie-Thérèse, tant de créer une sorte d'équilibre dans le couple. Dans d'autres tableaux, comme dans le double portrait de Sankt Florian (P 135, Figure 32), il est plutôt question de mettre en scène la souveraine des pays héréditaires à côté de son corégent qui la seconde, en assumant notamment la dignité impériale.



**Figure 32:** Peter Kobler, double portrait de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup>, 1746, « Stiftsbibliothek St. Florian », 320 x 300 cm, Inv. Nr. 76/12, Sankt Florian, Augustiner Chorherrenstift, Autriche.

Dans ce double portrait de Peter Kobler conservé à l'abbaye de Sankt Florian<sup>241</sup>, la souveraine est représentée à la gauche de son époux qui, lui, s'appuie sur le sceptre dans une position souveraine (P 135, Figure 32). Dans la salle impériale

<sup>241</sup> Sur le double portrait en particulier de Peter Kobler, voir Yonan, *Empress Maria Theresa*, p. 31 et Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », p. 209.

où ce double portrait est conservé, l'empereur François I<sup>er</sup> apparaît en manteau espagnol, sceptre en main, comme empereur. Marie-Thérèse, elle, est représentée, légèrement en retrait par rapport à François Étienne<sup>242</sup>, sa main gauche tendue gracieusement vers sa robe et vers le côté, sa main droite vers les couronnes. La complémentarité entre la dignité impériale de François Étienne et la souveraineté héréditaire de Marie-Thérèse est bien visible.

Comme la figure de l'empereur régnant, sceptre en main, la figure d'autorité de Marie-Thérèse côtoie parfois, bien que rarement, celle du roi guerrier. Ces deux facettes du pouvoir se retrouvent dans des espaces ecclésiastiques, comme à l'abbaye de Melk où les deux portraits de Marie-Thérèse (P 21) et de François Étienne, réalisés par l'atelier de Martin van Meytens vers 1741, sont exposés près de l'escalier qui conduit aux chambres impériales. De tels portraits où François Étienne est représenté en armure, se trouvent aussi dans l'abbaye de Lilienfeld en Basse-Autriche (en pendant au portrait de Marie-Thérèse, P 67, Figure 4), au château d' Eggenberg près de Graz (le portrait équivalent de Marie-Thérèse est le P 136), et dans la résidence épiscopale, puis archiépiscopale, d'Olmouc en Moravie (en pendant au portrait de Marie-Thérèse P 56).

« On ne peut pas non plus comprendre l'histoire autrichienne sans la position impériale dans l'Empire »<sup>243</sup>. Roi de Hongrie, Marie-Thérèse se désigne et est désignée en effet comme *Kaiserlich-Königliche Majestät, von Gottes Gnaden Römische Kaiserin*<sup>244</sup>. Peu après la difficile élection de François Étienne à la tête du Saint Empire, la signification et l'importance de la couronne impériale pour les Habsbourg est objet de débat dès 1746<sup>245</sup>. L'opinion retenue est celle du vice-chancelier impérial Rudolf Joseph comte Colloredo-Waldsee<sup>246</sup>, qui souligne

---

**242** Mentionnons les propos de Barbara Stollberg-Rilinger qui évoque le fait qu'en tant que roi de Bohême et archiduchesse d'Autriche, la souveraine était la vassale de son époux l'empereur, même si la manifestation de ce lien par le rituel d'un hommage à genoux fut évitée ; voir Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 163–164.

**243** Press, « Österreichische Großmachtbildung », p. 154.

**244** De telles désignations sont couramment employées dans des ouvrages contemporains à l'époque de Marie-Thérèse, tel celui de Dröner Heinrich Ludwig, « Ihrer Kaiserlich Königlich Apostolischen Majestät Vorstellung und ersuchen an ihre hohe Mitstände des deutschen Reichs gegen die widerrechtlichen und friedbrüchigen Handlungen seiner könig-Preussisch Majestät bei Gelegenheit der bayerischen Erbfolge », Francfort, 1778.

**245** Braun, « Maria Theresia », pp. 214–217. Bettina Bran évoque le rôle de François Étienne comme empereur.

**246** Colloredo-Waldsee fut vice-chancelier impérial (*Reichsvizekanzler*) de 1740 à 1742 puis de 1745 à 1788; voir Gnant, « Franz Stephan von Lothringen als Kaiser », p. 126; Hochedlinger, « Die Reichshofkanzlei », pp. 328–329; Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 164–165.

que l'Empire ne peut pas fonctionner sans les Habsbourg<sup>247</sup>. Mais de même, insiste-t-il, la dynastie serait affaiblie sans le soutien de l'Empire<sup>248</sup>. Juste après son accession à la dignité impériale, en novembre 1766, Joseph II soumet à son tour une série de questions concernant le potentiel de l'Empire au conseiller d'État Johann Anton comte Pergen, à Colloredo, toujours en fonction, ainsi qu'au chancelier d'État Kaunitz<sup>249</sup>. Toutes les réponses obtenues par Joseph soulignent de nouveau la grande valeur de la dignité impériale, en particulier pour la Maison d'Autriche<sup>250</sup>. La couronne impériale procure à celle-ci une position prioritaire par rapport aux autres Maisons princières européennes ainsi qu'une série d'alliés potentiels en temps de guerre<sup>251</sup>.

Rappelons que François I<sup>er</sup> de Lorraine est le seul empereur du XVIII<sup>e</sup> siècle qui parvient de son vivant à faire élire son fils, le futur Joseph II, en tant que roi des Romains en 1764<sup>252</sup>. Cela a lieu après de nombreuses difficultés et de subtiles négociations<sup>253</sup>. Dans des commandes de cour et des commandes locales, la continuité de la dignité impériale entre les Habsbourg et les Habsbourg-Lorraine est manifestée et représentée par la couronne impériale. Entre les deux dynasties, aucune rupture majeure ne doit apparaître.

Si l'Empire continue à conserver une importance pour la Monarchie, la définition donnée à cette entité évolue.

« Par mon Autriche, j'entends [. . .] tous les royaumes et pays héréditaires de la Maison d'Autriche germanique, qu'ils se trouvent à l'intérieur ou à l'extérieur de l'Empire Romain », a pu dire Philipp Wilhelm von Hörnigk<sup>254</sup>. Les ins-

247 Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », pp. 288–318.

248 Mémoire de Colloredo (1746), cité par Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 161–162.

249 Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », pp. 300–301, p. 300.

250 Beales, *Joseph II*, vol. 1, pp. 119–123; Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », p. 291, pp. 300–301; Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, pp. 286–287.

251 Whaley, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich », p. 301. Toutefois, selon Barbara Stollberg-Rilinger, le fait que François I<sup>er</sup> puis Joseph II aient commandé un rapport d'évaluation de l'utilité de la couronne impériale pour la Maison des Habsbourg témoigne assez de sa perte d'importance, même si les réponses apportées à cette enquête se révèlent très positives ; voir Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich*, p. 100.

252 Kugler, *Die Reichskrone*, pp. 122–124; Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen*, p. 214.

253 Burkhardt, *Vollendung und Neuorientierung*, p. 440; Gnant, « Franz Stephan von Lothringen als Kaiser », p. 128.

254 Hörnigk, *Oesterreich uber alles*, p. 2 : « Durch vorangesetztes mein Oesterreich verstehe ich nicht bloser Dingen das Welt belobte, zu beyden Seiten des Donaustroms erstreckte Erzherzogthum dieses Namens; sondern an bey alle und jede des Teutschen Oesterreichischen Erzhause, es sey in- oder außerhalb des Röm. Reichs gelegene Erb-Königreich und Länder, demnach Ungarn mit darunter begriffen ». Sur ce passage, voir Andruchowicz, « Philipp Wil-

titutions impériales se détachent peu à peu de celles de la Monarchie. Dès 1620, la chancellerie d'Autriche prend ses distances avec la chancellerie d'Empire<sup>255</sup>. Toutefois cette dignité impériale semble indispensable. Elle offre en effet une forme d'unité. « „La nation allemande“, écho de l'Imperium Teutonicorum de Frédéric Barberousse, élément fédérateur du Saint Empire, semble ainsi s'effacer progressivement au profit d'un nouvel espace impérial, multinational, l'Empire des Habsbourg », pour reprendre les termes d'Eric Hassler<sup>256</sup>. Quels insignes vont permettre de définir ce nouvel empire ?

## b. L'insigne impérial familial dans les portraits

En plus des *Reichskleinodien* officiels (ou insignes impériaux), de plus en plus d'insignes privés sont créés au cours de l'histoire du Saint Empire, en particulier par et pour les Habsbourg. Les objets impériaux conservés à Nuremberg ne sont en effet prêtés que pour le couronnement de l'empereur. La couronne impériale de Nuremberg ne leur appartenant pas, les Habsbourg ont besoin de leur propre couronne. Les régents font ainsi exécuter des ornements privés pour d'autres festivités. L'objet le plus connu, toujours conservé, est sans aucun doute la *Rudolfskrone*, la couronne privée de Rodolphe II. Selon les comptes-rendus de l'époque, il existait plusieurs *Hauskronen* ou couronnes impériales familiales. Si la couronne de Rodolphe est toujours à notre disposition aujourd'hui, les autres couronnes de la Maison ont été brisées, vendues ou fondues<sup>257</sup>.

Il nous reste donc la couronne privée de l'empereur Rodolphe II, confectionnée par le joaillier Jan Vermeyen en 1602, constituée d'un bracelet serti de lys, symbole de la dignité impériale, d'une mitre qui signale la position divine conférée à l'empereur, et d'un bracelet serti de huit gros diamants, allusion à la couronne impériale. Sur cette couronne, Rodolphe II s'est fait représenter dans ses quatre dignités : comme chef de guerre et vainqueur des Turcs, lors de son couronnement à Ratisbonne, en tant qu'empereur Romain, lors de sa cheu-

---

helm von Hörnigk », pp. 703–704; Heiss, « Ökonomie und Österreichbewußtsein », p. 230; Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », pp. 200–201.

<sup>255</sup> Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », p. 148 ; Hochedlinger, « Die Reichshofkanzlei », p. 326.

<sup>256</sup> Hassler, « Construction, fractionnement et recomposition », p. 152.

<sup>257</sup> Concernant ces couronnes, celle de l'empire et celle de Rodolphe, et pour savoir lesquelles furent portées par l'époux et le fils de Marie-Thérèse, voir notamment Kugler, *Die Reichskrone*, p. 124 ; Vocolka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, pp. 175–177 ; voir aussi Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, p. 90.



chée sur la colline du couronnement à Presbourg, comme roi de Hongrie, et enfin lors de son arrivée sur le Hradschin (Hradčany) à Prague, comme roi de Bohême<sup>258</sup>. Cette couronne de Rodolphe n'est pas forcément celle qui est représentée comme *Hauskrone* dans les portraits de Marie-Thérèse.

L'Empire conserve les anciens insignes depuis l'empereur Sigismund tandis que la Maison des Habsbourg se dote de nouveaux symboles<sup>259</sup>. La couronne de Rodolphe a, comme nous l'avons vu, une plus grande importance pour les Habsbourg car elle a été créée en tant que couronne privée et fait partie des insignes, qui d'un point de vue juridique, ne sont pas des insignes de l'Empire. La couronne de la Maison ne représente pas seulement la double dignité royale du monarque, elle peut aussi, au choix, remplacer l'une ou l'autre couronne qui symbolise l'un ou l'autre royaume<sup>260</sup>.

Dans l'inventaire de la *Schatzkammer* impériale, la couronne de Rodolphe II est recensée en 1677 comme *Kayserliche Hauss-Cron*, comme couronne impériale de la Maison<sup>261</sup>. Le lien de l'empire avec la Maison des Habsbourg est représenté par cet insigne qui est compris dans un sens universel<sup>262</sup>. L'empereur Léopold n'a besoin que de cette couronne, qui lui appartient personnellement ainsi qu'à sa famille, pour symboliser la souveraineté universelle liée à la Maison d'Autriche<sup>263</sup>.

De nombreux portraits du corpus représentent la couronne impériale familiale, seule ou avec les autres couronnes. Après 1745, cet insigne figure très souvent au premier plan à côté de la couronne de Saint Étienne, rappelant ainsi les prétentions impériales de la Maison d'Autriche et de Marie-Thérèse elle-même. Ce type de portrait souligne leur volonté de créer un empire qui leur appartient en propre, fondé à partir de leurs pays. La dignité impériale de la Maison d'Autriche, toujours d'actualité, apparaît toutefois dans un contexte nouveau, portée par une nouvelle famille, celle des Habsbourg-Lorraine et par une femme, Marie-Thérèse, épouse et mère, fondatrice de cette dynastie, aux côtés du nouvel empereur issu de la maison de Lorraine.

258 Haag, *Kaiserliche Schatzkammer*, pp. 136–139. Cette couronne deviendra celle de l'Empire d'Autriche. Voir aussi Polleross, « Kaiser, König, Landesfürst », pp. 196–197.

259 Matsche, « Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät », p. 384. Voir cet ouvrage, concernant la transmission de la dignité impériale sous Charles VI; Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, vol. 1, p. 90.

260 Schwarzenberg, *Die Sankt Wenzels-Krone*, p. 26; Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, p. 235.

261 Vocelka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, p. 175. Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, p. 235.

262 Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, pp. 234–239, notamment p. 235.

263 Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, p. 235.

Plus de la moitié des portraits du corpus exposent soit la couronne impériale familiale, soit la couronne de Hongrie, au premier plan, devant ou proche des autres couronnes. Ce sont les deux modèles essentiels de la représentation. Cette couronne impériale familiale apparaît notamment dans les portraits réalisés lors du couronnement de François Étienne comme empereur en 1745 ainsi que lors du veuvage de Marie-Thérèse après 1765, à l'époque de la corégence avec son fils Joseph II. Tous les pays de la Monarchie possèdent de tels portraits.

Le modèle de Marie-Thérèse en robe de soie bleue avec la couronne impériale familiale (ou couronne impériale héraldique, ou encore *Mitrakrone*) peinte devant les autres couronnes des pays est particulièrement fréquent. Ce nouveau type de portrait se retrouve chez les Seckendorff (P 89) en Allemagne, aux châteaux d'Opočno (P 97) et de Veltrusy en Bohême (P 114), auprès de partisans du régime comme les Colloredo ou les Chotek, auprès d'ecclésiastiques comme aux abbayes de Göttweig (P 96), Pannonhalma (P 86) ou Teplá (P 94). Il est souvent accompagné d'un portrait de François Étienne pour compléter la représentation du couple impérial, l'empereur avec la couronne impériale et la souveraine des pays héréditaires. C'est le cas chez des princes ecclésiastiques de l'Empire, comme dans le *Fronhof* à Augsbourg (P 105) et au château des princes-évêques de Spire à Bruchsal (P 88, Figure 21). Ce type de portraits montrant la souveraine vêtue d'une robe de couleur bleue, couleur de la Vierge Marie, symbole par excellence de la pureté et de la souveraineté, est abondamment distribué. C'est le motif de légitimation d'une certaine période, celle du couronnement de François Étienne, qui devient alors François I<sup>er</sup>, où Marie-Thérèse doit assumer son rôle d'épouse de l'empereur et de « souverain » des territoires héréditaires. Après l'intermède bavarois, une subtile diplomatie de représentation et de reconquête est mise en place par la dynastie, en particulier par François Étienne, qui est retranscrite dans les portraits du couple impérial.

Remarquons que François Étienne de Lorraine ne porte pas la couronne impériale de Nuremberg lorsqu'il entre le 4 octobre 1745 dans l'église Saint-Bartholomé à Francfort<sup>264</sup>. Il porte alors une couronne privée. Sur cette couronne, on peut voir les armes de la Maison<sup>265</sup>, c'est cette couronne même, ou une couronne de famille très similaire, que l'on retrouve dès 1745 représentée souvent en premier plan devant les autres couronnes sur les portraits de Marie-Thérèse.

Par la suite, à l'occasion du couronnement de Joseph II comme roi des Romains en 1764, la couronne impériale familiale, la *Rudolfskrone*, est également

<sup>264</sup> Vocolka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, p. 176; Zedinger, *Franz Stephan von Lothringen*, p. 195.

<sup>265</sup> Kugler, *Die Reichskrone*, pp. 122–124.

portée comme *Hauskrone* par l'empereur François I<sup>er</sup>. Sur les tableaux de l'atelier de Meytens, on peut très distinctement reconnaître le père avec la couronne de Rodolphe<sup>266</sup>. Marie-Thérèse n'est pas présente au couronnement de son fils et selon le point de vue de l'héritier lui-même, Joseph, la cérémonie est « désagréable et inutile »<sup>267</sup>. Malgré ce mépris affiché pour la dignité impériale, la représentation de Marie-Thérèse et de sa famille n'en continue pas moins d'exhiber les insignes impériaux en particulier lors de l'élection de François Étienne en 1745 et lors de celle de Joseph, en 1764, comme roi des Romains<sup>268</sup>.

Marie-Thérèse refuse de se laisser couronner en tant qu'épouse de l'empereur en 1745. Pour autant, la dignité impériale n'est pas vraiment interrompue par la montée sur le trône d'une femme et par la fondation d'une nouvelle dynastie. Au contraire, le fils de Marie-Thérèse, premier empereur de la dynastie des Habsbourg-Lorraine, est montré comme l'héritier du Saint Empire, le futur roi des Romains et empereur du Saint Empire romain germanique: c'est une revendication. La dignité impériale conserve toujours un intérêt stratégique pour les Habsbourg-Lorraine.

Conformément à la situation juridique de Marie-Thérèse, très peu de portraits la peignent avec la couronne impériale de Nuremberg. Marie-Thérèse demeure à la fois fille, femme et mère d'empereurs du Saint Empire romain germanique. Lorsque l'insigne apparaît dans les portraits de Marie-Thérèse, la couronne impériale de Nuremberg est liée à la Bohême et aux Habsbourg-Lorraine, ou au rôle de Marie-Thérèse comme femme de l'empereur.

Dans la plupart des cas, les portraits du couple impérial montrent François Étienne avec la couronne impériale de Nuremberg, puis après la mort de ce dernier, son fils Joseph est peint à côté de celle-ci. Marie-Thérèse apparaît en pendant comme souveraine légitimée et couronnée, régnant sur ses territoires héréditaires. Charles VI utilise déjà souvent toutes les couronnes de ses domaines de souveraineté comme insignes de son pouvoir dans ses portraits<sup>269</sup>. Au

**266** Macek, *Die Krönung Josephs II.*, pp. 68–71, 77–78. À l'occasion du couronnement de Joseph comme roi des Romains, François Étienne porte la couronne de Rodolphe, p. 71. Sur le couronnement de Joseph II, voir aussi Bauer, « Eine Stadt im Ausnahmezustand »; Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, pp. 229–246.

**267** Cité d'après Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider*, p. 237.

**268** Voir notamment sur ce point les propos qu'en tient Braun ; Braun, « Maria Theresia », pp. 218–219.

**269** Le portrait de Charles VI vers 1730 attribué à Auerbach et aujourd'hui à la Schatzkammer du Kunsthistorisches Museum de Vienne, GG Inv.-Nr. 2140, en est un bon exemple ; voir Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 247–248. Voir aussi un portrait de Charles VI avec plusieurs couronnes réalisé par Johann Gottfried Auerbach, Inv. Nr. 3464,

moins depuis la Pragmatique Sanction de 1713, il est lui-même représenté régulièrement de cette manière, comme l'atteste un certain nombre de portraits exécutés par le peintre Johann Gottfried Auerbach dans les années 1730, à l'exemple de celui qui se trouve aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne, dans la *Schatzkammer*<sup>270</sup>. Le père de Marie-Thérèse est peint en habit de l'Ordre de la Toison d'Or, assis, les couronnes sont à ses côtés sur une table. La couronne impériale de Nuremberg devance celles de Hongrie et de Bohême, soulignant ainsi les principaux titres de Charles VI. La représentation de sa fille Marie-Thérèse lui ressemble sur ce point, dans la juxtaposition des couronnes.

## 4 Conclusion

La représentation princière aux côtés des différentes couronnes ne débute pas avec Marie-Thérèse mais existe déjà sous son père Charles VI. Marie-Thérèse hérite d'un passé et d'une tradition de représentation familiale qu'elle remanie à sa façon.

Les insignes et symboles de la Monarchie et des pays, comme le chapeau archiducal, les couronnes de Hongrie et de Bohême, la *Hauskrone* (couronne de Rodolphe II ou couronne impériale familiale), sont montrés dans les portraits de Marie-Thérèse. Selon les périodes, certaines couronnes sont mises en avant. Dans tous les cas, les insignes sont représentés, ensemble, à côté de la souveraine, pour témoigner de la souveraineté des Habsbourg sur les territoires. Nous avons consacré ce chapitre aux liens entre les événements, les régions de la Monarchie et les types de portraits de Marie-Thérèse.

La couronne hongroise est la plus et la mieux représentée, c'est en effet la plus haute dignité possédée par Marie-Thérèse. Le royaume de Hongrie ne fait pas partie du Saint Empire, ce qui éloigne la représentation de Marie-Thérèse de l'idée d'*imperium*, Empire germanique, mais la rapproche de l'idée d'*imperium* autrichien. L'impossibilité pour Marie-Thérèse d'être élue à la tête du Saint Empire devient moins grave si la légitimité de la nouvelle Monarchie est davantage liée à la couronne de Saint Étienne ou encore à la couronne impériale familiale, et non plus principalement à la couronne impériale de Nuremberg.

Représenter au côté de Marie-Thérèse la couronne familiale mais aussi celle de Hongrie, qui ne fait pas partie du Saint Empire, peut être interprété comme

---

Kunsthistorisches Museum, Vienne, Pippal, Cat. N. 18, « Portrait de l'empereur Charles VI », pp. 84–85 ; Pons, *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, p. 235 et pp. 372–376.

<sup>270</sup> Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 247–248.

une manière de faire oublier la perte provisoire de la couronne impériale entre 1742 et 1745. La valeur symbolique de la Sainte Couronne de Hongrie explique aussi toutes les mesures entreprises par Marie-Thérèse pour la rehausser. En raison de la séparation croissante entre la souveraineté sur les États héréditaires et le rôle réel de l'empereur du Saint Empire, le royaume de Hongrie offre une autre dignité indispensable pour la légitimité de Marie-Thérèse, du moins est-ce une hypothèse de notre part.

La couronne impériale de Nuremberg n'est pas totalement absente mais elle est surtout montrée à côté de François Étienne comme il se doit. Dans les propres portraits de la souveraine, la couronne impériale peut être représentée à côté de la couronne de Bohême ou à proximité de Joseph enfant. Symbole d'unité familiale, la couronne impériale familiale ou la *Hauskrone* est très souvent peinte à côté de Marie-Thérèse et des autres couronnes.

D'autres insignes comme les vêtements peuvent jouer un rôle identitaire important et marquer la souveraineté sur certains territoires en rendant hommage aux pays respectifs. C'est lors des cérémonies d'hommage et lors des couronnements en 1740, 1741, 1743 et 1745, ou à l'occasion de la reprise de pouvoir dans certaines provinces, que la plupart des types de portraits apparaissent et sont ensuite reproduits tout au long du règne.

Si les types de portraits sont réalisés en fonction de certaines périodes et de publics bien précis, des portraits comme le modèle à côté de la couronne de Hongrie ou celui proche de la couronne impériale familiale, symbole propre à la Maison d'Autriche, sont unanimement répandus entre 1745 et la mort de la souveraine en 1780.

Marie-Thérèse parle de *Sa Maison*, *Mein Haus*, ou encore de *Notre Maison*, *Unser Haus*, lorsqu'elle écrit et évoque sa Maison. Ce terme renvoie alors à une désignation politique et dynastique<sup>271</sup>. Et en tant que telle, c'est la forme relativement simplifiée d'un ensemble composé de différentes parties, à cet égard assez semblable au Saint Empire. *Mein Haus* semble dans le cas de Marie-Thérèse se référer avant tout à la famille nombreuse de l'impératrice, celle des Habsbourg-Lorraine, qui englobe, pour reprendre la métaphore corporative du corps humain, d'autres maisons, d'autres membres et d'autres royaumes.

Après avoir analysé le contenu des portraits sous l'angle des événements et des régions, nous les aborderons dans le prochain chapitre sous l'angle du genre. Le rôle féminin de Marie-Thérèse dans ses tableaux est en effet très contrasté.

---

271 Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch'? » p. 171. Kallbrunner, *Maria Theresias Politische Testamente*.

## Chapitre IX

# Des rôles multiples pour une femme régnante : différents genres pour la reine

L'Empire d'Autriche est une histoire de famille, et plus exactement d'une famille : celle des Habsbourg-Lorraine. Les seize enfants du couple impérial représentent une richesse et un atout indéniables, indispensables dans un contexte de crise dynastique<sup>272</sup>. Aux côtés des couronnes, un discours de légitimation se met en place par l'intermédiaire des nombreux descendants de la nouvelle dynastie. Formant un type de portrait parmi d'autres mais non des moindres, les portraits de famille, avec Marie-Thérèse, François Étienne et leurs enfants, ainsi que les portraits de la souveraine avec son fils l'héritier Joseph enfant, sont pris en compte au cours du chapitre. Les couronnes des Habsbourg-Lorraine, incarnation des royaumes, forment un Empire, tenu et dirigé par une famille nombreuse, celle des Habsbourg-Lorraine.

Marie-Thérèse est l'élément d'une chaîne de transmission, tout en demeurant un élément fondateur de cette nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine. Durant une période de crise dynastique, la légitimité de la souveraine doit être réaffirmée à l'aide du motif traditionnel de la mère et de l'enfant qui rappelle la Vierge Marie et l'enfant Jésus<sup>273</sup>. Cette figure renvoie aussi à la dimension sacramentelle de la dynastie et à ses ambitions impériales, ainsi qu'au premier devoir de toute monarchie héréditaire comme de toute épouse, celle d'instaurer et d'assurer une dynastie solide et prospère. Ce type de portrait offre de nouvelles perspectives et ressources en matière de représentation, et donc de pouvoir, à la Maison d'Autriche. En tant qu'épouse de l'empereur, Marie-Thérèse est impératrice. Bien plus, elle est la mère d'une nombreuse progéniture, parmi laquelle figurent de futurs empereurs.

La question des deux corps du roi est dépassée car Marie-Thérèse est un souverain fait femme, couronnée en tant que roi de Hongrie et de Bohême. Selon la

---

<sup>272</sup> Braun, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser*, p. 159. Bettina Braun explique bien dans son ouvrage que les seize enfants du couple étaient constamment présentés au public, en signe de « prospérité » de la famille impériale.

<sup>273</sup> Sur les parallèles avec l'iconographie de la Vierge, voir Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt*, vol. 1, p. 150. Sur la piété mariale des Habsbourg et de Marie-Thérèse en particulier, voir Coreth, *Pietas Austriaca*, pp. 54–65 ; Ducreux, « Emperors, Kingdoms, Territories », pp. 284–285 ; Hawlik-van de Water, *Der schöne Tod*, pp. 83–89 ; Ingrao, Thomas, « Piety and Patronage », pp. 31–32 ; Karl, « Pietas Austriaca », p. 256 ; Linsboth, « Wünsche meine andacht zu verrichten », pp. 10–12, 16 ; Reb-Gombeaud, « Religion und Religiosität », pp. 25–26, p. 25 ; Vocolka, Heller, *Lebenswelt*, pp. 20–25.

tradition monarchique, le roi est pourvu d'un corps immortel et politique, incarnation de l'idée d'État, et d'un corps périssable et naturel. Juridiquement, la souveraine est couronnée comme roi de Hongrie et de Bohême. Une ancienne tradition familiale rend d'ailleurs possible la désignation des femmes de la dynastie des Habsbourg à l'aide de titres masculins. Les archiduchesses d'Autriche, lorsqu'elles sont issues de la Maison d'Autriche, sont très souvent désignées comme *archidux*, Marie-Thérèse se nomme aussi *archidux Austriae*<sup>274</sup>. Elle est également couronnée comme roi de Hongrie en 1741, et de Bohême en 1743, et est ainsi parfois désignée sur les médailles comme *Hungariae & Bohemiae rex*, mais on trouve aussi la désignation encore plus fréquente de *regina*, en particulier sur les monnaies<sup>275</sup>.

Malgré la Pragmatique Sanction, la position de Marie-Thérèse en tant que femme n'en est pas moins un obstacle, au début, en tout cas. Toutefois, au fil des années, cette position permet de tirer des types de portraits beaucoup plus marquants que si le souverain avait été un homme. Marie-Thérèse est à la fois roi couronné en tant que tel, tout en restant femme. La théorie des deux corps du roi, telle que l'a décrite Ernst Kantorowicz<sup>276</sup>, ouvre des pistes intéressantes mais ne peut en aucun cas être valable en toute situation. L'exposé de Kantorowicz qui s'applique principalement à l'époque médiévale n'offre qu'une structure d'explication imparfaite pour rendre compte de la complexité de la Monarchie composite autrichienne<sup>277</sup>.

Il est toutefois possible d'affirmer que le corps naturel de femme de la souveraine lui permet de magnifier son corps politique masculin. Marie-Thérèse utilise ainsi certains motifs typiquement féminins comme la maternité pour renforcer sa position en tant que souverain<sup>278</sup>.

---

274 Holzmair, « Maria Theresia », pp. 128–129.

275 Holzmair, « Maria Theresia », pp. 126–128.

276 Kantorowicz, *The King's Two Bodies*; voir note 19.

277 Voir les réflexions sur la relation de cette théorie au corps de la reine chez Edouard, *Le corps d'une reine*, p. 12 : « Le corps d'une reine, creuset à la fois d'une vie naturelle et d'une vie sacrée, offre une illustration parallèle de cette totalité de la 'vie nue' dans le politique. La reine est politique par la majesté sacralisatrice de son corps et par sa fonction biologique d'enfantement. [. . .] Ce corps de reine n'était pas celui du roi, le double corps juridique et physiquement mortel analysé par Ernst Kantorowicz, voire même le corps triple, selon Louis Marin, qui rajoutait aux deux précédents, le corps 'sacramental' ou symbolique, c'est-à-dire celui de la représentation signifiante. » L'historienne se réfère à Marin, *Le portrait du roi*, pp. 14–19. Voir aussi sur la question de la maternité, les ouvrages de Badinter, *Le pouvoir au féminin* et *Les conflits d'une mère*.

278 Badinter, *Le pouvoir au féminin*, p. 330 ; Badinter parle même des trois corps de la reine. En plus du corps politique et naturel, Badinter évoque le « corps maternel qui perpétue la lignée » comme troisième corps.

La question de la succession est un enjeu déterminant des héritages dynastiques et monarchiques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par la Pragmatique Sanction, Charles VI tente de faire respecter le principe de succession linéale cognatique. Malgré cela et jusqu'à sa mort survenue soudainement en 1740, Charles VI espère encore un héritier masculin. Même si Marie-Thérèse est en principe assurée de succéder à son père, la jeune archiduchesse n'est pas destinée au pouvoir. Cette succession en lignée féminine n'est pas la situation souhaitée ni recherchée mais seulement envisagée au cas où l'empereur n'aurait pas de fils qui pourrait hériter. Il s'agit de consolider le noyau familial étroit autour de Charles VI, composé principalement de son épouse Élisabeth Christine et de ses filles, Marie-Thérèse et Marie-Anne. En ce sens, la Pragmatique Sanction anticipe l'attention que Marie-Thérèse elle-même portera à sa propre famille, à son époux et à ses seize enfants.

Les symboles et insignes du pouvoir dont Marie-Thérèse hérite de sa famille servent d'instruments de légitimation. Cette légitimation a aussi lieu grâce à la nouvelle dynastie formée par sa nombreuse famille. La fertilité des Habsbourg-Lorraine est ainsi tout particulièrement mise en valeur par la représentation de l'héritier l'archiduc Joseph enfant à côté de Marie-Thérèse dans les années 1740, ainsi que dans les grands portraits de toute la famille impériale, réalisés dans les années 1750. Au cours de ce chapitre, nous continuons d'analyser les types d'images royales en nous demandant dans quelle mesure les enfants de la souveraine constituent un argument politique de première importance tout au long du règne. Comment la féminité de Marie-Thérèse, en soi un handicap ou du moins un désavantage, peut-elle dans ce cas aider la souveraine à s'imposer sur le plan politique en jouant sur le registre de la maternité ? Liée à la dignité impériale, la maternité incarne une forme de continuité.

En 1756 naît le dernier enfant de Marie-Thérèse, l'archiduc Maximilien, seizième enfant du couple impérial. Entre 1737 et 1756, presque chaque année voit la naissance d'un enfant. Comme les autres épouses de monarques avant elle, Marie-Thérèse accomplit sa fonction principale de femme et d'épouse : assurer une continuité dynastique tout en étant une épouse fidèle et féconde, garante de la descendance. Il importe donc à la souveraine de mettre en scène cette nouvelle dynastie, prospère et solide à la fois. Cette représentation familiale est commandée par Marie-Thérèse elle-même ainsi que par certaines grandes familles de la Monarchie comme par exemple les Schwarzenberg, les Pálffy, les Liechtenstein, qui installent ces portraits à côté de leurs propres portraits de famille.

Les différents types d'images, le genre du portrait de famille en particulier, établissent la légitimité et la continuité dynastique des Habsbourg-Lorraine, essentielle en ce milieu de XVIII<sup>e</sup> siècle après l'extinction des Habsbourg d'Espagne en 1701 et de la lignée masculine des Habsbourg d'Autriche en 1740. Le



motif généalogique se retrouve de différentes manières, par exemple sous forme de galeries d'ancêtres, comme à l'abbaye de Melk qui commande en effet les portraits des souverains autrichiens allant des Babenberg jusqu'à Charles VI et Marie-Thérèse. Le principe dynastique et monarchique repose principalement sur la généalogie.<sup>279</sup> Celle-ci englobe fondamentalement des hommes, Marie-Thérèse faisant figure d'exception dans cette longue généalogie masculine.

D'une manière générale, la question de la succession pose celle de la légitimité du pouvoir monarchique. La représentation de cette succession est un enjeu essentiel du règne de Marie-Thérèse. Après l'extinction de deux branches Habsbourg, en l'espace de quarante ans, il est plus que jamais nécessaire de représenter la force et la vitalité de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine dont Marie-Thérèse et François Étienne sont les fondateurs, tout en poursuivant la tradition familiale des Habsbourg. Deux anciennes dynasties, les Habsbourg et les Lorraine, un temps menacées, se sont unies. Les anciens ducs de Lorraine ont en effet perdu leur duché au profit de Stanislas Leszczyński, beau-père du roi de France Louis XV.

En 1740, la continuité dynastique est fondamentalement ébranlée : guerre de Succession d'Autriche, remise en cause de la Pragmatique Sanction et soulèvements intérieurs lors de l'avènement de Marie-Thérèse. En raison de la précarité de la situation de la jeune souveraine, sous son règne, les représentations familiales des Habsbourg-Lorraine se multiplient pour légitimer la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine et pour réaffirmer le principe d'hérédité. C'est chose faite à la naissance de l'héritier Joseph en 1741 et lors de celles des autres fils du couple, comme les archiducs Charles et Léopold en 1745 et 1747. Marie-Thérèse apparaît alors comme « souverain » mais aussi comme la mère de l'héritier Joseph, que l'on destine très vite au titre de roi des Romains et à la fonction d'empereur du Saint Empire romain germanique.

Nous disposons de plusieurs portraits de Marie-Thérèse représentée avec son fils l'héritier Joseph enfant, de divers tableaux de toute la famille impériale au complet, sans compter les portraits de la souveraine et de son fils Joseph corégent après 1765 qui prennent la succession des portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne. Ces portraits ne se limitent pas seulement au cercle viennois mais sont également exécutés sur initiative des élites elles-mêmes, comme l'atteste la commande de l'abbaye bénédictine de Seitenstetten en Basse-Autriche.

Le principe d'hérédité est étendu à toute la famille de Marie-Thérèse, à la *familia augusta*, aux enfants, garçons comme filles, qui participent à la politique dynastique de Marie-Thérèse par leurs mariages. La fertilité de la nouvelle

---

<sup>279</sup> Barta, *Familienporträts*, pp. 52–61.

dynastie est mise en scène et présentée en exemple, rapprochée de l'idéal de la famille aristocratique, mais aussi, surtout vers la fin du règne, de la famille bourgeoise. Le couple impérial et ses enfants forment et offrent l'image d'une famille unie. Des écrits de l'époque soulignent la fertilité de la nouvelle dynastie. Ainsi le poème honorifique de Franz Christoph von Scheyb, la *Theresiade*, cité plus haut au sujet du couronnement hongrois, est dédié à Marie-Thérèse à l'occasion des festivités liées à la naissance de son second fils, Charles Joseph (1745–1761). Cette seconde naissance masculine témoigne de la consolidation de la lignée des Habsbourg-Lorraine<sup>280</sup>.

Par la représentation de son nombre et de son unité, cette dynastie en crise montre ainsi son droit à durer en arborant la première des richesses et des garanties de toute famille, une nombreuse descendance, particulièrement indispensable dans le cadre d'un discours dynastique. Aux côtés des portraits, beaucoup de gravures mettent en scène un arbre généalogique de la famille de la souveraine centré sur descendance<sup>281</sup>. Ces arbres généalogiques rappellent à leur manière les pièces familiales dédiées aux Habsbourg-Lorraine, aux enfants et aux petits-enfants du couple impérial. La famille de Marie-Thérèse fonde une nouvelle lignée<sup>282</sup>.

Dans les nouveaux espaces consacrés à la représentation impériale et à la célébration dynastique dans les palais impériaux rénovés des années 1760, les membres de la famille des Habsbourg-Lorraine ont leurs portraits. Les portraits de chaque membre sont exposés dans des salles comme dans celle des Géants de la Hofburg d'Innsbruck. Là, Marie-Thérèse est peinte en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Étienne. Au château de Prague, elle est représentée en habit de couronnement de roi de Bohême, tandis qu'au château de Buda, la souveraine apparaît en roi de Hongrie. Marie-Thérèse n'est pas seule à la tête de ses pays, elle est accompagnée de sa famille, de son époux et de leurs seize enfants. Dans de tels espaces, la souveraine est entourée de François Étienne et de Joseph, l'empereur et le futur roi des Romains.

Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les ouvrages et arbres généalogiques commandés par la cour, ou destinés à son usage, attribuaient volontiers des origines lointaines et prestigieuses aux Habsbourg, remontant très souvent aux Troyens ou à Charlemagne<sup>283</sup>. Au temps de Marie-Thérèse, de telles affirmations sont beaucoup moins courantes. L'érudition historique et les besoins de légitimation ne sont

**280** Übelleitner, *Die Tugenden Maria Theresias*, p. 40; Scheyb, *Theresiade*.

**281** Barta, *Familienporträts*, pp. 56–57.

**282** Barta, *Familienporträts*, p. 44.

**283** Lhotsky, « Apis Colonna »; voir aussi Brockmann, « Das Bild des Hauses Habsburg », pp. 30–37; Coreth, *Österreichische Geschichtschreibung*, pp. 30–42; Kovács, « Die Apotheose des Hau-

plus les mêmes, sans cesser d'exister pour autant. On insiste désormais plutôt sur l'origine commune entre les Habsbourg et les Lorraine, les deux maisons ayant l'Alsace comme berceau familial. Les liens de parenté entre la Maison de Lorraine et celle d'Autriche sont ainsi régulièrement rappelés, en particulier lorsqu'il s'agit d'élire et de faire couronner François Étienne comme empereur. Le plus remarquable des ouvrages de ce genre est constitué par les quatre volumes des *Monumenta Augustae Domus Austriacae* du bénédictin Marquard Herrgott, réalisés entre 1750 et 1772<sup>284</sup>.

Les portraits participent également à ce projet généalogique, en particulier lorsqu'ils mettent en scène les divers membres de la famille des Habsbourg-Lorraine, notamment à travers la figure de la mère. Les portraits de Marie-Thérèse évoquent aussi cette figure maternelle à la tête de la maison dynastique des Habsbourg-Lorraine; mère d'une nombreuse descendance, mère de ses peuples. Dans la société traditionnelle ordonnée de manière patriarcale, *societas civilis*, la maison est l'unité structurelle la plus importante. La maison et les territoires sous souveraineté de la dynastie sont alors unis par la personne du souverain, le père, à qui est attribué un rôle à la fois protecteur, paternel et nourricier. En tête de sa dynastie, le souverain est également le père de ses peuples<sup>285</sup>. En s'appuyant sur ce complexe de métaphores, mais aussi en l'adaptant à son cas particulier, Marie-Thérèse est à la fois la mère et le père de ses peuples, ou une mère appelée à jouer un rôle protecteur de père<sup>286</sup>.

Au cours des dernières décennies, les études d'Ilsebill Barta<sup>287</sup> ou encore de l'Américain Michael Yonan<sup>288</sup> ont abordé la question de la représentation de Marie-

---

ses Österreich », p. 59; Seitschek, « Adel und Genealogie », pp. 81–87; Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht*, vol. 1, pp. 253–257.

**284** Herrgott, *Monumenta Augustae Domus Austriacae*. Sur l'œuvre et son auteur, voir Benz, *Zwischen Tradition und Kritik*, pp. 447–454; Ortner, *Marquard Herrgott*, pp. 64–69; Seitschek, « Adel und Genealogie », p. 84.

**285** Boldt et al., « Monarchie », pp. 175–176. On y cite entre autres Conring, « Dissertatio de ortu et mutationibus regnorum », p. 1068 : « regnum scilicet proprie dictum, quando unus omnia in sua manu, et subditos tenet imperio, non herili, sed civili ad subditorum potius, quam suam utilitatem, ut bonus Paterfamilias praeest suae domui ».

**286** Sur l'aspect souverain et maternel à la fois de Marie-Thérèse, voir notamment l'ouvrage cité de Regina Schulte, *Der Körper der Königin*, pp.18–20. Regina Schulte souligne que Marie-Thérèse joue en permanence sur « la transgression entre son corps politique et son corps naturel », en particulier lors du couronnement hongrois. Regina Schulte insiste sur le fait que la souveraine sait parfaitement mettre en valeur et utiliser, d'un point de vue politique, son corps maternel, voir p. 20.

**287** Barta, *Familienporträts*.

**288** Yonan, *Empress Maria Theresa*; Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* »; Yonan, « Modesty and Monarchy ».

Thérèse. Dans ces ouvrages, les notions de maternité, de fertilité et de famille sont mises en valeur, tout particulièrement par Barta. Nous ne tentons pas de refaire le travail déjà accompli par les auteurs qui se sont attachés à décrire de manière précise les objets et les symboles représentés dans les portraits de famille de Marie-Thérèse. Mentionnons rapidement certains symboles de fertilité et d'abondance présents comme par exemple le palmier ou le vase dans des tableaux de famille de Martin van Meytens<sup>289</sup>.

Première à s'être consacrée au portrait de Marie-Thérèse, Ilsebill Barta s'est principalement attachée à l'étude du portrait familial chez les Habsbourg, tout particulièrement pour le règne de Marie-Thérèse. Il existe une tradition ancienne du portrait familial chez les Habsbourg, si l'on pense par exemple au portrait de Maximilien I<sup>er</sup> avec sa famille, réalisé vers 1515–1516 par Bernhard Strigel<sup>290</sup> ou à celui, non moins célèbre, de l'empereur Maximilien II avec sa femme et ses enfants par Arcimboldo remontant aux environs de 1567<sup>291</sup>. Barta montre l'évolution du genre au cours du siècle des Lumières. Le portrait de famille prend de plus en plus comme modèle la famille des Habsbourg-Lorraine, et se rapproche progressivement du modèle bourgeois de la famille formée par les parents et les enfants. Quant à Werner Telesko, il évoque la représentation familiale de Marie-Thérèse comme un argument dynastique<sup>292</sup>.

Le concept généalogique et politique de la *Domus Austria* est soumis à un profond changement au profit d'une nouvelle mise en valeur de la nombreuse et brillante famille fondée par Marie-Thérèse et François Étienne<sup>293</sup>. L'image de la famille impériale est alors principalement focalisée autour du couple impérial et de ses enfants<sup>294</sup>. Soulignons que les portraits à huile, officiels, de la famille impériale sont plus rares que les gravures et les médaillons<sup>295</sup>. Dans notre corpus de tableaux, nous n'avons en effet que quelques portraits de la famille complète, c'est-à-dire le couple impérial et leurs enfants, exécutés pour la plupart par Martin van Meytens et son atelier (P 140, P 141, P 142, P 143, P 144, P 145, P 146, P 216).

**289** Barta, *Familienporträts*, pp. 62–69, 73–83, 91–97.

**290** Maximilien I<sup>er</sup> et sa famille, Bernhard Strigel, 1516–1520, Inv. Nr. GG 832, Kunsthistorisches Museum Vienne. Voir note 38, introduction générale.

**291** Giuseppe Arcimboldo, portrait de famille de Maximilien II, 1567, Kunsthistorisches Museum, Vienne. Götz, *Die Künstler der Kaiser: Von Dürer bis Tizian*, p. 16.

**292** Telesko, *Maria Theresia*, pp. 48–49.

**293** Telesko, *Maria Theresia*, p. 48, évoque le terme de *Kernfamilie*.

**294** Barta, *Familienporträts*, pp. 39–51; Telesko, *Maria Theresia*, p. 48.

**295** Les supports de communication en gravures et en médaillons se multiplient et permettent de répandre plus largement l'image de la fertilité et de la force numérique de la nouvelle dynastie des Habsbourg-Lorraine ; voir Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, p. 464.

Mère, Marie-Thérèse n'en demeure pas moins *souverain*. Sa représentation propose aussi différents rôles et une image équestre. La féminité n'est pas seulement liée à la maternité mais aussi à la diversité des représentations du corps de Marie-Thérèse.

## 1 L'existence d'un héritier : un argument politique crucial

« Bella gerant alii, tu felix Austria nube.  
Nam quae Mars aliiis, dat tibi diva Venus »<sup>296</sup>

Traditionnellement, selon le dicton, les Habsbourg présentent davantage les unions maritales que les guerres pour s'agrandir et étendre leurs royaumes -ou du moins aiment-ils à se présenter de la sorte. Les unions sont ainsi représentées dans une image où les enfants, en particulier les héritiers, sont mis en avant. L'image familiale Habsbourg-Lorraine apparaît comme une image de propagande relayée par les écrits<sup>297</sup>.

Un mythe s'est développé dans la postérité autour de la figure de Marie-Thérèse qui diffuse l'image d'une souveraine, mère de ses peuples<sup>298</sup>. Un des premiers témoignages de cette transfiguration de Marie-Thérèse dans sa fonction de mère est rapporté par une apologie écrite par Joseph de Sonnenfels le 13 mai 1762 à l'occasion du quarante-cinquième anniversaire de la souveraine. Sonnenfels y évoque Marie-Thérèse comme « la mère de ses peuples »<sup>299</sup>. Disposant d'une fonction pédagogique, la souveraine fait alors partie intégrante d'un programme d'éducation. Sonnenfels esquisse l'image d'une femme engagée qui s'efforce de mettre en place une certaine forme d'absolutisme éclairé<sup>300</sup>. Il utilise le motif de la maternité dans le sens de modèle et d'exemple.

<sup>296</sup> La traduction allemande de cette citation latine est la suivante : « Kriege führen mögen andere, du glückliches Österreich heirate, Denn was Mars (den) anderen (verschafft), gibt dir die göttliche Venus. Laisse les autres faire la guerre, toi, heureuse Autriche, marie-toi [ . . . ] » ; Voir Klecker, « Bella gerant alii », p. 33.

<sup>297</sup> Sur la question des femmes Habsbourg et de leur mariage, voir aussi Patrouch, « Bella gerant alii », p. 25. Les filles Habsbourg constituent au cours de l'époque moderne un élément particulièrement important pour l'établissement et la consolidation de leur propre dynastie. Épouses et mères, ces femmes Habsbourg n'en continuent pas moins, même mariées, de soutenir la politique de leur dynastie d'origine.

<sup>298</sup> Telesko, *Maria Theresia*, p. 114.

<sup>299</sup> Vocolka, *Glanz und Untergang*, p. 30.

<sup>300</sup> Telesko, *Maria Theresia*, pp. 114–115: « Die Hausmutter gelobet, das Beispiel der Fürstin, als eine zärtliche und getreue Gattin, als eine sorgende Mutter, als eine liebevolle Frau nachzuzahlen »

Des récits plus ou moins légendaires mettent également l'accent sur la dimension maternelle de Marie-Thérèse. Le plus répandu est sans doute celui du *Vitam et Sanguinem pro rege nostro Maria Theresia*, à Presbourg en 1741, où Marie-Thérèse arrive éplorée devant la diète hongroise avec l'archiduc Joseph enfant dans ses bras et supplie les magnats de venir la secourir. Émus à la vue de cette image, les preux Hongrois lèvent d'un seul chef leur sabre pour jurer aide et fidélité à Marie-Thérèse, se déclarant prêts à donner leur vie et leur sang pour leur « roi ». Si cette scène est fictive quant à la présence de l'enfant – selon Barbara Stollberg-Rilinger, ce serait Voltaire qui aurait inventé ce détail – elle devient très populaire parmi les contemporains<sup>301</sup>. De telles anecdotes renforcent l'idée que l'image de Marie-Thérèse avec son fils devient un élément artistique, correspondant à une notion clé de référence et même de propagande, soulignant la continuité et l'avenir dynastique qu'il s'agit d'assurer.

En 1742, une gravure sous forme de tract, mise en circulation en Hollande, décrit, commente et représente une scène qui se serait déroulée en Autriche alors que les troupes de l'électeur de Bavière occupaient toute la Haute-Autriche et que la situation semblait désespérée. La souveraine aurait alors écrit une lettre à son maréchal de camp, le comte Ludwig Andreas Khevenhüller, qui commandait l'armée chargée de la défense du pays. Le futur empereur François I<sup>er</sup> aurait personnellement remis la missive. À la lettre s'ajoute un portrait de Marie-Thérèse et de son fils, auquel la souveraine fait référence en écrivant ces mots : « Tu as sous les yeux une jeune reine abandonnée de tous. Que penses-tu qu'il adviendra de son destin et de celui de son enfant ? Regarde ta princesse dans les yeux »<sup>302</sup>.

L'image montre la réaction du maréchal qui rassemble ses soldats devant la tente, la lettre dans la main droite, les portraits dans la main gauche, et présente alors l'image royale à tous les hommes qui sortent précipitamment des tentes pour voir leur souveraine. Le texte inscrit sur le tract rapporte la manière dont les soldats brandissent leurs sabres, et renouvellent leur serment de fidélité. Cette scène, en partie légendaire, constitue toutefois un témoignage supplémentaire de l'importance accordée au portrait de la souveraine et de son héritier, autant de motifs maternels répandus et largement diffusés.

---

cité par Telesko, *Maria Theresia*, p.114, d'après Mauser, « Maria Theresia. Mütterlichkeit: Mythos und politisches Mandat », pp. 77–97, p. 86.

**301** Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 90–92; voir aussi Fazekas, Ujváry, « Katalog », p. 151.

**302** Warnke, « Politische Ikonographie », pp. 25–26; voir aussi Barta, *Familienporträts*, pp. 72–73; Schmitt-Vorster, *Joseph II*, pp. 8–9; voir aussi note 1, introduction générale.

Si ces scènes n'entrent pas dans les portraits officiels, les années 1740 marquées par la guerre de Succession d'Autriche sont bien l'époque des tableaux montrant Marie-Thérèse avec l'archiduc Joseph enfant, une première phase pour ainsi dire de la représentation familiale. Ces tableaux de Marie-Thérèse avec Joseph enfant se trouvent particulièrement en Bohême.

Ce n'est pas une coïncidence si trois portraits avec l'archiduc Joseph enfant se trouvent à Prague, deux au Musée de la ville (P 78, Figure 31, P 79) et un autre à l'abbaye de Břevnov (P 77)<sup>303</sup>. Comme nous l'avons vu lorsqu'il s'agissait de la représentation de la couronne de Bohême, ces portraits exécutés entre 1743 et 1745 interviennent à un moment et à un endroit particulièrement crucial pour témoigner de la force de la nouvelle dynastie. À l'époque des couronnements de Marie-Thérèse comme roi de Bohême et de son époux comme empereur, on indique la perspective pour l'avenir en soulignant que la dynastie des Habsbourg-Lorraine dispose désormais d'une descendance masculine avec l'archiduc Joseph, représenté comme futur roi des Romains.

La représentation avec l'héritier Joseph enfant renoue avec un motif pictural traditionnel des souveraines, en particulier des souveraines Habsbourg, mais aussi de toutes les reines et plus encore de toutes les mères. Il a été montré que la maternité est un état politique dans la France<sup>304</sup> et dans l'Europe de l'époque moderne, liée à la stabilité et à la prospérité de l'État mais aussi à la prospérité des dynasties pour lesquelles les femmes, et notamment les mères, sont amenées à jouer un rôle considérable<sup>305</sup>. Une dynastie et une Maison prospères dépendent donc étroitement de la mère.

Au début du règne, vers 1743, les portraits de Marie-Thérèse accompagnée de l'archiduc Joseph enfant sont particulièrement, mais pas uniquement, destinés à un public issu de Bohême, façon peut-être de rassurer les élites de ce royaume concernant la solidité de la nouvelle dynastie durant une période particulièrement critique. Comme nous l'avons déjà évoqué, la couronne impériale est également souvent peinte dans de tels portraits, manière de souligner que la nouvelle famille des Habsbourg-Lorraine reste attachée à la dignité impériale. Le grand portrait de Marie-Thérèse et de l'archiduc Joseph enfant, réalisé

**303** Menzel, « Ein Blick in die barocke Welt », p. 105; Vilímková, Preiss, *Ve znamení břevoň a říší*, pp. 260, 307.

**304** Germann, *Picturing Marie Leszczyńska*, p. 3 et pp. 99–128.

**305** Cruz, « Introduction », p. 12: « [ . . . ] there can be no doubt that fecundity played a vital role in Habsburg women's lives, as it meant the dynasty's very survival. [ . . . ] contemporary culture valued royal women first and foremost for their childbearing capability ». Sur la maternité et la fécondité chez les femmes Habsbourg, voir par exemple Cruz de Carlos Verona, « Giving Birth at the Habsburg Court » ; Mitchell, « Habsburg Motherhood ».

vers 1743–1745, est conservé au Musée de la ville de Prague (P 78, Figure 31). Le peintre qui réalise ce portrait s'est probablement inspiré du portrait d'Auerbach conservé à l'abbaye de Břevnov (P 77).

Après avoir représenté Marie-Thérèse dans le portrait réalisé par Andreas Möller (P 1, Figure 1)<sup>306</sup>, en jeune femme gracieuse et potentiellement mère, à l'aide de symboles de fertilité comme les fleurs, les portraits la montrent de plus en plus aux côtés de ses enfants et en premier lieu de son fils aîné. Le médaillon de l'archiduc Joseph qui se trouve au-dessus du portrait de Marie-Thérèse commandé par l'hôtel de ville de Vienne en 1744 l'atteste (P 12)<sup>307</sup>. Ce tableau dispose de trois niveaux de représentation : en haut est représentée la couronne impériale familiale, suspendue au-dessus d'un médaillon de l'archiduc Joseph enfant, le tout surplombant la représentation en pied de Marie-Thérèse<sup>308</sup>. Ces trois niveaux forment une unité verticale et donnent l'impression de linéarité dynastique et monarchique entre Joseph, Marie-Thérèse et la dignité impériale. L'avenir de la dynastie et de l'Empire est désormais entre les mains d'un descendant de la dynastie des Habsbourg-Lorraine.

Dans le portrait de Seitenstetten en Autriche (P 80, Figure 33)<sup>309</sup>, le jeune archiduc Joseph est représenté à l'âge de trois ou quatre ans. Il est vêtu d'un costume hongrois et porte un pendentif de l'Ordre de la Toison d'Or, il pose sa main sur l'orbe, l'autre dans celle de sa mère. Notons que la couronne impériale de Nuremberg est représentée non loin de Joseph<sup>310</sup>.

Les images de la femme et de la mère sont mises en scène afin de défendre un certain nombre de messages politiques et dynastiques. Dans le cas de Marie-Thérèse, il s'agit de souligner la continuité dynastique entre les Habsbourg et les Habsbourg-Lorraine, en particulier dans les années 1740, par l'intermédiaire de la maternité. L'association de Marie-Thérèse, de l'archiduc Joseph enfant et de la couronne impériale familiale renforce cette impression de continuité impériale familiale liée à la Maison d'Autriche.

**306** Ce portrait est déjà discuté dans le chapitre VIII.

**307** Voir note 375, chapitre V.

**308** Yonan, *Empress Maria Theresa*, pp. 26–28.

**309** Merci au Père Martin Mayrhofer pour son aide concernant le portrait de Seitenstetten.

**310** Voir note 227, chapitre III.





**Figure 33:** Martin Johann Schmidt, “Martin Joh. Schmidt fec. 1745”, Marie-Thérèse et l’archiduc Joseph enfant, année 1745, 239 x 157 cm, abbaye de Seitenstetten, Autriche. Le tableau se trouve dans la première pièce de l’abbaye d’été du couvent.

## 2 Les années 1750 ou la décennie des grands portraits de famille

Par la suite, les portraits de famille réalisés par le peintre officiel Martin van Meytens dans les années 1750 sont tout particulièrement peints à la demande de Marie-Thérèse et mettent l’accent sur l’ensemble et l’unité des Habsbourg-Lorraine. La composition familiale officielle la plus connue est celle avec la vue sur le parc du château de Schönbrunn où les deux parents, Marie-Thérèse et François Étienne, se répartissent de part et d’autre de la surface<sup>311</sup>. Comme

<sup>311</sup> Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il existe deux types de composition de la famille réunie, un premier type qui privilégie les parents au centre du tableau et l’autre où les parents sont représentés

pour les autres types de portraits, des copies sous forme de peintures et de gravures de cette version originale sont ensuite envoyées dans de nombreuses cours européennes<sup>312</sup>.

Dans les factures de la chambre des comptes de la cour ou dans les dossiers de l'Académie viennoise, en particulier dans les écrits laissés par le chancelier d'État Kaunitz et adressés à la souveraine dans les années 1770<sup>313</sup>, une augmentation assez spectaculaire des portraits de famille est enregistrée entre les années 1750 jusque dans les années 1770. Des esquisses des grands portraits de familles sont alors produites en de multiples exemplaires par des dizaines de peintres, à en croire du moins ce qu'en rapporte Kaunitz.

Arguments politiques de choix, les portraits de famille mettent en valeur la principale richesse de Marie-Thérèse. Les tableaux de Meytens positionnent les fils du côté de Marie-Thérèse et les filles du côté de François Étienne. Marie-Thérèse reste le centre du pouvoir vers lequel François Étienne dirige sa main gauche. Les archiducs Joseph et Charles désignent également la personne de Marie-Thérèse. Cette dernière accepte de son côté leur geste et le redirige vers elle<sup>314</sup>. Dans ce type de portrait, le rôle dominant de Marie-Thérèse est rendu visible par la composition, ainsi que les titres des deux époux par la présence des couronnes. En même temps, il apparaît clairement que Marie-Thérèse a accompli la fonction essentielle d'une femme, qui est plus d'une souveraine, engendrer une nombreuse descendance d'héritiers mâles ainsi que de nombreuses filles, potentielles épouses de princes européens. La représentation de la famille de Marie-Thérèse devient une valeur de référence.

Cette représentation, particulièrement réussie, devient le portrait officiel de la famille impériale dans les années 1750 tandis que la situation politique, diplomatique et économique se stabilise. Martin van Meytens et son atelier sont donc amenés à reproduire ce motif au gré des nombreuses et régulières naissances impériales. Chaque fois, les nouveaux enfants sont rajoutés au centre de la composition sans modifier fondamentalement l'agencement général des mo-

---

de chaque côté. La mise en scène décentralisée remonte plutôt au cercle culturel du nord tandis que la composition centralisée aurait une origine italienne ; voir Barta, *Familienporträts*, p. 97 ; concernant les portraits de famille, voir aussi Roeck, *Das historische Auge*, p. 181.

**312** Barta, *Familienporträts*, p. 96.

**313** Voir partie I, chapitre I. AVA Unterricht Akademien StHK Teil 1 A 75 7 Wien, Akademie der bildenden Künste, fo. 21, à Vienne 17 mars 1775 ; lettre de Kaunitz à S. M. l'Impératrice Reine. « Madame ! J'ai l'honneur d'envoyer à Votre Majesté des Esquisses pour les grands portraits de famille qu'elle m'a commandés. Ils sont faits par 10 personnes différentes [ . . . ] ».

**314** Barta, *Familienporträts*, p. 92 ; voir aussi Banakas, « Die zwei Körper der Herrscherin », pp. 78–79, 87 ; Polleross, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », p. 1017 ; Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », p. 210.

dèles ni le décor en arrière-plan<sup>315</sup>. Durant ces années clés en matière de reconquête du pouvoir sur la scène internationale, au moins quatre représentations de la famille impériale au complet par Meytens mettent en scène la famille des Habsbourg-Lorraine<sup>316</sup>. La première, exposée originellement à la Hofburg d'Innsbruck, date de 1751 ou 1752 ; le couple impérial est peint avec neuf de ses enfants (P 140)<sup>317</sup>. La seconde, exposée au château de Schönbrunn, remonte à 1754 et montre onze enfants (P 141). En 1755, la naissance de Marie-Antoinette entraîne une nouvelle version du portrait de famille avec douze enfants (P 145). Ce portrait est aujourd'hui au château de Versailles<sup>318</sup>. En 1756, un dernier tableau est réalisé. Ce portrait, conservé au palais Pitti à Florence (P 216)<sup>319</sup>, est peint après la naissance de l'archiduc Maximilien, dernier et seizième enfant du couple impérial. Il apparaît à son tour dans le berceau. Les grands portraits de famille utilisent une image de Marie-Thérèse que l'on retrouve dans beaucoup de portraits individuels de la souveraine, notamment dans les années 1750. L'esquisse d'une tête ou d'un buste original est alors copiée avec différentes poses, différents habits et accessoires pour les divers portraits impériaux selon les besoins et les volontés des commanditaires.

Dans ces grands portraits de famille, la représentation des enfants, entre l'empereur du Saint Empire et Marie-Thérèse en sa fonction de roi de Hongrie et de Bohême, témoigne de l'héritage familial. Ces portraits correspondent au type traditionnel des portraits de familles. Ils s'inscrivent dans la tradition des tableaux dynastiques, notamment ceux d'Arcimboldo avec sa représentation de l'empereur Maximilien II et des siens<sup>320</sup>.

Il arrive ainsi que des peintures plus intimes et familiales respectent un peu moins l'ordre d'organisation et de répartition des enfants. Dans les châteaux de la noblesse, par exemple, comme au château de Konopiště en actuelle République tchèque (P 144)<sup>321</sup>, on retrouve exactement ce type de représentation, avec

315 Salmon, « Martin van Meytens », p. 68.

316 Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 66, 104, 130–131; Salmon, « Martin van Meytens »; Schütz, « Martin van Meytens », p. 184.

317 Banakas, « Gruppenbildnis ».

318 Salmon, « Martin van Meytens », p. 68.

319 Barta, *Familienporträts*, p. 94; Lisholm, *Martin van Meytens*, p. 104. Cette composition sera reprise encore jusqu'à la mort de François Étienne ; voir Schütz, « Martin van Meytens ».

320 Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 3448. Voir Kuster, « Maria Theresia und Franz I. Stephan mit elf Kindern », p. 232.

321 Ce portrait est une représentation traditionnelle de la famille impériale au côté des couronnes, les enfants sont répartis selon le schéma classique, les filles auprès du père et l'héritier Joseph est à côté de la souveraine, le chef d'État par qui l'hérédité politique se transmet, toutefois l'archiduc Léopold est quand même peint à côté de l'empereur. La famille de l'archiduc François

toutefois quelques nuances qui diffèrent en ce qui concerne la mise en scène. Dans ces répliques des grandes œuvres de Meytens, attribuées en bien des cas au cercle de Meytens, la famille impériale apparaît de manière un peu plus détendue, les couronnes sont parfois absentes, ou reléguées en arrière-plan. Dans le portrait de Konopiště, l'archiduc héritier Joseph est de tout de même représenté près de Marie-Thérèse. Un portrait très similaire à celui de Konopiště se trouve dans les collections de Basse-Autriche<sup>322</sup>.

À côté de ce type d'image familiale assez majestueuse, il en existe d'autres qui suivent des modèles différents. C'est le cas d'un portrait, probablement issu de l'atelier de Meytens et réalisé vers 1758, aujourd'hui au château de Gödöllő en Hongrie (P 146). Dans cette huile sur toile, de dimensions relativement petites, les parents sont au centre, côte à côte sur un canapé, tandis que les enfants sont répartis dans toute la pièce sans ordre véritable, en train de jouer de la musique sur divers instruments. La composition avec les parents assis au centre s'inspire d'un schéma traditionnel de représentation familiale habituelle à la cour du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>323</sup>.

La structure du portrait avec la répartition du couple, l'époux à gauche, l'épouse à droite, les enfants au centre ou répartis des deux côtés du couple, et à leurs pieds un chien, symbole de fidélité conjugale<sup>324</sup>, est la même que celle du portrait de la famille impériale par Meytens<sup>325</sup>.

L'ambiance intime de ce tableau, cependant, participe au genre bourgeois qui apparaît alors à la cour, très prisé par la haute aristocratie. Le sens d'une telle image consiste à mêler l'importance de la lignée dynastique avec l'inclination bourgeoise pour le portrait de famille, plus intimiste, simple et dépouillé<sup>326</sup>. Les événements quotidiens ainsi que les situations intimes bourgeoises deviennent des thèmes de représentation.

---

Ferdinand vivait très souvent dans le château de Konopiště en Bohême avant la première guerre mondiale. Cette demeure appartenait à la famille Chotek. L'épouse de François Ferdinand n'était autre que Sophie Chotek, descendante des conseillers de Marie-Thérèse. Ce portrait de la famille impériale pourrait donc provenir de la famille Chotek. Il pourrait aussi avoir été facilement amené à Konopiště par François Ferdinand, en provenance des collections impériales.

**322** Lechner, « Franz I. Stephan, Maria Theresia und ihre Kinder ».

**323** Barta, *Familienporträts*, p. 96.

**324** Concernant le chien comme symbole de fidélité conjugale, voir Barta, *Familienporträts*, p. 92.

**325** Le portrait familial du duc Léopold I<sup>er</sup> de Lorraine, le père de François Étienne, est souvent mentionné comme modèle. Il s'agit d'un tableau réalisé par Jean Renauld vers 1720, mesurant 55,5 x 71,5 cm, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Voir notamment Barta, *Familienporträts*, pp. 95–96.

**326** Buzási, *Régi Magyar Arcképek, Alte ungarische Bildnisse*, pp. 61–62. Portrait 24.

Manifestation politique en vue de légitimer une nouvelle dynastie, le genre du portrait de famille reflète aussi le goût de l'époque pour ce type de portrait. La famille n'est plus seulement comprise au sein d'une grande lignée d'ancêtres, elle est principalement centrée sur le noyau familial, et composée des parents et de leurs enfants<sup>327</sup>.

### 3 Le cas particulier de la représentation de la souveraine et de ses fils après la mort de François Étienne en 1765

En Moravie, on attribue au peintre Franz Anton Palko, un portrait de famille de très grandes dimensions représentant vers 1766–1768 Marie-Thérèse et trois de ses fils, Léopold, Ferdinand et Maximilien (P 143, Figure 34)<sup>328</sup>. Après la mort de François Étienne en 1765, ses fils assurent et se partagent ses fonctions. Léopold et Ferdinand sont grand-duc de Toscane pour l'un et gouverneur général de la Lombardie pour l'autre, et Léopold devient empereur après la mort de son frère Joseph. Quant au dernier fils et enfant de la famille impériale, l'archiduc Maximilien, il sera nommé archevêque électeur de Cologne<sup>329</sup>.

Les personnages sont peints de manière grandiose et impressionnante, quelque peu surélevés sur un piédestal, entourés par un précepteur vêtu de noir et par des conseillers. Le buste de François Étienne est installé en arrière-plan, signe que le portrait a certainement été réalisé après la mort de ce dernier en 1765. Une couronne est portée au-dessus de la tête de Léopold, le désignant comme possible successeur de son père en Toscane. En arrière, les différentes couronnes sont représentées, la couronne impériale ainsi que celles de Hongrie et de Bohême. Dans le même château de Valtice est exposé un autre tableau, apparemment un pendant au premier, représentant Joseph II et sa femme, Marie-Josèphe de Bavière<sup>330</sup>. Cette paire de tableaux apparaît donc comme une version élargie de la combinaison habituelle après la mort de François Étienne en 1765, celle qui montre Marie-Thérèse en pendant de son fils, alors empereur et corégent.

<sup>327</sup> Barta, *Familienporträts*, pp. 33–51. Voir chapitre VI.

<sup>328</sup> Voir notamment les chapitres III, IV et V où ce portrait est mentionné. Barta, *Familienporträts*, pp. 158–160; Schmuttnermeier, « Franz Anton Palko », pp. 2–6; Slavíček, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck? ».

<sup>329</sup> Baum, « Die Wahl des Erzherzogs Maximilian Franz ».

<sup>330</sup> Slavíček, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck? », p. 33.



**Figure 34:** Franz Anton Palko, Marie-Thérèse avec ses plus jeunes fils Léopold, Ferdinand et Maximilien, 1766–1768, 445 x 263 cm, autrefois au couvent prémontré de Louka de Znojmo, aujourd’hui au château de Valtice, République tchèque, VA 360, National Heritage Institute Regional Historic sites management in Kroměříž, State château, Valtice.

C’est ainsi que dans ce portrait, exposé au château de Kežmarok (P 165, Figure 35), réalisé par un artiste inconnu, probablement secondaire, en raison de la qualité de l’exécution, Marie-Thérèse veuve est représentée face à son fils Joseph, succédant à la représentation de la souveraine et de son époux.



**Figure 35:** Artiste inconnu, Marie-Thérèse veuve et Joseph II, 50, 6 x 68 cm, château de Kežmarok, Inv. Nr. 10 248, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

#### 4 Les Habsbourg-Lorraine : première famille de l'aristocratie

Tout le complexe iconographique des portraits de famille s'insère dans les traditions de représentation dynastique des Habsbourg, mais il peut également être comparé avec la représentation familiale de la haute noblesse de la Monarchie. Martin van Meytens, avec son atelier, réalise des portraits de famille pour d'autres grands de la Monarchie tels les Schwarzenberg<sup>331</sup>, les Harrach ou les Pálffy. Les nobles commandent auprès des artistes princiers de cour et d'académie des images d'eux-mêmes et de leur descendance ainsi que de leur suzerain et de sa famille, première des familles du royaume. Cette mise en scène familiale est très populaire et répandue à cette époque car les nobles imitent le modèle royal. La famille est en effet un élément central de représentation comme de pouvoir, symbole de continuité. C'est un élément dynastique et nobiliaire par excellence, qui renvoie au besoin des souverains comme des nobles de se créer une lignée. Mais on y trouve aussi des tendances nouvelles, bourgeoises et intimistes à la fois, centrées autour de la famille dite « nucléaire » de nos jours.

Meytens réalise des portraits pour la maison princière des Schwarzenberg<sup>332</sup>. Cette dernière se laisse représenter de la même manière que la famille impériale.

<sup>331</sup> Nous renvoyons aussi au chapitre VI où il est déjà question de ces collections aristocratiques.

<sup>332</sup> Mörath, « Martin von Meytens ».

Avant même les grandes commandes impériales des années 1750, Martin van Meytens a déjà pour mission de peindre les autres grandes familles de la Monarchie, dès les années 1740, marquées pour la famille impériale par les portraits de Marie-Thérèse à côté de l'archiduc Joseph. Force est de constater une certaine réappropriation, diffusion et assimilation d'un même modèle de représentation, qui n'est pas spécifique à la dynastie des Habsbourg-Lorraine. Les portraits de famille réalisés par Meytens pour de grandes familles nobles, comme les Schwarzenberg ou encore les Pálffy, sont souvent plus majestueux que les portraits de famille commandés par Marie-Thérèse.

Meytens peint ainsi dans les années 1760 un portrait immense de la famille du comte Miklós Pálffy d'Erdőd. Ce portrait se trouvait jadis dans les collections de la famille et a été légué au Musée du Belvédère<sup>333</sup>. Le comte Pálffy y est représenté aux côtés de son épouse et de cinq de leurs enfants dans un tableau majestueux, sans commune mesure, par sa grandeur et sa qualité artistique, avec le portrait de la famille impériale sur la terrasse du château de Schönbrunn réalisé en plusieurs exemplaires au cours des années 1750. La famille Pálffy est peinte dans un décor champêtre. Le fils du comte, en habit de chasse, montre du doigt son père et le désigne ainsi comme chef de la famille. Ce dernier est peint avec le collier de l'Ordre de la Toison d'Or. Vers 1752 ou 1753, Meytens exécute également un immense portrait de famille, de presque cinq mètres et demi de largeur, pour les Liechtenstein. La famille au complet y est représentée, avec titres et honneurs<sup>334</sup>.

En 1744, année où l'hôtel de ville de Vienne commande le portrait de Marie-Thérèse avec l'archiduc Joseph enfant, le premier portrait familial commandé par les Schwarzenberg est celui de la famille impériale. Sur ce portrait, qui se trouve exposé dans un salon du château de Neuwaldegg, quatre enfants de Marie-Thérèse sont représentés assis sur un grand lit jaune dans une salle de marbre : l'archiduchesse Marianne, l'archiduc héritier Joseph qui soulève de la main droite le collier de l'Ordre de la Toison d'Or, ainsi que les archiduchesses Marie-Christine et Marie-Élisabeth<sup>335</sup>. Cette commande est suivie deux ans plus tard, en 1746, de celle d'un portrait de la famille Schwarzenberg, renforçant l'idée de familles toutes très liées entre elles. Le prince héritier Schwarzenberg, est représenté de la même manière que l'archiduc Joseph, en costume hongrois et avec le collier de l'Ordre de la Toison d'Or. Les images similaires sont comme des por-

<sup>333</sup> Johannsen, « Die Familie des Grafen Nikolaus Pálffy »; voir aussi Barta, *Familienporträts*, pp. 96–97; Lisholm, *Martin van Meytens*, pp. 64, 66, 109–110.

<sup>334</sup> Voir Kalábová, Konečný, *Pretium Laborum non vile*, p. 54.

<sup>335</sup> Voir le chapitre VI.



traits d'amis qui entretiennent des relations familiales et dont les représentations familiales se font écho par la similitude des thèmes.

Chef d'État, Marie-Thérèse, n'en est pas moins mère et chef de famille. Elle n'est pas la seule souveraine à avoir en main les rênes du pouvoir. La comparaison avec d'autres souveraines comme Élisabeth I<sup>ère</sup> d'Angleterre, Christine de Suède ou encore, figure contemporaine de Marie-Thérèse, Catherine de Russie<sup>336</sup>, semble au premier abord particulièrement intéressante et riche en matière d'interprétation. Ainsi Catherine de Russie apparaît-elle aussi comme une souveraine à la fois conquérante et éclairée<sup>337</sup>, même si nous verrons dans le chapitre suivant ce qu'il faut entendre par « éclairé » dans le cas de Marie-Thérèse. Bien qu'elles aient été confrontées aux mêmes enjeux que Marie-Thérèse (se faire accepter en tant que femmes et chefs politiques à la fois), ces souveraines n'ont jamais été mères de famille comme Marie-Thérèse, à l'exception de Catherine de Russie qui aura un fils, Paul, qui sera tsar après elle. Comme nous l'avons montré, ce rôle de mère de famille est un aspect essentiel de la représentation, et plus particulièrement des portraits de Marie-Thérèse. Cette iconographie est déjà largement développée au Moyen Âge et souligne la maternité de la reine. Être une mère et une vertueuse épouse, irréprochable, est un comportement qui s'appuie sur celui de la Vierge Marie<sup>338</sup>. Cela fait partie d'un type commun et répandu de représentation familiale, privilégié par les peintres. C'est aussi un motif de référence littéraire, largement accepté et diffusé. Épouse et mère, la reine est celle qui garantit et assure la continuité dynastique. Les rôles traditionnels de protection, de justice mais aussi de bonté et de pardon sont répartis entre les deux figures royales<sup>339</sup>. Le roi est représenté comme souverain guerrier et justicier tandis que la reine se doit d'être un symbole de paix, maternel, protecteur et nourricier. De fait, Marie-Thérèse assume

---

**336** Comme le souligne Christina Strunck, les portraits de Marie-Thérèse se distinguent de ceux de Catherine de Russie, en particulier durant le moment de veuvage. En certaines occasions, Catherine imite le geste militaire de Pierre le Grand pour sa propre représentation ; voir Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign », pp. 72–76.

**337** La souveraine russe attire ainsi à sa cour les meilleurs artistes et militaires d'Europe.

**338** Cosandey, *La reine de France*, pp. 282–283 : « Mère et épouse irréprochable : ce code de conduite calqué sur la vie de la Vierge devient un idéal à atteindre. [ . . . ] », p. 282 ; « Accorder à la reine la figure de Marie revient ainsi à magnifier celle qui, par sa participation dynastique, doit être sans tache et signifier à tous qu'elle a atteint l'idéal de perfection attendue d'une mère de roi », p. 283.

**339** Cosandey, « La Blancher de nos lys », p. 393 : « Au roi de guerre et de victoire fait pendant une reine de paix et de maternité ».

et est amenée à assumer les deux rôles, guerrière et pacificatrice à la fois<sup>340</sup>. Dans ce contexte, la souveraine apparaît certes comme une mère mais aussi, en quelques cas, comme une guerrière. Le rôle féminin de la souveraine dans ses portraits semble en effet très contrasté.

## 5 Une souveraine mère mais aussi guerrière

L'image d'une reine au combat, victorieuse, met en scène une monarchie et une souveraine triomphante. Par rapport à l'ensemble du corpus, cette pose est exceptionnelle. Il s'agit d'une représentation rare et géographiquement localisée, située dans des provinces de la Monarchie particulièrement menacées durant les guerres de la première moitié du règne. Même si elle ne prend pas personnellement part au combat, Marie-Thérèse n'en est pas moins à sa manière un chef de guerre. Son époux, François Étienne, le fut effectivement quelque temps, de manière toutefois malheureuse. Dans ces quelques portraits équestres, Marie-Thérèse semble s'emparer de cette fonction militaire, l'une des principales missions du souverain mâle, mais d'une manière toute féminine.

La représentation d'une reine victorieuse et celle de l'empereur en chef de guerre sont autant d'arguments pour asseoir la nouvelle dynastie. Qu'importe que de nombreuses batailles ne soient pas gagnées et que la Silésie reste définitivement perdue. Deux tableaux de Marie-Thérèse guerrière et victorieuse se trouvent dans les Pays-Bas autrichiens où c'est un type de portrait assez habituel, une manière traditionnelle de représenter les ducs de Brabant dans la région. Cette représentation équestre est minoritaire au sein du corpus de portraits et la commande ne provient pas de la cour viennoise mais des autorités citadines bruxelloises, comme pour le portrait de Jean-Baptiste Millé (P 84, Figure 36). En matière de représentation équestre, la cour viennoise privilégie les portraits de Marie-Thérèse liés au couronnement hongrois, mettant ainsi en valeur le rituel traditionnel du couronnement hongrois sur la colline de Presbourg, comme nous l'avons vu au cours de cet ouvrage.

---

**340** Fanny Cosandey, pour son objet d'étude, parle de reine « souveraine et maternelle » ; Cosandey, « La Blancher de nos lys », p. 393 ; Fanny Cosandey montre comment l'image diffusée de la reine régente s'appuie sur l'association étroite entre souveraineté et maternité. L'iconographie de Marie de Médicis met en avant la position de la régente. Celle-ci dirige le royaume tout en formant son fils, alors tout jeune roi. C'est bien l'image de la mère et de son fils qui est alors soulignée; voir Cosandey, « La Blancher de nos lys », p. 394 ; Cosandey, *La reine de France*, pp. 326–332 ; Germann, *Picturing Marie Leszczinska*, pp. 23–28. Sur les portraits d'une autre régente, voir Llorente, « Mariana of Austria's Portraits ».

Les portraits qui se trouvent au sein de l'hôtel de ville de Bruxelles (P 84, Figure 36) et au Musée lorrain de Nancy (P 85, Figure 37) représentent Marie-Thérèse à cheval<sup>341</sup>. Selon nous, ces tableaux, réalisés par des artistes régionaux aux alentours de 1750, au moment de la reconquête des Habsbourg, tant le portrait équestre de l'hôtel de ville de Bruxelles que celui du Musée lorrain, peuvent aussi nous rappeler les compétences guerrières, même limitées, du beau-frère de Marie-Thérèse, le propre frère de François Étienne de Lorraine, Charles de Lorraine (gouverneur général à Bruxelles pendant trente-six ans, et dès le début très populaire) comme celles, très limitées elles aussi, de l'époux de Marie-Thérèse.



**Figure 36:** Jean-Baptiste Millé, Marie-Thérèse à cheval, 1750 ou années 1750, 315 x 247 cm, Inv. Nr. K 1750/1, Hôtel de Ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, Collection des Musées de la Ville de Bruxelles, Belgique.

<sup>341</sup> Nous mentionnons aussi ces portraits dans les chapitres III et V.

Pour l'aristocratie, le cheval est une représentation symbolique de la noblesse des familles<sup>342</sup>. Le portrait équestre du monarque, motif répandu depuis l'Antiquité, le représente comme un souverain victorieux et conquérant. À l'époque moderne, des peintres comme Titien, avec la représentation de Charles Quint lors de la bataille de Mühlberg<sup>343</sup>, ou encore Pierre Paul Rubens et Anton van Dick, réalisent ce type de portraits pour les souverains et les grands de leur temps. Mentionnons aussi les doubles portraits bien connus de Philippe III d'Espagne et de sa femme Marguerite d'Autriche ainsi que ceux de Philippe IV et de son épouse, tous réalisés par Diego Velázquez pour le palais Buen Retiro à Madrid. Les Bourbons récemment installés sur le trône d'Espagne s'inscrivent dans la lignée et dans la continuité espagnole des Habsbourg. Philippe V se fait ainsi à son tour représenter à cheval par Louis Michel van Loo<sup>344</sup>. Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les hommes d'un rang moins élevé ainsi que les femmes sont de plus en plus souvent peints dans cette posture, comme l'attestent, par exemple, le portrait équestre de Wilhelmine d'Orange, réalisé par Tethart Philipp Christian Haag, ou celui de Marie-Thérèse de Vallabriga, peint par Francisco de Goya, et aujourd'hui conservé aux Offices de Florence<sup>345</sup>.

L'historien Luc Duerloo insiste, quant à lui, sur l'attention accordée aux victoires militaires de l'empereur Charles VI dans le programme iconographique mis en place lors de l'investiture bruxelloise de 1717<sup>346</sup>. Bien qu'il doive très vite gouverner en formant un *partenariat*, selon la métaphore de Duerloo, avec les différents états provinciaux des Pays-Bas autrichiens, l'empereur Charles VI se présente et est représenté comme un homme victorieux et confiant, et qui ne semble confronté à aucune opposition<sup>347</sup>. Quelques décennies plus tard, dans les années 1750, après la reconquête autrichienne sur les troupes françaises, l'hôtel de ville de Bruxelles fait de nouveau réaliser un portrait équestre du monarque victorieux, cette fois Marie-Thérèse.

Dans le portrait équestre de Marie-Thérèse conservé à l'hôtel de ville de Bruxelles (P 84, Figure 36), la souveraine arrive face au spectateur, triomphante, même si

---

**342** Concernant l'importance matérielle et symbolique du cheval, voir notamment l'ouvrage de Roche, *La culture équestre*.

**343** Checa Cremades, *Carlos V.*, p. 271.

**344** C'est une huile sur toile de 345 x 264 cm, conservée au Palais de la Granja de San Ildefonso à Ségovie. Voir entre autres l'ouvrage de Soler del Campo, *The art of power : Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, pp. 162–163, pp. 170–171, pp. 190–191, pp. 202–232, pp. 202–203 et pp. 208–210. Sur la carrière de Van Loo, voir Rolland, « Louis Michel Van Loo » et « Louis Michel Van Loo et les académies au XVIII<sup>e</sup> siècle ».

**345** Pons, « Gemälde von Gedanken leer », pp. 236–239.

**346** Duerloo, « Discourse of Conquest », pp. 474–475.

**347** Duerloo, « Discourse of Conquest », pp. 475–476; Van Gelder, « The Investiture of Emperor Charles VI », p. 444.

son cheval est peint de profil, à l'image d'une souveraine victorieuse, comme semblent l'annoncer les petits amours ou putti, dont l'un joue de la trompette, proclamant la renommée de la souveraine. Ces derniers portent des couronnes, dont le chapeau archiducal, ainsi que les écus aux armes du Brabant, des Flandres et des armoiries de Bruxelles. Ce tableau de grandes dimensions inscrit Marie-Thérèse dans une représentation royale d'inspiration flamande, avec en arrière-plan une vue de la ville de Bruxelles, notamment l'église Sainte-Gudule et l'hôtel de ville. Dans ce portrait, Marie-Thérèse est représentée en amazone, de façon féminine et gracieuse. Le cheval peut ici faire figure de trône et c'est bien un sceptre que Marie-Thérèse tient dans ses mains de manière presque délicate, comme si elle touchait de sa main un éventail. Au Musée lorrain de la ville de Nancy, un portrait très similaire au portrait bruxellois, représente en effet Marie-Thérèse à cheval (P 85,



**Figure 37:** François Eisen, portrait équestre de l'impératrice Marie-Thérèse de Habsbourg, épouse de François Étienne de Lorraine, ancien duc de Lorraine, Huile sur bois, 1757, 57,7 x 43,2 cm, Inv. 72.2.4. © Palais des ducs de Lorraine-Musée Lorrain, Nancy /Photo. G. Mangin, France.

Figure 37)<sup>348</sup>. Ce portrait est daté de 1757, il est également réalisé par un artiste originaire des Pays-Bas autrichiens, François Eisen. La différence majeure est la taille, le portrait lorrain, une huile sur bois, est de dimensions beaucoup plus réduites que le portrait bruxellois.

Dans le portrait de François Eisen, les soldats qui ressemblent à des magnats hongrois sont peints en arrière-plan, rappelant ainsi les activités guerrières de la Monarchie et l'aide apportée par les Hongrois à la souveraine en début du règne. Ici, Marie-Thérèse est toujours représentée en amazone, elle apparaît cependant à la façon d'un chef de guerre, mêlant habilement, comme dans le portrait de Bruxelles, victoire et féminité. L'allure du cheval, qui arrive de face, est victorieuse. La souveraine se dirige frontalement, triomphante, par rapport au spectateur. Des personnages, en armure, lui font une haie d'honneur et tiennent ce qui semble être une couronne impériale familiale au-dessus de la tête de la souveraine, les armoiries des Flandres sont représentées de chaque côté<sup>349</sup>. Des troupes apparaissent au fond du tableau et font certainement allusion à l'invasion des troupes françaises au sein des Pays-Bas autrichiens. Les lauriers et les arcs de triomphes, présents dans les deux portraits du couple impérial, prennent toute leur signification; la figure de Minerve penchée sur eux<sup>350</sup>.

Achetés le 9 mars 1972 au Palais Galliera, les tableaux de Marie-Thérèse et de François Étienne de Lorraine sont signés et datés en bas à droite *Fois (François) Eisen 1757 le père* et sont préemptés pour le compte du Musée lorrain, ce qui explique leur inscription dans les registres du Louvre<sup>351</sup>. Il existe une grande similitude de présentation entre ce portrait équestre de Marie-Thérèse au Musée lorrain et la *Prise de Juliers* (Louvre) de Pierre Paul Rubens<sup>352</sup>, l'allure du cheval notamment est très similaire dans ces deux tableaux. Cela peut être lu comme un témoignage de l'influence de la galerie Marie de Médicis de Paris. Le recueil gravé de la Galerie du Luxembourg à Paris a certainement servi d'intermédiaire; des putts ou petits anges sont repris de l'*Heureux Gouvernement* de Rubens<sup>353</sup>. La proximité entre Paris et Bruxelles peut expliquer que des peintres

**348** Vilain, « Peintures de l'école française », pp. 352–353.

**349** Voir aussi l'autre portrait de François Eisen, Portrait équestre de François III en empereur, Huile sur bois, 1757, Inv. 72.2.3. Musée Lorrain, Nancy/photo.G. Mangin.

**350** Le portrait de François Étienne de Lorraine fait pendant au portrait de son épouse. Badach, *Stanislas, un roi de Pologne en Lorraine*, p. 113; Franz, Laumon, Martin, *François de Lorraine*, pp. 20–21.

**351** Vilain, « Peintures de l'école française », pp. 352–353, p. 352.

**352** Voir notamment le portrait de Pierre Paul Rubens sur *Le triomphe de Juliers*, 394 x 295 cm, Huile sur toile, 1622–1625, Paris, Musée du Louvre.

**353** Voir Vilain, « Peintures de l'école française », pp. 352–353, 352, et comme il nous a été aimablement indiqué par le Musée lorrain de Nancy qui s'appuyait sur la *Revue du Louvre et*

d'influence flamande, plutôt que des artistes autrichiens ou hongrois, aient privilégié ce type de portraits équestres, différents de la représentation traditionnelle du couronnement hongrois. Remarquons que la représentation de Marie-Thérèse au sein des Pays-Bas autrichiens (P 84, Figure 36) n'est pas, elle non plus, sans rappeler « l'heureux gouvernement », la fresque du flamand Rubens réalisée en l'honneur de Marie de Médicis. Le portrait équestre de Marie-Thérèse, commandé par les autorités de la ville de Bruxelles, offre une représentation plus originale que la plupart des autres portraits de la région et des autres territoires héréditaires.

Bruxelles notamment témoigne ainsi de son rattachement et de son attachement à Marie-Thérèse, représentée à cheval, selon un motif traditionnel du souverain (mais aussi de la souveraine) en chef de guerre. Ce motif iconographique peut aussi être lu comme une marque de loyauté vis-à-vis de la Monarchie, alors si bien représentée par Charles de Lorraine à Bruxelles et dans ces provinces périphériques de la Monarchie.

## 6 Conclusion

L'image du souverain sort renforcée de la confrontation avec la figure féminine dont la maternité est le principal attribut. Les quinze dernières années du règne offrent cependant une autre facette de cette féminité en représentant la souveraine veuve et femme avant tout. Marie-Thérèse est le chef d'une famille nombreuse mais aussi un chef politique sorti finalement victorieux après de nombreuses années de guerre.

Les véritables critères qui permettent de répondre à la question de la féminité présumée de Marie-Thérèse tiennent à l'analyse du corps naturel de Marie-Thérèse, et surtout de sa place en tant qu'épouse mais aussi comme mère. La féminité, comprise principalement sous les termes de fertilité et de maternité, n'est plus un obstacle et peut être utilisée à des fins politiques<sup>354</sup>.

Si la Monarchie est ainsi légitimée grâce aux couronnements réussis de Marie-Thérèse et de son époux ainsi que par leur nombreuse descendance, la mort inattendue de François Étienne en 1765 bouleverse cependant considérablement Marie-Thérèse et modifie sa représentation. Son apparence change. De nouveaux insignes du pouvoir sont peints. La souveraine veuve s'appuie désor-

---

*des Musées de France* précédemment citée. Nous remercions Claire Tiné et Bénédicte Pasques du Service de documentation du Musée lorrain de Nancy.

354 Strunck, « The 'Two Bodies' of the Female Sovereign », p. 76: « Maria Theresia's body natural became her body politic as she turned her motherhood into a political argument in support of her claim to the preservation and protection of her dynasty ».

mais davantage sur l'exemple féminin de sa mère et de sa grand-mère. Cette image de veuve, d'impératrice veuve, donne à son portrait une force nouvelle.

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté de montrer les divers aspects de la question du genre dans les portraits de Marie-Thérèse. Il est évident que l'aspect le plus essentiel de cette question du genre est la maternité. C'est un véritable argument politique dans ce contexte d'extinction de la lignée masculine des Habsbourg en 1740. Les enfants du couple impérial sont sans cesse mis en avant<sup>355</sup>, notamment dans les tableaux. Le rôle spécifiquement féminin de la maternité n'empêche pas Marie-Thérèse d'être et de rester le souverain. À cette question du genre, rattachons la représentation de la souveraine à cheval. Il s'agit d'une image assez rare au sein de notre corpus de tableaux. Ce type de portraits se rattache toutefois à un genre déjà proposé pour des femmes, comme l'attestent les fresques réalisées en l'honneur de Marie de Médicis par Rubens.

Ces deux faces de la représentation – mère et en apparence guerrière – offrent une image spécifique, bien que contrastée, de Marie-Thérèse : celle de la mère chef d'État.

---

<sup>355</sup> La « prospérité » des Habsbourg-Lorraine est sans cesse présentée en public ; voir Braun, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser*, p. 159.



# Chapitre X

## L'image d'une veuve

Les évènements de la vie personnelle de Marie-Thérèse, comme la mort de son époux en 1765, font évoluer sa représentation. Le veuvage apporte des changements profonds à sa situation personnelle et politique, et jusqu'aux fondements de sa légitimation. En continuant de nous appuyer sur l'étude iconographique des tableaux, nous prenons en compte un dernier type de portraits du corpus, les portraits de Marie-Thérèse en habits noirs de veuve. Nous analysons en particulier les nouveaux insignes du pouvoir représentés dans ces portraits. Une fois les revendications sur les titres héréditaires acquises et réaffirmées, la souveraine peut arborer ses propres ordres et de nouveaux insignes. Un nouveau type de légitimité apparaît. Il arrive que la souveraine, de plus en plus au service de la chose publique, se fasse représenter comme un chef d'État assidu à servir son pays. Les portraits de Marie-Thérèse témoignent de cette évolution même s'ils restent encore souvent marqués par les schémas de représentation traditionnels à côté des couronnes. La reine âgée incarne à sa manière l'image de la mère, de la mère-patrie.

### 1 Une souveraine veuve dans la lignée des veuves Habsbourg

Dès 1765, *römische Kaiserin Wittib*, impératrice veuve romaine, devient son premier titre. Apparaît alors un nouveau type de portraits comme en témoigne l'image, reconnaissable pour la postérité, de Marie-Thérèse en habits de veuve. Durant la première partie de son règne, les portraits représentent la souveraine de manière relativement semblable à ses pères tandis que durant les quinze dernières années, elle ressemble davantage à ses parentes féminines, même si durant tout le règne, le corps de femme de Marie-Thérèse est mis en valeur.

Après la mort de son époux en 1765, Marie-Thérèse redevient femme, s'il est possible de décrire ainsi le changement qui s'opère durant cette époque, bien qu'elle le soit de fait toujours restée, tout en endossant le rôle de monarque et de chef de dynastie. Rappelons que le veuvage représente pour les femmes une période de relative liberté et indépendance<sup>356</sup>. C'est une situation reconnue et habituelle qui justifie l'autonomie d'une femme qui dispose alors

---

356 Ingendahl, *Witwen in der Frühen Neuzeit*; Schattkowsky, « Witwenschaft »; Wunder, *Er ist die Sonn*, pp. 180–188.

de beaucoup plus de liberté sociale et économique qu'au cours du reste de son existence. Désormais, une impératrice-veuve et son fils dirigent ensemble les pays de la Monarchie. Du cas plus fréquent de la veuve royale qui exerce le pouvoir de régence dans des circonstances particulières comme la minorité de l'héritier, la situation de Marie-Thérèse se distingue par une différence majeure: elle est et reste, de son propre droit, le chef d'État. Entre 1765 et 1780, la corégence avec son fils Joseph est un exercice difficile et subtil de partage des tâches, qui demeurent pour la plupart entre les mains de l'impératrice veuve.

Cette situation n'empêche pas Marie-Thérèse de renouer avec les traditions iconographiques des veuves Habsbourg. Bien que Marie-Thérèse soit le souverain, et non simplement la femme ou la mère de l'empereur régnant comme ses prédécesseurs féminins, elle poursuit la tradition des femmes de la dynastie. Le nouveau type de représentation qu'elle déploie après 1765 n'est pas inédit dans la mesure où la plupart des veuves, en particulier issues de la dynastie des Habsbourg, se sont laissé peindre ainsi au cours de leur période de veuvage, en premier lieu la propre mère de Marie-Thérèse, l'impératrice Élisabeth Christine<sup>357</sup>.

Marie-Thérèse s'inscrit donc dans une tradition de représentation habituelle. Un des exemples les plus célèbres de veuves Habsbourg est Éléonore Madeleine de Gonzague-Nevers, la troisième épouse de Ferdinand III, restée veuve vingt-neuf années, de 1657 à 1686<sup>358</sup>. Avant Marie-Thérèse, beaucoup d'impératrices ont en effet porté le deuil durant une longue phase de leur vie entre le décès de leur époux et leur propre mort, comme Éléonore Madeleine Thérèse du Palatinat-Neubourg, la grand-mère de Marie-Thérèse, qui a survécu à son mari Léopold I<sup>er</sup> de 1705 à 1720<sup>359</sup>.

Marie-Thérèse est quant à elle veuve pendant quinze années, entre 1765 et 1780. L'année du décès de son époux, elle est représentée par Martin van Meytens dans une tenue de deuil quelque peu atténuée comme en témoignent certains portraits conservés à Sankt Pölten (P 153) ou à Prague (P 152) et Bojnice (P 154) (ce dernier portrait pourrait avoir été peint un peu avant la mort de l'empereur). Ces tableaux représentent Marie-Thérèse en noir et en pourpre, avec un châle tressé jaune sur les épaules. Il s'agit probablement d'un habit de demi-deuil, ou ces portraits ont-ils été peints avant l'été 1765 ? Au fil du temps, le costume devient totalement noir, austère, avec une coiffe noire sur la tête. La

357 Pölzl, « Die Kaiserinnen Amalia Wilhelmina (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750) ».

358 Fidler, « Mäzenatentum und Politik », pp. 50–68; Hawlik-van de Water, *Der schöne Tod*, p. 147; Schnettger, « Die Kaiserinnen », pp. 124–126.

359 Hawlik-van de Water, *Der schöne Tod*, p. 148–149; Schmid, « Eleonore Magdalena », pp. 168–172.

représentation de la souveraine en veuve vise en particulier à célébrer le souvenir du défunt François Étienne, dont le buste figure souvent en arrière-plan de ces portraits<sup>360</sup>.

Ce motif iconographique commence avec la mort soudaine de l'empereur le 18 août 1765 à Innsbruck. La douleur de la souveraine est alors si grande<sup>361</sup> qu'elle songe même à se retirer du pouvoir et à terminer ses jours dans un couvent. Non contente de se laisser couper les cheveux, Marie-Thérèse offre ses robes à ses femmes de chambre. Dès lors, elle ne porte plus qu'un habit de veuve qui se compose d'une longue robe noire avec une coiffe qui lui arrive sous le menton<sup>362</sup>. Elle marque ainsi, par le port d'un habit particulier, une nouvelle étape de sa vie reflétée dans son iconographie.

Une lettre tirée de la correspondance de la souveraine, destinée au comte et à la comtesse de Grassalkovich, témoigne de la préférence de Marie-Thérèse pour le « vrai », c'est-à-dire pour la ressemblance et le vraisemblable, pour tout ce qui touche à ses portraits comme à ceux des siens. Dans cette lettre du 25 décembre 1771, on lit : « [. . .] Je vais faire recopier le portrait du défunt afin que je puisse me représenter ses traits avec d'autant plus de vie, je le ferai faire d'une manière qui corresponde à son âge comme j'ai moi-même l'habitude de le faire pour mes propres portraits »<sup>363</sup>. On remarque d'ailleurs que le corps naturel de la souveraine, en particulier son visage, est mis en avant dans les portraits de cette période<sup>364</sup>. À côté de l'habit noir de veuve porté systématiquement par Marie-Thérèse, le port d'insignes incarnant des ordres particuliers remplace les bijoux des décennies précédentes.

Les portraits de Marie-Thérèse en veuve, exécutés entre 1765 et 1780, forment une part non négligeable du corpus. Jusqu'à sa mort en 1770, Martin van Meytens ne réalise plus que quelques portraits principaux de la souveraine (P 180 par exemple). Les peintres principaux qui mettent en œuvre cette nouvelle image de Marie-Thérèse sont plus jeunes. Il s'agit notamment d'Anton von Maron (P 160, P 164, P 167, P 173, P 174, Figure 2), Hubert Maurer (P 227), Joseph Hickel (P 156, Figure 42, P 188) ou encore Johannes Tusch (P 175). Le peintre français Joseph

**360** Nous pouvons faire un lien avec la tradition du veuvage chez les femmes de la dynastie ; Pözl, « Die Kaiserinnen Amalia Wilhelmina (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750) », pp. 187–189.

**361** Khevenhüller, *Aus der Zeit Maria Theresias 1764–1767*, p. 126.

**362** Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia*, pp. 521–522. Voir notamment la description de Jacqueline Thommes sur un portrait de Marie-Thérèse veuve conservé au château de Hof, citée dans Hanzl-Wachter, *Schloss Hof*, p. 138 : « Bildnis der Kaiserin Maria Theresia in Witwentracht ».

**363** Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*, vol. 4, p. 434.

**364** Hertel, « Zwischen Authentizität und Ideal », pp. 29–35.

Ducreux exécute également quelques portraits de la souveraine veuve (P 181), qui se trouvent notamment en France<sup>365</sup>. Quant au peintre et ami de Marie-Thérèse, Jean-Étienne Liotard (P 170), il réalise aussi des portraits de la souveraine veuve. Ces portraits de veuve montrent le plus souvent Marie-Thérèse en position modeste, dans une allure relativement simple, et même familière. La moitié des portraits de cette époque représente la souveraine un papier en main, tandis que d'autres portraits la peignent sans les insignes traditionnels du pouvoir, c'est-à-dire sans couronnes et sans sceptre. Il s'agit en règle générale de portraits en buste où l'attention du spectateur est focalisée sur le visage de Marie-Thérèse et sur son habit noir, autrement dit sur son corps féminin de veuve. Elle est en effet de plus en plus représentée, de moitié ou en buste, de manière moins majestueuse, les insignes représentés se faisant plus rares. Cette relative simplicité correspond davantage au statut de veuve d'une souveraine qui éprouve moins le besoin d'imposer son pouvoir. Cette image simple, souvent de petit format, est plus facilement démultipliée, tout en restant fortement reconnaissable. Si certains portraits de peintres de cour comme Meytens ou Maron sont encore très grands et majestueux et continuent de s'inscrire dans la lignée des portraits d'apparat avec sceptre et couronnes, cela devient moins fréquent.

La moitié des portraits de la souveraine veuve la représentent assise comme une vieille femme. Assise à une table ou encore debout malgré son âge, à proximité d'une table, Marie-Thérèse a souvent un papier en main. Prendre le papier est aussi une manière pour la souveraine de reprendre possession du diplôme inaugural, comme en Hongrie, et de montrer que c'est désormais elle qui donne une certaine impulsion au texte. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de ces tableaux se trouvent chez les membres de la noblesse hongroise.

Si des portraits représentent la souveraine avec un papier en main, ce type de portraits se distingue cependant des tableaux de Marie-Thérèse qui la montrent en fondatrice d'un ordre comme le célèbre portrait d'Anton von Maron aujourd'hui à Innsbruck, commandé juste après la mort de François Étienne en 1765. Dans ce tableau, la souveraine tient en effet un document en main, faisant très clairement allusion à la fondation de l'ordre des dames nobles d'Innsbruck (P 174, Figure 2). Porter l'acte de fondation en main est un motif classique et habituel de représentation. Ce document se réfère à l'acte créateur et initial, c'est un type de représentation commun et ancien de la mise en scène d'un fondateur d'ordres. Enfin, certains portraits n'arborent parfois aucun autre insigne de couronnement et se contentent d'un ordre accroché sur la poitrine de la sou-

---

365 À Versailles notamment (P 221).

veraine. Cette représentation est principalement issue de Vienne, elle montre une souveraine légitimée, ou du moins qui pose ainsi. Toutefois, l'image de Marie-Thérèse veuve touche toutes les provinces de la Monarchie.

Dans son article sur la présence de Marie-Thérèse dans la région des anciens Pays-Bas autrichiens, Georges Englebert est amené à faire la constatation suivante : « Les représentations les plus répandues montrent l'impératrice en veuve avec la coiffe noire »<sup>366</sup>. Cela nous amène à supposer que le nombre réel des portraits en veuve dépasse ceux réunis dans le corpus. Dans la plupart des territoires de la Monarchie, cette représentation est très répandue. En Haute-Hongrie par exemple, dans l'actuelle Slovaquie, nous avons recensé une dizaine de portraits de Marie-Thérèse veuve, issus surtout des demeures de grandes familles nobles ainsi que dans des hôtels de ville du pays comme à Košice (P 161), Kežmarok (P 165 Figure 35, P 166 Figure 40), Levoča (P 162). Comme nous l'avons évoqué précédemment, après 1764, Marie-Thérèse ne convoque plus la diète hongroise à Presbourg mais elle voyage régulièrement en Hongrie, rendant visite aux nobles hongrois individuellement. Les multiples portraits de la souveraine veuve dans les châteaux de la noblesse hongroise peuvent donc être mis en relation avec ces visites et ces contacts directs entretenus avec les élites. Par ailleurs, Marie-Thérèse est veuve et porte l'habit de deuil pendant quinze ans, ce qui laisse le temps de fabriquer et de diffuser ce type de portraits.

Différents ordres sont fondés au cours de l'époque. Marie-Thérèse est très active dans ce domaine. Après la mort de son époux, elle change symboliquement de parure. Les somptueux bijoux qu'elle arborait auparavant sont remplacés par d'autres parures plus symboliques cette fois, les ordres.

## **2 Les chapitres de dames nobles, manifestation d'une forme de pouvoir féminin et les nouveaux ordres créés par Marie-Thérèse**

Les portraits de la fin du règne commémorent en certains cas la fondation de maisons ou d'établissements religieux par Marie-Thérèse. À l'instar d'autres veuves, Habsbourg notamment, la souveraine fonde après la mort de son époux des chapitres et des couvents de dames nobles, principalement consacrés à l'éducation des jeunes filles pauvres de la noblesse.

---

<sup>366</sup> Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

Prenons l'exemple du portrait exposé actuellement au château de la Hofburg d'Innsbruck, commandé par Marie-Thérèse juste après le décès de François Étienne et après son retour à Vienne (P 174, Figure 2). Au même moment, Marie-Thérèse fonde un chapitre de dames nobles à Innsbruck le 21 octobre 1765, soit deux mois après la mort de son époux. L'huile sur toile de grandes dimensions, attribuée à Anton von Maron mais vraisemblablement d'un peintre autrichien inconnu, présentée dans un cadre d'or avec une couronne impériale familiale<sup>367</sup>, représente la souveraine en veuve et en fondatrice de cette maison des dames nobles.

Cette fondation est conçue en l'honneur de François Étienne, dont le portrait en médaillon est en arrière-plan du tableau : elle est censée commémorer le deuil de la souveraine en assurant de façon perpétuelle des prières pour son époux et pour supplier Dieu en faveur du salut de l'âme du défunt<sup>368</sup>. Marie-Thérèse assure ainsi la fonction traditionnelle des veuves, celle de la *memoria*. En même temps, l'établissement procure un lieu de retraite pour les jeunes femmes pauvres issues de la noblesse tyrolienne. Le chapitre de dames nobles fondé en 1755 par Marie-Thérèse sur le Hradschin, Hradčany, à Prague sert de modèle au nouvel établissement<sup>369</sup>. Celui-ci est aménagé pour douze jeunes femmes nobles au sein de la Hofburg d'Innsbruck. Vêtues de noir, elles honorent la mémoire du défunt époux de la souveraine par des prières quotidiennes<sup>370</sup>. La représentation de Marie-Thérèse en fondatrice de cet ordre correspond à une iconographie typiquement féminine et Habsbourg. La souveraine saisit de sa main droite l'insigne de l'Ordre, qui n'est pas sans rappeler l'Ordre de la Croix Étoilée, et de sa main gauche la charte fondatrice du chapitre d'Innsbruck. L'exercice de la piété est en effet un domaine particulier des femmes et plus précisément des veuves de la famille<sup>371</sup>. Sur le côté droit du portrait, on peut reconnaître un médaillon ovale avec le profil du défunt empereur. Le rideau s'ouvre sur Innsbruck

**367** Reinwetter, « Maria Theresia als Gründerin des Innsbrucker Damenstiftes ».

**368** Pölzl, « Die Kaiserinnen Amalia Wilhelmina (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750) », p. 181, Pölzl évoque le rôle des impératrices comme un rôle de représentante de la piété des Habsbourg. Rappelons que la piété était un devoir important pour les impératrices Habsbourg, en particulier pour les veuves. Cette piété était volontiers mise en scène et soulignée car elle était comprise comme une part entière de la souveraineté de la maison des Habsbourg ; voir Keller, *Hofdamen*, p. 131 et p. 133.

**369** Ce chapitre est érigé le 28 août 1755 par une charte de fondation royale. Marie-Thérèse souhaite mettre en place une institution pour venir en aide aux femmes nobles dans le besoin ; voir Dikowitsch, « Die Abzeichen », pp. 222–223 ; Gampl, *Adelige Damenstifte*, pp. 21, 73–79, p. 80.

**370** Langer, *Die Geschichte des Adelligen Damenstiftes zu Innsbruck*, pp. 17–35, p. 18 ; voir aussi Dikowitsch, « Die Abzeichen », pp. 223–225 ; Hörmann, Stanek, « Damenstifte in Tirol », pp. 78–79.

**371** Ingrao, Thomas, « Piety and Patronage ».

et son paysage<sup>372</sup>. Sur la table sont posés des couronnes et le sceptre. Souvent mentionné dans la correspondance personnelle de la souveraine avec ses proches, ce tableau de la fondatrice du chapitre des dames nobles avait autrefois sa place dans le salon de réception de cette fondation (P 174, Figure 2)<sup>373</sup>.

L'Ordre de la Croix Étoilée (*Sternkreuzorden*) qui figure sur certains portraits apparaît en effet parfois, bien que rarement, durant les années de veuvage. La fondation de cet Ordre, création d'une impératrice précédente et destiné à des dames nobles catholiques, remonte à l'année 1668 et à Éléonore de Gonzague, veuve de Ferdinand III<sup>374</sup>. Sur le bord supérieur du médaillon de l'ordre, accompagné d'un ruban noir, se trouve la devise *Salus et gloria*<sup>375</sup>. La représentation de Marie-Thérèse avec l'insigne d'ordre, lorsqu'elle est veuve et qu'elle n'arbore plus aucun bijou, l'inscrit dans la tradition féminine Habsbourg, très fortement empreinte de piété. Comme l'habit noir, le port de cet insigne est un motif de représentation traditionnelle de la *Kaiserin Wittib*, de l'impératrice veuve.

Une telle représentation de Marie-Thérèse peut être assimilée à celle de nombreuses autres femmes de haut rang, régnautes ou aristocratiques, en tant que fondatrices d'établissements religieux. Il existe par exemple un portrait de Marie-Thérèse-Félicité, duchesse de Savoie, née princesse Liechtenstein, réalisé par Martin van Meytens, qui n'est pas sans rappeler fortement les portraits de la souveraine. Certainement parce que le peintre est le même, la posture de la duchesse fait songer aux portraits de Marie-Thérèse, en particulier à sa propre posture par rapport aux couronnes ou aux ordres qu'elle fonde au cours de son règne. Dans le portrait commémorant la fondation du *Savoysches Damenstift*, du chapitre des dames nobles de Savoie à Vienne, Marie-Thérèse-Félicité est peinte à côté d'un chapeau ducal rappelant son rang. Dans sa main droite, elle tient un insigne pour les dames du *Savoysches Stift*, et devant elle, sur une table, est ouvert un livre, probablement l'acte de fondation du *Damenstift*<sup>376</sup>. Cette représentation appartient à l'iconographie traditionnelle des fondatrices. Gernot Mayer a souligné que ce fut le veuvage qui permit à Marie-Thérèse de

372 Linsboth, « Trauernde Witwe und schreibende Herrscherin », p. 192.

373 Voir note 161, chapitre II.

374 Schnettger, « Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga », pp. 130–131, 131. L'auteur affirme que l'Ordre de la Croix Étoilée peut être considéré comme un pendant féminin à l'Ordre de la Toison d'Or; Vocelka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, pp. 216–217.

375 Dikowitsch, « Die österreichischen Damenorden », pp. 184–189; Steeb, « Die Hausorden », pp. 110–111; voir aussi Diem, *Die Symbole Österreichs*, p. 218.

376 Mayer, « Die Kunst der Wohltätigkeit », p. 202 et p. 212; Pötzl-Malikova, « Eine Frau als Kunstmäzen », p. 218. Sur le chapitre, voir Dikowitsch, « Die Abzeichen », p. 225; Gampl, *Adeelige Damenstifte*, p. 80.

Savoie un tel moment d'auto-représentation<sup>377</sup>, inscrivant la duchesse dans la lignée de sa mère, Edmunda Dietrichstein<sup>378</sup>, mais aussi dans une certaine compétition et imitation avec la souveraine. L'influence est à double sens<sup>379</sup>.

La plus importante fondation de cette duchesse voit le jour entre les années 1746 et 1749, la *Savoysche Ritterakademie*, l'Académie équestre savoyarde, créée en souvenir de la Maison de Savoie et consacrée à la formation des jeunes nobles. Elle apparaît comme une entreprise similaire au *Theresianum* fondé peu de temps auparavant par la souveraine Marie-Thérèse elle-même<sup>380</sup>. Quelques années après la mort de la duchesse, l'impératrice réunit la *Ritterakademie* au *Theresianum* en 1778<sup>381</sup>. La concurrence évidente, ou l'inspiration réciproque, souligne que les femmes de la maison impériale et celles issues de la noblesse jouent sur le même registre en fondant de telles institutions. Une émulation entre les nobles et les membres de la famille impériale est donc bel et bien perceptible, et persiste plus que jamais sous le règne de Marie-Thérèse.

Dans plusieurs types de portraits en majesté, comme dans certains portraits de famille, il semble que les nobles aient imité les réalisations impériales. Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, nous pensons ici aux portraits de la famille impériale peints par Meytens dans les années 1750.

La période de veuvage de Marie-Thérèse voit en outre l'apparition courante sur les portraits des symboles d'ordres fondés par la souveraine elle-même, tel l'Ordre militaire de Marie-Thérèse en 1757 et l'Ordre civil de Saint-Étienne en 1764. Durant les quinze dernières années du règne, ces ordres créés pour des raisons de politique intérieure et extérieure, reflètent de nouveaux éléments de légitimation associant le corps de veuve de Marie-Thérèse au nouveau corps politique et étatique de la Monarchie.

Les portraits de Marie-Thérèse en veuve la représentent désormais quasi-systématiquement avec un insigne accroché à sa poitrine, à moins qu'elle ne le tienne parfois dans sa main, dans un geste d'ostentation. Si Marie-Thérèse porte, dans quelques portraits, bien que rarement, l'Ordre de la Croix Étoilée, elle se fait le plus souvent représenter avec l'insigne de l'ordre qui porte son

**377** Mayer, « Die Kunst der Wohltätigkeit », pp. 206–211, p. 206.

**378** Mayer, « Die Kunst der Wohltätigkeit », p. 205.

**379** Mayer, « Die Kunst der Wohltätigkeit », pp. 211–212.

**380** Pöttl-Malikova, « Eine Frau als Kunstmäzen », p. 214; Schwarz, *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie*, pp. 1–4. Mayer, « Die Kunst der Wohltätigkeit », p. 212, Mayer parle d'ailleurs d'un « Wechselspiel » entre les commandes de Marie-Thérèse de Savoie et celles de la souveraine.

**381** Gatti, *Geschichte der k. u. k. Technischen Militär-Akademie*, vol. 1, p. 49; Pöttl-Malikova, « Eine Frau als Kunstmäzen », p. 214.



nom, l'Ordre de Marie-Thérèse, ou avec l'insigne de l'Ordre de Saint-Étienne, parfois même avec les deux (P 155, P 168, pour citer quelques exemples).

L'impératrice crée en effet l'Ordre militaire de Marie-Thérèse dès 1757, après le début de la guerre de Sept Ans, pour récompenser d'exploits accomplis. Fonder un ordre d'honneur militaire est une manière de faire oublier les événements des précédentes guerres en se concentrant sur les succès escomptés d'une armée sortie renforcée d'une décennie de réformes. Décerné en fonction des mérites militaires, l'ordre peut être porté à côté de l'Ordre de la Toison d'Or<sup>382</sup>.

Faisons un petit rappel sur l'Ordre de la Toison d'Or. En plus des ordres ecclésiastiques existant, des ordres profanes sont institués dès la fin du Moyen Âge<sup>383</sup>. L'Ordre de la Toison d'Or fondé par le duc Philippe le Bon de Bourgogne en 1429, également appelé l'Ordre de la Toison, un ordre de Maison, est un des plus vieux ordres chrétiens temporels d'Europe, un ordre de chevalerie. La Toison d'Or passe aux Habsbourg grâce à l'héritage bourguignon et au mariage de Maximilien I<sup>er</sup> avec Marie de Bourgogne en 1477<sup>384</sup>. Il est alors repris légitimement par l'ordre de Bourgogne-Autriche. L'Ordre ancien de la Toison est pendant un temps représenté dans les portraits de famille de Marie-Thérèse par l'intermédiaire du collier de l'ordre placé dans les mains, ou autour du cou, de Joseph enfant, puis peint avec Joseph adulte ainsi qu'à côté de son père François Étienne avant la mort de ce dernier. Ce collier est également suspendu en certains cas au-dessus du portrait du couple impérial, comme dans le double portrait de Marie-Thérèse et de François Étienne exposé au couvent de Sankt Florian.

Après le couronnement de Joseph II comme roi des Romains en 1764, Marie-Thérèse fonde l'Ordre civil hongrois de Saint-Étienne. En rehaussant la valeur et la position symbolique de la Sainte Couronne de Hongrie par cette création, la souveraine équilibre le poids de la couronne impériale qui ne lui appartient pas en propre mais relève du domaine de son époux puis de son fils. Créé en 1764, date de la dernière diète hongroise à Presbourg, l'Ordre de Saint-Étienne a donc une valeur éminemment stratégique. Sur le conseil du comte Ferenc Esterházy, la souveraine se charge dès les années 1760 de fonder un ordre de mérite civil en s'appuyant sur le modèle de l'Ordre militaire de Marie-Thérèse. Il s'agit de reconnaître les contributions de certains sujets, hongrois notamment, en les associant

---

**382** Diem, *Die Symbole Österreichs*, pp. 215–216; Ludwigstorff, « Der Militär-Maria-Theresien-Orden », pp. 90–91; Kugler, « Vom mittelalterlichen Ritterorden zum modernen Verdienstorden », pp. 91–92.

**383** Kugler, « Die Orden », p. 36.

**384** Steeb, « Der Orden vom Goldenen Vlies », p. 71; Steeb, « Die Hausorden », pp. 105–108; Kugler, « Vom mittelalterlichen Ritterorden zum modernen Verdienstorden », pp. 89–91.

étroitement au nom du premier roi apostolique Saint Étienne<sup>385</sup>. En parallèle, les gestes de Marie-Thérèse envers les Hongrois continuent d'être immortalisés à travers les tableaux. La souveraine commande à plusieurs reprises la représentation de la fondation de l'ordre, tout d'abord pour le château de Schönbrunn en 1764 ou 1768<sup>386</sup>, puis pour Innsbruck en 1772<sup>387</sup>. Le nouvel ordre hongrois concurrence à sa manière l'Ordre impérial de la Toison d'Or<sup>388</sup>.

Les traits de caractère explicitement hongrois sont constamment mis en valeur dans l'histoire de l'Ordre de Saint-Étienne. Les cérémonies sont liées au culte du grand roi et patron de la Hongrie. Le ruban de l'ordre est vert, rouge et blanc, les couleurs hongroises. Le premier Grand Maître de l'Ordre est la souveraine elle-même. Après la mort de François Étienne, Marie-Thérèse transmet ce titre à son fils Joseph. C'est la raison pour laquelle les portraits où la souveraine est représentée en habits de Grand Maître de l'Ordre sont très rares, l'un est à Vienne au Kunsthistorisches Museum (P 230) et l'autre à la Hofburg d'Innsbruck (P 72). Ces portraits sont très certainement commandés par la cour vers 1765, un an après la fondation de l'ordre. Plus tard, alors qu'elle n'est plus Grand Maître, Marie-Thérèse porte de manière beaucoup plus fréquente le seul insigne de l'ordre sur sa tenue de veuve.

Dans certains grands portraits de Marie-Thérèse en veuve, la souveraine est représentée debout, montrant d'une main l'insigne de l'Ordre de Saint-Étienne et donnant l'impression qu'elle décerne l'Ordre de Saint-Étienne ou celui de Marie-Thérèse à quelqu'un (voir P 155, P 168), peut-être à celui à qui est destiné le portrait.

---

**385** Pandula, « Der königliche-ungarische St. Stephans-Orden », pp. 114–116; voir aussi Diem, *Die Symbole Österreichs*, p. 216; Fazekas, Ujváry, « Katalog », pp. 155–156; Kugler, « Vom mittelalterlichen Ritterorden zum modernen Verdienstorden », pp. 89–94. Selon le prince Esterházy qui soumet les textes fondateurs de l'ordre en janvier et février 1764, l'Ordre de Saint-Étienne est censé exercer une influence bénéfique sur les états hongrois qui viennent tout juste d'être convoqués. Durant les festivités qui suivent la fondation ainsi que lors des premières remises de l'ordre, les 5 et 6 mai 1764, Marie-Thérèse apparaît en costume hongrois, sa suite se composant exclusivement de nobles hongrois.

**386** Dans ce tableau réalisé par l'atelier de Martin van Meytens, la souveraine est représentée lors de la remise de l'Ordre de Saint-Étienne au comte Karl Friedrich Hatzfeld.

**387** Galavics, « Barockkunst », pp. 65–66.

**388** Si la plupart des membres de la noblesse hongroise sont enthousiastes, d'autres personnes à la cour sont plus sceptiques, notamment l'empereur François Étienne de Lorraine. L'époux de la souveraine craint que le nouvel ordre ne porte atteinte au prestige de l'Ordre de la Toison d'Or, dont il est le premier représentant depuis son couronnement en 1745 ; voir Pandula, « Der königliche-ungarische St. Stephans-Orden », pp. 114–115 ; Steeb, « Kaiser Franz I. ». Concernant le port de cet Ordre dans les portraits de la souveraine, voir entre autres Buzási, « Johann Michael Millitz ».

Dans un portrait réalisé par le peintre Johann Michael Millitz dans les années 1770, conservé à la Galerie nationale hongroise de Budapest, (P 155), Marie-Thérèse est représentée en veuve à côté de la couronne impériale familiale. Un buste de François Étienne rappelle la présence du défunt empereur. Dans sa main, Marie-Thérèse tient la petite croix de l'Ordre de Saint-Étienne qu'elle a fondé en 1764, tandis qu'elle porte sur sa poitrine l'Ordre de Marie-Thérèse fondé en 1757, à moins qu'il ne s'agisse aussi de l'Ordre de Saint-Étienne.

Un portrait similaire se trouve dans les collections Liechtenstein. Il s'agit d'un portrait réalisé par Johannes Tusch (1738–1817), (P 175), Marie-Thérèse y est représentée en veuve, debout, aux côtés des couronnes de Hongrie et de Bohême ainsi que du chapeau archiducal. Un buste de François Étienne est exposé, comme il est habituel dans les portraits de cette époque, en arrière-plan. La main droite de Marie-Thérèse est d'ailleurs tendue en direction des insignes du pouvoir comme du buste de François Étienne, façon traditionnelle des veuves d'idéaliser le souvenir de l'époux défunt.

Des portraits représentant l'Ordre de Saint-Étienne commencent dès la fondation de l'ordre et se multiplient après la mort de François Étienne.

Dans le grand portrait présenté ici, exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, et très probablement réalisé vers 1765, Marie-Thérèse est représentée en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Étienne (P 230, Figure 38). La souveraine est peinte en pied, de manière relativement frontale au spectateur, sa main droite saisit le collier avec la croix de l'ordre. L'attention du spectateur est focalisée sur le corps de Marie-Thérèse et sur l'habit de l'ordre hongrois<sup>389</sup>.

Cet ordre hongrois devient un ordre de distinction dont la valeur symbolique est grande tant pour Marie-Thérèse que pour les Hongrois ainsi que pour tous ceux qui en sont honorés car il est décerné dans l'ensemble de la Monarchie. Tout comme les portraits de Marie-Thérèse avec la couronne hongroise et en habits de couronnement hongrois, il contribue à renforcer la position de la Hongrie dans l'ensemble des territoires qui dépendent des Habsbourg-Lorraine<sup>390</sup>.

Si les ordres représentés à côté de Marie-Thérèse témoignent de nouvelles instances de légitimation, d'autres objets dans les tableaux sont les symboles de nouvelles références en matière de représentation de l'autorité politique et

<sup>389</sup> Kugler, « Kaiserin und Königin Maria Theresia ».

<sup>390</sup> Pandula, « Der königliche-ungarische St. Stephans-Orden », pp. 114–117; Steeb, « Die Hausorden », pp. 112–113. Un très grand portrait (P 72) est réalisé probablement par Wenzel Pohl pour le palais de la Hofburg à Innsbruck en Autriche. Marie-Thérèse est représentée en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Étienne, elle porte les couleurs de la Hongrie, rouge, vert et blanc, entourée des portraits de François Étienne et de Joseph en habit de l'Ordre de la Toison d'Or.



**Figure 38:** Attribué à un peintre autrichien inconnu, Marie-Thérèse en Grand Maître de l'Ordre royal hongrois de Saint-Étienne, seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, années 1760, 230 x 151 cm, Inv. Nr. GG 6743, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Vienne, Autriche © « KHM-Museumsverband ».

publique. De plus en plus d'artistes comme Maron ou Hickel peignent Marie-Thérèse dans une nouvelle posture. Ils suivent d'autres motifs de représentation et de légitimation, plus compatibles avec l'esprit des Lumières, esprit qui influence de nombreux conseillers et proches de Marie-Thérèse.

### 3 La souveraine au service du bien public

Comme a pu le dire Jean Bérenger: « la simplicité est alors à la mode chez les Grands »<sup>391</sup>. Certains des portraits de Marie-Thérèse l'attestent en effet. En fin

<sup>391</sup> Bérenger, *Les Habsbourg et l'argent*, p. 208.

de règne, Marie-Thérèse veuve apparaît dans une pose différente. En posant d'une façon nouvelle, la souveraine s'impose différemment, elle rappelle les réformes accomplies au cours de son règne en se plaçant de fait dans la représentation des Lumières. Comme nous l'avons déjà évoqué, la moitié des portraits en veuve, mettent en scène Marie-Thérèse avec un papier en main. On pourrait qualifier cette évolution du passage du sceptre au document écrit, faisant référence à d'autres notions du gouvernement monarchique qui donnent lieu à de nouvelles sources de légitimité et de légitimation.

Le chercheur américain Michael Yonan débute son article sur le veuvage de Marie-Thérèse en se demandant comment un peintre pouvait représenter le pouvoir politique et le concilier avec un corps de veuve<sup>392</sup>. Dans le portrait de Maron réalisé en 1773, la statue de la Paix présente une couronne au-dessus de Marie-Thérèse qui est alors peinte dans une position similaire à celle d'Auguste (P 173, Figure 39). Comme le rappelle Yonan, la masculinité de la cérémonie du couronnement impérial est ainsi transportée sur un sujet féminin<sup>393</sup>. Il en conclut que le veuvage produit une identité monarchique plus riche pour Marie-Thérèse<sup>394</sup>. Dans le portrait cité ici, Marie-Thérèse est peinte assise à sa table de travail, le plan du château de Schönbrunn déplié devant elle.

À cette période de la corégence, la souveraine n'a plus à faire face aux nombreux conflits qui marquent toute la première partie et le milieu de son règne. Elle peut désormais donner l'image d'une reine paisible et soucieuse des affaires de l'État. On la voit ainsi dans nombre de portraits dans cette nouvelle pose, assise au travail, en train d'écrire des lettres ou d'étudier des documents.

Ce grand portrait de Marie-Thérèse réalisé par le peintre Anton von Maron vers 1773, signé et daté sur le socle de la pierre: « Maron f. 1773 », provient des collections impériales, c'est une commande royale (P 173, Figure 39)<sup>395</sup>. Réflétant les évolutions conceptuelles en matière de pouvoir, cette représentation est destinée à une résidence impériale, ouverte éventuellement aux visiteurs.

Marie-Thérèse est connue pour travailler de longues heures, souvent de l'aube jusqu'au soir. Une part importante de ses activités diplomatiques, familiales et politiques (le tout étant lié) consiste à écrire des lettres. Bien qu'elle ait

392 Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* », p. 109.

393 Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* », pp. 120–121.

394 Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* », p. 124.

395 Prohaska, « Anton von Maron »; Schütz, « Anton von Maron »; Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* », pp. 114–117. Il existe déjà une esquisse de cette composition, faite en 1772 et conservée à la *Porträtgalerie* du Kunsthistorisches Museum. Voir aussi Schmittmann, *Anton von Maron*, pp. 283–288, pp. 287–288.



**Figure 39:** Anton von Maron, Marie-Thérèse avec la statue de la Paix, 1773, 287 x 125 cm, Inv. Nr. GG 6201, Autriche, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Vienne, Autriche © « KHM-Museumsverband ».

rédigé toute sa vie de nombreuses missives, la période de son veuvage constitue l'apogée de son activité épistolaire. Le bureau, la bibliothèque sont les centres privilégiés de l'activité des veuves à l'époque moderne<sup>396</sup>. Ce portrait de Maron peut être vu comme une mise en scène et un rappel des grandes problématiques du règne ainsi que des entreprises accomplies par Marie-Thérèse. Lors de l'arrivée de la peinture à Vienne, en 1773, Marie-Thérèse aurait été insatisfaite de sa commande. Nous savons en effet que le portrait de Maron n'a jamais atteint sa destination prévue, la chambre impériale de Schönbrunn. Il n'y trouvera un lieu de résidence semi-permanente qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>397</sup>.

<sup>396</sup> Yonan, « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe* », p. 116, Yonan pense surtout à la correspondance épistolaire, à laquelle, selon nous, il faut ajouter le travail administratif. Pour comparer l'activité épistolaire de Marie-Thérèse à celle d'une autre femme Habsbourg, on peut consulter Sánchez, « Lord of My Soul ».

<sup>397</sup> Yonan, *Empress Maria Theresa*, p. 56.

Schmittmann affirme cependant le contraire, Marie-Thérèse aurait été très satisfaite de ce portrait<sup>398</sup>.

Suite à une évolution du portrait princier qui reflète une transformation de l'imaginaire de la représentation monarchique et qui touche toutes les cours européennes durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la mise en scène royale et impériale complète ses symboles habituels de légitimation et de justification. Les couronnes et autres *regalia* disparaissent parfois des portraits royaux. Ils sont alors complétés et remplacés par de nouveaux symboles. La souveraine est peinte avec des livres, des papiers ou encore du matériel d'écriture. Assise ou représentée à côté de sa table de travail, elle est figurée comme le premier serviteur de l'État<sup>399</sup>. Cette image s'impose de plus en plus comme représentation officielle, initiée par la cour. Les portraits bien connus de peintres comme Anton von Maron (P 173, Figure 39, P 174, Figure 2) et Joseph Hickel (P 156, Figure 42)<sup>400</sup>, sont ensuite commandés et diffusés dans les pays de la Monarchie.

À côté de ces grands portraits de veuve, n'oublions pas les portraits plus petits et plus simples diffusés dans les pays de la Monarchie et réalisés par des artistes moins connus aujourd'hui.

Le portrait en buste de Marie-Thérèse veuve, actuellement exposé dans le château de Kežmarok (P 166, Figure 40), se trouvait autrefois dans l'hôtel de ville de la cité de Kežmarok. La souveraine est peinte en buste, sans aucun insigne du pouvoir.

Le portrait, recensé par le Musée Červený Kameň en Slovaquie, est issu des collections nobiliaires de la Haute-Hongrie (P 167, Figure 41)<sup>401</sup>. La souveraine assise et accoudée sur un coussin, sur lequel aucun insigne n'est représenté, tient cependant un document écrit dans sa main gauche, manière de symboliser un renouvellement du diplôme inaugural que Marie-Thérèse tient désormais en main, à moins que cela ne soit un rappel des nombreuses réformes (en particulier scolaires) entreprises par la souveraine durant cette époque. La reine arbore également l'insigne de l'Ordre de Saint-Étienne sur sa poitrine. Le motif du papier en main ne se limite pas au public relativement restreint auquel est

**398** Schmittmann, *Anton von Maron*, p. 287.

**399** Vocolka, Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger*, p. 74.

**400** Dans le portrait de Joseph Hickel, aujourd'hui conservé au Musée de l'Armée à Vienne, la souveraine est peinte debout, tenant une plume d'une main, à côté d'une table sur laquelle sont posés livres et matériel d'écriture, avec en arrière-plan la statue de la Justice. Voir notamment sur ce portrait Linsboth, « Trauernde Witwe und schreibende Herrscherin », pp. 194–195; Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », p. 210.

**401** Učníková, *Portréty Márie Terézie*, pp. 47, 57.



**Figure 40:** Artiste inconnu, Marie-Thérèse en veuve, 39,5 x 31 cm, château de Kežmarok, autrefois dans l'hôtel de ville de la cité, Inv. Nr. MK 15 278, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

destiné le tableau de Maron, mais se répand aussi dans les collections des élites de la Monarchie.

Dans le grand portrait réalisé par Joseph Hickel, Marie-Thérèse est représentée en pied, un papier dans sa main droite et une plume dans sa main gauche (P 156, Figure 42). Il s'agit d'une posture assez répandue et caractéristique de la représentation des souverains éclairés. Une allégorie de la Justice trône derrière la souveraine, façon probablement de rappeler les réformes en matière d'éducation et de justice entreprises par Marie-Thérèse<sup>402</sup>.

Le portrait réalisé par Anton von Maron vers 1772, est conservé au Musée régional de Ptuj en Slovénie, ancienne province de Styrie (P 160, Figure 43)<sup>403</sup>. Ce portrait a été offert au musée par son propre fondateur, le collectionneur Franz Ferk, en 1895. Ce tableau provenait des collections nobiliaires de la ré-

<sup>402</sup> Voir notes 174 et 175, chapitre II.

<sup>403</sup> Selon Isabella Schmittmann, ce portrait de Ptuj serait attribué à tort à Anton von Maron. Voir Schmittmann, *Anton von Maron*, pp. 437–438. Voir aussi Bressan, *Maria Teresa*, p. 190 et p. 194, XI/19.





**Figure 41:** Peinture non signée, inspiration de Anton von Maron, Marie-Thérèse veuve, années 1770, 117 x 60 cm, Inv. Nr. O 0301, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak National Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie.

gion de Styrie. Marie-Thérèse est représentée assise, accoudée de manière décontractée près de la couronne impériale familiale, et tenant un papier en main sur lequel est écrit en français : « À Sa sacrée Majesté l'Impératrice Reine de Hongrie et de Bohême . . . M.T ». La souveraine arbore sur sa poitrine l'insigne de l'Ordre de Saint-Étienne comme il est habituel dans les portraits de cette époque.

Le service du bien public permet de légitimer le souverain. On peut parler aussi d'une redéfinition du service de l'État qui fait de l'activité administrative un mérite de valeur égale et même supérieure par rapport au mérite militaire. Un monarque ou noble du XVII<sup>e</sup> n'aurait certainement pas songé à se faire peindre la plume à la main, à moins qu'il ait eu des aptitudes intellectuelles particulières. La deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle voit le début de l'ascension des bureaucrates. Ceux-ci deviennent les membres d'une institution qui se ren-



**Figure 42:** Joseph Hickel, Marie-Thérèse veuve, après 1765, 225 x 114 cm, Inv. Nr. 1955/15/BI30448, Heeresgeschichtliches Museum, Vienne, Autriche.

force. Ils appartiennent aussi à un groupe social qui acquiert un grand prestige<sup>404</sup>. C'est également une manière de rappeler l'œuvre accomplie par les ministres de Marie-Thérèse comme Kaunitz, également amateurs d'art et désireux de s'en servir pour le bien de l'État. La représentation de la souveraine à sa table de travail peut ainsi être considérée comme un hommage indirect aux conseillers de Marie-Thérèse ainsi qu'à l'œuvre de la souveraine elle-même, une incitation à leur ressembler et à les imiter.

<sup>404</sup> Heindl, *Gehorsame Rebellen*.



**Figure 43:** Attribué au peintre Anton von Maron, mais provient probablement d'un autre peintre, Marie-Thérèse en veuve, vers 1772, 136 x 96,5 cm, Inv. Nr. PMPO G-50-s, Musée régional de Ptuj, Pokrajinski Muzej Ptuj-Ormož, author: Boris Farič, 2012, Slovénie.

Durant cette époque, deux importants politiciens imprégnés par les idéaux des Lumières, Kaunitz et Sonnenfels, réforment en effet l'organisation de l'éducation artistique et ont une réelle influence qui rejaillit ainsi sur la représentation de Marie-Thérèse. La conception artistique de Joseph Sonnenfels peut être mise en relation avec son idéologie patriotique. Il s'adresse à la noblesse et la considère comme principale garante de la culture. Il l'exhorte à orienter

son mécénat au service de la patrie<sup>405</sup>. Ces hommes et théoriciens politiques considèrent et utilisent l'art du portrait en lui accordant même une attention toute particulière. Représentants et penseurs du pouvoir royal et étatique qui se met en place, ils se rendent compte de l'intérêt et de la valeur du portrait, notamment du portrait royal.

Objets sociaux, moraux et politiques, les portraits royaux contribuent à leur manière au service de la patrie<sup>406</sup>. Leur propagation en grand nombre peut être aussi une forme d'exemple : en diffusant le portrait, le modèle et le contenu iconographique du tableau sont répétés et reproduits et, de fait, transformés en objet exemplaire. L'image de Marie-Thérèse assise ou debout près de sa table de travail avec du matériel d'écriture et des livres fait fortement songer à la fonction d'enseignement et de persuasion du portrait, liée à sa qualité d'*exemplum*<sup>407</sup>. Pour que l'amour et la reconnaissance règnent parmi les sujets, le souverain doit s'ériger en modèle, en exemple à suivre, notamment pour ceux qui détiennent une certaine fonction et autorité, comme a pu l'évoquer Kurt Johannesson. Les portraits sont à leur manière la métaphore de ce que la souveraine doit être et incarner<sup>408</sup>. Assise à sa table de travail, papier en main, elle peut ainsi servir d'exemple aux administrateurs censés la représenter dans les différentes parties du royaume en mettant en scène, de manière démultipliée, le comportement à suivre<sup>409</sup>. Assiduité et travail deviennent de nouvelles sources de légitimité du souverain<sup>410</sup>. Marie-Thérèse est à l'origine de nombreuses réformes, que ce soit dans l'administration générale, celle des finances, mais également en termes d'éducation et de justice<sup>411</sup>. Rappelons toutefois, et ceci est un point important, que ce type de portraits est loin d'englober la totalité des portraits de Marie-Thérèse en veuve. En revanche, répétons-

---

**405** Fidler, « Wandel der Themen », p. 37.

**406** Sur les diverses formes du patriotisme dynastique, voir Shek Brnardić, « Modalities of Enlightened Monarchical Patriotism ».

**407** Sur cette notion de l'*exemplum*, voir notamment Johannesson, « The Portrait of the Prince », pp. 12–22. Sur la fonction exemplaire du portrait, voir aussi Campbell, *Renaissance Portraits*, pp. 194–195.

**408** Johannesson, « The Portrait of the Prince », pp. 31–34.

**409** Cette iconographie du monarque au travail va connaître un essor considérable au XIX<sup>e</sup> siècle ; voir Schoch, *Das Herrscherbild*, pp. 107–110 ; Telesko, « Österreichs Identitäten », p. 83.

**410** Linsboth, « Trauernde Witwe und schreibende Herrscherin », pp. 195–196 ; Hertel, Banakas, « Die Gestik Maria Theresias », p. 210.

**411** Klueting, « Der aufgeklärte Fürst », p. 143 : « An die Stelle der supranatural-theologischen Herrschaftslegitimation trat die den Herrscher zum Organ des Staates und zum (obersten) Beamten machende Legitimation der monarchischen Herrschaft durch Leistung, Pflichterfüllung und Effizienz [ . . . ] ».

le, plus de la moitié des portraits de cette période la montre avec un papier en main.

Même si Marie-Thérèse n'est pas connue pour être une partisane invétérée de tous les idéaux des Lumières, et ce bien qu'elle favorise l'éducation, certains de ses peintres comme Anton von Maron ou des hommes politiques et théoriciens sont imprégnés par ces idéaux. Les artistes parviennent à transmettre ces nouvelles influences par l'entremise de leurs portraits.

Les symboles typiques d'un souverain éclairé sont ainsi appliqués à une dynastie et à une souveraine déjà reconnues, qui peuvent se permettre dans les années 1770 ce genre de motif apprécié par le public éclairé de l'époque, auquel sont principalement destinés les portraits. Cela reflète aussi l'évolution des mentalités au sein de l'Académie viennoise, parmi les peintres marqués par l'esprit des Lumières ainsi que parmi les élites, nobiliaires notamment ; rappelons d'ailleurs les liens de Kaunitz et de Sonnenfels avec l'Académie. Dans le choix de certains motifs, l'influence de Joseph II ne peut non plus être totalement négligée, souverain imprégné des nouvelles conceptions étatiques de la souveraineté et du rôle de monarque éclairé vis-à-vis de ses sujets<sup>412</sup>.

Les portraits esquissent le passage d'une légitimité héritée, incarnée à travers les couronnes, à une légitimité davantage fondée et reconsolidée par la souveraine elle-même, représentée par les insignes des nouveaux ordres, incarnations des activités guerrières et des réformes étatiques entreprises par Marie-Thérèse au cours de son règne. L'impératrice-veuve se légitime en fin de règne moins par ce dont elle a hérité, c'est-à-dire les couronnes de ses pères, que par ce qu'elle a elle-même fondé et construit, un ensemble uni grâce à elle et matérialisé, entre autres, par les Ordres de Marie-Thérèse et de Saint-Étienne. En renouvelant les ordres de la Monarchie, de nouvelles références étatiques et de nouvelles valeurs sont formulées, sans omettre ni ignorer les anciennes fondations féminines, comme l'Ordre de la Croix Étoilée cité précédemment.

La Pragmatique Sanction de 1713 qui déclarait les États de la Monarchie indivisibles et inséparables, est ainsi visualisée et confirmée par et autour de la personne même de l'impératrice veuve. L'union personnelle de la souveraine

---

**412** Sur la question de l'influence de Joseph II du vivant de sa mère, voir Beales, *Joseph II*, vol. 1, pp. 439–479. Derek Beales considère que l'étude de Ferdinand Maaß consacrée aux origines de ce qu'il est habituel de considérer comme le Joséphisme, surestime le rôle du ministre Kaunitz par rapport à celui de Joseph ; voir Maass, *Der Josephinismus*. Les objets comme les livres et les documents, posés sur la table de travail à côté de la souveraine, sont représentés précisément pendant la période de corégence. Si cette période est marquée par les tensions et désaccords entre Marie-Thérèse son fils, il est possible de voir dans ces images une certaine influence du jeune empereur sur l'évolution de la représentation de la souveraine.

avec chacun de ses royaumes se transforme visuellement en une union réelle autour de la Monarchie et de son premier représentant et serviteur, Marie-Thérèse.

Après 1765, le veuvage semble signifier bien davantage qu'un simple changement de motif iconographique<sup>413</sup> : ce type de portraits traduit aussi une évolution de la part de la souveraine dont le gouvernement est désormais installé et assez bien assuré. Cette représentation facilement reconnaissable de la souveraine en veuve, visible partout, dans tous les pays de la Monarchie, offre une vision rassurante, encore plus peut-être que les autres types de portraits.

## 4 Conclusion

Au cours du règne de Marie-Thérèse, la direction et l'organisation de la Monarchie interrogent certains hommes d'État, désireux de réformer profondément les institutions étatiques et d'œuvrer pour le bien public, et qui déplorent la difficulté de gouverner les pays héréditaires autrichiens. Le chancelier Kaunitz écrit ainsi en 1766 dans une de ses répliques au Mémoire du jeune et nouvel empereur Joseph :

[. . .] la monarchie autrichienne est un immense ensemble qui rassemble des États qui sont si différents dans leurs coutumes, dans leurs façons de pensée, dans leurs lois, dans leurs habitudes et privilèges que leur gouvernement est peut-être un des plus compliqués et des plus pénibles d'Europe en raison de ces affaires multiples et diverses<sup>414</sup>.

Les portraits de Marie-Thérèse apparaissent comme un mode de gestion possible et efficace des territoires dispersés de la Monarchie, en exerçant notamment un rôle de substitution comme de légitimation pour reprendre les termes de Louis Marin<sup>415</sup>.

Les portraits royaux énoncent la manière dont la Monarchie entend se définir et est définie durant une période charnière, entre l'extinction de la lignée masculine des Habsbourg d'Autriche et l'affirmation de la dynastie des Habsbourg-Lorraine. Le contenu iconographique des portraits se transforme au fil des années, associant la représentation du corps politique et du corps naturel de la souveraine. Ces deux dimensions de la représentation royale vont en effet

---

**413** Braun, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser*, p. 205. Bettina Braun affirme que la mort de François Étienne le 18 août 1765 fut la plus profonde césure durant le gouvernement de Marie-Thérèse.

**414** Beer, « Denkschriften », p. 121; voir là-dessus Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », pp. 192–193.

**415** Marin, *Le portrait du roi*, pp. 10–11, notamment p.10.

toujours de pair. Si la jeune souveraine se laisse peindre à côté de la couronne de Hongrie en 1741, elle apparaît sceptre en main avec ses couronnes dans les années 1750, puis finit par adopter le document en papier après 1765, sorte de nouveau symbole du pouvoir. Archiduchesse d'Autriche, Marie-Thérèse est aussi roi de Hongrie, un territoire mis en valeur stratégiquement tout au long du règne, et dont l'insigne le plus éminent, la Sainte Couronne, est un élément déterminant. Ses autres titres, d'archiduchesse d'Autriche mais aussi de roi de Bohême, occupent dans la représentation picturale des rôles plus particuliers tandis que la couronne de Hongrie demeure placée en première position. La dignité impériale continue d'être représentée dans les portraits de Marie-Thérèse grâce à la couronne impériale familiale, et plus rarement par la véritable couronne impériale conservée à Nuremberg. L'empire d'une nouvelle famille se met en place et s'inscrit dans la continuité de deux anciennes familles qui voient chacune à leur façon leur légitimité remise en cause au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Habsbourg et les Lorraine, qui forment ensemble une nouvelle dynastie fertile et solide.

Si la manière de représenter Marie-Thérèse durant les quinze dernières années de son règne diffère des représentations antérieures du début et du milieu du règne, le lien entre Marie-Thérèse et ses mères, impératrices-veuves, est alors plus que jamais renoué. Une nouvelle image de la souveraine et de son pouvoir se met en place, largement diffusée dans tous les territoires de la Monarchie. La représentation de la souveraine et de sa dynastie se confond de plus en plus avec la figuration d'un État incarné et symbolisé par l'image d'une femme.

Le processus d'élaboration de l'État comme espace et territoire remonte à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, avec cependant des variantes d'un pays à l'autre. En raison de l'histoire et de la structure de la Monarchie, une telle évolution existe, certes, mais elle se fait différemment. Le XVIII<sup>e</sup> siècle représente cependant pour tous les pays européens une période décisive dans le développement du concept étatique et dans la formation d'entités nationales, avec entre autres la mise en place de grandes réformes centralisatrices<sup>416</sup>.

Le renforcement de l'État central au sein de la Monarchie intéresse aussi bien Marie-Thérèse qu'une grande partie des élites puisque ce pouvoir repose avant tout sur la collaboration de tous les éléments de la société civile et politique du temps. Cette évolution peut se lire dans la répartition des tableaux comme dans l'iconographie.

La représentation de Marie-Thérèse s'inscrit dans la continuité des divers pays de la Monarchie et dans celle d'une dynastie, les Habsbourg. Dans le même

---

416 Chartier, « Construction de l'État moderne et formes culturelles ».

temps, elle soutient la mise en place d'une nouvelle famille, celle des Habsbourg-Lorraine. Les portraits de famille ainsi que ceux de Marie-Thérèse avec l'archiduc Joseph enfant soulignent la continuité entre la dignité impériale et les Habsbourg-Lorraine. *L'imperium* perdure à travers la nouvelle famille impériale. Ces images, qui sont commandées et diffusées au sein de la Monarchie, sont des arguments nécessaires à la légitimation de Marie-Thérèse et des siens.

Le portrait de Marie-Thérèse concourt sans aucun doute à renforcer l'idée de permanence entre la dynastie des Habsbourg et celle des Habsbourg-Lorraine, en représentant et imposant les membres de la nouvelle famille comme successeurs légitimes. Tout au long de son règne, Marie-Thérèse réalise un grand nombre de réformes essentielles pour la structure étatique de la Monarchie. Les portraits, ou plutôt les auteurs des portraits, artistes comme commanditaires, s'adaptent à ces changements et à ces nouveaux besoins de légitimation. Marie-Thérèse apparaît alors comme la fondatrice d'une nouvelle structure. La représentation des ordres fondés par Marie-Thérèse signale cette nouvelle forme de légitimité, non plus tant héritée mais bâtie à partir d'un héritage. Légitimée, Marie-Thérèse peut ainsi fonder et légitimer à son tour. Elle transmet une part de son prestige, longuement et lentement acquis, aux ordres et institutions qu'elle crée. Les portraits de Marie-Thérèse racontent à leur manière l'histoire des œuvres accomplies au cours du règne, œuvres d'une femme et de son entourage, qui se sont attachés à mettre en place une structure politique commune, cohérente et équilibrée.

La quantité importante des portraits de Marie-Thérèse et leur propagation reflètent une pénétration progressive de l'espace par l'image de l'État central viennois et des agents de l'État dans les provinces. La légitimité et la participation des pays ne passent plus tant par le seul canal des états mais plutôt par leur ralliement, ou par celui de leurs élites, derrière la souveraine et sa famille. Il faut probablement désormais comprendre ainsi la notion de *Gesamtstaat*, d'État général et unitaire. C'est un sens différent, au moins en partie, de celui dont l'entend par exemple l'historien tyrolien Hermann Ignaz Bidermann dans l'ouvrage qu'il rédige en 1867, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-Idee von 1526 bis 1804*<sup>417</sup> et qui reflète davantage les idées de l'époque de l'auteur<sup>418</sup>. En 1867, date du compromis austro-hongrois, la cour souhaite retravailler l'histoire du siècle précédent en insistant tout particulièrement sur l'idée d'unité dans la diversité. Aujourd'hui, il est admis que les états sont encore très forts sous Marie-Thérèse et que la politique de la souveraine consiste plutôt à fortifier

417 Bidermann, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-Idee*.

418 Klingenstein, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' », p. 150.



les royaumes pour renforcer l'État central<sup>419</sup>. Ce *zusammengesetzter Staat*<sup>420</sup>, cet État composite, est un État rassemblant plusieurs territoires dont le bon fonctionnement dépend de l'entente et de l'harmonie entre les différents membres. Sur ce point, la représentation de la souveraine aux côtés des symboles nationaux de ses pays peut être lue comme le reflet de la composition de cet État.

Dans une situation extraordinaire où une femme monte sur le trône dans le cadre de la Monarchie, les portraits de Marie-Thérèse apparaissent comme une figure essentielle et une référence centrale du pouvoir officiel. Les images acquièrent alors une place particulière pour des raisons stratégiques et conjoncturelles mais aussi structurelles. Elles disent beaucoup sur la signification et sur la représentation d'une Monarchie composite dans un tel contexte.

La représentation des titulatures, exprimée par l'intermédiaire des symboles, qui se rapportent aux différentes identités régionales des pays comme aux insignes appartenant aux Habsbourg, permet de visualiser une interaction réciproque<sup>421</sup>. Dans l'idée de réciprocité et de compromis entre celui qui se donne à voir et celui qui reçoit, les portraits deviennent à leur tour des acteurs possibles de changement, un changement se dissimulant sous une certaine forme de continuité. L'imaginaire des élites issues des pays de la Monarchie est alors imprégné par des représentations picturales similaires du pouvoir central. Un consensus, qui n'a pas obligatoirement fait l'objet de discussions préalables, s'établit au sujet des représentations royales.

---

**419** Voir *Bündnispartner und Konkurrenten*, Ammerer et al., « Die Stände in der Habsburgermonarchie ».

**420** Cette expression est employée entre autres par Maťa, Winkelbauer, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept », p. 19.

**421** Sur la relation de complémentarité qui s'établit entre le gouvernement monarchique et les états, voir Iwasaki, « Grabmal der ständischen Freiheiten », p. 342 ; Klingenstein, « Skizze », p. 375.

## Conclusion Générale

En analysant les portraits de Marie-Thérèse, leur répartition et leur signification, nous aimons tout particulièrement évoquer la perspective du rapport qui unit l'individuel au tout. Cette relation se lit dans la composition même des portraits. Le portrait royal de Marie-Thérèse peut être considéré comme un lien entre la province éloignée et le centre viennois. Il relie le sujet, l'individuel, que ce soit le petit notable régional ou le grand noble partagé entre Vienne et ses terres lointaines, avec le tout, constitué par la Monarchie qui se forme derrière l'image royale. Le portrait royal, largement diffusé, est exemplaire par son nombre et par les différents contenus diffusés. Divers acteurs comme les peintres et les commanditaires travaillent à la construction d'images communes et homogènes du pouvoir central, incarné par une femme, où chaque pays peut cependant se reconnaître. La présence symbolique de Marie-Thérèse, à travers son image, permet de répondre aux défis qu'elle doit relever pour dépasser une crise monarchique et dynastique. Les portraits substituent, au moins symboliquement, la présence royale et le pouvoir là où la souveraine a besoin d'être légitimée, là où les élites veulent et ont besoin de la voir.

Les portraits de Marie-Thérèse sont plus nombreux que ceux de son père Charles VI. D'une part, Marie-Thérèse règne plus longtemps que ce dernier. D'autre part, dans le contexte artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle propice au développement du portrait, ce nombre important de portraits de Marie-Thérèse révèle surtout qu'une crise profonde de la Monarchie suscite, parmi d'autres réactions, une démultiplication des portraits royaux. Le fait que l'héritière de Charles VI soit une femme, combiné à la complexité du partage des titres de la Maison d'Autriche entre Marie-Thérèse, comme roi de Hongrie et de Bohême, et son mari François Étienne, puis son fils Joseph, comme empereur du Saint Empire romain germanique, incitent encore davantage à la multiplication des représentations royales. Très populaire, la souveraine entretient et renforce ses relations en distribuant son portrait, qui est aussi commandé par les élites elles-mêmes.

Un groupe de peintres travaille en rapport documenté et privilégié avec la cour, d'autres artistes œuvrent pour d'autres types de commanditaires mais ont néanmoins très souvent été formés à Vienne et par l'Académie viennoise. Enfin, plusieurs peintres locaux, parfois non identifiés, chose courante à l'époque car il était usuel pour les artistes de ne pas toujours signer leurs œuvres, réalisent également des portraits de la souveraine. Toutefois, même lorsqu'on ignore leur identité, on peut reconnaître chez ces derniers l'influence des artistes viennois. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement sous le règne de Marie-Thérèse, on constate une institutionnalisation de la formation des artistes avec l'augmentation des académies à Vienne

et au sein des autres provinces de la Monarchie, comme par exemple dans les Pays-Bas autrichiens. Dans cette entreprise de construction de la Monarchie autrichienne, qui passe par la légitimation de la personne royale, les peintres jouent un rôle essentiel et participent à l'évolution de l'image de Marie-Thérèse.

Les lieux d'exposition des portraits, d'un point de vue national et institutionnel, ainsi que leur mode de diffusion, ont ensuite été analysés, en abordant la représentation de Marie-Thérèse sous l'angle de la substitution. La structure des possessions et des territoires de Marie-Thérèse comme les défis politiques auxquels elle doit faire face, permettent de comprendre la valeur des portraits, et notamment leur valeur de substitution. Les portraits s'inscrivent dans des réseaux anciens et nouveaux de soutien à Marie-Thérèse. Les représentants des anciens états et ordres de la Monarchie, tout comme de nouveaux individus fidèles à Marie-Thérèse, partagent le même intérêt à propager des images homogènes et reconnaissables de la souveraine.

Notre corpus de plus de deux cent cinquante portraits royaux permet de mettre en évidence, plus clairement qu'on ne le savait jusqu'à présent, que certaines provinces reçoivent plus de portraits que d'autres, comme la Hongrie par exemple. Toutefois, toutes les régions conservent de multiples portraits royaux. Ces portraits apparaissent à des moments clés du règne, lors des couronnements mais aussi lors des visites impériales, les deux occasions étant liées. Ces déplacements représentent autant d'occasions de propager massivement les tableaux.

Les commandes de portraits par les élites peuvent avoir lieu à l'occasion de la visite royale, ou en attente de cette visite. Elles peuvent aussi servir à célébrer une victoire impériale ou tout simplement à marquer son attachement à la Monarchie, et plus particulièrement à Marie-Thérèse. L'activité de collectionneur s'inscrit dans cet engouement pour l'art du portrait qui touche Marie-Thérèse comme la société de son temps. La cour fait en effet peindre des portraits pour les exposer dans les palais impériaux. De même, les nobles commandent des tableaux pour les installer dans leurs salles d'audience, de réception et de représentation, où ils aiment à se montrer. Le don de portraits, l'achat et les collections sont certes des processus différents rencontrés en examinant l'histoire de tableaux particuliers, mais ils peuvent aussi se recouper.

Nos recherches d'archives ont révélé que certains portraits font suite à une délibération de la cour avant d'être envoyés à de hauts dignitaires. On ne voit pas de programme explicite, de document clé, de *Denkschrift* ministérielle, décrivant la politique de l'image royale. Cela ne signifie pas qu'aucune logique cohérente n'est à l'œuvre. Il existe bel et bien des habitudes établies, anciennes mais aussi nouvelles, qui ne peuvent être mises en lumière qu'à travers l'analyse systématique d'un corpus large. Si une action soutenue de la part de la

cour est bien à l'œuvre par des moyens multiples, si certains conseillers et ministres s'intéressent à l'art du portrait, tout ne dépend pas de la cour. Une grande part des portraits provient de la propre initiative des élites en place, ecclésiastiques, nobiliaires et urbaines. Par des phénomènes de coopération, d'émulation et d'imitation, cette initiative « externe » au pouvoir royal est parfois étroitement imbriquée avec l'action même de ce pouvoir central. Il n'est donc pas étonnant que certaines institutions possèdent des portraits de Marie-Thérèse qui relèvent des différents types de transaction. Les portraits de la souveraine répondent donc à un besoin et à un intérêt réciproque. Ce constat vient confirmer les recherches récentes qui ont révélé une relation beaucoup moins unilatérale que l'on a longtemps supposé, entre pouvoir monarchique et états, dans la longue et difficile création d'un État proprement dit, au sein de cette Monarchie réunie et façonnée par les Habsbourg. L'amour pour son pays et sa couronne n'exclut en aucun cas l'amour pour le monarque issu de la Maison d'Autriche. Ce « double » amour semble même indissociable dans la mesure où le prince, après avoir été accepté par les états et ordres de son temps, est le représentant et l'héritier légitime de la couronne de chaque pays. Le portrait représente une nouvelle forme d'acceptation de l'autorité en place, une sorte d'hommage sans cesse renouvelé et partagé. Sous Marie-Thérèse, ces deux formes de patriotisme ont tendance à s'unifier. Un patriotisme d'État – l'État pouvant être conçu comme l'union entre le souverain et la société – se forme et tente de réunir deux formes de fidélité et de loyauté à la fois envers Marie-Thérèse et sa dynastie ainsi qu'envers les pays de la Monarchie<sup>422</sup>.

Les différents types de portraits, qui caractérisent cette entreprise et proposent un véritable discours monarchique, amènent à envisager la représentation de Marie-Thérèse dans le sens d'une opération de légitimation à travers un ensemble d'attributs et de symboles peints, allant des couronnes et vêtements aux décors et à la présence d'autres personnes dans les portraits. Par l'analyse de ces éléments comme de la posture de Marie-Thérèse, la gestuelle des mains tout particulièrement, qui établit le rapport entre la souveraine et les autres symboles, il a été possible d'établir que les portraits de la souveraine obéissent à un schéma global assez homogène. Dans l'ensemble, cette typologie iconographique des tableaux peut être mise en relation avec les différentes phases du règne, selon un ordre chronologique, ainsi qu'avec les différentes identités des pays auxquelles le pouvoir central tente de s'adapter.

---

<sup>422</sup> Shek Brnardić, « Modalities of Enlightened Monarchical Patriotism »; Simić, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan' », pp. 25–28.

Notre analyse iconographique a donc réussi à démontrer qu'une grande majorité des portraits connus peut être regroupée en un nombre relativement limité de types de portraits, dont plusieurs sont constitués d'un grand nombre d'exemplaires donnant une cohérence remarquable à l'image de Marie-Thérèse, quel que soit l'endroit où se trouve l'image. Des visions communes de la souveraine et de la Monarchie s'imposent donc tout au long du règne, relayées par les états et les ordres de la Monarchie.

Il manquait une étude politique des portraits de Marie-Thérèse qui prenne en compte les modes de fabrication et de diffusion de ces portraits et qui les relie avec leur contenu iconographique. Les portraits sont une excellente base d'étude pour analyser les différents rôles de la souveraine. L'analyse de la juxtaposition des fonctions du portrait est également importante dans l'élaboration d'une figure reconnaissable et commune de la Monarchie durant une période de crise et en manque de légitimité.

Ce que les textes ne disent pas, les images, les portraits en particulier, le montrent, le représentent et l'expriment à leur manière<sup>423</sup>. Les portraits royaux de l'époque de Marie-Thérèse sont intéressants pour les générations futures. L'écart entre la projection, la représentation, et la réalité est très significatif des enjeux et des espoirs d'une époque<sup>424</sup>. Les portraits permettent ainsi d'anticiper des événements et des évolutions futures.

Enfin l'examen de cet aspect particulier de l'image royale jette une nouvelle lumière sur la production du portrait royal considéré comme un tout. Cette analyse peut contribuer à changer notre manière de voir d'autres champs de recherches, elle pourra ainsi servir à influencer d'autres travaux.

---

<sup>423</sup> Sur ce sujet et sur le pouvoir des images, voir notamment Vovelle, *Les âmes du purgatoire*, p. 299. Voir aussi Hamon, *L'Or des peintres*, pp. 54–56.

<sup>424</sup> Voir notamment sur ce point Sabatier, « *Rappresentare il Principe* », p. 248 : « La représentation à la fois reflète et transforme le réel ».

—

## **Appendice**



# Liste des portraits analysés

1. Andreas Möller, Marie-Thérèse, jeune archiduchesse, à l'âge de onze ans, 1727, 94 x 75 cm, Inv. Nr. 2115, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Autriche.
2. Martin van Meytens, années 1730, 92 x 73,5 cm, collection Strakovits, Budapest.
3. Gabriello Mattei, portrait réalisé aux environs de 1736–1739, 80 x 66,5 cm, Inv. 1890, Nr. 2886, Galerie des Offices, Florence, Toscane, Italie.
4. Martin van Meytens, Marie-Thérèse jeune, années 1730, 79 x 65 cm, château de Gripsholm, Inv. Nr NMGrh 306, Suède.
5. Martin van Meytens, portrait réalisé entre 1736 et 1740, 146 x 115,5 cm, Stiftsmuseum Klosterneubourg, Collection Sammer, Autriche.
6. Portrait réalisé par Martin van Meytens, aux environs de 1740–1742, 280 x 184,5 cm, Inv. No. NG S 1350, Galerie nationale de Slovénie, Ljubljana, Slovénie. Jusqu'à dans les années 1930, ce portrait était exposé dans la villa baroque de Cerkov grad près de Ljubljana, ancienne possession des princes de Lamberg.
7. Auteur inconnu, 1740, 87,5 x 70,5 cm, Inv. Nr. S 770, Musée de la Slovaquie de l'Est, Kosice, Slovaquie.
8. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1740, 92 x 75 cm, Inv. Nr. U 124, VM Prešov, Slovaquie.
9. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1740, 92 x 77 cm, Inv. Nr. U 47, MMM Kremnica, Slovaquie.
10. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1740, 155 x 118 cm, Inv. Nr. H 1495, Trenčianske muzeum Trenčín, Slovaquie.
11. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1740, 149 x 116 cm, Inv. Nr. H 1577, Trenčianske muzeum Trenčín, Slovaquie.
12. Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse et de Joseph enfant en médaillon, 1744, 216, 2 x 162, 5 cm, Inv. Nr. 49–808, Musée historique de la ville de Vienne, Vienne, Autriche.
13. Portrait de Marie-Thérèse en archiduchesse d'Autriche réalisé par le peintre Joseph Kremer, 1759, 176 x 268,5 cm, Herrschergalerie, Galerie des souverains de l'abbaye de Melk, Autriche.



14. Atelier du peintre de cour Johann Gottfried Auerbach, 1740–1741, 260 x 170 cm, ce portrait était autrefois dans les collections du château d'Hajós de l'archevêque de Kalocsa, Gabriel II Herman de Patarcic, c'est vraisemblablement une commande de l'évêque qui attendait la visite royale. Le portrait est maintenant au Magyar Nemzeti Galéria de Budapest, Hongrie.
15. Martin van Meytens, portrait équestre, couronnement hongrois, Presbourg, il existe aussi des répliques de ce type de portrait réalisées par Philipp Ferdinand Hamilton ou encore Karl Hirsch, 1741, 45 x 33 cm, Inv. Nr. 61, Magyar Nemzeti Muzeum, Budapest, Hongrie.
16. Portrait équestre de Marie-Thérèse sur la colline du couronnement de Presbourg réalisé par le peintre Karl Hirsch, "Hirsch junior Pinxit 1747", 1747, 45 x 33 cm, Inv. Nr. A 583, collection de la galerie de peinture de la ville de Bratislava, Mirbach Palace, Slovaquie.
17. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en robe de couronnement de Hongrie, après 1741, 280 x 197 cm, GG 8616, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
18. Portrait équestre réalisé par le peintre de cour Philipp Ferdinand von Hamilton, aux environs de 1741/1742, 45 x 33 cm, Collection privée.
19. Martin van Meytens (ou Canton Johann Baptist ? Joh(ann) Ba(ptist) Canton F(ecit) A(nno) 1741), Marie-Thérèse à cheval sur la colline de couronnement de Presbourg, 52 x 39 cm, 1741, Inv. Nr. 742, Brukenthalmuseum, Sibiu, Roumanie.
20. Atelier de Martin van Meytens, années 1740, 45 x 33 cm, TKCs61. Musée national de Budapest, Hongrie, autrefois dans les collections de la famille Jankovich.
21. Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en robe de couronnement de Hongrie, vers 1741, 150 x 248 cm, Kaisergang, couloir de l'Empereur, abbaye de Melk, Autriche.
22. Portrait réalisé par l'artiste hongrois Samuel Horváth, tableau signé « Sámuel Horváth pinxit 1760 » aux environs de 1760, 260 x 148,6 cm, Musée national hongrois de Budapest, ce tableau provient de l'hôtel de ville de Balassagyarmat, MNM Inv. Nr. 2306, Hongrie, probablement une commande de l'hôtel de ville.
23. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1760–1780, 69 x 56 cm, O 0025, Musée Červený Kameň, Slovaquie.
24. Portrait réalisé par l'artiste presbourgeois Daniel Schmidelli (y), 1742, 237,5 x 157 cm, Inv. Nr. A 133, Palais Primatial de Bratislava, Slovaquie, commande de la ville en 1742. Galéria mesta Bratislavy.

25. Daniel Schmidelli, Marie-Thérèse, 1742, 97 x 73 cm, Inv. Nr. UH 1725, SBM Banská Štiavnica, Slovaquie.
26. Daniel Schmidelli, Marie-Thérèse, 1742, 94 x 71 cm, XI-0257, Uhrovec, Slovaquie, voir portrait 44.
27. Peintre inconnu, années 1740, 239,5 x 144,5 cm, Inv. Nr. 94.32, Miskolc, Herman Otto Múzeum, Hongrie.
28. Peintre inconnu, probablement de second rang, peintre local, années 1740, 150 x 113 cm, Inv. Nr. 74.44, Miskolc, Herman Otto Múzeum, Hongrie.
29. Artiste inconnu peut-être issu de l'atelier de Martin van Meytens, initiales « J. P », 1743, 150 x 112 cm, commande de la ville de Bolzano en 1743, Inv. Nr. 304, Merkantilmuseum, Musée mercantile de Bolzano, Italie.
30. Auteur inconnu, portrait daté de 1748, 82 x 102 cm, O 119, Musée régional d'Olomouc, Moravie, ce portrait de Marie-Thérèse est commandé par le magistrat royal de la cité d'Olomouc, Simon Tadeas Josef Zimmerle. En juin 1748, le couple impérial se rend à Olomouc; à la suite de cette visite, le magistrat d'Olomouc commande ce portrait royal, République tchèque.
31. Domenico Mainardi, influence de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, le portrait vient du presbytère de Dolní Libchavy (dans l'Est de la Bohême), 1743, 150 x 115 cm, sur le côté derrière le tableau est apposée une inscription: „Dominicus Mainardi Pingebat Viennae 1743 apud Serenissimum Principem de Liechtenstein“, République tchèque.
32. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, années 1760–1770, 67 x 56 cm, inv O-0183, Musée Červený Kameň, Slovaquie, provient du château de Čičov.
33. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1750–55, 90 x 73 cm, XI 0191, Muzeum Bojnice, Slovaquie.
34. Portrait réalisé par le peintre particulier du Prince Charles Alexandre de Lorraine, Jean-Pierre Sauvage, 1750, 96 x 76 cm ou 95,5 x 75,5 cm, 1939–010/020, Hôtel de ville du Luxembourg, actuel Palais Grand Ducal et Ancien Hôtel des Etats, Musée national d'histoire et d'art, Luxembourg.
35. Atelier de Martin van Meytens, portrait réalisé dans les années 1740, 149 x 117 cm, Musée national hongrois de Budapest, un portrait très similaire se trouve dans les collections du château de Fertőd, Hongrie.
36. Portrait issu de l'atelier de Martin van Meytens, années 1740, Château Keszthely, Hongrie, possession du comte Festetics.

37. Auteur anonyme qui s'inspire cependant des portraits de Martin van Meytens, vers 1760, 154 x 116 cm, PMPO G-46-s, Musée Provincial de Ptuj, Slovénie, le portrait provient probablement des collections de la noblesse environnante de Styrie.

38. Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en habits de couronnement hongrois, ce portrait a été réalisé vers 1750 mais ce type de portraits date des années 1742/1743, 145 x 114 cm, ce portrait est conservé au château d'Arolsen en Allemagne, collections des Princes de Waldeck.

39. Atelier de Martin van Meytens, années 1740, 148,5 x 116,5 cm, Inv. Nr. VI 2798a, actuellement, portrait conservé au château de Vizovice en république tchèque; ce tableau a été transféré après la seconde guerre mondiale du château de Přilepy vers celui de Vizovice, République tchèque.

40. Atelier de Martin van Meytens, années 1740, 119 x 151 cm, en possession du Weinstadtmuseum de Krems, museumkrem, Inv. Nr. A 041, Autriche. Ce portrait est quasiment identique aux deux tableaux précédents, aux différences près que la souveraine n'est pas vêtue d'une robe hongroise et qu'elle entoure, dans ce portrait de Krems, la couronne de Hongrie avec sa main. Ce tableau est actuellement à l'hôtel de ville de Stein.

41. Atelier de Martin van Meytens, années 1740, 74 x 92 cm, Inv. Nr. 21, Stadtmuseum, Sankt Pölten, Autriche.

42. Auteur inconnu mais qui rappelle le style de Martin van Meytens, 1742, 103 x 77,5 cm, Inv. Nr. B 500, collections Esterhazy, château d'Eisenstadt, Autriche.

43. Artiste inconnu, années 1750, 150 x 113 cm, Inv. Nr. K. 65. 19. 1, Xántus János Múzeum, Győr, Hongrie.

44. Portrait réalisé par un artiste local hongrois, probablement Schmidelli ?, années 1740, 94 x 71 cm, Inv. Nr. XI-0257, Château de Bojnice, Muzeum Bojnice, Slovaquie. Voir portrait 26 auquel le portrait 44 correspondrait.

45. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par l'atelier de Martin van Meytens, en considération des traits du visage de la souveraine, le portrait a dû être réalisé vers la fin des années 1750 ou au début des années 1760, 151,7 x 118,7 cm, BStGS 12 829 KV, Résidence épiscopale de Passau, ce tableau a été acquis en 1804 à partir des biens de la résidence épiscopale princière de Passau, Allemagne. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

46. Atelier de Johann Gottfried Auerbach, Horváth ? ou Franz Anton Palko, pas signé, aux environs de 1741, 258 x 168 cm, Inv. Nr. L-5-098, Galerie nationale hongroise de Budapest, Hongrie.

47. Portrait réalisé par un peintre d'Europe centrale, années 1740, 84,8 x 67,4 cm, Inv. Nr. MK. 10251, Château de Kežmarok, Slovaquie, provient de l'ancien hôtel de ville de Kežmarok.
48. Portrait de Marie-Thérèse exécuté par un artiste local, années 1740–45, 86 x 67 cm, Inv. Nr. XI.0129, Château de Bojnice, Muzeum Bojnice, Slovaquie.
49. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par un auteur inconnu, probablement originaire d'Europe centrale, vers 1740/41, 74,5 x 105 cm, UH 918, Musée de la Mine, Banska Stiavnica, ancienne Schemnitz, Slovaquie.
50. Artiste inconnu, Marie-Thérèse en robe hongroise, seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, 182 x 149 cm, Inv. Nr. KM 64-8-5 ; Galerie de tableaux de la capitale, Budapest, Hongrie, ce tableau est probablement issu des anciennes collections impériales du palais.
51. Portrait de Marie-Thérèse exécuté par un peintre inconnu, probablement originaire d'Europe centrale, fin des années 1750, début des années 1760, 85,5 x 70 cm, MK 52, Château de Kežmarok, Slovaquie, à l'origine dans l'hôtel de ville de Kežmarok, Slovaquie.
52. Portrait réalisé par Martin van Meytens, réalisé vers 1745, 240 x 183cm, GG 9090, Hofburg, Kunsthistorisches Museum, Musée d'histoire de l'art de Vienne, Autriche.
53. Portrait réalisé par Martin van Meytens, vers 1743/45, 162 x 114 cm, Inv. Nr. GG 9090, château de Schönbrunn, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Autriche.
54. Johann Joseph Dollenstein, élève de Martin van Meytens, 1751, 210 x 130 cm, Kammerhof, UH 907, NA/2137/68, SBM, Slowakisches Bergbaumuseum, Banska Stiavnica, Schemnitz, Slovaquie, ancienne Hongrie royale.
55. Le Loir Alexis, portrait de Marie-Thérèse vers 35 ans, vers 1752, 114 x 87 cm, Inv. Nr. MD 066044, Bundesmobilienvverwaltung, Vienne, Autriche.
56. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1750, 330 x 155 cm, Inv. Nr. II 3 CI-178/2, Palais archiépiscopal Olomouc, République tchèque.
57. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1750, 88 x 64,5 cm, Inv. Nr. II 3 CI-2396, Palais archiépiscopal Olomouc, République tchèque.
58. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, 1748 ou 1754, 47 x 36 cm, Inv. Nr. KE 791, 0398, Palais archiépiscopal Olomouc, République tchèque.
59. Atelier de Martin van Meytens, vers 1750, 149 x 115 cm, Inv. Nr. GE 0 1164 (F 1738), Musée Liechtenstein, collections des Liechtenstein, the Princely Collections, Vaduz-Vienna.

60. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1750, 89 x 74 cm, Inv. Nr. S/330, Musée régional de Celje, Slovénie.
61. Ecole de Martin van Meytens, vers 1740, 140 x 103 cm, Inv Nr S/841, Musée régional de Celje, Slovénie.
62. Atelier de Martin van Meytens, années 1750, probablement 1754, 250 x 175 cm, inv. Nr. HS 356, Château de Prague, Landtagssaal, République tchèque.
63. Peintre autrichien, proche de Martin van Meytens, vers 1750, 280 x 167,5 cm, Inv. Nr. 107 et Inv. Nr. 83, résidence épiscopale de Leitmeritz, République tchèque, ce portrait de Marie-Thérèse comme celui de François Etienne est documenté dans l'inventaire de l'évêque Moritz Adolf de Saxe-Zeitz (1733–1759) puis dans celui du comte Emmanuel Ernst Wadstein (1760–1789).
64. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1750, 75 x 60 cm, Inv. Nr. H 1006/A, VM Hlohovec, Slovaquie.
65. Atelier de Martin van Meytens, fin des années 1750, début des années 1760, salle d'audience du château de Litomyšl, Inv. Nr. L-00440-01, République tchèque, ce portrait a probablement été commandé par Georg Christian von Waldstein Wartenberg qui était le propriétaire du château à l'époque.
66. Portraits réalisés par Martin van Meytens ou par son atelier, années 1750, Château de Zsira, Hongrie.
67. Portrait réalisé par Franz Anton Palko, 1756, 265 x 148 cm, réfectoire de l'abbaye de Lilienfeld, Autriche, le tableau a été commandé par l'abbaye de Lilienfeld, avec le portrait en pendant de François Etienne, auprès du peintre Palko en 1756, Autriche.
68. Portrait réalisé par un peintre autrichien, troisième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, vers 1770, 273 x 188 cm, GG 7858, Salle de Lorraine, ancienne salle d'audience, Hofburg, Innsbruck, Autriche. Cette salle avait été consacrée par Marie-Thérèse à la famille de son époux, celle des ducs de Lorraine.
69. Portrait réalisé par le peintre Johann Baptist Glunck, 248 x 154 cm, en considération des traits du visage de Marie-Thérèse, on peut en déduire que la souveraine est assez âgée lors de la réalisation de ce portrait. Ce portrait a probablement été peint en 1753, ce tableau était autrefois dans l'hôtel de ville de la ville libre royale de Sopron, Inv. Nr. 2009.4.1, Gy/1046, actuellement, au château de Fertőd, Esterháza, Hongrie.
70. Peintre inconnu, fin des années 1740, 283 x 172 cm, Inv. Nr. 55.195, Eger Múzeum, Hongrie.

71. Ecole de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse, début des années 1740, 200 x 120 cm, Inv. Nr. 178241, Musée historique de la ville de Prague, République tchèque.
72. Portrait réalisé par Wenzel Pohl, deuxième moitié du XVIIIe siècle, 363 x 175 cm, Inv. Nr. GG 7822, Hofburg, Innsbruck, Autriche, Marie-Thérèse est représentée en Grand Maître de l'Ordre de Saint-Etienne.
73. Marie-Thérèse au côté de la couronne de Bohême, peintre autrichien inconnu, probablement de l'atelier de Martin van Meytens, aux environs de 1743, 230 x 151 cm, Inv. Nr. O 462, actuellement à la galerie nationale de Prague, ce portrait était dans la collection d'un juriste de Prague, Jan Nepomuk Kanka (1772–1865). Le tableau a été acquis après sa mort par la galerie nationale en 1866.
74. Atelier de Martin van Meytens, 1743, 299 x 199 cm, Inv. Nr. GG 2590, Bundeskanzlei, chancellerie, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Autriche.
75. Atelier de Martin van Meytens, troisième quart du XVIIIe siècle, 83 x 72 cm, Inv. Nr. MD 074439, Hofburg, Innsbruck, Autriche.
76. Johann Karl Auerbach, 1772, 255 cm x 150 cm, Prague Castle Art Collections Inv. Nr. HS 83, château de Prague, Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême, République tchèque.
77. Johann Gottfried Auerbach, portrait de Marie-Thérèse avec Joseph enfant, 1743, salle de fête de l'abbaye bénédictine de Břevnov, Prague, présent de Marie-Thérèse à l'abbaye à l'occasion de sa visite en 1743, République tchèque.
78. Artiste inconnu mais s'inspire de la façon de peindre de l'artiste de cour Auerbach, 1745, 231 x 150 cm, Inv. Nr. H 029 503, Musée historique de la ville de Prague, République tchèque.
79. Peintre anonyme, il s'agit probablement d'un artiste local, portrait réalisé vers 1745, 205 x 120 cm, Inv. Nr. H029515, Musée historique de la ville de Prague, République tchèque.
80. Portrait de Marie-Thérèse et de l'archiduc Joseph enfant réalisé par Martin Johann Schmidt, l'inscription « Martin Joh. Schmidt fec. 1745 » est sur le tableau, 239 x 157 cm, abbaye de Seitenstetten, Autriche, ce portrait a certainement été commandé par l'abbaye de Seitenstetten en 1745 auprès de Martin Johann Schmidt.
81. Inspiration de Martin van Meytens, 1760, 88 x 72 cm, Inv. Nr. IG 179, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche.

82. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par un certain Henrart, portrait réalisé vers 1745 lors de la reconstruction de l'hôtel de ville de Lier. C'est une commande de la ville de Lier, 154 cm x 120 cm, Inv. Nr. 27, Lier, Belgique.

83. Portrait réalisé par le peintre bruxellois Jérôme Doffy, années 1745/50, 130 x 108 cm, Inv Nr K1900/28 ekta H 199, Hôtel de ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi. Ce tableau fait partie d'une série retrouvée dans les greniers de l'hôtel de ville, aujourd'hui au Musée de la ville de Bruxelles, Maison du Roi, Belgique.

84. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par le peintre bruxellois Jean-Baptiste ou Jean-Ferdinand Millé, années 1750, 315 x 247 cm, Inv. Nr. K 1750/1, Hôtel de ville de Bruxelles, Marie-Thérèse est représentée à cheval selon le modèle du souverain conquérant. Ce portrait est commandé par l'hôtel de ville de Bruxelles, Belgique.

85. François Eisen, portrait équestre de Marie-Thérèse, Huile sur bois, 1757, 57,7 x 43,2 cm, Inv. Nr. 72.2.4, Musée Lorrain de Nancy, Palais des ducs de Lorraine-Nancy, France.

86. Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, le modèle des deux portraits du couple impérial date des environs de 1745, lors du couronnement de François Etienne en tant qu'empereur du Saint Empire romain germanique sous le nom de François Ier, 254 x 165 cm, éventuellement un cadeau de la souveraine vers 1775 ?, abbaye bénédictine de Pannonhalma, Hongrie.

87. Atelier de Martin van Meytens, vers 1745, 250 x 163 cm, O 0589, Château de Sizzo-Noris, Adamoviec, Musée Červený Kameň, Slovaquie.

88. Atelier de Martin van Meytens, aux environs de 1755, 269 x 171 cm, Salle de marbre du château de Bruchsal, Inv. Nr. G 6987, Spire, Allemagne.

89. Martin van Meytens, 1745, 259 x 161 cm, Inv. Nr. Gm 1154, Germanisches National Museum Nuremberg, ancienne collection des princes Seckendorff, Allemagne.

90. Martin van Meytens, Marie-Thérèse en robe bleue, 1745, 155 x 127 cm, Inv. Nr. 738, collection Brukenthal, Brukenthalmuseum, Sibiu, Roumanie.

91. Atelier de Martin van Meytens, seconde moitié du XVIIIe siècle, 269 x 181 cm, appartements impériaux du château de Buda, Musée national hongrois, Hongrie, BTMFK 64.8.11.

92. Portrait réalisé par Johann Peter Kobler, après 1745, 146 x 119 cm, Musée national slovaque d'histoire-Musée d'histoire, Bratislava, Slovaquie.

93. Atelier de Martin van Meytens, années 1740, 128, 8 x 193,6 cm, Laxenbourg, Autriche.
94. Atelier de Martin van Meytens, après 1745, 133 x 145 cm, abbaye de Tepla, République tchèque.
95. Atelier de Martin van Meytens, après 1745, 164, 5 x 139,5 cm, Inv. Nr. 0 0939, Musée Červený Kameň, Slovaquie. Le tableau était autrefois exposé au château de Ceklis qui appartenait à la famille Esterházy.
96. Atelier de Martin van Meytens, après 1745, 156 x 123 cm, abbaye de Göttweig, Autriche.
97. Atelier de Martin van Meytens, après 1745, 313 x 207 cm, Inv. Nr. 3081, Salle à dîner du château d'Opočno, République tchèque.
98. Johann Gottfried Auerbach, portrait de Marie-Thérèse qui s'inspire de Martin van Meytens, 153 x 119 cm, 1743, Inv. Nr. 4259, ce portrait provenait de la baronne Clarisse de Rothschild et est passé au Belvédère, à la Galerie autrichienne en 1948, Vienne, Autriche.
99. Inspiration de Martin van Meytens, 90,5 x 71 cm, Inv. Nr. G. 176, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche.
100. Copie d'un portrait de Martin van Meytens, 125 x 99 cm, Inv. Nr. G 182, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche, ce portrait était jusqu'en 1919 dans la salle d'audience de la lieutenance.
101. Copie de cour qui s'inspire des tableaux de Martin van Meytens et de Franz Anton Palko, portrait de Marie-Thérèse debout, en arrière-plan les couronnes de Hongrie, de Bohême et la couronne impériale, 281 x 189 cm, à l'origine 303 x 208 cm, Inv. Nr. 6181, Belvédère, Vienne, Autriche, ce portrait était jusqu'en 1977 à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.
102. Cercle de Martin van Meytens, vers 1745, Château de Gödöllő, en Hongrie, près de Budapest, Hongrie. Ce portrait de Marie-Thérèse en robe de soie bleue a été acquis au cours des dernières années par le château de Gödöllő, il s'agit d'une des nombreuses variations du modèle apparu vers 1745.
103. Atelier de Martin van Meytens, ou inspiré de Martin van Meytens, après 1745, 148 x 116 cm, Inv. Nr. 53 473, Musée des Beaux-Arts de Budapest, Hongrie, tableau provenant de la collection du comte Edmund Zichy. C'est un legs du comte Eugène Zichy à la ville de Budapest en 1906, autrefois exposé à l'hôtel de ville de Pest.



104. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en robe bleue, vers 1765, 155 x 118 cm, Inv. Nr. 297, Musée mercantile de Bolzano, Merkantilmuseum, Italie.

105. Inspiration de Martin van Meytens, portraits de Marie-Thérèse et de François Etienne souvent attribués au peintre de cour Johann Peter Kobler, après 1745, 150 x 300 cm. Résidence des princes évêques d'Augsbourg, Allemagne, portraits mentionnés dans l'inventaire après décès du Prince-Evêque Joseph von Hessen-Darmstadt.

106. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par Martin van Meytens et son atelier, portrait réalisé vers 1745, portrait exposé à la Surintendance d'architecture de la Lombardie à Milan, Italie.

107. Portrait probablement réalisé par un peintre italien du nom de Pietro Paolo Pessina, vers 1770, 156 cm x 123 cm, Inv. Nr. 416, Pinacothèque, Castello Sforzesco, Milan, Italie, ce portrait est très certainement une copie réalisée par un peintre italien local à partir du portrait original de Milan.

108. Portrait réalisé par le peintre Jakob Karl Stauder, vers 1746, 103 x 69,5 cm, avec le cadre 117 x 83, 5 cm, Inv. Nr: Gem.1720, Landesmuseum de Bregenz, Vorarlberg, Autriche.

109. Atelier de Martin van Meytens, 1744, Inv. Nr. KSP 00235, 173 x 133 cm, Rollettmuseum, Baden, Autriche ; Rollettmuseum-Städtische Sammlungen Baden, le portrait se trouvait autrefois exposé dans l'hôtel de ville de Baden. Ce portrait, comme celui de François Etienne, avait été commandé par la ville de Baden en 1744.

110. Portrait inspiré des tableaux de Jean-Etienne Liotard, 53, 50 cm x 41 cm, pastel, Chambre impériale du château de Sychrov, République tchèque.

111. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1745, 167 x 113 cm, III 2578/49, Podunajské muzeum Komárno, Slovaquie.

112. Atelier de Martin van Meytens, après 1745, 120 x 140 cm, Château de Corvey, ancienne abbaye princière, Allemagne.

113. Portrait réalisé par Martin van Meytens et son atelier, après 1745, 162 x 137 cm, Inv. Nr. 294, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Portrait conservé dans les anciens dépôts du musée, Belgique.

114. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par l'atelier de Martin van Meytens, après 1745, château de Veltrusy, République tchèque, ce portrait de Marie-Thérèse est lié à la visite de la souveraine en 1754 au château de Veltrusy auprès des Chotek. Le portrait est exposé dans la Maria-Theresien-Zimmer.

115. Atelier de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse, réalisé après 1745, 91 x 71 cm, Kaiserzimmer de l'abbaye de Klosterneubourg, Inv. Nr. GM 260, Autriche.

116. Atelier de Martin van Meytens, portrait réalisé vers 1747, 163 x 128 cm, Inv. Nr. O 455, abbaye de Strahov, Prague, ce portrait a été acquis par l'abbaye en 1794, c'est un don de Franz Anton Maulbertsch, République tchèque.

117. Heusler Joseph Ferdinand, Marie-Thérèse, 1751, 82 x 52 cm, Musée Pezinok, Slovaquie.

118. Portrait de Marie-Thérèse, cadre réalisé par Antonio Prestinti et Francesco Lampi; le nom des deux artistes est incrusté en haut à gauche dans le cadre, 1749, 81 x 67 cm, Musée provincial de Gorizia, Italie. Le portrait et son cadre sculpté furent commandés par la ville de Gorizia en 1749. Le portrait d'origine a certainement disparu et c'est un autre portrait de la souveraine qui a été inséré dans le cadre.

119. Atelier de Martin van Meytens, vers 1747, 151,5 x 110,5 cm, Inv. Nr. 0454, Abbaye de Strahov, Prague, République tchèque.

120. Atelier de Martin van Meytens, probablement une copie, vers 1750, 237 x 95 cm, Inv. Nr. O 0273, Abbaye de Strahov, Prague, République tchèque.

121. Portrait de Marie-Thérèse en robe de dentelle rose, tableau réalisé par Martin van Meytens, il s'agit probablement de la version originale d'un type de portrait de Marie-Thérèse en robe de dentelle rose, vers 1745–50, 270 x 187 cm, Inv. Nr. GG 8762, château de Schönbrunn, Zeremoniensaal, Vienne, Autriche.

122. Martin van Meytens, 1744–1745, 230 x 177 cm, Hôtel de ville de Gand, Belgique. Provenance d'origine: l'hôtel de ville de Gand, selon la tradition, ce portrait est un cadeau de Marie-Thérèse à l'hôtel de ville de Gand. La robe de dentelle avec laquelle la souveraine se fait représenter est un don des orphelines de la ville.

123. Portrait réalisé par le peintre brugeois Matthias de Visch d'après un original de Martin van Meytens qui se trouve à l'hôtel de ville de Gand, années 1750, 274 x 204 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0451.I, Musée de la ville de Bruges, Belgique. Ce portrait a été réalisé par le peintre De Visch pour l'hôtel de ville de Bruges. Le peintre a reproduit le portrait offert par la cour à la ville de Gand.

124. Portrait réalisé par le peintre brugeois Matthias de Visch, 1749, 234 x 149 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0443.I. Musée de la ville de Bruges, Provenance d'origine: l'hôtel de ville de Bruges, Belgique; tout comme le précédent portrait

réalisé par De Visch, ce tableau de Marie-Thérèse exécuté en 1749 a été commandé par l'hôtel de ville de Bruges pour lequel il est destiné. De Visch se serait cette fois inspiré non plus d'un portrait de Meytens mais d'un tableau de Liotard.

125. Copie d'un portrait de Martin van Meytens réalisée par le peintre Jacob Michel, 1753, 253 x 158 cm, le portrait avait été commandé par les états de Carinthie pour orner la salle de session de la Maison des états, Inv. Nr. K 602, Landesmuseum de Carinthie, Klagenfurt, Autriche.

126. Martin van Meytens, 1750, 119,5 x 149 cm, Inv. Nr. Lg. 19, Musée historique de la ville de Vienne, Autriche, Marie-Thérèse vêtue d'une robe de dentelle rose.

127. Tableau inspiré des portraits de Martin van Meytens et de son atelier mais il pourrait bien s'agir de l'œuvre d'un artiste anonyme local, tchèque en l'occurrence, vers les années 1750, 143, 8 x 109, 7 cm, Inv. Nr. HD 001 529, Musée historique de la ville de Prague, République tchèque.

128. Atelier de Martin van Meytens, 1755–60, 154 x 116 cm, Inv. Nr. 1996, Landhaus de Sankt Pölten, Autriche, Landesmuseum Niederösterreich, autrefois à Vienne.

129. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par un membre de l'atelier de Meytens ou par un copiste, années 1750, 88 x 69 cm, Inv. Nr. XI.0142, Château de Bojnice, Slovaquie.

130. Martin van Meytens, 1759, 122 x 99 cm, Inv. Nr. 103, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Académie des Beaux-Arts de Vienne. Ce portrait a été commandé en 1759 par l'Académie des Beaux-Arts de Vienne pour les locaux de son nouveau bâtiment. Le portrait de Marie-Thérèse était suspendu dans la salle de conseil de l'Académie dans le bâtiment de Sainte Anne.

131. Atelier de Martin van Meytens, 1759, 225 x 99 cm, Inv. Nr. LG. 1373, Bundesministerium für Bildung und Frauen, Vienne, ce portrait est probablement la version originale, en pied, du portrait de Marie-Thérèse réalisé pour l'Académie de Vienne en 1759, qui a ensuite été réduit jusqu'aux genoux.

132. Atelier de Martin van Meytens mais probablement portrait réalisé par un certain J.A.G Tischbein, années 1750, Musée national hongrois, Budapest, Hongrie.

133. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1740–1750, 92 x 73 cm, Inv. Nr. H 1471, Trenčianske muzeum Trenčín, Slovaquie.

134. Portrait de Marie-Thérèse aux côtés des insignes de Hongrie réalisé par Martin van Meytens et son atelier, années 1750, 95 x 76,5 cm, Inv. Nr. 54 1776,

Musée des Beaux-Arts de Budapest. Ce tableau est issu de la ville de Budapest. Il a été repris par la nouvelle galerie hongroise en 1954.

135. Peter Kobler, double portrait de Marie-Thérèse et de François Etienne, 1746, 320 x 300 cm, Inv. Nr. 76/12, salle d'audience de l'abbaye de Sankt Florian, Stiftsbibliothek St Florian, Autriche, le portrait a été commandé par l'abbé de Sankt Florian en 1746 à Vienne auprès du peintre Peter Kobler. Cette commande devait commémorer la visite du couple impérial en 1743.

136. Portrait réalisé par Martin van Meytens ou par Johann Gottfried Auerbach, portrait apparu dans les années 1750, 225 x 178 cm, Château d' Eggenberg, Graz, Autriche.

137. Johann Baptist Glunck, Marie-Thérèse, 210 x 130 cm, 1751, UH 907, SBM Banská Štiavnica, Slovaquie.

138. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1750–1760, 55 x 45 cm, U 333, VM Prešov, Slovaquie.

139. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1750, 64 x 46 cm, 1283, Stara Lubovňa, Slovaquie.

140. Portrait de la famille impériale, Martin van Meytens, la famille impériale avec neuf enfants, vers 1751–1752, 204 x 189 cm, Inv. Nr. GG 002739, Hofburg Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, Autriche.

141. Martin van Meytens, la famille impériale avec onze enfants, vers 1754–1756, 200 x 182 cm, Inv. Nr. GG 7458, MD 039813/000 Schloss Schönbrunn, Vienne, Autriche, Bundesmobilienvverwaltung ; Sammlung : Bundesmobilienvverwaltung, Schloss Schönbrunn.

142. Atelier de Martin van Meytens, la famille impériale, 1764–1765, la famille impériale est représentée avec onze enfants, 202 x 196 cm, Inv. Nr. GG 3149, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Schloss Ambras, Vienne, Autriche.

143. Portrait réalisé par le peintre Anton Glunck ou par Franz Anton Palko, 1766–1768, 445 x 263 cm, Inv. Nr. VA 360, le portrait est aujourd'hui exposé au château de Valtice en république tchèque. Il était à l'origine exposé dans le réfectoire d'été du couvent Prémontré de Louka u Znojma ; Marie-Thérèse, assise, est représentée sur ce portrait avec ses fils, les archiducs Léopold, Ferdinand et Maximilien.

144. Atelier de Martin van Meytens, le couple impérial et treize de leurs enfants, années 1750, 105 x 140 cm, Château de Konopiste, République tchèque.

145. Martin van Meytens, famille impériale en 1755, début 1756, 190 x 177 cm, Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. Mv 3860, Versailles, France.

146. Atelier de Martin van Meytens, vers 1758, 89,5 x 71 cm, Inv. Nr. GKK 61, à l'origine chez des particuliers, ce portrait est désormais exposé au château de Gödöllő près de Budapest en Hongrie, la famille impériale est représentée de manière plus détendue et bourgeoise que dans les portraits officiels, les enfants sont en train de faire de la musique.

147. Atelier de Martin van Meytens, fin des années 1750, 100 x 70 cm, Inv. Nr. R 455, abbaye de Rein, Bibliothèque de l'abbaye, Autriche, ce portrait aurait été offert à l'abbaye pour la récompenser et la remercier d'avoir accepté un réfugié comme moine.

148. Atelier de Martin van Meytens, années 1750, 89 x 72 cm, Inv. Nr. K 133, abbaye de Schlägl, Autriche.

149. Portrait réalisé par Jean-Etienne Liotard, 1762, Pastel sur parchemin, 89 x 72,5 cm, Inv. Nr. 1839-0010, Musée d'art et d'histoire de Genève, Suisse. Don de Mlle Salles-Pallard, descendante d'Etienne Salles.

150. Portrait réalisé par Jean-Etienne Liotard, 1762, pastel sur parchemin, Albertina, Vienne, Autriche.

151. Portrait exécuté par Jean-Etienne Liotard au pastel, 1744, Château de Miramare, Trieste, Italie.

152. Portrait de Marie-Thérèse réalisé dans les années 1760 par l'atelier de Martin van Meytens, 148 x 116 cm, Inv. Nr. H 029501, Musée historique de la ville de Prague, République tchèque.

153. Portrait réalisé par Martin van Meytens et son atelier, vers 1765, 129 x 115 cm, Inv. Nr. 3736, Landesmuseum de Sankt Pölten, Landesmuseum Niederösterreich, Autriche, autrefois à Vienne.

154. Atelier de Martin van Meytens, début des années 1760, ou années 1750, 91 x 71 cm, Inv. Nr. XI.0128, Château de Bojnice, Muzeum Bojnice, Slovaquie.

155. Johann Michael Millitz, Marie-Thérèse en veuve, années 1770, 155 x 115 cm, Inv. Nr. 55384, Galerie nationale hongroise de Budapest, Hongrie.

156. Portrait réalisé par Joseph Hickel, après 1765, 225 x 114 cm, Inv. Nr. 1955/15/BI30448, une signature sur le cadre cite la mention suivante: « Joseph Hickel

(1736–1807)/ Kaiserin Maria Theresia in Witwentracht », Heeresgeschichtliches Museum Vienne, Autriche.

157. Auteur inconnu, années 1770, 305 x 189 cm, Musée national hongrois, Budapest, Provenance originale: Université Eötvös Lorant, Hongrie.

158. Portrait réalisé par le peintre fribourgeois Joseph Rösch, directeur de l'École de dessin de la ville de Fribourg, 1777, 226 x 130 cm, Inv. Nr. D 13 2080, Hall d'entrée de la faculté de théologie de l'Université de Fribourg-en-Brigau, Allemagne.

159. Artiste inconnu mais il s'agit certainement d'un maître autrichien, années 1770, 157 x 122, 5 cm, salon du recteur de l'Université d'Innsbruck, Autriche.

160. Portrait réalisé par Anton von Maron ? Ou par un peintre inconnu, vers 1772, 136 x 96,5 cm, Inv. Nr. PMPO G-50-s, Musée régional de Ptuj, Slovénie, ancienne province de Styrie. Portrait offert au musée par le fondateur même de l'institution, le collectionneur Franz Ferk, en 1895.

161. Auteur inconnu, portrait réalisé après 1765, probablement vers 1777, 45 x 59 cm, Košice, Musée de la Slovaquie de l'Est.

162. Auteur inconnu, portrait réalisé après 1765, Hôtel de ville de Levoča, Slovaquie, le portrait se trouvait dès le XVIII<sup>e</sup> siècle dans la salle de réception de l'hôtel de ville de Levoča.

163. Artiste d'Europe centrale, portrait réalisé vers 1770, 74 cm x 93,5 cm, Musée d'histoire, Bratislava, Slovaquie.

164. Peintre autrichien, probablement Anton von Maron, réalisé après 1765, 105 cm x 140 cm, Musée Antol, Antol, Slovaquie.

165. L'impératrice veuve Marie-Thérèse et son corégent Joseph, double portrait réalisé par un auteur inconnu. En considération de la qualité de la reproduction, il pourrait bien s'agir de l'œuvre d'un artiste local de second rang, années 1770, 50,6 x 68 cm, Inv. Nr. MK 10 248, ce portrait est aujourd'hui exposé dans le château de Kežmarok en Slovaquie, il se trouvait à l'origine dans l'hôtel de ville de la ville de Kežmarok.

166. Portrait réalisé par un auteur inconnu, probablement un artiste local de second rang, années 1770, 39,5 x 31 cm, Inv. Nr. MK 15278, portrait en buste de Marie-Thérèse veuve, actuellement exposé dans le château de Kežmarok, autrefois dans l'hôtel de ville de Kežmarok.

167. Peinture non signée, inspiration de Anton von Maron, vers 1770, 117 x 60 cm, O 0301, Musée Červený Kameň, Slovaquie.

168. Auteur inconnu, vers 1770, 90 x 73 cm, Inv. Nr. B. 3083, Stadtmuseum, Wiener Neustadt, Autriche. La souveraine veuve porte sur sa poitrine l'Ordre de Saint-Etienne et tient dans sa main l'Ordre de Marie-Thérèse.

169. Auteur inconnu, portrait en buste de Marie-Thérèse, réalisé après 1765, château de Vranov, Brno, République tchèque, ancienne Moravie.

170. Jean Étienne Liotard, après 1765, 74 x 58 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche. Ce portrait de la souveraine veuve a été offert par Marie-Thérèse elle-même à l'abbé de l'époque Dominique Peckensdorfer.

171. Portrait de Marie-Thérèse réalisé par un artiste inconnu, après 1765, portrait exposé dans le Grand Salon du Musée de Groesbeeck de Croix à Namur, dans les inventaires, ce tableau est indiqué comme étant un don de l'administration provinciale à la Société Archéologique de Namur, Belgique.

172. Portrait réalisé par le peintre Johann Zollinger, le peintre a signé sur l'envers du tableau, 1765, 170 x 137 cm, Inv. Nr. STM MAL05/00396, Musée de la ville de Graz, Autriche.

173. Anton von Maron, Marie-Thérèse veuve avec la statue de la Paix, 1773, 287 x 125 cm, signé et daté sur le socle de la pierre: Maron f.1773, Inv. Nr. GG 6201, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Autriche.

174. Portrait réalisé par Anton von Maron ou par un peintre autrichien, après 1765, 230 x 161 cm, Inv. Nr. ST 45–162 (ou ST 45–40), ce portrait aurait été autrefois dans le salon de réception de l'Ordre des Dames nobles d'Innsbruck, Burghauptmannschaft Österreich, Bundesmobilienvverwaltung, Hofburg d'Innsbruck, MD 060828/000, Autriche.

175. Portrait réalisé par Johannes Tusch (1738–1817), après 1765, 174 x 124 cm, Inv. Nr. GE01160 (F 1853), collections de la famille Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna.

176. Portraitiste anonyme, après 1760, 88,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0128, Musée Červený Kameň, Slovaquie, issu à l'origine du château de Čičov qui appartenait à la famille Kálnoky.

177. Peintre inconnu, probablement un peintre autrichien de cour, après 1765, 84,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0047, Musée Červený Kameň, portrait issu du château de Smolenice, qui appartenait à la famille Pálffy, Slovaquie.

178. Peintre inconnu, entre 1750 et 1760, probablement vers la fin des années 1750, 83,5 x 69,5 cm, Inv. Nr. O 0797, Musée Červený Kameň, autrefois issu du château Smolenice qui appartenait aux Pálffy, Slovaquie.

179. Portrait de Marie-Thérèse, années 1770, Inv. Nr. 74 88, Château de Rychnov, République tchèque.

180. Portrait réalisé par Martin van Meytens, vers 1765, Palais Trautson, Vienne, Autriche.

181. Auteur inconnu, le style rappelle celui du peintre français et également portraitiste de Marie-Thérèse, Joseph Ducreux, après 1765, 19 x 14,7 cm, Inv. Nr. 1206. Cet objet a été acquis par le musée des Beaux-Arts de Bruxelles auprès d'un marchand d'art Etienne Le Roy à Bruxelles en 1852.

182. Marie-Thérèse représentée en veuve par un peintre inconnu, 95 x 74 cm, Inv. Nr. K. 360, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Autriche.

183. Le peintre de ce portrait est inconnu mais ce portrait ressemble fortement au portrait de Marie-Thérèse veuve, réalisé par le peintre officiel Martin van Meytens vers 1765 et conservé au palais Trautson en Autriche. Ce portrait a été réalisé après 1765, 254 x 157 cm, Inv. Nr. K.55.185.1, Győr, Xántus János Múzeum, Hongrie; ce portrait se trouvait autrefois dans le couvent prémontré de Csorna.

184. Marie-Thérèse représentée en veuve par un auteur inconnu mais probablement proche d'Anton von Maron, vers 1770, 126 cm x 94,5 cm, Inv. Nr. B450, Château d'Eisenstadt, collections Esterhazy, Autriche.

185. Portrait non signé, réalisé par un auteur inconnu, peut-être Joseph Hickel, dans les années 1770, 169 x 133,5 cm, Inv. Nr. B610, château d'Eisenstadt, collections Esterházy, Autriche.

186. Portrait de Marie-Thérèse veuve probablement réalisé par Anton von Maron, probablement dans les années 1770, 116 x 97 cm, Schloss Hof, Autriche.

187. Portrait réalisé par un artiste inconnu, après 1765, 14,3 x 11,2 cm, avec le cadre, 19,2 x 16,1 cm, Inv. Nr. Gem 0453, Landesmuseum de Bregenz, Vorarlberg, Autriche.

188. Marie-Thérèse en veuve est ici représentée par un peintre inconnu mais il pourrait bien s'agir d'une imitation de l'œuvre de Joseph Hickel, 1776–1780, 960 x 140 cm, couvent d'Osseg en Bohême, République tchèque.

189. Portrait de Marie-Thérèse veuve, 79 x 59 cm, Inv. Nr. K 401, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Carinthie, Autriche.



190. Marie-Thérèse représentée assise, en habit de veuve, par un artiste inconnu, dans les années 1770, 105 x 84,5 cm, château de Greinburg, famille des Coburg, Haute-Autriche.
191. Artiste inconnu, Marie-Thérèse veuve, après 1765, 57 x 47 cm, Inv. Nr. G 177, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche.
192. Artiste inconnu, Marie-Thérèse veuve, après 1765, 92 x 74 cm, Inv. Nr. G 1605, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Autriche.
193. Peintre autrichien, portrait de Marie-Thérèse en veuve, vers 1770, administration hongroise des monuments étatiques, Az. : 53.466, Budapest, Hongrie.
194. Auteur inconnu, Marie-Thérèse de moitié, en habit de veuve, 1765–1770, 55 x 45 cm, Musée de la ville de Polička, République tchèque.
195. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en veuve, après 1765, 89 x 73 cm, Inv. Nr. GG 8615, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
196. Artiste autrichien, Marie-Thérèse en veuve, 1770, 171 x 126 cm, Inv. Nr. GG 7089, Schloß Ambras, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
197. Peintre anonyme, Marie-Thérèse en veuve, après 1765, 50 x 41 cm, Inv. Nr. GG 8763, Schloß Ambras, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
198. Anton von Maron, Marie-Thérèse avec la statue de la Paix en arrière-plan, 1772, 55,5 x 25 cm, Inv. Nr. GG 6948, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
199. Maître inconnu, Marie-Thérèse en veuve, 1771, 54,5 x 43,5 cm, Inv. Nr. St S/ 438, Musée régional Celje, Slovénie.
200. Louis Joseph Maurice, Marie-Thérèse avec quatre de ses fils Joseph, Léopold, Ferdinand, Maximilian, 1772, 266 x 286 cm, Inv. Nr. GG 3457, Präsidentschaftskanzlei, Kunsthistorisches Museum Vienne, Autriche.
201. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1775, 221 x 142 cm, Inv. Nr. S 703, Musée de la Slovaquie de l'Est, Košice, Slovaquie.
202. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1770, 59 x 45 cm, Inv. Nr. S 1070, Musée de la Slovaquie de l'Est, Košice, Slovaquie.
203. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, S. 1195, 79, 5 x 64 cm, Musée de la Slovaquie de l'Est, Košice, Slovaquie.
204. Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, 88 x 71 cm, Inv. Nr. S 1564, Musée de la Slovaquie de l'Est, Košice, Slovaquie.

205. Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, 88 x 71 cm, Inv. Nr. S 1569, Musée de la Slovaquie de l'Est, Košice, Slovaquie.
206. Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, 99 x 74 cm, CMSA N Inv. Nr. 14772, Proprietà Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste, Italie.
207. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 44 x 62,5 cm, Inv. Nr. 389, Muzeum Antol, Slovaquie.
208. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1770–1780, 74 x 55,5 cm, Inv. Nr. H 894, Starišké Muzeum Bardejov, Slovaquie.
209. Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, 1770–1780, 62 x 52 cm, Inv. Nr. H 1478, Trenčianske muzeum Trenčín, Slovaquie.
210. Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, après 1765, 130 x 92 cm, Inv. Nr. H 2871, Trenčianske muzeum Trenčín, Slovaquie.
211. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 94 x 78 cm, Inv. Nr. H 1003/A, VM (Musée d'histoire locale) Hlohovec, Slovaquie.
212. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1765–1766, 92 x 72 cm, Inv. Nr. U 134, VM Prešov, Slovaquie.
213. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1760–1775, 44 x 32 cm, Inv. Nr. U 267, VM Prešov, Slovaquie.
214. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1765–1775, 85 x 69 cm, Inv. Nr. U 268, VM Prešov, Slovaquie.
215. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1770–1780, 93,5 x 73 cm, Inv. Nr. VU 419, Muzeum Betliar, Slovaquie.
216. Martin van Meytens, portrait de la famille impériale avec treize enfants, Galerie des Offices, Florence, Italie.
217. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1770–1780, 31,2 x 22,2 cm, Inv. Nr. H 188, Oravské Muzeum, Dolný Kubín, Slovaquie.
218. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1760–1780, 65 x 45 cm, Inv. Nr. 755/H, VM Zvolen, Slovaquie.
219. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1770, 205 x 105 cm, Inv. Nr. 7019, ZsM, Musée d'histoire locale de Trnava, Musée de la Slovaquie de l'Ouest, Trnava, Slovaquie.
220. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 1760–1770, 90 x 71,5 cm, Inv. Nr. 10658, ZsM Trnava, Musée d'histoire locale de Trnava, Slovaquie.

221. Auteur inconnu, Ducreux?, Marie-Thérèse, vers 1770, château de Versailles, France.
222. Daniel Schmidelli, Marie-Thérèse veuve, 1775, 233 x 153 cm, Inv. Nr. XI-0303, Hôtel de ville de Komárno, Bojnice Muzeum, Slovaquie.
223. Auteur inconnu, Marie-Thérèse 149, 4 x 112, 3 cm, Inv. Nr. B 2126, Stadtmuseum, Wiener Neustadt, Autriche.
224. Auteur inconnu, Marie-Thérèse, 58 x 46,5 cm, Inv. Nr. S 2474, Vsl. M Košice (Musée de la Slovaquie de l'Est), Slovaquie.
225. Joseph Hauzinger, Marie-Thérèse veuve, 1760–1770, 1773 ?, 146,5 x 114,5 cm, Inv. Nr. GMB Inv. Nr. A 112, Galerie nationale de Bratislava, Slovaquie.
226. Ecole de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1751, 115 x 92 cm, Ifd Nr. 282 (1961), Salle d'audience du château de Seehof, Allemagne.
227. Hubert Maurer, Marie-Thérèse veuve, vers 1770, Académie de Mantoue, Italie.
228. Cercle de Martin van Meytens, vers 1770, Inv. Nr. 105 P 170, Archives de l'Université de Vienne, Autriche.
229. Auteur inconnu, Daniel Schmiddely ?, château de Gödöllő, 281,5 x 190,5 cm, portrait acquis en 2010, ce portrait est très similaire à d'autres portraits de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, un élément supplémentaire toutefois, la lance ou épée avec la double croix.
230. Portrait réalisé par un peintre autrichien inconnu, vers 1765, 230 x 151 cm, Inv. Nr. GG 6743, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Autriche, Marie-Thérèse est représentée en Grand Maître de l'Ordre hongrois royal de Saint-Étienne.
231. Auteur inconnu, portrait de Marie-Thérèse veuve, après 1765, château de Newby Hall, Angleterre.
232. Auteur inconnu, Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême, 153 x 103 cm, Inv. Nr. 22154, Musée National, Prague, République tchèque.
233. Auteur inconnu, Marie-Thérèse avec la couronne de Hongrie, 153 x 116,6 cm, dans les années 1740, Inv. Nr. 22132, Musée National, Prague, République tchèque.
234. Auteur inconnu, vers 1745, 91 x 77,5 cm, Inv. Nr. 22158, Musée National, Prague, République tchèque.
235. Auteur inconnu, imitation de Martin van Meytens, vers 1759, 100 x 78 cm, Inv. Nr. 22138, Musée National, Prague, République tchèque.

236. Auteur inconnu, école de Martin van Meytens, vers 1750, 155 x 235 cm, Inv. Nr. 3961, Musée National, Prague, République tchèque.
237. Auteur inconnu, école de Martin van Meytens, vers 1750, 145 x 116 cm, Inv. Nr. 22156, Musée National, Prague, République tchèque.
238. Auteur inconnu, école de Martin van Meytens, vers 1750, 145,5 x 113 cm, Inv. Nr. 22146, Musée National, Prague, République tchèque.
239. Franz Anton Palko, portrait de Marie-Thérèse en roi de Bohême, Slezké zemské Muzeum Opava, République tchèque.
240. Franz Anton Palko, Marie-Thérèse, Österreichische Galerie, Belvédère Vienne, Autriche.
241. Johann Joseph Hauzinger, Marie-Thérèse, années 1770, Université de Trnava, Slovaquie, aujourd'hui au Musée de la Slovaquie de l'Ouest, Trnava ?.
242. Cercle de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse, collections Lobkowitz. Château de Nelahozeves, République tchèque.
243. Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse, 1743, collections Schwarzenberg.
244. Portrait équestre de la souveraine, colline du couronnement hongrois, Prešbourg, aujourd'hui au château de Gödöllő, Hongrie, ce portrait est la propriété du Musée national hongrois de Budapest. Ce portrait ressemble beaucoup au portrait équestre du peintre Hamilton.
245. Zeiler ? Johann Jacob ou Franz Anton, la souveraine et sa famille, avant 1765, 125 x 145 cm, Inv. Nr. HS 152, Château de Prague, République tchèque.
246. Peintre inconnu, 1766, 260 x 165 cm, Inv. Nr. HS 333, Château de Prague, République tchèque.
247. Peintre inconnu, portrait équestre de Marie-Thérèse en roi de Hongrie, années 1740, 31,5 x 25 cm, Inv. Nr. HS 920, Château de Prague, République tchèque.
248. Piat Joseph Sauvage, portrait de la souveraine, 1765, 89 x 70 cm, mi-corps, Inv. Nr. 318, ce portrait était conservé dans l'Ambassade de la Belgique, Berlin, détruit en 1942, portrait catalogué au Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique depuis 1832, le portrait est signé *P. Sauvage pinxit 1765*.
249. Atelier de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse avec la couronne de Hongrie, 164 x 132 cm, Augustusburg, Brühl, Allemagne.

250. Atelier de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse, vers 1745, 164 x 132 cm, Schloss Augustusburg, 6 386, RBA 83 411, Brühl, Allemagne.

251. Atelier de Martin van Meytens, portrait de Marie-Thérèse avec la couronne de Hongrie, Schloss Augustusburg, 6 464, RBA 83 464, Brühl, Allemagne.

Depuis la soutenance en 2016, nous avons découvert de nouveaux portraits ; de la liste initiale de 221 portraits, nous sommes passés à plus de 250.

# Liste des portraits montrés dans le livre

- Figure 1** Andreas Möller, Marie-Thérèse à l'âge de onze ans, vers 1727, 94 x 75 cm, Ambras, Kunsthistorisches Museum Vienne, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG\_2115, Autriche, © « KHM-Museumsverband » — **80**
- Figure 2** Attribué au peintre Anton von Maron, mais provient probablement d'un autre peintre autrichien, Marie-Thérèse veuve en fondatrice de l'Ordre des Dames nobles d'Innsbruck, après 1765, 230 x 161 cm  
© Burghauptmannschaft Österreich, Sammlung:  
Bundesmobilienvverwaltung, Hofburg Innsbruck, MD 060828/000, Autriche, Photo: Bunge (Firma Neubauer) — **87**
- Figure 3** Imitation de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, années 1740, 140 x 103 cm, Inv. Nr. S/841, Musée régional de Celje, Slovénie — **106**
- Figure 4** Franz Anton Palko, Marie-Thérèse, 1756, 265 x 148 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche, Stiftsarchiv, Stift Lilienfeld, Gemäldesammlung — **108**
- Figure 5** Daniel Schmidelli, ou Schmidely, Marie-Thérèse en roi de Hongrie, 1742, 237,5 x 157 cm, Inv. Nr. A 133, Collection of Bratislava City Gallery, Palais Primatial de Bratislava, Slovaquie. Galéria mesta Bratislavy — **111**
- Figure 6** Johann Baptist Glunck ou B. Ilye Glunck ? Marie-Thérèse en roi de Hongrie, huile sur toile, 248 x 154 cm, 1753, Accession Number : Gy/1046 (MG 4196), aujourd'hui au château de Fertőd en Hongrie. Eszterháza Kulturális, Kutató-és Fesztiválközpont : Közhasznú Nonprofit Kft. (Eszterháza Cultural, Research and Festival Centre Public Benefit Non-Profit LLC.)  
© Photographe: Miklós Sulyok — **114**
- Figure 7** Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1740, 84,8 x 67,4 cm, Nr. MK 10251, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie — **116**
- Figure 8** Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1750, 85,5 x 70 cm, Nr. MK 52, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie — **117**
- Figure 9** Hieronymus Doffy, portrait de Marie-Thérèse réalisé entre 1745 et 1750, 130 x 108 cm, Inv Nr K 1900/28, Hôtel de ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, Collection des Musées de la ville de Bruxelles, Belgique — **121**
- Figure 10** Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1750, 274 x 204 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0451.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, www.artinlanders.be — **124**
- Figure 11** Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1749–1750, 234 x 149 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0443.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, www.artinlanders.be — **125**
- Figure 12** Auteur inconnu, Marie-Thérèse veuve, années 1760, 254 x 157 cm, autrefois dans le couvent prémontré de Csorna, aujourd'hui au Xántus János Múzeum de Győr, Inv. Nr K.55.185.1, Hongrie, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum — **169**
- Figure 13** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, fin des années 1750, 100 x 70 cm, Inv. Nr. R 455, abbaye de Rein, Autriche — **216**

- Figure 14** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, après 1745, 91 x 71 cm, Inv. Nr. GM 260, salle consacrée à l'empereur de l'abbaye de Klosterneuburg, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Autriche — 222
- Figure 15** Atelier de Martin van Meytens, François Etienne en habit de cour espagnol, 91 x 71 cm, Inv. Nr. GM 259, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Autriche — 223
- Figure 16** Jean-Étienne Liotard, Marie-Thérèse veuve, 74 x 58 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche, Stiftsarchiv, Stift Lilienfeld. Gemäldesammlung — 225
- Figure 17** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse en roi de Hongrie, 150 x 112 cm, 1743, commande des autorités mercantiles de Bolzano, Inv. Nr. 304, Merkantilmuseum Bozen-Museo Mercantile di Bolzano, Italie — 244
- Figure 18** Martin van Meytens ou atelier, Marie-Thérèse, début des années 1740, 148 x 116 cm, VI 2798a, château de Vizovice, autrefois à Pílepy, en République tchèque, National Heritage Institute, Regional Historic Sites Management in Kroměříž, State chateau Vizovice — 310
- Figure 19** Martin van Meytens ou atelier, Marie-Thérèse, début des années 1740, 119 x 151 cm, Inv. Nr. A.041, Weinstadtmuseum de Krems, Autriche, museumkrems/Peter Böttcher — 311
- Figure 20** Martin van Meytens, Marie-Thérèse, 1744 173 x 133 cm, Rollettmuseum de Baden, Inv. Nr. KSP 00235, Rollettmuseum Baden-Städtische Sammlungen Baden, Autriche — 312
- Figure 21** Martin van Meytens, portraits de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup>, vers 1755, 269 x 171 cm, Inv. Nr. G 6987 et 6988, château de Bruchsal, Spire, Allemagne, staatliche Schlösser und Gärten, Baden-Württemberg, Schloss Bruchsal, photo de l'auteur — 315
- Figure 22** Auteur inconnu dans la lignée d'Anton von Maron, Marie-Thérèse, après 1765, 84,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0047, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak National Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie — 316
- Figure 23** Atelier ou inspiration de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, 1742, 103 x 77,5 cm, collections Esterházy, Inv. Nr. B. 500, Esterházy Privatstiftung, Photo: Manfred Horvath, Schloss Eisenstadt, Autriche — 317
- Figure 24** Peintre anonyme, Marie-Thérèse, après 1760, après 1765, 88,5 x 67,5 cm, Inv. Nr. O 0128, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak national Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie — 318
- Figure 25** Martin van Meytens le jeune, Marie-Thérèse, vers 1740–1742, 280 x 184,5 cm, Inv. Nr. NG S 1350, photo de Bojan Salaj, Galerie Nationale de Slovénie, Ljubljana, Slovénie, © Narodna Galerija, Ljubljana — 328
- Figure 26** Martin van Meytens, Marie-Thérèse, années 1750, 143, 8 x 109, 7 cm, HD 001 529, Musée de la ville de Prague, République tchèque. Collections du Musée. The City of Prague Museum — 343
- Figure 27** Atelier de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, vers 1760, 154 x 116 cm, Inv. Nr. 1996, Landesmuseum Niederösterreich, © Landessammlungen NÖ, Photo : Christoph Fuchs, Autriche — 344
- Figure 28** Auteur inconnu, Marie-Thérèse, après 1741, probablement dans les années 1750, 150 x 113 cm, Inv. Nr. K. 65. 19. 1, Xántus János Múzeum, Győr, Hongrie, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum — 347

- Figure 29** Atelier de Martin van Meytens, anonyme, Marie-Thérèse avec la couronne de Bohême, vers 1743, 230 x 151 cm, Galerie nationale de Prague, Inv. Nr. O 462, République tchèque, Photograph © National Gallery Prague 2020 — **355**
- Figure 30** Johann Karl Auerbach, Marie-Thérèse en habit de couronnement de Bohême, 1772, 225 x 150 cm, Inv. Nr. HS 83, Prague Castle Art Collections, République tchèque — **368**
- Figure 31** Cercle d'Auerbach, Marie-Thérèse et Joseph enfant, vers 1745, 231,5 x 150,5 cm, Musée de la ville de Prague, Inv. Nr. H O 29 503, Prague, République tchèque. Collections du Musée. The City of Prague Museum — **370**
- Figure 32** Peter Kobler, double portrait de Marie-Thérèse et de François I<sup>er</sup>, 1746, « Stiftsbibliothek St. Florian », 320 x 300 cm, Inv. Nr. 76/12, Sankt Florian, Augustiner Chorherrenstift, Autriche — **372**
- Figure 33** Martin Johann Schmidt, "Martin Joh. Schmidt fec. 1745", Marie-Thérèse et l'archiduc Joseph enfant, année 1745, 239 x 157 cm, abbaye de Seitenstetten, Autriche. Le tableau se trouve dans la première pièce de l'abbaye d'été du couvent — **392**
- Figure 34** Franz Anton Palko, Marie-Thérèse avec ses plus jeunes fils Léopold, Ferdinand et Maximilien, 1766–1768, 445 x 263 cm, autrefois au couvent prémontré de Louka de Znojmo, aujourd'hui au château de Valtice, République tchèque, VA 360, National Heritage Institute Regional Historic sites management in Kroměříž, State château, Valtice — **397**
- Figure 35** Artiste inconnu, Marie-Thérèse veuve et Joseph II, 50, 6 x 68 cm, château de Kežmarok, Inv. Nr. 10 248, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie — **398**
- Figure 36** Jean-Baptiste ou Jean-Ferdinand Millé, Marie-Thérèse à cheval, 1750 ou années 1750, 315 x 247 cm, Inv. Nr. K 1750/1, Hôtel de Ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, Collection des Musées de la Ville de Bruxelles, Belgique — **402**
- Figure 37** François Eisen, portrait équestre de l'impératrice Marie-Thérèse de Habsbourg, épouse de François Etienne de Lorraine, ancien duc de Lorraine, Huile sur bois, 1757, 57,7 x 43,2 cm, Inv. 72.2.4. © Palais des ducs de Lorraine-Musée Lorrain, Nancy /Photo. G. Mangin, France — **404**
- Figure 38** Attribué à un peintre autrichien inconnu, Marie-Thérèse en Grand Maître de l'Ordre royal hongrois de Saint-Etienne, seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, années 1760, 230 x 151 cm, Inv. Nr. GG\_6743, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Vienne, Autriche © « KHM-Museumsverband » — **419**
- Figure 39** Anton von Maron, Marie-Thérèse avec la statue de la Paix, 1773, 287 x 125 cm, Inv. Nr. GG\_6201, Autriche, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, KHM-Museumsverband, Vienne, Autriche © « KHM-Museumsverband » — **421**
- Figure 40** Artiste inconnu, Marie-Thérèse en veuve, 39,5 x 31 cm, château de Kežmarok, autrefois dans l'hôtel de ville de la cité, Inv. Nr. MK 15 278, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie — **423**
- Figure 41** Peinture non signée, inspiration de Anton von Maron, Marie-Thérèse veuve, années 1770, 117 x 60 cm, Inv. Nr. O 0301, Musée Červený Kameň, Collection of Slovak National Museum-Museum Červený Kameň, Slovaquie — **424**



**Figure 42** Joseph Hickel, Marie-Thérèse veuve, après 1765, 225 x 114 cm, Inv. Nr. 1955/15/BI30448, Heeresgeschichtliches Museum, Vienne, Autriche — **425**

**Figure 43** Attribué au peintre Anton von Maron, mais provient probablement d'un autre peintre, Marie-Thérèse en veuve, vers 1772, 136 x 96,5 cm, Inv. Nr. PMPO G-50-s, Musée régional de Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož, author: Boris Farič, 2012, Slovénie — **426**

# Sources Consultées

## Sources primaires

### Österreichisches Staatsarchiv (Vienne)

#### a) Allgemeines Verwaltungsarchiv

AVA Unterricht StHK Teil 1 A 75 7 Wien Akademie der bildenden Künste 1774–1783.

AVA FA Harrach FA Fam. in specie 529 Korrespondenz Friedrich August: lettre du 10 octobre 1742.

AVA FA Harrach FA Fam. in specie 775 Kunst : *Hauptverzeichnis der Erlauchtgräflich Harrachschen Bilder Gallerie*.

AVA FA Harrach WA Bücher Österreich 905, Schloss Bruck.

AVA FA Harrach WA Bücher Österreich 906 : Inventar Rohrau 1796.

#### b) Finanz- und Hofkammerarchiv

FHKA AHK HF Ungarn VUG 29 Berichte des Temesvarer Landespräsidenten Graf Perlas an den Hofkammerpräsidenten Graf Karl Königsegg-Erps: lettre du 16 août 1756, n° 115, f° 500v.

FHKA SUS KZAB Kameralzahlamtsrechnungen : vol. 28 (1741), 29 (1742), 30 (1743), 31 (1744), 32 (1745), 33 (1746), 42 (1750 mai – juillet), 52 (1752 novembre – 1753 janvier), 59 (1754 août – octobre), 60 (1754 novembre – 1755 janvier), 62 (1755 mai – juillet), 65 (1756 février – avril).

#### c) Haus-, Hof- und Staatsarchiv

HHStA Große Korrespondenz 265-21 : Meytens à Karl Graf Cobenzl, 1743, f° 631–634.

HHStA AKA 35-5 Italienische Korrespondenz, Korrespondenzen mit Baron de Saint Odile, M. Maron und Graf Rosenberg in Rom, 1772.

HHStA HA GehKZ Akten des Geheimen Kammerzahlamts 1 : n° 1–19 *Listen der Geschenke, die auf kaiserlichen Befehl vom Geheimen Kammerzahlamt ausgegeben wurden*, 1743–1763, f° 1–161; n° 1–27 *Listen der Geschenke, die auf kaiserlichen Befehl vom Kammerzahlamt bestritten wurden (Präsenten-Bücher)*, 1764–1780, f° 1–113.

HHStA HA OKäA Serie B 5 Akten des Oberstkämmereramts Zahl D – DC XIII 1/2, 1744–1776.

HHStA HA OKäA Serie E 38a Die Gemäldegalerie betreffende Akten 1773–1792.

HHStA OMeA ÄZA Ältere Zeremonialakten 41 (1742–1743), 44 (1745), (1768–1769).

### Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste (Vienne)

Verwaltungsakten 1 (1706–1738).

Verwaltungsakten 1a (1739–1741).

Verwaltungsakten 2 (1742–1769), notamment : *Liste des Académiciens présentée au Marechal de Cour le 22 fevrier 1745*, f° 15–16; *Prozess mit Witve van Schuppens*, 1750–1753, f° 47–74; *Gutachten Franz Rösch aus Freiburg*, 1765, f° 176.

Verwaltungsakten 2a (1766–1771), Kupferstecher-, Graveur- und Medailleurakademie, notamment : *Erlaubnis zur Errichtung einer Kupferstecherschule*, f° 1–3 et 3a–d; *Dank für die Ernennung des Fürsten Kaunitz zum Protektor der Kupferstecherakademie*, f° 23–26; *Aktenstücke betreffend die Erlaubnis, in der ksl. Gemäldegalerie kopieren zu dürfen*, f° 78–86.

Verwaltungsakten 3, notamment : *Kaiserin als Schutzherrin der durch Maron repräsentierten Accademia di San Luca*, f° 15–19.

Verwaltungsakten 4, notamment: *Romstipendien*, correspondance de Maron avec le prince Kaunitz.

#### **Magyar Nemzeti Levéltár (Budapest)**

Archives Esterházy, 46-40 : *Eisenstadter Schloss Inventarium im Jahre 1861*.

#### **Stadtarchiv Baden (Baden)**

Raths-Protokoll 1743–1747, f°. 67–68.

#### **Archiv Vojvodine (Novi Sad)**

F5 Acta Illyrica non protocollata deputationalia (1722–1776), Fasc. L, *Rotulus actorum in causa Georg Johann Ritter von Tiganity puncto calumniorum falsorum et variarum contraventionum*, 1775–1776.

## Sources imprimées

### **Travaux à l'horizon 1900**

[anonyme], *Ihrer Kaiserlich Königlich Apostolischen Majestät Vorstellung und Ersuchen an Ihre hohe Mitstände des deutschen Reichs gegen die widerrechtlichen und friedbrüchigen Handlungen Seiner Königlich Preussischen Majestät bey Gelegenheit der Baierischen Erbfolge*, Ratisbonne 1778.

[anonyme], *Zweyfaches Ehren-Gedächtnuß und Liebes-Opfer dargestellt in Der Hochfürstlich-Speyerischen Residenz-Stadt Bruchsal den 13. May 1762, als an dem allerhöchsten Geburths-Feste Ihre Röm. Kayserlich königlich Apostolischen Majestät Mariae Theresiae Bey Gelegenheit der Am 1ten ersagten Monaths und Jahrs erfolgten höchstbeglückten Zurückkunft von Wien Sr. Hochfürstlichen Eminenz Des Hochwürdigsten Bischoffen und Reichsfürsten zu Speyer Frantz Christoph Unsers gnädigsten Fürstens, Herrns, und theuersten Landes-Vatters*, Bruchsal 1762.

Alberti Leon, Battista, *De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*, ed. Grayson, Cecil, Rome 1975.

Arneth, Alfred von, *Geschichte Maria Theresia's*, 10 vol., Vienne 1863–1879.

Arneth, Alfred von (ed.), *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, 4 vol., Vienne 1881.

Baden, Torkel (ed.), *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1797.

Beer, Adolf, « Denkschriften des Fürsten Wenzel Kaunitz-Rittberg », in *Archiv für österreichische Geschichte*, 48 (1872), pp.1–162.

Bidermann Hermann, Ignaz, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-Idee 1526–1804*, 2 vol., Innsbruck 1867–1889.

Bossuet, Jacques-Bénigne, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture-Sainte. A Monseigneur le Dauphin*, 2 vol., Paris 1709.

Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle 1860.

- Conring, Hermann, « Dissertatio de ortu et mutationibus regnorum », in Conring, Hermann, *Opera*, vol. 3 : *Continens varia scripta politica, imprimis Claramontium De coniectandis cuiusque moribus et animi adfectibus, librum De prudentia civili et Aristotelis Politica*, Goebel Johann, Wilhelm, Brunswick 1730, pp. 1066–1081.
- Czerny, Albin, *Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Linz 1886.
- Descamps, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, 4 vol., Paris 1753–1764.
- Descamps, Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Paris 1769.
- Falke, Jacob, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, 3 vol., Vienne 1868–1872.
- Félibien, André, « Le portrait du Roy », in Félibien, André, *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy*, Paris 1671, pp. 83–112.
- Frimmel, Theodor von, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, 4 vol., Leipzig 1899–1914.
- Gachard Louis, Prosper, « Mémoire sur la composition et les attributions des anciens états de Brabant, sur les formalités observées par eux dans les délibérations relatives aux demandes des aides et subsides, et sur les contestations qu'ils eurent avec le gouvernement, sous le règne de Marie-Thérèse », in *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles*, 16 (1843).
- Herrgott, Marquard, *Monumenta Augustae Domus Austriacae in quinque tomos divisa*, 4 vol., Vienne 1750–1772.
- Hobbes, Thomas, *Léviathan* 1, 16, E.W., Vol. 3, 1839, Ndr. 1962.
- Hörnigk, Philipp Wilhelm von, *Oesterreich uber alles, wann es nur will. Das ist : wohlmeinender Fürschlag, Wie mittelst einer wolbestellten Lands-Oeconomie, die Kayserl. Erbland in kurzem über alle andere Staat von Europa zu erheben, und mehr als einiger derselben, von denen andern Independent zu machen*, Nuremberg 1684.
- Kallbrunner, Josef (ed.), *Kaiserin Maria Theresias Politisches Testament*, Vienne 1952.
- Katona, István, *Dissertatio critica in Commentarium Alexii Horányi cl. reg. Piarum Scholarum De Sacra Hungariae Corona*, Buda 1790.
- Keiblinger Ignaz, Franz, *Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen*, 3 vol., Vienne 1851–1869.
- Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776*, ed. Khevenhüller-Metsch, Rudolf, Schlitter, Hanns, 7 vol., Vienne 1907–1925.
- Koller, Joseph, *De Sacra Regni Ungariae Corona commentarius*, Pécs 1800.
- Liotard, Jean-Etienne, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genève 1945.
- Lomazzo Gian, Paolo, *Scritti sulle arti*, ed. Ciardi Roberto, Paolo, 2 vol., Firenze 1973–1974.
- Lützwow, Carl von, *Geschichte der Kaiserlich-Königlichen Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Vienne 1877.
- Mengs Anton, Raphael, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zurich 1762.
- Mörath, Anton, « Martin von Meytens und seine Arbeiten für das Fürstenhaus Schwarzenberg », in *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, 3 (1890/1892), pp.1–4.
- Nény, Patrice François de, *Mémoires historiques et politiques des Pays-Bas autrichiens*, Neuchâtel 1784.

- Piles, Roger de, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris 1699.
- Piles, Roger de, *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter ur les ouvrages des peintres*, Londres 1707.
- Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708.
- Révay, Péter, *De Sacrae Coronae regni Hungariae ortu, virtute, victoria, fortuna, annos ultra DC clarissimae brevis commentarius*, Augsburg 1613.
- Sattler Johann, Michael, *Lebensgeschichte des Hubert Maurer wailand kaiserl. königl. akademischen Rathes, Professors, und Migliedes der vereinigten bildenden Künste in Wien. Nach mündlichen Erzählungen, Original-Aufsätzen und Anmerkungen; nebst dem Verzeichniße seiner Bilder, seinem Porträte und der Ansicht seines Geburtshauses auf dem Lande*, Vienne 1819.
- Scheyb Franz, Christoph von, *Theresiade. Ein Ehren-Gedicht*, 2 vol., Vienne 1746.
- Scheyb Franz, Christoph von, *Köremons, Ehrenmitgliedes der Akademie von St. Lucas in Rom, auch verschiedener anderer Akademien in Italien und Deutschland, Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, zum Unterricht der Schüler, und Vergnügen der Kenner*, Leipzig 1770.
- Schwarz, Johann, *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746 bis 1778*, Vienne 1897.
- Sander, Heinrich, *Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien; in Beziehung auf Menschenkenntnis, Industrie, Litteratur und Naturkunde insonderheit*, vol. 1, Leipzig 1783.
- Sonnenfels, Joseph von, *Von dem Verdienste des Portraitmalers. In einer außerordentlichen Versammlung der k. k. freyen Zeichnung- und Kupferstecherakademie am 23. September 1768 gelesen*, Vienne 1768.
- Sonnenfels, Joseph von, *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Vienne 1786.
- Tóth, Béla, *A magyar anekdotakincs*, 5 vol., Budapest 1899–1901.
- Uhlirz, Karl, « Zur Geschichte des alten Wiener Rathhauses », in *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, 3 (1890/1892), pp.38–39.
- Weinkopf, Anton, *Beschreibung der Kaiserlich Königlichen Akademie der bildenden Künste*, Vienne 1783.
- Weiss, Karl, *Festschrift aus Anlaß der Vollendung des neuen Rathhauses*, Vienne 1883.
- Zedler Johann, Heinrich (dir.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaftten und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, vol. 3, Halle 1733.

### Travaux depuis 1900

- Adler Philip, J., « Serbs, Magyars and Staatsinteresse in Eighteenth Century Austria : A Study in the History of Habsburg Administration », in *Austrian History Yearbook*, 12/13 (1976/77), pp. 116–147.
- Agulhon, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris 1979.
- Agulhon, Maurice, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris 1989.

- Agulhon, Maurice, *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris 2001.
- Ahrens, Kirsten, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*, Worms 1990.
- Alberti, Giorgio (dir.), *Maria Teresa e il settecento Goriziano*, Gorizia 1982.
- Albrecht, Gertrud, « Bilder wollen erinnern. Maria Theresia und Joseph II. in der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg », in *Freiburger Almanach*, 17 (1966), pp.106–111.
- Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss, Alfred Stefan, « Die Stände in der Habsburgermonarchie. Eine Einleitung », in Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 13–41.
- Ammerich, Hans, « Hutten, Franz Christoph Reichsfreiherr von (1706–1770) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 199–200.
- Anderson Matthew, S., *The War of the Austrian Succession, 1740–1748*, Londres 1995.
- Andruchowitz, Ingo, « Philipp Wilhelm von Hörnigk: 'Österreich über alles, wann es nur will.' Universale Reichsidee versus kameralistische Pragmatik », in Benedikt, Michael, Knoll, Reinhold, Rupitz, Josef, Kohlenberger, Helmut, Seitter, Walter (dir.), *Verdrängter Humanismus, verzögerte Aufklärung*, vol. 1/2 : *Die Philosophie in Österreich zwischen Reformation und Aufklärung (1650–1750). Die Stärke des Barock*, Klausen-Leopoldsdorf 1997, pp. 679–722.
- Apostolidès, Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.
- Arasse, Daniel, « Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique : Valeriano-Hector au château de Manta », in Gentili, Augusto (dir.), *Il ritratto e la memoria. Materiali*, vol. 1, Rome 1989, pp. 93–112.
- Asch Ronald, G., Duchhardt, Heinz, « Einleitung : Die Geburt des 'Absolutismus' im 17. Jahrhundert : Epochenwende der europäischen Geschichte oder optische Täuschung? », in G., Asch Ronald, Duchhardt, Heinz (dir.), *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550–1700)*, Cologne 1996, pp. 3–24.
- Aurnhammer, Achim, Besslich, Barbara, « Freiburg als Zentrum der südwestdeutschen katholischen Aufklärung zwischen Josephinismus und Frühliberalismus », in Venturelli, Aldo, Frosini, Fabio (dir.), *Der Ort und das Ereignis. Die Kulturzentren in der europäischen Geschichte*, Fribourg-en-Brigau 2002, pp. 121–145.
- Baader, Hannah, « Gabriele Paleotti : Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582) », in Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (dir.), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 297–306.
- Baader, Hannah, « Giovan Paolo Lomazzo : Das Porträt als Zeichensystem (1584) », in Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (dir.), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 307–315.
- Baader, Hannah, « André Félibien : Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663) », in Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (dir.), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 356–368.
- Badach, Artur ( dir.), *Stanislas, un roi de Pologne en Lorraine*, Musée Lorrain, Nancy, 2004–2005.

- Badinter, Elisabeth, *Le pouvoir au féminin. Marie-Thérèse d'Autriche 1717–1780. L'impératrice reine*, Paris 2016.
- Badinter, Elisabeth, *Les conflits d'une mère. Marie-Thérèse d'Autriche et ses enfants*, Paris 2020.
- Badovinac, Tatjana, *Habsburžani na portretnih podobah*, Celje 1998.
- Bak János, M., « Roles and Functions of Queens in Árpadian and Angevin Hungary (1000–1386 A.D.) », in Parsons John, Carmi (dir.), *Medieval Queenship*, Stroud 1994, pp. 13–24.
- Balázs Éva, H., « Die Königin von Ungarn », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 97–104.
- Balázs Éva, H., *Hungary and the Habsburgs 1765–1800. An Experiment in Enlightened Absolutism*, Budapest 1997.
- Balázs Éva, H., « Eine neue Dynastie – Ungarn auf dem Weg der Erneuerung », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise : Österreich und Ungarn 1526–1918. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 67–72.
- Banakas, Anne-Sophie, « Maria Theresia als junge Erzherzogin, Mitte der 1730er-Jahre », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 42–43.
- Banakas, Anne-Sophie, « Maria Theresia als 'König' von Ungarn, nach 1759 », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 52–55.
- Banakas, Anne-Sophie, « Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie mit neun Kindern, 1752 », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 60–63.
- Banakas, Anne-Sophie, « Die zwei Körper der Herrscherin : der politische und der natürliche Körper in den Porträts von Maria Theresia (1740–1780) », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 126 (2018), pp.73–109.
- Bárány-Oberschall, Magda, *Die Sankt Stephans-Krone und die Insignien des Königreiches Ungarn*, Vienne 1961.
- Baráthová, Nora, *Kežmarsky Hrad*, Martin 1989.
- Barcsay, Ákos, *Herrschaftsantritt im Ungarn des 18. Jahrhunderts. Studien zum Verhältnis zwischen Krongewalt und Ständetum im Zeitalter des Absolutismus*, St. Katharinen 2002.
- Barreto, Joana, *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome 2013.
- Barta, Ilsebill, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2001.
- Barta, János, « Staatsbildung in Ungarn vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Ideale und Realität », in Maćczak, Antoni, E. J., Weber Wolfgang (dir.), *Der frühmoderne Staat in Ostzentraleuropa*, vol. 1, Augsburg 1999, pp. 7–27.
- Barta, János, « Ungarn und die Habsburger im 18. Jahrhundert », in Papp, Klára, Barta, János, Bárány, Attila, Györkös, Attila (dir.), *The First Millenium of Hungary in Europe*, Debrecen 2002, pp. 222–237.
- Bassani Pacht, Paola, Crépin-Leblond, Thierry, Sainte Fare Garnot, Nicolas, Solinas, Francesco (dir.), *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, Paris 2003.
- Bastl, Beatrix, *Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Vienne 2000.

- Bastl, Beatrix, « Le rôle de la femme du seigneur dans la vie religieuse et sa représentation en Autriche du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », in Cocula, Anne-Marie, Combet, Michel (dir.), *Le château au féminin. Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord, Septembre 2003*, Pessac 2004, pp. 177–187.
- Bauer, Thomas, « Eine Stadt im Ausnahmezustand. Wahl und Krönung Josephs II. 1764 in Frankfurt am Main », in Brockhoff, Evelyn, Matthäus, Michael (dir.), *Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle, 1356–1806. Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main 2006, pp. 274–280.
- Baum, Elfriede, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, 2 vol., Vienne 1980.
- Baum, Wilhelm, « Die Wahl des Erzherzogs Maximilian Franz zum Koadjutor des Kurstiftes Köln und des Fürstbistums Münster (1779/80) », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 81 (1973), pp.139–147.
- Baumstark, Reinhold, Haupt, Herbert (dir.), *Joseph Wenzel von Liechtenstein. Fürst und Diplomat im Europa des 18. Jahrhunderts*, Vaduz 1990.
- Beales, Derek, *Joseph II*, 2 vol., Cambridge 1987–2009.
- Beales, Derek, *Prosperity and Plunder. European Catholic Monasteries in the Age of Revolution, 1650–1815*, Cambridge 2003.
- Beck, Marina, *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, Berlin 2017.
- Beger, Alexander, *Böhmen, die böhmische Kur und das Reich vom Hochmittelalter bis zum Ende des Alten Reiches. Studien zur Kurwürde und zur staatsrechtlichen Stellung Böhmens*, Husum 2003.
- Beňová, Katarína, « The Habsburgs in the First Half of the 19th Century. Emperors' Portraits in Slovak Galleries and Museums Collections », in *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej Akadémie Vied*, 42 (2009), pp.30–39.
- Benz, Stefan, *Zwischen Tradition und Kritik. Katholische Geschichtsschreibung im barocken Heiligen Römischen Reich*, Husum 2003.
- Bérenger, Jean, *Finances et absolutisme autrichien dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., Paris 1975.
- Bérenger, Jean, *Lexique historique de l'Europe danubienne, XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1976.
- Bérenger, Jean, *Histoire de l'empire des Habsbourg 1273–1918*, Paris 1990.
- Bérenger, Jean, *Joseph II, serviteur de l'Etat*, Paris 2007.
- Bérenger, Jean, *La Hongrie des Habsbourg*, vol. 1 : *De 1526 à 1790*, Rennes 2010.
- Bérenger, Jean, *Les Habsbourg et l'argent. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 2014.
- Bérenger, Jean, Kecskeméti, Károly, *Parlement et vie parlementaire en Hongrie 1608–1918*, Paris 2005.
- Berenger, Jean, Tollet, Daniel, « La genèse de l'Etat Moderne en Europe orientale. Synthèse et bilan », in Genet, Jean-Philippe, *L'Etat moderne: genèse. Bilans et perspectives. Actes du Colloque tenu au CNRS à Paris les 19–20 septembre 1989*, Paris 1990, pp. 43–65.
- Bergerhausen, Hans-Wolfgang, « Die 'Verneuerte Landesordnung' in Böhmen 1627 : ein Grunddokument des habsburgischen Absolutismus », in *Historische Zeitschrift*, 272 (2001), pp.327–351.
- Berning, Benita, *'Nach altem löblichen Gebrauch'. Die böhmischen Königskrönungen der Frühen Neuzeit (1526–1743)*, Cologne 2008.
- Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, Munich 2002.



- Biermann, Veronica, *Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden*, Vienne 2012.
- Bitsch, Marie-Thérèse, *Histoire de la Belgique*, Paris 1992.
- Björk, Tomas, « De Derichs, Sophonias (Derichs, Sophonias de) », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 25 : *Dayan – Delvoye*, Munich 2000, p. 156.
- Bleeker Isabelle, Félicité, « Le pastel, technique de prédilection de Liotard », in Stoullig, Claire, Bleeker Isabelle, Félicité, Carreras, Armelle (dir.), *Jean-Etienne Liotard 1702–1789 dans les collections des Musées d'art et d'histoire de Genève*, Paris 2002, pp. 15–17.
- Bleeker Isabelle, Félicité, « Les portraits de cour », in Stoullig, Claire, Bleeker Isabelle, Félicité, Carreras, Armelle (dir.), *Jean-Etienne Liotard 1702–1789 dans les collections des Musées d'art et d'histoire de Genève*, Paris 2002, pp. 67–80.
- Boda, Zsuzsanna, « A.100. Mária Terézia képmása », in: Takács, Imre (dir.), *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*, vol. 3 : *A Főapátság gyűjteményei*, Pannonhalma 1996, pp. 124–125.
- Bodart, Diane, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris 2011.
- Bodnár, Szilvia, « La Sainte Couronne de Hongrie », in *Acta Historiae Artium*, 43 (2002), pp. 3–82.
- Boldt, Hans, Conze, Werner, Martin, Jochen, K., Schulze Hans, « Monarchie », in Brunner, Otto, Conze, Werner, Koselleck, Reinhart (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 4 : *Mi – Pre*, Stuttgart 1978, pp. 133–214.
- Bölöny, József, « Maria Theresias vertrauter Ratgeber : Paul Festetics (1722–1782) », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 105–112.
- Bonfait, Olivier, Marin, Brigitte, *Les Portraits du Pouvoir-Actes du Colloque*, Somogy éditions d'Art 2003.
- Bonoldi, Andrea, « '[. . .] wo man Leichtigkeit und Freiheit genutzt hat, [. . .] muss der Handel unwillkürlich blühen' : Messen, Einrichtungen und städtische Realität im Bozen des 18. Jahrhunderts », in Tulli Maria, Chiara, Romeo Maria, Paola (dir.), *Bozen 1700–1800. Eine Stadt und ihre Kunst*, Bolzano 2004, pp. 29–35.
- Bott, Katharina, « 'Die Neigung eines Liebhabers'. Gemäldesammler im 18. Jahrhundert », in Seewald, Jan (dir.), *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Munich 2003, pp. 12–25.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris 1982.
- Braubach, Maximilian, « Die österreichische Diplomatie am Hofe des Kurfürsten Clemens August von Köln 1740–1756 », in *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln*, 111 (1927), pp. 1–80; 112 (1928), pp. 1–70; 114 (1929), pp. 87–136; 116 (1930), pp. 87–135.
- Braubach, Maximilian, « Kurfürst Clemens August. Leben und Bedeutung », in Lill, Rudolf, Sandmann, Erwin (dir.), *Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961*, Cologne 1961, pp. 17–22.
- Braun, Bettina, « Maria Theresia : Herrscherin aus eigenem Recht und Kaiserin », in Braun, Bettina, Keller, Katrin, Schnettger, Matthias (dir.), *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Vienne 2016, pp. 211–227.

- Braun, Bettina, *Eine Kaiserin und zwei Kaiser. Maria Theresia und ihre Mitregenten Franz Stephan und Joseph II.*, Bielefeld 2018.
- Bredenkamp, Horst, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan : Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*, Berlin 1999.
- Bredenkamp, Horst, « Préface », in Ghermani, Naïma, *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2009, pp. I–III.
- Bressan, Marina, « Maestà sovrana di Maria Teresa in documenti dell'epoca », in Bressan, Marina, De Grassi, Marino (dir.), *Maria Teresa. Maestà di una sovrana europea. Catalogo della mostra*, Monfalcone 2000, pp. 21–77.
- Brockmann, Thomas, « Das Bild des Hauses Habsburg in der dynastienahen Historiographie um 1700 », in Kampmann, Christoph, Krause, Katharina, Kreams, Eva-Bettina, Tischer, Anuschka (dir.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Cologne 2008, pp. 27–57.
- Brophy James, M., *Popular Culture and the Public Sphere in the Rhineland, 1800–1850*, Cambridge 2007.
- Browning, Reed, *The War of the Austrian Succession*, Stroud 1994.
- Brunner, Otto, *Land und Herrschaft. Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Südostdeutschlands im Mittelalter*, Baden bei Wien 1939.
- Burbank, Jane, Cooper, Frederick, *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*, Princeton 2010.
- Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV.*, New Haven 1992.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres 2001.
- Burkhardt, Johannes, *Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte*, vol. 11 : *Vollendung und Neuorientierung des frühmodernen Reiches 1648–1763*, Stuttgart 2006.
- Buzási, Enikő, *Régi magyar arcképek. Kiállítás*, Tata, Vár 1988 május – augusztus, Szombathely, Képtár 1988 szeptember – október, Szombathely 1988.
- Buzási, Enikő, « Hagyomány és korszerűség a magyarországi barokk arcképfestészet példáján », in Mojzer, Miklós, Imre, Györgyi, Lengyel, László, Somorjay, Sélysette (dir.), *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben. Székesfehérvár, Csók István Képtár, Bartók Béla tér 1, Deák Gyűjtemény, Oskola utca 10, Szent István Király Múzeum, Országzászló tér 3. 1993. június 13. – október 10*, Budapest 1993, pp. 15–21.
- Buzási, Enikő, « A 9. Auerbach, Johann Gottfried műhelye. VI. (III.) Károly császár, magyar király képmása, 1739–1740. A 10. Auerbach, Johann Gottfried műhelye. Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel képmása, 1739–1740 », in Mojzer, Miklós, Imre, Györgyi, Lengyel, László, Somorjay, Sélysette (dir.), *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben. Székesfehérvár, Csók István Képtár, Bartók Béla tér 1, Deák Gyűjtemény, Oskola utca 10, Szent István Király Múzeum, Országzászló tér 3. 1993. június 13. – október 10*, Budapest 1993, pp. 157–159.
- Buzási, Enikő, « A 11. Bécsi festő, Johann Gottfried Auerbach köréből. Mária Terézia mint magyar királynő, 1740–1741 », in Mojzer, Miklós, Imre, Györgyi, Lengyel, László, Somorjay, Sélysette (dir.), *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben. Székesfehérvár, Csók István Képtár, Bartók Béla tér 1, Deák Gyűjtemény, Oskola utca 10, Szent István Király Múzeum, Országzászló tér 3. 1993. június 13. – október 10*, Budapest 1993, pp. 159–160.
- Buzási, Enikő, « Johann Michael Millitz (Bécs, 1725 – ?, 1784 után), Mária Terézia özvegyi portréja, 1770 körül », in Zsámbéky, Monika (dir.), *A Batthyányak évszázadai*.

- Szombathelyi Képtár, Körmend, Batthyány-kastély, 2005. augusztus 19. – november 30., Szombathely 2005, p. 113.
- Buzási, Enikő, « Porträts, Maler, Mäzene. Zur Geschichte des Porträts im 16. – 17. Jahrhundert im Königreich Ungarn », in *Acta Historiae Artium*, 55 (2014), pp. 23–104.
- Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.
- Caroly, Michelle, *Le corps du Roi-Soleil. Grandeurs et misères de Sa Majesté Louis XIV*, Paris 1990.
- Čelková, Mária, « Die Bergbaukunst in den Sammlungen des slowakischen Bergbaumuseums in Schemnitz (Banská Štiavnica), Slowakei », in Cernajsek, Tillfried, Jontes, Lieselotte, Hauser, Christoph (dir.), *2. Erbe-Symposium : Das kulturelle Erbe in den Montan- und Geowissenschaften. Bibliotheken – Archive – Museen, Leoben 1995, Vienne 1997*, pp. 43–56.
- Čelková, Mária, « Imperial visits of the Habsburgs in the collection fund of the Slovak mining museum in Banská Štiavnica », in Winkler, Prins, Cornelis, Frederik, K., Donovan Stephen (dir.), *Proceedings of the VII International Symposium 'Cultural Heritage in Geosciences, Mining and Metallurgy: Libraries, Archives, Museums': 'Museums and their Collections', held at the Nationaal Natuurhistorisch Museum Leiden (The Netherlands), 19–23 May, 2003, Leiden 2004*, pp. 54–64.
- Čelková, Mária, « Der Kaiser kommt! Zum Einfluss des Wiener Hofes auf Wissenschaft und Kunst in den niederungarischen Bergbaugebieten in der Mitte des 18. Jahrhunderts », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 23 (2009), pp. 247–255.
- Cenner-Wilhelmb, Gizella, « Neue Gattungen in der Portraitkunst des XVIII. Jahrhunderts in Ungarn », in *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, 10 (1984), pp. 71–85.
- Cerman, Ivo, « Opposition oder Kooperation? Der Staat und die Stände in Böhmen 1749–1789 », in Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 374–393.
- Cernea, Elena, « Die Sammlung eines aufgeklärten Geistes : Die Brukenthal-Sammlung », in *Revue des études sud-est européennes*, 19 (1981), pp. 763–770.
- Chalupecký, Ivan, *Levoča. Mestská pamiatková rezervácia, Spišská Nová Ves* 1996.
- Chartier, Roger, « Construction de l'État moderne et formes culturelles : perspectives et questions », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome. Rome, 15–17 octobre 1984*, Rome 1985, pp. 491–503.
- Chartier, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris 1990.
- Chartier, Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49 (1994), pp. 407–418.
- Chastel, André, « L'art du geste à la Renaissance », in *Revue de l'art*, 75 (1987), pp. 9–16.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999.
- Checa Cremades, Fernando, « Monarchic Liturgies and the 'Hidden King' : The Function and Meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in Ellenius, Allan (dir.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, pp. 89–104.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999.

- Christensen Carl, C., *Princes and Propaganda. Electoral Saxon Art of the Reformation*, Kirksville 1992.
- Cibulka, Joseph, *Die Krönungskleinodien des Böhmisches Königreiches*, Odeon 1969.
- Conze, Werner, Fehrenbach, Elisabeth, Hammerstein, Notker, Moraw, Peter, Von Aretin, Karl Otmár, « Reich », in Brunner, Otto, Conze, Werner, Koselleck, Reinhard (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 5 : Pro – Soz, Stuttgart 1984, pp. 423–508.
- Coreth, Anna, *Österreichische Geschichtschreibung in der Barockzeit (1620–1740)*, Vienne 1950.
- Coreth, Anna, « Bessel, Gottfried (Johann Georg) », in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 2 : *Behaim – Bürkel*, Berlin 1955, pp. 180–181.
- Coreth, Anna, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Vienne 1959.
- Cornette, Joël, *Le roi de Guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris 1994.
- Cornette, Joël, « La puissance des objets du pouvoir : sacre et regalia », in *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen Age à nos jours*, Paris 2008, pp. 25–35.
- Coronini Cronberg, Guglielmo, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », in De Grassi, Marino et al. (dir.), *Maria Teresa e il settecento goriziano. Catalogo della mostra « Maria Teresa e il settecento goriziano »*, Gorizia – Palazzo Attems, 12 dicembre 1981 – 28 febbraio 1982, Gorizia 1982, p. 40.
- Cosandey, Fanny, « La Blancheur de nos lys ». La reine de France au cœur de l'Etat royal », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1997-44-3, pp. 387–403.
- Cosandey, Fanny, *La reine de France. Symbole et pouvoir, XV<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2000.
- Cosandey, Fanny, « L'absolutisme: un concept irremplacé », in Schilling, Lothar (dir.), *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, Munich 2008, pp. 33–51.
- Cosandey, Fanny, Descimon, Robert, *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris 2002.
- Cruz Anne, J., « Introduction », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 1–21.
- Cruz de Carlos, Verona María, « Giving Birth at the Habsburg Court : Visual and Material Culture », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 151–173.
- Csáky, Moritz, « Die Einordnung Ungarns in das habsburgische Imperium », in Gutkas, Karl (dir.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg 1985, pp. 151–158.
- Csóka, Lajos, *Geschichte des benediktinischen Mönchtums in Ungarn*, Munich 1980.
- Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien*, 5 vol., Vienne 1992–1997.
- Czoma, László, Batári, Ferenc, Csendes, Antal, *Feštetícs Schloss, Keszthely*, Keszthely 2010.
- Dachs, Monika, « Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740 : Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 17 (2002), pp. 265–287.
- Dachs, Monika, « Gran (G. della Torre; Legrande), Daniel (Daniel de; Daniel le; Daniel Johannes) », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines*

- Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 60 : Graciano – Grausala, Munich 2008, pp. 217–219.
- Dahm, Christof, « Schönborn, Friedrich Karl Reichsfreiherr (seit 1701 Reichsgraf) von », in Bautz Friedrich, Wilhelm, Bautz, Traugott (dir.), *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. 9 : Scharling, Carl Henrik bis Sheldon, Charles Monroe, Herzberg 1995, coll. 627–633.
- Davis Natalie, Zemon, *The Gift in Sixteenth-Century France*, Madison 2000.
- Deér, József, *Die Heilige Krone Ungarns*, Vienne 1966.
- Delpierre, Madeleine, *Se vêtir au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1996.
- Demoris, René, « La Représentation de l'artiste au siècle des Lumières. Le Peintre pris au piège? », in Demoris, René, *L'artiste en Représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le centre de recherches littéraires et arts visuels, Université de la Sorbonne Nouvelle 1991, Desjonqueres 1993, pp. 21–41.
- Dendooven, Dominiek, « Les collections d'artistes à Bruges au xviii<sup>e</sup> siècle : miroirs d'un goût changeant et matériaux pédagogiques? », in Raux, Sophie (dir.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international organisé les 13 et 14 mars 2003 à L'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3 par le Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – ARTES. Avec le concours de l'Institut National d'Histoire de l'Art, du Conseil Régional du Nord/Pas-de-Calais et du Conseil Général du Nord*, Villeneuve-d'Ascq 2005, pp. 107–127.
- Denzel Markus, A., *Die Bozner Messen und ihr Zahlungsverkehr (1633–1850)*, Bolzano 2005.
- De Schryver, Reginald, « Les prétentions autrichiennes à l'héritage des Habsbourg d'Espagne. Les Pays-Bas du Sud pendant la Guerre de Succession d'Espagne 1700–1716 », in Hasquin, Hervé, Duvosquel, Jean-Marie, Morsa, Denis (dir.), *La Belgique autrichienne, 1713–1794. Les Pays-Bas méridionaux sous les Habsbourg d'Autriche*, Bruxelles 1987, pp. 11–36.
- Deuer, Wilhelm, *Das Landhaus zu Klagenfurt*, Klagenfurt 1994.
- Dickson Peter, G. M., *Finance and Government under Maria Theresa 1740–1780*, 2 vol., Oxford 1987.
- Dickson Peter, G. M., Rauscher, Peter, « Die Hofkammer im 18. Jahrhundert », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen, Vienne 2019, pp. 848–855.
- Diem, Peter, *Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte im Zeichen*, Vienne 1995.
- Dikowitsch, Hermann, « Die Abzeichen der Österreichischen Damenstifte », in Stolzer, Johann, Steeb, Christian (dir.), *Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996, pp. 213–226.
- Dikowitsch, Hermann, « Die österreichischen Damenorden », in Stolzer, Johann, Steeb, Christian (dir.), *Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996, pp. 183–196.
- Dobrovits, Dorottya, « Bauarbeiten am königlichen Schloss von Ofen zur Zeit Maria Theresias », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 133–138.
- Dominkovits, Péter, « Das ungarische Komitat im 17. Jahrhundert. Verfechter der Ständerechte oder Ausführungsorgan zentraler Anordnungen? », in Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas

- (dir.), *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*, Stuttgart 2006, pp. 401–441.
- Donati, Claudio, « Kaunitz und das Trentino. Ein Beitrag zum Problem der Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie in der österreichischen Monarchie des 18. Jahrhunderts », in Klingenstein, Grete, A. J., Szabo Franz, Begusch, Hanna, Raffler, Marlies (dir.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz 1996, pp. 278–289.
- Dosière, Anne, « Doffy Jérôme », in Dechaux, Carine, De Patoul, Brigitte, Kerremans, Richard, Mattart, Astrid, Minne, Michèle (dir.), *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. 1 : A – K, Bruxelles 1995, p. 387.
- Duchesne, Albert, « Le souvenir que les Belges ont conservé de l'impératrice Marie-Thérèse : prospérité dans la paix et gloire dans la guerre », in Allmayer-Beck Johann, Christoph (dir.), *Maria Theresia. Beiträge zur Geschichte des Heerwesens ihrer Zeit*, Graz 1967, pp. 179–189.
- Duchhardt, Heinz, « Das diplomatische Abschiedsgeschenk », in *Archiv für Kulturgeschichte*, 57 (1975), pp.345–362.
- Ducreux, Marie-Elizabeth, « La monarchie des Habsbourg, la Bohême et la Hongrie de 1700 à 1900 », in Aleksion, Natalia, Beauvois, Daniel et al., *Histoire de l'Europe du Centre-Est*, Paris 2004, pp. 337–483.
- Ducreux, Marie-Elizabeth, « Emperors, Kingdoms, Territories : Multiple Versions of the *Pietas Austriaca*? », in *The Catholic Historical Review*, 97 (2011), pp. 276–304.
- Duerloo, Luc, « Discourse of Conquest, Discourse of Contract : Competing Visions on the Nature of Habsburg Rule in the Netherlands », in Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 463–478.
- Duindam, Jeroen, « Im Herzen der zusammengesetzten Habsburgermonarchie : Quellen zu einer neuen Geschichte des Hofes, der Regierung und der höfischen Repräsentation », in Pauser, Josef, Scheutz, Martin, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Vienne 2004, pp. 21–32.
- Eberle, Sandra, « Repräsentation durch Rokoko. Franz Christoph von Hutten », in Eberle, Sandra (dir.), *Kirchenmacht und Schlösserpracht. Die Fürstbischöfe von Speyer und ihre Bruchsaler Residenz*, Leinfelden-Echterdingen 2010, pp. 23–28.
- Edouard, Sylvène, *L'empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2005.
- Edouard, Sylvène, *Le corps d'une reine. Histoire singulière d'Elisabeth de Valois 1546–1568*, Rennes 2009.
- Ellegast, Burkhard, *Das Stift Melk*, Melk 2007.
- Ellenius, Allan, « Introduction : Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation », in Ellenius, Allan (dir.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, pp. 1–7.
- Elliott John, H., « A Europe of Composite Monarchies », in *Past and Present. A Journal of Historical Studies*, 137 (1992), pp.48–71.

- Ember, Győző, « Der österreichische Staatsrat und die ungarische Verfassung 1761–1768 », in *Acta Historica. Revue de l'Académie des Sciences de Hongrie*, 6 (1959), pp. 105–153, 331–371; 7 (1960), pp. 149–182.
- Ember, Győző, « Der österreichische Staatsrat und Ungarn in den 1760er Jahren », in M., Drabek Anna, G., Plaschka Richard, Wandruszka, Adam (dir.), *Ungarn und Österreich unter Maria Theresia und Joseph II. Neue Aspekte im Verhältnis der beiden Länder. Texte des 2. Österreichisch-ungarischen Historikertreffens, Wien 1980*, Vienne 1982, pp. 43–54.
- Engelbrecht, Jörg, « Krone und Exil. Das Haus Wittelsbach in der deutschen und europäischen Politik (1679–1761) », in Zehnder Frank, Günter (dir.), *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, vol. 2 : *Im Wechselspiel der Kräfte. Politische Entwicklungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Kurköln*, Cologne 1999, pp. 9–22.
- Englebert, Georges, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 113–116.
- Englebert, Georges, Englebert, Martine, *Charles Joseph Fürst de Ligne. Eine Ausstellung im Rahmen des Kulturabkommens zwischen der Republik Österreich und dem Königreich Belgien*, Vienne 1982.
- Etzlstorfer, Hannes, « Kommentare zu ausgewählten Stücken der Schlägler Gemäldegalerie », in H., Pichler Isfried, Etzlstorfer, Hannes, *Schlägler Gemäldekatalog*, Linz 1987, pp. 265–385.
- Evans, Robert John Weston, « Maria Theresia and Hungary », in M., Scott Hamish (dir.), *Enlightened Absolutism. Reform and Reformers in Later Eighteenth-Century Europe*, Basingstoke 1990, pp. 189–207.
- Fallenbüchl, Zoltán, *Anton Grassalkovich. Beamter und Hochadeliger in Ungarn im 18. Jahrhundert*, Gödöllő 2003.
- Farbaky, Péter, « Le palais royal de Buda du XVIIIe siècle à 1945 », in Trogan, Rosine, Földi-Dózsza, Katalin (dir.), *Un château pour un royaume. Histoire du château de Budapest. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, 15 juin – 16 septembre 2001*, Paris 2001, pp. 54–64.
- Fazekas, István, « Die Ungarische Hofkanzlei », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 489–503.
- Fazekas, István, Ujváry, András, « Katalog », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise : Österreich und Ungarn 1526–1918. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 112–195.
- Fellner, Sabine, « Das adelige Porträt. Zwischen Typus und Individualität », in Knittler, Herbert, Stangler, Gottfried, Zedinger, Renate (dir.), *Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700. Rosenberg, 12. Mai – 28. Oktober 1990*, Vienne 1990, pp. 499–517.
- Festi, Roberto, Nardelli, Lucia, « Katalog », in *Merkantilmuseum Bozen*, Bolzano 1998, pp. 93–162.
- Feuchtmüller, Rupert, *Der Kremser Schmidt 1718–1801*, Innsbruck 1989.
- Fidler, Katharina, « Mäzenatentum und Politik am Wiener Hof : Das Beispiel der Kaiserin Eleonora Gonzaga-Nevers », in *Innsbrucker historische Studien*, 12/13 (1990), pp. 41–68.

- Fidler, Petr, « Wandel der Themen und Darstellungsweisen der Kunst 1760–1790 », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 6 (1990/91), pp. 23–38.
- Fidler, Petr, « Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Exzerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau », in *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej Akadémie Vied*, (1995), pp. 82–93, 205–218; (1996), pp. 225–239; (1997), pp. 221–252.
- Fillitz, Hermann, « Die Kaiserkrönungen von 1742 und 1745 », in Lill, Rudolf, Sandmann, Erwin (dir.), *Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961*, Cologne 1961, pp. 202–215.
- Fiorio, Maria, Teresa (dir.), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, vol. 4, Milan 2000.
- Fischer, Holger, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Francfort-sur-le-Main 1999.
- Fischer, Lisa, *Eden hinter den Wäldern. Samuel von Brukenthal : Politiker, Sammler, Freimaurer in Hermannstadt/Sibiu*, Vienne 2007.
- Fleischer, Julius, *Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Vienne 1932.
- Flossmann, Gerhard, « Geschichte des Stiftes Melk », in Flossmann, Gerhard, Hilger, Wolfgang, *Stift Melk und seine Kunstschatze*, St. Pölten 1976, pp. 9–31.
- Focillon, Henri, « Eloge de la main », in Focillon, Henri, *Vie des formes*, Paris 1939, pp. 135–171.
- Fogel, Michèle, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1989.
- Földi-Dózsa, Katalin, « Az udvari díszruha története », in *Tanulmányok Budapest múltjából*, 29 (2001), pp.95–104.
- Földi-Dózsa, Katalin, « Die ungarische Nationaltracht als Hofkleidung », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise : Österreich und Ungarn 1526–1918. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 23–28.
- Fornari, Bruno, Jacobs, Alain, « De Visch Matthias », in Dechaux, Carine, De Patoul, Brigitte, Kerremans, Richard, Mattart, Astrid, Minne, Michèle (dir.), *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. 1 : A – K, Bruxelles 1995, p. 365.
- Fosca, François, *La vie, les voyages et les oeuvres de Jean-Etienne Liotard, citoyen de Genève, dit le Peintre turc*, Lausanne 1956.
- Franz, Thierry, Laumon, Annette, Martin, François, *François de Lorraine*, Musée du château de Lunéville 2008.
- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- Fried, Pankraz, Frank, Rainer, *Die ehemalige fürstbischöfliche Residenz zu Augsburg. Heutige bayerische Regierung von Schwaben*, Lindenberg 2003.
- Führer Jochen, A., « Kaiserinnenkrönungen in Frankfurt am Main », in Brockhoff, Evelyn, Matthäus, Michael (dir.), *Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle, 1356–1806. Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main 2006, pp. 294–304.
- Gaehtgens Thomas, W., Hochner, Nicole, « Introduction », in W., Gaehtgens Thomas, Hochner, Nicole (dir.), *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, Paris 2006, pp. 1–15.



- Galand, Michèle, *Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744–1780)*, Bruxelles 1993.
- Galand, Michèle, « Charles de Lorraine et la vie artistique dans les Pays-Bas autrichiens », in Csáky, Moritz, Pass, Walter, Haslmayer, Harald, Rausch, Alexander (dir.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Vienne 1995, pp. 242–246.
- Galand, Michèle, « Kaunitz et les Pays-Bas autrichiens : la centralisation administrative », in Klingenstein, Grete, A. J., Szabo Franz, Begusch, Hanna, Raffler, Marlies (dir.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz 1996, pp. 218–232.
- Galand, Michèle, « Les Lorrains à la cour de Bruxelles durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : entre exil et intégration », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 23 (2009), pp.131–145.
- Galavics, Géza, « Barockkunst, höfische Repräsentation und Ungarn », in *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, 10 (1984), pp. 57–70.
- Galavics, Géza, « A 'képtelen Gödöllő' és más történetek. (Három legenda Grassalkovich Antalról) », in *Annales de la Galerie nationale hongroise*, (1991), pp. 217–224.
- Galavics, Géza, « Ahnen, Helden, Heilige. Die ungarische Geschichte und die Barockkunst », in Törtenelem-Kép Szemelvények Mult Es Muveszet Kapsolatabol Magyarorszagon, *Geschichte-Geschichtsbild, Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn*, Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie 17 märz- 24 September 2000, Budapest, pp. 776–779.
- Galavics, Géza, « Die Künstlerische Repräsentation der Habsburger-Könige in Ungarn bis 1848 », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise : Österreich und Ungarn 1526–1918. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 9–18.
- Gall, Franz, *Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft*, Vienne 1977.
- Gampl, Inge, *Adelige Damenstifte. Untersuchungen zur Entstehung adeliger Damenstifte in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der alten Kanonissenstifte Deutschlands und Lothringens*, Vienne 1960.
- Garas, Klára, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2 : *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955.
- Garas, Klára, « Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko », in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7 (1967), pp.229–250.
- Garas, Klára, « La collection de tableaux du Château Royal de Buda au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 32/33 (1969), pp.91–121.
- Garas, Klára, « Über Meister und Vorgänger Maulbertschs. Van Roy, van Schuppen und Rottmayr », in *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 45 (1975), pp. 21–41.
- Garas, Klára, « A.101–102. Lotharingiai I. Ferenc császár (1708–1765). Mária Terézia császárné és magyar királynő (1717–1780) », in: Takács, Imre (dir.), *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*, vol. 3 : *A Főapátság gyűjteményei*, Pannonhalma 1996, pp. 125–126.
- Gatti, Friedrich, *Geschichte der k. und k. Technischen Militär-Akademie*, 2 vol., Vienne 1901–1905.
- Gergely, András, « Staatsrechtliche Beziehung – staatsrechtliche Betrachtungsweisen. Über das Zusammenleben von Österreich und Ungarn », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise : Österreich und Ungarn 1526–1918*.

- Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 29–31.
- Germann Jennifer, G., *Picturing Marie Leszczinska (1703–1768). Representing Queenship in Eighteenth-Century France*, Farnham 2015.
- Germer, Stefan, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, Munich 1997.
- Ghermani, Naïma, *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2009.
- Giesey Ralph, E., *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève 1960.
- Giesey Ralph, E., « Modèles de pouvoir dans les rites royaux en France », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 41 (1986), pp. 579–599.
- Ginter, Hermann, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1930.
- Glück, Gustav, « Original und Kopie », in Weixlgärtner, Arpád, Planiscig, Leo (dir.), *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zurich 1927, pp. 224–242.
- Gnant, Christoph, « Franz Stephan von Lothringen als Kaiser », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 23 (2009), pp. 115–129.
- Goldschmidt, Ernst, « Maurer (Mauerer), Hubert », in Vollmer, Hans et al. (dir.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 24 : *Mandere – Möhl*, Leipzig 1930, pp. 279–280.
- Goloubeva, Maria, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mayence 2000.
- Gombrich Ernst, Hans, « Ritualized Gesture and Expression in Art », in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London – Series B : Biological Sciences*, 251 (1966/67), pp. 393–401.
- Gonsa, Gerhard, « Das kaiserliche Kabinett », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 541–550.
- Gotthard, Axel, « Die habsburgischen Länder und das Alte Reich », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 360–374.
- Graber, Rolf, « 'Aufgeklärter Absolutismus' : Historiographiegeschichtliche Aspekte und forschungspolitische Konsequenzen eines umstrittenen Epochenbegriffs », in *Aufklärung – Vormärz – Revolution. Jahrbuch der 'Internationalen Forschungsstelle Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa von 1770–1850' an der Universität Innsbruck*, 22/25 (2002/05), pp. 15–25.
- Grajciarová, Želmira, Mraz, Gerda, « Maria Theresia im ungarischen Krönungskleid », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, p. 160.
- Greipl Egon, Johannes, « Schönborn, Friedrich Karl Reichsfreiherr (seit 1701 Reichsgraf) von (1674–1746) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 435–438.

- Gruber, Gerlinde, « Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg von 1781. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums », in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 8–9 (2006/07), pp.355–399.
- Grünwald, Michael, « Der Maler Martin Johann Schmidt (1718–1801) und seine Kunsttransporte », in Polleross, Friedrich (dir.), *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Passau 2004, pp. 171–186.
- Gutkas, Karl, *Geschichte des Landes Niederösterreich*, 3 vol., Vienne 1957–1959.
- Gutkas, Karl, Wurm, Sylvia, Schmuttermeier, Elisabeth, « Raum A 1. Kindheit und Jugend Josephs », in Gutkas, Karl, Stangler, Gottfried, Schmuttermeier, Elisabeth, Wurm, Sylvia (dir.), *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst. Niederösterreichische Landesausstellung, Stift Melk, 29. März – 2. November 1980*, Vienne 1980, pp. 322–331.
- Haag, Sabine, Fabiankowitzsch, Anna, Winter, Heinz, Antony, Anita (dir.), *Zuhanden Ihrer Majestät. Medaillen Maria Theresias. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 28. März 2017 bis 18. Februar 2018*, Vienne 2017.
- Haag, Sabine, *Kaiserliche Schatzkammer, Meisterwerke der Weltlichen Schatzkammer*, Vienne 2017.
- Haass, Robert, *Die geistige Haltung der katholischen Universitäten Deutschlands im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung*, Fribourg-en-Brisgau 1952.
- Habermas, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris 1997.
- Hackl, Bernhard, « Chotek von Chotkowa und Wognin, Johann Rudolf, Graf von », in Reinalter, Helmut (dir.), *Lexikon zum aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher – Denker – Sachbegriffe*, Vienne 2005, pp. 175–179.
- Hahnl, Adolf, *Stift Rein / Steiermark. Zisterzienserstift Rein-Hohenfurt, Dekanat, Diözese Graz-Seckau, Patrozinium Mariä Himmelfahrt (15. August)*, Salzburg 1973.
- Haider, Siegfried, *Geschichte Oberösterreichs*, Munich 1987.
- Hammer, Heinrich, *Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks. Kunstgeschichtlicher Führer durch die Bauwerke und Denkmäler*, Vienne 1923.
- Hammerstein, Notker, *Aufklärung und katholisches Reich. Untersuchungen zur Universitätsreform und Politik katholischer Territorien des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation im 18. Jahrhundert*, Berlin 1977.
- Hamon, Philippe, *L'Or des peintres. L'image de l'argent du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2010.
- Hanisch-Wolfram, Alexander, *Postalische Identitätskonstruktionen. Briefmarken als Medien totalitärer Propaganda*, Francfort-sur-le-Main 2006.
- Hanisch-Wolfram, Alexander, *Geschichte Kärntens*, vol. 3/1 : *Die Neuzeit*, Klagenfurt 2015.
- Hansmann, Wilfried, *Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge*, Düsseldorf 1972.
- Hanzl-Wachter, Lieselotte, *Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst. Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph*, Vienne 2004.
- Hanzl-Wachter, Lieselotte, *Schloss Hof. Prinz Eugens Tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie*, Vienne 2005.
- Hartmann Peter, Claus, « Jahrhundert der Katastrophen und des Neuaufbaus 1598–1712 », in Boshof, Egon, Hartinger, Walter, Lanzinner, Maximilian, Möseneder, Karl, Wolff, Hartmut (dir.), *Geschichte der Stadt Passau*, Ratisbonne 1999, pp. 165–186.

- Haslinger, Ingrid, « ' . . die Veränderung der Kayserlichen Residentz . . . '. Der kaiserliche Troß nach Innsbruck », in *Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts*, 29 (2015), pp.173–188.
- Hasquin, Hervé, « Les difficultés financières du gouvernement des Pays-Bas Autrichiens au début du XVIIIe siècle (1717–1740) », in *Revue Internationale d'Histoire de la Banque*, 1973: VI, pp. 100–133.
- Hassinger, Herbert, « Die Landstände der österreichischen Länder. Zusammensetzung, Organisation und Leistung im 16. – 18. Jahrhundert », in *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, n. s. 36 (1964), pp. 989–1035.
- Hassler, Eric, « Construction, fractionnement et recomposition de l'espace impérial. Des réseaux impériaux et de la glorification du souverain Habsbourg dans les abbayes du Saint-Empire du premier XVIII<sup>e</sup> siècle », in Lebeau, Christine (dir.), *L'espace du Saint-Empire du Moyen Âge à l'époque moderne*, Strasbourg 2004, pp. 133–155.
- Hassler, Eric, *La Cour de Vienne 1680–1740. Service de l'empereur et stratégies spatiales des élites nobiliaires dans la monarchie des Habsbourg*, Strasbourg 2013.
- Hauenfels, Theresia, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Vienne 2005.
- Haupt, Herbert, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Innsbruck 2007.
- Hausmann, Friedrich, Kotasek, Edith, Gross, Lothar, *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden (1648)*, vol. 2 : (1716–1763), Zurich 1950.
- Hawlik-van de Water, Magdalena, *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*, Vienne 1987.
- Hawlik-van de Water, Magdalena, *Der schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*, Vienne 1989.
- Heindl, Waltraud, *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1740 bis 1848*, Vienne 1991.
- Heinz, Günther, « Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 277–293.
- Heiss, Hans, « Ökonomie und Österreichbewußtsein. Zur Rolle der Kameralisten des 17. Jahrhunderts », in Bellabarba, Marco, Stauber, Reinhard (dir.), *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna*, Bologne 1998, pp. 215–235.
- Hengerer, Mark, « Die Abrechnungsbücher des Hofzahlmeisters (1542–1714) und die Zahlamtsbücher (1542–1825) im Wiener Hofkammerarchiv », in Pauser, Josef, Scheutz, Martin, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Vienne 2004, pp. 128–143.
- Hengerer, Mark, « Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts. Beobachtungen zu einer Archäologie des adeligen Gedächtnisses », in Hengerer, Mark (dir.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Cologne 2005, pp. 381–420.
- Henne, Alexandre, Wauters, Alphonse, *Histoire de la ville de Bruxelles*, 2 tomes, Bruxelles 1845.
- Hersche, Peter, *Der Spätjansenismus in Österreich*, Vienne 1977.

- Hertel, Sandra, « Maria Theresia als 'König von Ungarn' im Krönungszeremoniell in Preßburg (1741) », in *Frühneuzeit-Info*, 27 (2016), pp.110–123.
- Hertel, Sandra, « Der weibliche Körper als Quelle? Überlegungen zu einer höfischen Körpergeschichte zur Zeit Maria Theresias », in *Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts*, 32 (2017), pp.35–50.
- Hertel, Sandra, « Zwischen Authentizität und Ideal. Zum 'Wahrhaftigkeitsanspruch' des maria-theresianischen Porträts », in Haag, Sabine, Fabiankowitsch, Anna, Winter, Heinz, Antony, Anita (dir.), *Zuhanden Ihrer Majestät. Medaillen Maria Theresias. Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 28. März 2017 bis 18. Februar 2018*, Vienne 2017, pp. 29–35.
- Hertel, Sandra, Banakas, Anne-Sophie, « Die Gestik Maria Theresias zwischen Weiblichkeit und Majestät », in Telesko, Werner, Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie (dir.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2020, pp. 205–212.
- Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie, « Maler im Dienste der Kaiserin. Maria Theresia als Reformerin und Mäzenin der Kunstproduktion », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocelka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 142–147.
- Hilger, Wolfgang, « Stift Melk und die bildende Kunst », in Flossmann, Gerhard, Hilger, Wolfgang, *Stift Melk und seine Kunstschatze*, St. Pölten 1976, pp. 33–73.
- Hiller, István, « Traditionsbildung und politische Praxis : Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert », in Bahlcke, Joachim, Strohmeier, Arno (dir.), *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*, Berlin 2002, pp. 179–191.
- Hinrichs, Carl, *Friedrich der Große und Maria Theresia. Diplomatische Berichte von Otto Christoph Graf von Podewils, königlich preußischer Gesandter am österreichischen Hofe in Wien*, Berlin 1937.
- Hochedlinger, Michael, « Die Reichshofkanzlei », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 323–332.
- Hochedlinger, Michael, « Die Maria-Theresianische Staatsreform », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 551–564.
- Hochedlinger, Michael, « Die Böhmischo-Österreichische Hofkanzlei und die Vereinigten Hofstellen », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 565–574.
- Hokky-Sallay, Marianne, *Das Schloss Esterházy in Fertőd*, Kecskemet 1979.
- Holčík Štefan, Pavel, *Korunovačné slávnosti. Bratislava 1563–1830*, Bratislava 1986.
- Holck Colding, Torben, « Møller, Andreas », in Hartmann, Sys, Fabritius, Elisabeth, Kofod-Hansen, Elisabeth, Olesen, Lene, Holstein, Poul (dir.), *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*, vol. 5 : *Hans W. Larsen – C. F. Møller*, Copenhagen 1995, p. 505.

- Holleczek, Andreas, *Jean-Etienne Liotard. Erkenntnisvermögen und künstlerischer Anspruch*, Francfort-sur-le-Main 2002.
- Holzmaier, Eduard, « Maria Theresia als Trägerin 'männlicher' Titel. Eine numismatische Studie », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 72 (1964), pp.122–134.
- Hope, Charles, « El retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano », in *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid 1996.
- Hörmann, Julia, Stanek, Ursula, « Damenstifte in Tirol – ein Überblick », in Obermaier, Hannes, Brandstätter, Klaus, Curzel, Emanuele (dir.), *Dom- und Kollegiatstifte in der Region Tirol – Südtirol – Trentino in Mittelalter und Neuzeit*, Innsbruck 2006, pp. 67–80.
- Huber Kurt, A., « Manderscheid-Blankenheim, Johann Moritz Gustav Reichsgraf von (1676–1763) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 293–294.
- Huber Kurt, A., « Moritz Adolf Karl, Herzog von Sachsen-Zeitz (1702–1759) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 318–319.
- Huber Kurt, A., « Waldstein, Emmanuel Ernst Reichsgraf von (1716–1789) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 551–552.
- Huber Wolfgang, Christian, *Stift Klosterneuburg*, Wettin-Löbejün 2011.
- Huber Wolfgang, Christian, *Die Schatzkammer im Stift Klosterneuburg*, Wettin-Löbejün 2011.
- Iby, Elfriede, « La famille de Marie-Thérèse : esprit de famille et cohésion familiale », in Posselle, Laurence (dir.), *Marie-Antoinette. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mars – 30 juin 2008*, Paris 2008, p. 34.
- Iby, Elfriede, Kurzel-Runtscheiner, Monica, Telesko, Werner, Vocolka, Karl, « Maria Theresia. Strategin – Mutter – Reformerin. Biografische Eckdaten », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocolka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 28–43.
- Iby, Elfriede, Telesko, Werner, « Hofmobiliendepot Möbel Museum Wien. Familie und Vermächtnis », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocolka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 257–315.
- Ingendahl, Gesa, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie*, Francfort-sur-le-Main 2006.
- Ingrao Charles, W., « Die Transformation der österreichischen Barockmonarchie von ihrer Schaffung bis zum Zusammenbruch », in J., Burgard Peter (dir.), *Barock : Neue Sichtweisen einer Epoche*, Vienne 2001, pp. 85–100.
- Ingrao Charles, W., Thomas Andrew, L., « Piety and Patronage : The Empresses-Consort of the High Baroque », in *German History. The Journal of the German History Society*, 20 (2002), pp. 20–43.
- Iwasaki, Shuichi, « *Grabmal der ständischen Freiheiten?* Die Steuerrezessverhandlung von 1748 in Niederösterreich und die Etablierung eines komplementären Verhältnisses von Krone und Ständen », in Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 323–345.
- Jacobs, Alain, « Eisen François », in Dechaux, Carine, De Patoul, Brigitte, Kerremans, Richard, Mattart, Astrid, Minne, Michèle (dir.), *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la*

- Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. 1 : A – K, Bruxelles 1995, p. 417.
- Jakubec, Ondřej, « 101. Portrait of Empress Maria Theresa. 102. Portrait of Emperor Francis of Lorraine », in Kostelníčková, Martina, Togner, Milan, *Central European painting from Olomouc*, Olomouc 2008, pp.162–164.
- Janzing, Godehard, « Le pouvoir en main. Le bâton de commandement dans l'image du souverain à l'aube des Temps modernes », in W., Gaehtgens Thomas, Hochner, Nicole (dir.), *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, Paris 2006, pp. 245–280.
- Jenkins, Marianna, *The State Portrait. Its Origin and Evolution*, New York 1947.
- Jirka, Antonín, « Die Gemälde­sammlungen des Kremsierer Schlosses », in Togner, Milan (dir.), *Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemälde­sammlung des Erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier)*, Kroměříž 1999, pp. 13–24.
- Johannesson, Kurt, « The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre », in Ellenius, Allan (dir.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, pp. 11–36.
- Johannsen Rolf, H., « Die Familie des Grafen Nikolaus Pálffy von Erdöd, um 1760/61 », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 92–97.
- Jollet, Etienne, « L'œil du prince : le regard dans les portraits royaux par Jean et François Clouet », in W., Gaehtgens Thomas, Hochner, Nicole (dir.), *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, Paris 2006, pp. 343–358.
- Judson Pieter, M., « L'Autriche-Hongrie était-elle un empire? », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63 (2008), pp. 563–596.
- Jussen, Bernhard, « 'The King's Two Bodies' Today », in *Representations*, 106 (2009), pp. 102–118.
- Kahn, Victoria, « Political Theology and Fiction in 'The King's Two Bodies' », in *Representations*, 106 (2009), pp. 77–101.
- Kaiser, Barbara, *Schloss Eggenberg*, Vienne 2006.
- Kalábová, Lenka, Konečný, Michal, *Pretium laborum non vile. Rytíři Řadu Zlatého rouna na Moravě*, Brno 2009.
- Kalchthaler, Peter, « Hermann von Greiffenegg 1737–1807 », in Kalchthaler, Peter, Preker, Walter (dir.), *Freiburger Biographien*, Fribourg-en-Brigau 2002, pp. 100–101.
- Kállay, István, « Die Reformen der mariatheresianischen Zeit mit besonderer Berücksichtigung der Wirtschaft », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 75–83.
- Kamenický, Miroslav, « Ein neuer Hochschultyp wird zutage gefördert. Die Gründung der Schemnitzer Bergbauakademie », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocelka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 74–77.
- Kann Robert, A., *The Multinational Empire. Nationalism and National Reform in the Habsburg Monarchy 1848–1918*, 2 vol., New York 1950.
- Kantorowicz Ernst, H., *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957.
- Karl, Thomas, « Pietas Austriaca », in Gutkas, Karl, Stangler, Gottfried, Dressler, Susanne, Karl, Thomas, Leitgeb, Hildegard (dir.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich, Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden, 22. April bis 26. Oktober 1986*, Vienne 1986, pp. 255–257.

- Karstens, Simon, *Lehrer – Schriftsteller – Staatsreformer. Die Karriere des Joseph von Sonnenfels (1733–1817)*, Vienne 2011.
- Karstens, Simon, « Von der Akzeptanz zur Proklamation. Die Einführung der Pragmatischen Sanktion in den Österreichischen Niederlanden 1720–1725 », in *Zeitschrift für Historische Forschung*, 40 (2013), pp.1–34.
- Kaufmann Thomas, *Dacosta, Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, Chicago 1995.
- Kelényi, György, « A budai királyi palota építésének története a XVIII. században », in *Tanulmányok Budapest múltjából*, 29 (2001), pp.217–240.
- Kelleher Patrick, J., *The Holy Crown of Hungary*, Rome 1951.
- Keller, Katrin, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Vienne Cologne Weimar 2005.
- Keller, Katrin, « Das Frauenzimmer. Zur integrativen Wirkung des Wiener Hofes am Beispiel der Hofstaaten von Kaiserinnen und Erzherzoginnen zwischen 1611 und 1657 », in Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*, Stuttgart 2006, pp. 131–157.
- Kemp, Wolfgang, « Kunstwerk und Betrachter : Der rezeptionsästhetische Ansatz », in Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang, Sauerländer, Willibald, Warnke, Martin (dir.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Francfort-sur-le-Main 2003, pp. 247–266.
- Kempers, Bram, *Kunst, macht en mecenat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250–1600*, Amsterdam 1987.
- Kempers, Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 1997.
- Kipling, Gordon, *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford 1998.
- Klecker, Elisabeth, « Bella gerant alii : tu, felix Austria, nube ! Eine Spurensuche », in *Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, 41 (1997), pp. 30–44.
- Klecker, Elisabeth, « Tradition und Moderne im Dienst des Herrscherlobes. Beispiele lateinischer Panegyrik für Maria Theresia », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 17 (2002), pp.233–247.
- Klecker, Elisabeth, « Maria Theresia und Aeneas. Vergilrezeption zur Bewältigung der weiblichen Erbfolge », in *Camoenae Hungaricae*, 2 (2005), pp.111–126.
- Klein, Kurt, « Die Bevölkerung Österreichs vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (mit einem Abriß der Bevölkerungsentwicklung von 1754 bis 1869) », in Helczmanovszki, Heimold (dir.), *Beiträge zur Bevölkerungs- und Sozialgeschichte Österreichs. Nebst einem Überblick über die Entwicklung der Bevölkerungs- und Sozialstatistik*, Munich 1973, pp. 47–112.
- Klíma, Arnošt, « Industrial Growth and Entrepreneurship in the Early Stages of Industrialization in the Czech Lands », in *The Journal of European Economic History*, 6 (1977), pp.549–574.
- Klíma, Arnošt, « Glassmaking Industry and Trade in Bohemia in the XVIIth and XVIIIth Centuries », in *The Journal of European Economic History*, 13 (1984), pp. 499–520.
- Klíma, Arnošt, « Die böhmischen Länder von 1683 bis 1740 », in Gutkas, Karl (dir.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg 1985, pp. 159–166.
- Klíma, Arnošt, « Probleme der Proto-Industrie in Böhmen zur Zeit Maria Theresias », in G., Plaschka Richard, Klingenstein, Grete et al. (dir.), *Österreich im Europa der Aufklärung*.



- Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien, 20. – 23. Oktober 1980*, vol. 1, Vienne 1985, pp. 173–195.
- Klíma, Arnošt, « Foreign Trade of Bohemia from the 16th to the 18th Centuries », in Fischer, Wolfram, McInnis, Marvin, Schneider, Jürgen (dir.), *The Emergence of a World Economy 1500–1914. Papers of the IX. International Congress of Economic History*, vol. 1 : 1500–1850, Wiesbaden 1986, pp. 191–198.
- Klingenstein, Grete, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz. Studien zur Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Wenzel Anton*, Göttingen 1975.
- Klingenstein, Grete, « Skizze zur Geschichte der erbländischen Stände im aufgeklärten Absolutismus der Habsburger (etwa 1740 bis 1790) », in Baumgart, Peter, Schmädcke, Jürgen (dir.), *Ständetum und Staatsbildung in Brandenburg-Preußen. Ergebnisse einer internationalen Fachtagung*, Berlin 1983, pp. 373–380.
- Klingenstein, Grete, « Was bedeuten 'Österreich' und 'österreichisch' im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie », in Plaschka Richard, Georg, Stourzh, Gerald, Niederkorn Jan, Paul (dir.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, Vienne 1995, pp. 149–220.
- Klueting, Harm, *Der Josephinismus. Ausgewählte Texte zur Geschichte der thesesianisch-josephinischen Reformen*, Darmstadt 1995.
- Klueting, Harm, « Der aufgeklärte Fürst », in E. J., Weber Wolfgang (dir.), *Der Fürst. Ideen und Wirklichkeiten in der europäischen Geschichte*, Cologne 1998, pp. 137–167.
- Knab, Eckhart, *Daniel Gran*, Vienne 1977.
- Knedlik, Manfred, « Glunck, Anton », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 56 : Glandorf – Goepfart, Munich 2007, p. 262.
- Koch, Rainer, « Karl VII. – Konflikt in Europa, Wahl und Krönung in Frankfurt am Main », in Brockhoff, Evelyn, Matthäus, Michael (dir.), *Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle, 1356–1806. Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main 2006, pp. 262–273.
- Kodek Günter, K., *Von der Alchemie zur Aufklärung. Chronik der Freimaurerei in Österreich und den Habsburgischen Erbländen (1717–1867)*, Vienne 2011.
- Koenigsberger Helmut, G., « *Dominium regale or dominium politicum et regale? Monarchies and Parliaments in Early Modern Europe* », in Bosl, Karl, Möckl, Karl (dir.), *Der moderne Parlamentarismus und seine Grundlagen in der ständischen Repräsentation. Beiträge des Symposiums der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der International Commission for Representative and Parliamentary Institutions auf Schloß Reisingburg vom 20. bis 25. April 1975*, Berlin 1977, pp. 43–68.
- Kohler, Alfred, « Kaiserikonographie und Reichsemmematik », in A., Müller Rainer (dir.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen 1997, pp. 155–168.
- Koller, Manfred, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993.
- Koos, Marianne, « Liotard, Jean-Etienne », in Beyer, Andreas, Savoy, Bénédicte, Tegethoff, Wolf (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 85 : Linstow – Luns, Berlin 2015, pp. 7–10.
- Kopf, Hermann, *Greiffenegg. Aufstieg und Ausklang einer Familie*, Fribourg-en-Brisgau 1974.

- Korth, Thomas, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*, Nuremberg 1975.
- Korth, Thomas, Bauer, Rotraud, Windisch-Graetz, Franz, « Die Kaiserzimmer », in Vyoral-Tschapka, Margareta, Brückler, Theodor (dir.), *Österreichische Kunsttopographie*, vol. 48 : *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian*, Vienne 1988, pp. 257–305.
- Koschatzky, Walter, « Jean-Etienne Liotard in Wien », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 308–319.
- Kostelníčková, Martina (dir.), *Olomouc Picture Gallery*, vol. 3 : *Central European Painting of the 16th – 18th Centuries from Olomouc Collections*, Olomouc 2008.
- Kostelníčková, Martina, « 68. Portrait of Empress Maria Theresia », in Kostelníčková, Martina, Togner, Milan, *Central European painting from Olomouc*, Olomouc 2008, pp. 110–111.
- Kovács, Elisabeth, « Die 'Herausentwicklung Österreichs aus dem Heiligen Römischen Reich' im Reflex der Beziehungen von Kaisertum und Papsttum während des 18. Jahrhunderts », in G., Plaschka Richard, Klingenstein, Grete et al. (dir.), *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposion in Wien, 20. – 23. Oktober 1980*, vol. 1, Vienne 1985, pp. 421–436.
- Kovács, Elisabeth, « Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch », in Feuchtmüller, Rupert, Kovács, Elisabeth (dir.), *Welt des Barock*, Vienne 1986, pp. 53–86.
- Kovács, Elisabeth, « Maria Theresia und Franz I. Stephan in Lebensgröße », in Litschel, Helga (dir.), *Welt des Barock. Oberösterreichische Landesausstellung 1986, 25. April bis 26. Oktober 1986 im Augustiner Chorherrenstift St. Florian*, Linz 1986, p. 105.
- Kovács, Éva, Lovag, Zsuzsa, *The Hungarian Holy Crown and the Coronation Regalia*, Budapest 1980.
- Krall, Rotraud, « 20.13 Maria Theresia als Königin von Ungarn », in Bruckmüller, Ernst, Ellegast, Burkhard, Rotter, Erwin (dir.), *900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989, Stift Melk*, Melk 1989, p. 177.
- Krall, Rotraud, « Porträts der Regenten Österreichs », in Bruckmüller, Ernst, Ellegast, Burkhard, Rotter, Erwin (dir.), *900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989, Stift Melk*, Melk 1989, p. 14.
- Kramer, Hans, *Geschichte Italiens II. Von 1494 bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1968.
- Kramm, Walter, « Fürst Karl von Waldeck und die Wiener Hofmaler Martin von Meytens und August Querfurt », in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 5 (1938), pp.77–93.
- Krasa-Florian, Selma, « 03,02 Jugendbildnis Maria Theresias », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages. Ausstellung, 13. Mai bis 26. Oktober 1980, Wien, Schloß Schönbrunn*, Salzburg 1980, p. 37.
- Krasensky, Hans, *Die Bozener Marktordnung aus dem Jahre 1718. Betriebswirtschaftlich-historische Untersuchung*, Vienne 1957.
- Krivanec, Ernest, « Die Freimaurerei in der theresianischen Epoche », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 197–202.
- Kronbichler, Johann, *Paul Troger 1698–1762*, Berlin 2012.

- Kroupa, Jiří, « Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg. Ein Kunstmäzen und Curieux der Aufklärung », in Klingenstein, Grete, A. J., Szabo Franz, Begusch, Hanna, Raffler, Marlies (dir.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz 1996, pp. 360–382.
- Kroupa, Jiří, « 259 Kardinal Ferdinand Julius, Graf von Troyer, Bischof von Olmütz », in Togner, Milan (dir.), *Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemäldesammlung des Erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier)*, Kroměříž 1999, p. 264.
- Krug, Wolfgang, « Denkmäler und historisch bedeutsame Ausstattungsstücke aus dem Niederösterreichischen Landhaus », in Eggendorfer, Anton, Krug, Wolfgang, Stangler, Gottfried (dir.), *Altes Landhaus. Vom Sitz der niederösterreichischen Stände zum Veranstaltungszentrum*, Vienne 2006, pp. 218–271.
- Krynen, Jacques, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380–1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris 1981.
- Kugler, Georg, Johannes, *Die Reichskrone*, Munich 1968.
- Kugler, Georg, « Vom mittelalterlichen Ritterorden zum modernen Verdienstorden », in A *Budavari Kiralyi Palota Evszazadai*, Budapest 2002, pp. 89–94.
- Kugler, Georg, « Die Orden », in Seipel, Wilfried (dir.), *Des Kaisers teure Kleider. Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis 1918. Wien, Palais Harrach, 15. Mai bis 17. September 2000*, Milan 2000, p. 36
- Kugler, Georg, « Kaiserin und Königin Maria Theresia », in Seipel, Wilfried (dir.), *Des Kaisers teure Kleider. Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis 1918. Wien, Palais Harrach, 15. Mai bis 17. September 2000*, Milan 2000, pp. 97, 100.
- Kugler, Georg, « Hamilton, Johann Georg von », in Meissner, Günter, Nabert, Andrea et al. (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 68 : *Hai – Hammock*, Berlin 2011, pp. 478–479.
- Kugler, Georg, « Hamilton, Philipp Ferdinand von », in Meissner, Günter, Nabert, Andrea et al. (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 68 : *Hai – Hammock*, Berlin 2011, pp. 485–486.
- Kuhn, Annette, « Das Schwert in der Hand der Frauen », in Frohnhaus, Gabriele, Grotkamp-Schepers, Barbara, Philipp, Renate (dir.), *Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung. Dokumentation des Symposiums am 4. 12. 1998 im Deutschen Klingensmuseum Solingen*, Solingen 1999, pp. 7–14.
- Kulenkampff, Angela, *Österreich und das Alte Reich. Die Reichspolitik des Staatskanzlers Kaunitz unter Maria Theresia und Joseph II.*, Cologne 2005.
- Kummer, Edmund, « Abt Adrian Pliemel von Melk und Maria Theresia. Ihr erster Besuch im Stift Melk (3./4. Juli 1743) », in *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, n. s. 36 (1964), pp. 399–424.
- Kuntke, Bruno, *Friedrich Heinrich von Seckendorff (1673–1763)*, Husum 2007.
- Kurrus, Theodor, *Die Jesuiten an der Universität Freiburg im Breisgau 1620–1773*, 2 vol., Fribourg-en-Brigau 1963–1977.
- Kuster, Thomas, « Erzherzogin Maria Theresia », in Seipel, Wilfried, Auer, Alfred, Rauch, Margot, Sandbichler, Veronika, Seidl, Katharina (dir.), *Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Schloss Ambras, Innsbruck, 21. Juni – 31. Oktober 2007*, Vienne 2007, pp. 221–223.
- Kuster, Thomas, « Maria Theresia und Franz I. Stephan mit elf Kindern », in Seipel, Wilfried, Auer, Alfred, Rauch, Margot, Sandbichler, Veronika, Seidl, Katharina (dir.), *Prinzenrolle*.

- Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Schloss Ambras, Innsbruck, 21. Juni – 31. Oktober 2007*, Vienne 2007, p. 232.
- Lamm Markus, Lothar, *Das Bistum und Hochstift Speyer unter der Regierung des Kardinals Franz Christoph von Hutten (1743–1770)*, Mayence 1999.
- Landais, Benjamin, « Gagner la loyauté d'une population-frontière : les défis de l'intégration habsbourgeoise du Banat après le traité de Passarowitz », in Toth, Ference, Lebeau, Christine et al. (dir.), *La paix de Passarowitz*, Paris 2020 (en cours de publication).
- Landais, Benjamin, *Gouverner le Banat habsbourgeois au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle: Édition critique de la correspondance de François Perlas, président du Banat, avec Charles-Ferdinand Königsegg-Erps, président de la Chambre aulique (1754–1756)*, Brăila : Editura Istros a muzeului Brăilei „Carol I<sup>er</sup>”, 2020, p. 237.
- Langer, Ellinor, *Die Geschichte des Adeligen Damenstiftes zu Innsbruck*, Innsbruck 1950.
- Lapping, Christine, « Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal (1721–1803) », in Seewald, Jan (dir.), *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Munich 2003, pp. 26–33.
- Lashofer Clemens, Anton, *Profeßbuch des Benediktinerstiftes Göttweig. Zur 900-Jahr-Feier der Gründung des Klosters*, St. Ottilien 1983.
- Lau, Thomas, *Die Kaiserin. Maria Theresia*, Vienne 2016.
- Lechner, Georg, « Hickel, Joseph », in Meissner, Günter, Richter, Katja et al. (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 73 : *Heunert – Hoellwarth*, Berlin 2012, pp. 85–86.
- Lechner, Georg, « Martin van Meytens d. J. », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 8–21.
- Lechner, Georg, « Franz I. Stephan, Maria Theresia und ihre Kinder », in Husslein-Arco, Agnes, Lechner, Georg (dir.), *Martin van Meytens der Jüngere*, Vienne 2014, pp. 64–65.
- Lechner, Georg, « Porträtmalerei zur Zeit Maria Theresias – eine Kunstgattung im Aufschwung », in Rollig, Stella, Lechner, Georg (dir.), *Maria Theresia und die Kunst*, Munich 2017, pp. 45–81.
- Lechner, Georg, « Palko, Franz Anton », in Beyer, Andreas, Savoy, Bénédicte, Tegethoff, Wolf (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 94 : *Ostrogović – Pellegrina*, Berlin 2017, pp. 187–188.
- Lechner Gregor, Martin, « Göttweig », in Faust, Ulrich, Krassnig, Waltraud (dir.), *Germania Benedictina*, vol. 3/1 : *Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol*, St. Ottilien 2000, pp. 768–843.
- Lechner Gregor, Martin, Grünwald, Michael, *Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Göttweig. Zum 250. Todesjahr des Abtes. Ausstellung des Archivs und der Sammlungen des Stiftes Göttweig / Niederösterreich, 24. April bis 15. November 1999*, Furth bei Göttweig 1999.
- Lechner Gregor, Martin, Rameder, Bernhard, *Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege. Zum 250. Todesjahr Paul Trogers (1698–1762). Sonderausstellung 21. März – 31. Oktober 2012*, Benediktinerstift Göttweig, Furth bei Göttweig 2012.
- Leistner, Gerhard, *Joseph Hickel. Bildnis einer Wiener Sängerin 1792*, Ratisbonne 1996.
- Lens, Arthur, Mortelmans, Jozef, *Gids voor oud Lieer*, Anvers 1980.
- Lerner Robert, E., *Ernst Kantorowicz. A Life*, Princeton 2017.

- Lhotsky, Alphons, « Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger. Ein Exkurs zur Cronica Austriae des Thomas Ebendorfer », in *Mitteilungen des Instituts für Geschichtsforschung und Archiwissenschaft in Wien*, 55 (1944), pp.171–245.
- Lhotsky, Alphons, *Privilegium maius. Die Geschichte einer Urkunde*, Vienne 1957.
- Lhotsky, Alphons, *Österreichische Historiographie*, Vienne 1962.
- Lindinger, Michaela, « Martin van Meytens, Maria Theresia mit Joseph II. als Kind, 1744 », in Kos, Wolfgang (dir.), *100 x Wien. Highlights aus dem Wien Museum Karlsplatz*, Vienne 2007, pp. 86–87.
- Link, Christoph, « Die Habsburgischen Erblände, die böhmischen Länder und Salzburg », in G. A., Jeserich Kurt, Pohl, Hans, Unruh, Georg-Christoph von (dir.), *Deutsche Verwaltungsgeschichte*, vol. 1 : *Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Reiches*, Stuttgart 1983, pp. 468–552.
- Linsboth, Stefanie, « ‘ . . . wünsche meine Andacht zu verrichten . . . ’. Zur Frömmigkeitspraxis Maria Theresias », in Huber Wolfgang, Christian (dir.), *Kirche, Kloster, Kaiserin. Maria Theresia und das sakrale Österreich*, Klosterneuburg 2017, pp. 7–18.
- Linsboth, Stefanie, « Trauernde Witwe und schreibende Herrscherin. Die Witwenporträts Maria Theresias », in Telesko, Werner, Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie (dir.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2020, pp. 191–196.
- Linsboth, Stefanie, « Herrscherrepräsentation in Rathäusern », in Telesko, Werner, Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie (dir.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2020, pp. 217–220.
- Lisholm, Birgitta, *Martin van Meytens den yngre. Hans liv och hans verk*, Malmö 1974.
- Llorente, Mercedes, « Mariana of Austria's Portraits as Ruler-Governor and *Curadora* by Juan Carreño de Miranda and Claudio Coello », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 197–222.
- Loche, Renée, « Bildnis eines nüchternen Malers », in Baumann, Felix, Storrer, Romy (dir.), *Jean-Etienne Liotard. Genf 1702–1789. Sammlung des Musée d'art et d'histoire, Genf. Kunsthaus Zürich, 16. Juni – 24. September 1978*, Zurich 1978, pp. 7–12.
- Loche, Renée, « Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Sammlung des Musée d'art et d'histoire, Genf », in Baumann, Felix, Storrer, Romy (dir.), *Jean-Etienne Liotard. Genf 1702–1789. Sammlung des Musée d'art et d'histoire, Genf. Kunsthaus Zürich, 16. Juni – 24. September 1978*, Zurich 1978, pp. 21–50.
- Loche, Renée, « Liotard, Jean-Etienne », in Jorio, Marco (dir.), *Historisches Lexikon der Schweiz*, vol. 7 : *Jura – Lobsigen*, Bâle 2008, pp. 875–876.
- Lorenz, Hellmut, « Der habsburgische 'Reichsstil' – Mythos und Realität », in W., Gaehtgens Thomas (dir.), *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. – 20. Juli 1992*, vol. 2, Berlin 1993, pp. 163–176.
- Lorenz, Hellmut, « The Imperial Hofburg. The Theory and Practice of Architectural Representation in Baroque Vienna », in W., Ingrao Charles (dir.), *State and Society in Early Modern Austria*, West Lafayette 1994, pp. 93–109.
- Lorenz, Hellmut, « Die Wiener Hofburg im 18. Jahrhundert: Legitimation durch Tradition », in Kampmann, Christoph, Krause, Katharina, Krems, Eva-Bettina, Tischer, Anuschka (dir.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Cologne 2008, pp. 96–106.

- Lovag, Zsuzsa, « L'intégration de la couronne latine et de la couronne grecque », in *Acta Historiae Artium*, 43 (2002), pp.62–71.
- Ludwigstorff, Georg, « Der Militär-Maria Theresien-Orden », in Stolzer, Johann, Steeb, Christian (dir.), *Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996, pp. 90–113.
- Luger, Daniel, « *Daz . . . unser gedechtnuß dest lennger und seliglicher gehalten werde*. Die Bestätigung des Privilegium maius durch Kaiser Friedrich III. », in Just, Thomas, Kininger, Kathrin, Sommerlechner, Andrea, Weigl, Herwig (dir.), *Privilegium maius. Autopsie, Kontext und Karriere der Fälschungen Rudolfs IV. von Österreich*, Vienne 2018, pp. 245–258.
- Lutze, Eberhard, *Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, Nuremberg 1934.
- Maass, Ferdinand, *Der Josephinismus. Quellen zu seiner Geschichte in Österreich 1760–1790. Amtliche Dokumente aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, 5 vol., Vienne 1951–1961.
- Mac Hardy, Karin J., « Staatsbildung in den Habsburgischen Ländern in der Frühen Neuzeit. Konzepte zur Überwindung des Absolutismusparadigmas », in *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*, Stuttgart 2006, pp. 73–98.
- Macek Bernhard, A., *Die Krönung Josephs II. zum Römischen König in Frankfurt am Main. Logistisches Meisterwerk, zeremonielle Glanzleistung und Kulturgüter für die Ewigkeit*, Francfort-sur-le-Main 2010.
- Malý, Karel, « Die Verfassung des Staates der Böhmischen Krone », in Becker, Hans-Jürgen (dir.), *Zusammengesetzte Staatlichkeit in der Europäischen Verfassungsgeschichte. Tagung der Vereinigung für Verfassungsgeschichte in Hofgeismar vom 19. 3. – 21. 3. 2001*, Berlin 2006, pp. 71–85.
- Manegold, Cornelia, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim 2004.
- Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris 1981.
- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993.
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris 1994.
- Maťa, Petr, « Die Böhmisches (Hof-)Kanzlei », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 461–488.
- Maťa, Petr, « Die Habsburgermonarchie », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 29–62.
- Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas, « Einleitung: Das Absolutismuskonzept, die Neubewertung der frühneuzeitlichen Monarchie und der zusammengesetzte Staat der österreichischen Habsburger im 17. und frühen 18. Jahrhundert », in Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas*, Stuttgart 2006, pp. 7–42.
- Matejková, Adriana, « Die Bergakademie in Schemnitz (Banská Štiavnica) und ihre Bedeutung für die Verbreitung des Gedankengutes der Aufklärung im niederungarischen

- Bergbauggebiet des 18. Jahrhunderts », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 23 (2009), pp.257–268.
- Matsche, Franz, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des 'Kaiserstils'*, 2 vol., Berlin 1981.
- Matsche, Franz, « Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät Karls VI. im Kunstwerk », in Gutkas, Karl (dir.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg 1985, pp. 383–390.
- Matsche, Franz, « Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen », in A., Müller Rainer (dir.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen 1997, pp. 323–355.
- Matsche, Franz, « Maria Theresias Bild als Herrscherin in der Kunst ihrer Zeit », in Béhar, Pierre, Mourey, Marie-Thérèse, Schneider, Herbert (dir.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim 2011, pp. 195–245.
- Maur, Eduard, *12. 5. 1743. Marie Terezie. Korunovace na usmířenou*, Prague 2003.
- Mauser, Wolfram, « Maria Theresia. Mütterlichkeit : Mythos und politisches Mandat (Hofmannsthal, Sonnenfels, Wurz) », in Roebing, Irmgard, Mausер, Wolfram (dir.), *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli*, Wurtzbourg 1996, pp. 77–97.
- Mauss, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *L'année sociologique*, n. s. 1 (1923/24), pp. 30–186.
- May, Guy, *Marie-Thérèse Duchesse de Luxembourg. Du 28 novembre 1980 au 10 janvier 1981. Exposition organisée aux Archives de l'Etat à l'occasion du bicentenaire de la mort de l'Impératrice-Reine*, Luxembourg 1980.
- Mayer, Georges, « Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement », in Pauwels, Henri, Mertens, Philippe et al. (dir.), *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement. Exposition placée sous le Haut Patronage de Leurs Majestés le Roi et la Reine*, Bruxelles 1987, pp. 21–37.
- Mayer, Gernot, « Die Kunst der Wohltätigkeit. Zur erstaunlichen Kunstpatronage von Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein (1694–1772) », in Geiger, Peter, Knoz, Tomáš et al. (dir.), *Die Liechtenstein und die Kunst*, Vaduz 2014, pp. 201–214.
- Mayrhofer, Martin, Huber Karl, Heinz, « Rundgang durch die Ausstellung. Kurzbeschreibungen, Bildanalysen und Skizzen », in J., Mayrhofer Laurentius (dir.), *Meister des Hell und Dunkel. 'Kremser Schmidt' 1718–1801*, Seitenstetten 2001, pp. 9–106.
- Mazohl, Brigitte, « Vom Tod Karls VI. bis zum Wiener Kongress (1740–1815) », in Winkelbauer, Thomas (dir.), *Geschichte Österreichs*, Stuttgart 2015, pp. 290–358.
- McClelland, John, « Le corps et ses signes : aspects de la sémiotique gestuelle à la Renaissance », in Céard, Jean, Fontaine Marie, Madeleine, Margolin, Jean-Claude (dir.), *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX<sup>e</sup> colloque de Tours 1987*, Paris 1990, pp. 267–277.
- Meller, Simon, *Az Esterházy képtár története*, Budapest 1915.

- Meloni Trkulja, Silvia, « 72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », « 73. Bildnis des Franz Stephan von Lothringen », in Walther, Angelo, Meloni Trkulja, Silvia, *Kunstschätze der Medici-Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Dresden Berlin 1987, p. 145.
- Menzel Beda, Franz, « Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl. Břevnov-Braunau 1700–1751 », *Stifter-Jahrbuch*, 8 (1964), pp.87–124.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
- Mertens, Veronika, *Nicht nur die Wissenschaft. Ein Kunstführer durch die Universität Freiburg*, Freiburg-en-Brigau 1995.
- Meulemeester Jean, Luc, « Mathias de Visch, een minder bekende schilder uit het achttiende eeuwse Brugge, en de portretten van keizerin Maria Theresia », in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen (1995), pp. 289–303.
- Michaud, Claude, « Laudatio et carmen post mortem. Nachrufe auf Maria Theresia in Frankreich und Belgien », in G., Plaschka Richard, Klingenstein, Grete et al. (dir.), *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien, 20. – 23. Oktober 1980*, vol. 2, Vienne 1985, pp. 673–700.
- Milovanovic, Nicolas, « Cérémonies et symboles », in Milovanovic, Nicolas, Maral, Alexandre (dir.), *Louis XIV. L'homme et le roi*, Paris 2009, pp. 144–149.
- Milovanovic, Nicolas, « L'icône royale: le Louis XIV de Rigaud », in Milovanovic, Nicolas, Maral, Alexandre (dir.), *Louis XIV. L'homme et le roi*, Paris 2009, pp. 166–169.
- Mitchell Silvia, Z., « Habsburg Motherhood : The Power of Mariana of Austria, Mother and Regent for Carlos II of Spain », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 175–194.
- Mlinarič, Jože, *Cistercijanska opatija Rein in njena povezanost s slovensko zemljo (13. –18. stoletje)*, Maribor 2010.
- Molnár, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Paris 1996.
- Monod, Paul, « Reading the Two Bodies of Ernst Kantorowicz », in *Leo Baeck Institute Year Book*, 50 (2005), pp.105–123.
- Morath, Rudolf, *Peter Mayer 1718–1800. Der Universität Freiburg im Breisgau Bürger, Kupferstecher und Maler*, Freiburg-en-Brigau 1983.
- Moraw, Peter, « Kaiser und Geschichtschreiber um 1700 », in *Die Welt als Geschichte. Eine Zeitschrift für Universalgeschichte*, 22 (1962), pp. 162–203; 23 (1963), pp. 93–136.
- Mraz, Gerda, « Maria Theresia als Königin von Ungarn. Zur Einführung in die Ausstellung », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 17–21.
- Mraz, Gerda, « Maria Theresia beim Schwertstreich auf dem Krönungshügel », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, p. 161.
- Mraz, Gerda, *Habsburgs Feste – Habsburgs Trauer. Schloß Hof im Marchfeld, 23. März – 3. November 2002. Eine Ausstellung des Marchfelder Schlösservereines*, Schloßhof 2002.
- Mraz, Gerda, Mraz, Gottfried, *Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*, Munich 1979.
- Mraz, Gottfried, « Das Banat von Temesvár in der thesesianischen Zeit », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 139–145.



- Mureşan, Valentin, « Martin van Meytens der Jüngere. Stockholm 1695–1770 Wien. Die Kaiserin Maria Theresia », in Seewald, Jan (dir.), *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Munich 2003, pp. 142–143.
- Mussbacher, Norbert, *Das Stift Lilienfeld*, Vienne 1965.
- Mussbacher, Norbert, « Das Stift Lilienfeld », in Zöllner, Erich, Gutkas, Karl, Stangler, Gottfried, Winkler, Gerhard, Weninger, Peter (dir.), *1000 Jahre Babenberger in Österreich. Niederösterreichische Jubiläumsausstellung, Stift Lilienfeld, 15. Mai – 31. Oktober 1976*, Vienne 1976, pp. 155–165.
- Mžyková, Marie, « 458 Kaiserin Maria Theresia », in Togner, Milan (dir.), *Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemäldesammlung des Erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier)*, Kroměříž 1999, pp. 434–435.
- Nagle, Jean, *La civilisation du cœur. Histoire du sentiment politique en France, du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1998.
- Natter, Günter, *Die Gemälde der Universität Wien*, 1988, UAW: A 372.
- Noflatscher, Heinz, « 'Staat' und 'Nation' in der politischen Sprache Österreichs in der Frühen Neuzeit », in Bellabarba, Marco, Stauber, Reinhard (dir.), *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna*, Bologne 1998, pp. 167–185.
- North, Michael, « Kunstsammeln und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert : Frankfurt und Hamburg im Vergleich », in *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, pp. 85–103.
- Oexle Otto, Gerhard, « Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria », in Schmid, Karl (dir.), *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, Munich 1985, pp. 74–107.
- Oexle Otto, Gerhard, « Memoria als Kultur », in Oexle Otto, Gerhard (dir.), *Memoria als Kultur* Göttingen 1995, pp. 9–78.
- Olausson, Magnus, « The State Portrait-the Image of the Prince as an Icon », in *Face to Face. Portraits from five centuries*, Nationalmuseum, Stockholm 2002, pp. 71–78.
- Ollinger, Elisabeth, « Der Erzherzogshut – 'Zankapfel', Schatz und Krone in den Quellen des 18. Jahrhunderts », in Holubar, Karl, Huber Wolfgang, Christian (dir.), *Die Krone des Landes*, Klosterneuburg 1996, pp. 63–73.
- Ortner Josef, Peter, *Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat*, Vienne 1972.
- Otruba, Gustav, « Der Feldzug Karl Albrechts von Bayern durch Ober- und Niederösterreich vom September bis anfangs November 1741 im Spiegel zeitgenössischer Berichte », in *Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich*, 60 (1989), pp. 99–114.
- Pacco, Maïté, « Millé Jean Ferdinand », in Dechaux, Carine, De Patoul, Brigitte, Kerremans, Richard, Mattart, Astrid, Minne, Michèle (dir.), *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. 2 : L – Z, Bruxelles 1995, p. 746.
- Pacco, Maïté, « Sauvage Jean-Pierre », in Dechaux, Carine, De Patoul, Brigitte, Kerremans, Richard, Mattart, Astrid, Minne, Michèle (dir.), *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. 2 : L – Z, Bruxelles 1995, p. 877.
- Pálffy, Géza, « Krönungsmähler in Ungarn im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Weiterleben des Tafelzeremoniells des selbständigen ungarischen Königshofes und

- Machtrepräsentation der ungarischen politischen Elite », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 115 (2007), pp. 85–111; 116 (2008), pp. 60–91.
- Pandula, Attila, « Der königliche-ungarische St. Stephans-Orden », in Stolzer, Johann, Steeb, Christian, *Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996, pp. 114–134.
- Pangerl, Irmgard, « Die Pragmatische Sanktion und ihre Folgen. Das Regelwerk der Erbfolge auf dem Prüfstand », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocelka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 57–63.
- Pangerl, Irmgard, « Die habsburgische Privatvermögensverwaltung », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 99–104.
- Pangerl, Irmgard, « Das Obersthofmeisteramt », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 151–161.
- Pangerl, Irmgard, « Das Oberstkämmereramt », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 204–209.
- Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Egypt to Bernini*, New York 1964.
- Papco, Ján, *Rakúsky barok a Slovensko. Nové nálezy, atribúcie*, 2 vol., Bojnice 2003.
- Papco, Ján, *Österreichisches Barock und die Slowakei*, Muzeum Bojnice 2003.
- Papco, Ján, *Palko Studies: 2: What about František Anton Palko in Central Europe*, Bojnice 2014.
- Papp, Júlia, « Adatok Mária Terézia ikonográfiájához. Blaschke János (1770–1833) könyvillusztrációinak tükrében », in *Aetas. Történettudományi folyóirat*, 25/2 (2010), pp.141–154.
- Papp, Júlia, « Reflexionen zur Ikonographie von Maria Theresia – im Spiegel der Wiener Biographiesammlungen um 1810 », in *Wiener Geschichtsblätter*, 65 (2010), pp.90–104.
- Paradis, Bruno, Roy, Lyse, « ‘Le cueur craintif est de tout danger seur, puisque Titan en ce pays arrive’. Le don dans les entrées solennelles en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », in Wagner, Marie-France, Frappier, Louise, Latraverse, Claire (dir.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2007, pp. 105–140.
- Pastoureau, Michel, « Images du pouvoir et pouvoir des princes », in Genet, Jean-Philippe, *L'Etat moderne: genèse. Bilans et perspectives. Actes du Colloque tenu au CNRS à Paris les 19–20 septembre 1989*, Paris 1990 pp. 227–235.
- Patrouch Joseph, F., « ‘Bella gerant alii.’ Laodamia’s Sisters, Habsburg Brides : Leaving Home for the Sake of the House », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 25–38.
- Payan, Paul, « Ridicule? L’image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », in *Médiévales*, 39 (2000), pp. 96–111.
- Peper, Ines, *Konversionen im Umkreis des Wiener Hofes um 1700*, Vienne 2010.

- Perkinson, Stephen, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009.
- Perschy Jakob, Michael (dir.), *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene. Ausstellung der Republik Österreich, des Landes Burgenland und der Freistadt Eisenstadt. Eisenstadt, Schloss Esterházy, 28. 4. bis 31. 10. 95*, Eisenstadt 1995.
- Perschy Jakob, Michael, « Die Fürsten Esterházy-Zwölf kurzgefaßte Lebensbilder », in *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene. Ausstellung der Republik Österreich, des Landes Burgenland und der Freistadt Eisenstadt. Eisenstadt, Schloss Esterházy, 28. 4. bis 31. 10. 95*, Eisenstadt 1995, pp. 47–60.
- Péter, Katalin, « La société baroque », in *Hungaria Regia 1000–1800. Fastes et défaits*, Turnhout 1999, pp. 56–60.
- Petrová-Pleskotová, Anna, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983.
- Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.
- Pfeil, Christoph von, « Kaiser Franz I. und Maria Theresia, nach Martin van Meytens, um 1755 (Abb. 1–2) », in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Munich Berlin 1990; pp. 216–217.
- Pichler Isfried, H., « Verzeichnis der vorhandenen Gemälde », in H., Pichler Isfried, Etlzstorfer, Hannes, *Schlägler Gemäldekatalog*, Linz 1987, pp. 73–263.
- Pietsch, Johannes, « Die Kleidung Maria Theresias im Spiegel der Porträts », in Telesko, Werner, Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie (dir.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2020, pp. 197–198.
- Pillich, Walter, « Kunstregesten aus den Hofparteiprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638–1780 », in *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 12 (1959), pp. 448–478; 13 (1960), pp. 518–540; 16 (1963), pp. 472–500; 17/18 (1964/65), pp. 639–672; 19 (1966), pp. 511–539.
- Pingeot, Anne, Pinet, Hélène, « Mains », in *Le corps en morceaux. Paris, Musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990; Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990*, Paris 1990, pp. 171–195.
- Pippal, Martina, Cat. N. 18 « Portrait de l'empereur Charles VI », in Fillitz, Hermann, *Trésors de la Toison d'or*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, pp. 84–85.
- Pirovano, Carlo, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Pinacoteca, Electa, Milan, Tome 4, 2000.
- Podlech, Adalbert, « Repräsentation », in Brunner, Otto, Conze, Werner, Koselleck, Reinhard (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 5: Pro – Soz, Stuttgart 1984, pp. 509–547.
- Polleross, Friedrich, « Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen », in *Alte und Moderne Kunst*, 203 (1985), pp. 17–27.
- Polleross, Friedrich, « Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst », in Feuchtmüller, Rupert, Kovács, Elisabeth (dir.), *Welt des Barock*, Vienne 1986, pp. 87–104.
- Polleross, Friedrich, « Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40 (1987), pp. 239–256, 391–394.
- Polleross, Friedrich, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 vol., Worms 1988.
- Polleross, Friedrich, « Baugeschichte des Stiftes Seitenstetten im 17. und 18. Jahrhundert », in Brunner, Karl, Stangler, Gottfried, Arco-Zinneberg, Ulrich (dir.), *Seitenstetten. Kunst*

- und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Niederösterreichische Landesausstellung, Stift Seitenstetten, 7. Mai – 30. Oktober 1988, Vienne 1988, pp. 34–59.
- Polleross, Friedrich, « Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell », in Berns Jörg, Jochen, Rahn, Thomas (dir.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, pp. 382–409.
- Polleross, Friedrich, « Tradition und Recreation. Die Residenzen der österreichischen Habsburger in der Frühen Neuzeit (1490–1780) », in *Majestas*, 6 (1998), pp. 91–148.
- Polleross, Friedrich, « Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich », in Lorenz, Hellmut, Telesko, Werner (dir.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, vol. 4: *Barock*, Munich 1999, pp. 17–50.
- Polleross, Friedrich, « Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische 'Dreifaltigkeit' im Porträt », in Beyer, Andreas, Schütte, Ulrich, Unbehaun, Lutz (dir.), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Munich 2000, pp. 189–218.
- Polleross, Friedrich, « Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle », in Pauser, Josef, Scheutz, Martin, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Vienne 2004, pp. 1006–1030.
- Polleross, Friedrich, « 'Majesté' contre 'Sainteté' dans les portraits des Habsbourg au début du XVII<sup>e</sup> siècle », in W., Gaehetgens Thomas, Hochner, Nicole (dir.), *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, Paris 2006, pp. 33–55.
- Polleross, Friedrich, « Macht und Image. Das Bildnis der Landesfürsten in der Stadt Wien », in Doppler, Elke, Lindinger, Michaela, Kreutler, Frauke (dir.), *Schau mich an. Wiener Porträts*, Vienne 2006, pp. 55–73.
- Polleross, Friedrich, « Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik », in Bubryák, Orsolya (dir.), *'Ez világ, mint egy kert . . .'. Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, Budapest 2010, pp. 63–78.
- Polleross, Friedrich, « 'damit mein Contrefait zur Gedachtnuß in Hauß verbleibe'. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts », in Ammerer, Gerhard, Lobenwein, Elisabeth, Scheutz, Martin (dir.), *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, Innsbruck 2015, pp. 222–255.
- Pözl, Michael, « Die Kaiserinnen Amalia Wilhelmina (1673–1742) und Elisabeth Christine (1691–1750). Handlungsspielräume im Spannungsfeld dynastischer und persönlicher Interessen », in Braun, Bettina, Keller, Katrin, Schnettger, Matthias (dir.), *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Vienne 2016, pp. 175–192.
- Pomata, Gianna, G., Siraisi Nancy, « Introduction », in Pomata, Gianna, G., Siraisi Nancy (dir.), *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge (Massachusetts) 2005, pp. 1–38.
- Pommier, Edouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998.
- Pommier, Edouard, « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », in Bonfait, Olivier, Marin, Brigitte, Desmas, Anne-Lise (dir.), *Les portraits du pouvoir. Actes du colloque*, Paris 2003, pp. 3–17.
- Pons, Rouven, *'Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz'. Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.*, Egelsbach 2001.
- Pons, Rouven, « 'Gemälde von Gedanken leer . . .'. Überlegungen zu Reiterporträts des ausgehenden 18. Jahrhunderts », in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33 (2006), pp. 225–251.
- Poór, János, « Kontroversen um das strittige Verhältnis zwischen königlicher Macht und ständischen Rechten in Ungarn an der Wende von 18. zum 19. Jahrhundert », in Ammerer,

- Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 420–441.
- Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, Londres 1963.
- Popelka, Liselotte, « Hickel Joseph », in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 9 : Hess – Hüttig, Berlin 1972, p. 105.
- Potucek, Alexander, « K 3 Maria Theresia. K 4 Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen », in Huber Wolfgang, Christian (dir.), *Kirche, Kloster, Kaiserin. Maria Theresia und das sakrale Österreich*, Klosterneuburg 2017, p. 140.
- Pötzl-Malikova, Maria, « Eine Frau als Kunstmäzen. Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772) », in W., Gaehtgens Thomas (dir.), *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. – 20. Juli 1992*, vol. 2, Berlin 1993, pp. 213–220.
- Preiss, Pavel, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Prague 1999.
- Preiss, Pavel, Hamsíková, Radana, « Barockmalerei in Břevnov », in Hejdová, Dagmar, Preiss, Pavel, Uřešová, Libuše (dir.), *Tausend Jahre Benediktiner-Kloster in Břevnov. Benediktinerabtei der Hl. Margarethe in Prag-Břevnov. Ausstellung zu den Tausend-Jahr-Feiern der Gründung des Klosters*, Prague 1993, pp. 168–200.
- Preiss, Pavel, Slavíček, Lubomír, « 13. Císařovna Marie Terezie. 14. Císař František Štěpán Lotrinský », in Slavíček, Lubomír (dir.), *Z pokladů litoměřické diecéze*, vol. 2 : *Barokní umění. Galerie výtvarného umění Litoměřice, 6. října – 13. listopadu 1994. Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří, 1. prosince 1994 – 30. dubna 1995*, Prague 1994, p. 36.
- Press, Volker, « Das Hochstift Speyer im Reich des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit – Portrait eines geistlichen Staates », in Press, Volker, Reinhard, Eugen, Schwarzmaier, Hansmartin (dir.), *Barock am Oberrhein*, Karlsruhe 1985, pp. 251–290.
- Press, Volker, « Die kaiserliche Stellung im Reich zwischen 1648 und 1740 – Versuch einer Neubewertung », in Schmidt, Georg (dir.), *Stände und Gesellschaft im Alten Reich*, Stuttgart 1989, pp. 51–80.
- Press, Volker, « Österreichische Großmachtbildung und Reichsverfassung. Zur kaiserlichen Stellung nach 1648 », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 98 (1990), pp.131–154.
- Press, Volker, « Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein (1696–1772). Ein Aristokrat zwischen Armee, Kaiserhof und Fürstenhaus », in Baumstark, Reinhold, Haupt, Herbert (dir.), *Joseph Wenzel von Liechtenstein. Fürst und Diplomat im Europa des 18. Jahrhunderts*, Vaduz 1990, pp. 10–23.
- Prohaska, Wolfgang, « Anton von Maron (1731–1808). Kaiserin Maria Theresia als Witwe », in Lorenz, Hellmut, Telesko, Werner (dir.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, vol. 4 : *Barock*, Munich 1999, pp. 452–454.
- Prokeš, Jaroslav, « Marie Terezie a přípravy k české korunovaci roku 1742. (Několik poznámek) », in Vojtíšek, Václav, Kratochvíl, Miloš, Válková, Marie (dir.), *Sborník prací věnovaných prof. dr. Gustavu Friedrichovi k šedesátým narozeninám 1871–1931*, Prague 1931, pp. 331–350.
- Pühringer, Andrea, « 'Mitleiden' ohne Mitsprache? Die landesfürstlichen Städte Österreichs als Vierter Stand », in Ammerer, Gerhard, D. jr., Godsey William, Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 90–113.

- Quarthal, Franz, « Österreichs Verankerung im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. Die historische Bedeutung der österreichischen Vorlande », in G., Plaschka Richard, Stourzh, Gerald, Niederkorn Jan, Paul (dir.), *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, Vienne 1995, pp. 109–135.
- Quarthal, Franz, « Die vier vorderösterreichischen Regierungspräsidenten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in Durian-Ress, Saskia, Smolinsky, Heribert (dir.), *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, Waldkirch 2002, pp. 101–214.
- Quarthal, Franz, « Vorderösterreich in der Geschichte Südwestdeutschlands », in *Vorderösterreich- nur die Schwanzfelder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten*. Landesmuseum Stuttgart 1999, pp. 15–59.
- Raux, Sophie, « Eisen, François », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 33 : *Eimer – Engeser*, Munich 2002, pp. 35–36.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 volumes, Paris 1955–1959.
- Reb-Gombeaud, Sylvaine, « Religion und Religiosität unter Maria Theresia », in Béhar, Pierre, Mourey, Marie-Thérèse, Schneider, Herbert (dir.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zückerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim 2011, pp. 23–43.
- Rehm, Ulrich, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Munich 2002.
- Reinach, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris 1921.
- Reinalter, Helmut (dir.), *Joseph von Sonnenfels*, Vienne 1988.
- Reinalter, Helmut, « Joseph von Sonnenfels-Leben und Werk in Grundzügen », in Reinalter, Helmut (dir.), *Joseph von Sonnenfels*, Vienne 1988, pp. 1–11.
- Reinalter, Helmut, « Propaganda », in Reinalter, Helmut (dir.), *Lexikon zum aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher – Denker – Sachbegriffe*, Vienne 2005, pp. 495–497.
- Reinalter, Helmut, *Aufklärung, Humanität und Toleranz. Die Geschichte der österreichischen Freimaurerei im 18. Jahrhundert*, Innsbruck 2017.
- Reinwetter, Christine, « 33,01 Maria Theresia als Gründerin des Innsbrucker Damenstiftes », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages. Ausstellung, 13. Mai bis 26. Oktober 1980, Wien, Schloß Schönbrunn*, Salzburg 1980, p. 196.
- Repetzky, Henning, « Møller (Möller; Millar; Milllear), Andreas », in Beyer, Andreas, Savoy, Bénédicte, Tegethoff, Wolf (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 90 : *Minh Cao – Morrillo*, Berlin 2016, pp. 131–132.
- Richefort, Isabelle, « Présents diplomatiques et diffusion de l'image de Louis XIV », in Bély, Lucien, Richefort, Isabelle (dir.), *L'invention de la diplomatie. Moyen Age – Temps modernes*, Paris 1998, pp. 263–279.
- Riedmann, Josef, *Geschichte Tirols*, Vienne 1983.
- Rill, Bernd, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*, Graz 1992.
- Ritter, Emmeram, « Gottfried Bessel als Bauherr und Kunstmäzen », in: Reichert Franz, Rudolf (dir.), *Gottfried Bessel (1672–1749). Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig – Wissenschaftler und Kunstmäzen*, Mayence 1972, pp. 93–140.
- Rizzolli, Helmut, « Bozen : die Stadt der Märkte », in *Merkantilmuseum Bozen*, Bolzano 1998, pp. 9–40, 172–173.

- Roche, Daniel, *La culture équestre occidentale, XVI<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles. L'ombre du cheval*, 3 vol., Paris 2008–2015.
- Roeck, Bernd, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Göttingen 2004.
- Roethlisberger, Marcel, Loche, Renée, *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 vol., Doornspijk 2008.
- Rogasch, Wilfried, *Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren*, Königswinter 2007.
- Roeder Karl, A. jr., « The Pragmatic Sanction », in *Austrian History Yearbook*, 8 (1972), pp. 153–158.
- Rolland, Christine, « La pérennité d'une famille: Louis Michel Van Loo et les Académies au XVIII<sup>e</sup> siècle », in Hurel, Daniel-Odon, Laudin, Gérard (dir.), *Académies et sociétés savantes en Europe (1650–1800)*, Paris 2000, pp. 317–340.
- Rolland, Christine, « Louis Michel Van Loo : Premier Peintre to the King of Spain », in Frank, Christoph, Hänsel, Sylvaine (dir.), *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung*, Potsdam, 19. – 22. Februar 1998, Francfort-sur-le-Main 2002, pp. 295–311.
- Royt, Jan, « Der 'Kaisersaal' im Schloß Bučovice », in A., Müller Rainer (dir.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen 1997, pp. 357–368.
- Rudolf, Rainer, Ulreich, Eduard, *Karpatendeutsches Biographisches Lexikon*, Stuttgart 1988.
- Rummel, Peter, « Joseph, Landgraf von Hessen in Darmstadt (1699–1768) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 208–210.
- Rusina, Ivan (dir.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998.
- Sabatier, Gérard, « *Rappresentare il principe*, figurer l'Etat. Les programmes iconographiques d'Etat en France et en Italie du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », in Genêt, Jean-Philippe, *L'Etat moderne : genèse. Bilans et perspectives. Actes du Colloque tenu au CNRS à Paris les 19–20 septembre 1989*, Paris 1990, pp. 247–258.
- Sabatier, Gérard, « Les rois de représentation : image et pouvoir (XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles) », in *Revue de synthèse*, 112 (1991), pp.387–422.
- Sabatier, Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.
- Sabatier, Gérard, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », in *Histoire, Economie et Société*, 19 (2000), pp. 527–560.
- Sabatier, Gérard, Edouard, Sylvène, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556–1715). Rituels et pratiques*, Paris 2001.
- Salmon, Xavier, « Martin van Meytens le Jeune (Stockholm, 1695 – Vienne, 1770). 1. La famille impériale en 1756 », in Boysson, Bernadette de, Salmon, Xavier (dir.), *Marie-Antoinette à Versailles. Le goût d'une reine*, Paris 2005, pp. 66–68.
- Sánchez Magdalena, S., « 'Lord of My Soul' : The Letters of Catalina Micaela, Duchess of Savoy, to Her Husband, Carlo Emanuele I », in J., Cruz Anne, Galli Stampino, Maria (dir.), *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Farnham 2013, pp. 79–95.
- Sapper, Christian, « Die Zahlamtsbücher im Hofkammerarchiv 1542–1825 », in *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 35 (1982), pp.404–455.

- Schattkowsky, Martina, « Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Einführung », in Schattkowsky, Martina (dir.), *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Leipzig 2003, pp. 11–32.
- Schaub, Jean-Frédéric, *La France Espagnole: Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris 2003.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg, « Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflußbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung », in Hengerer, Mark (dir.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Cologne 2005, pp. 347–380.
- Schidlof Leo, R., *La miniature en Europe aux 16e, 17e, 18e et 19e siècles*, 4 vol., Graz 1964.
- Schieder, Wolfgang, Dipper, Christof, « Propaganda », in Brunner, Otto, Conze, Werner, Koselleck, Reinhart (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 5 : Pro – Soz, Stuttgart 1984, pp. 69–112.
- Schilling, Lothar, « Vom Nutzen und Nachteil eines Mythos », in Schilling, Lothar (dir.), *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz*, Munich 2008, pp. 13–31.
- Schimert, Peter, « The Hungarian Nobility in the Seventeenth and Eighteenth Centuries », in M., Scott Hamish (dir.), *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, vol. 2 : Northern, Central and Eastern Europe, Londres 1995, pp. 144–182.
- Schlögl, Rudolf, « Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation », in North, Michael (dir.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, pp. 55–68.
- Schmal, Kerstin, *Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie*, Francfort-sur-le-Main 2001.
- Schmid Josef, Johannes, « Eleonore Magdalena von der Pfalz – ein Leben zwischen den Häusern Neuburg und Habsburg », in Braun, Bettina, Keller, Katrin, Schnettger, Matthias (dir.), *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Vienne 2016, pp. 157–174.
- Schmidmaier, Edith, *Die fürstbischöflichen Residenzen in Passau. Baugeschichte und Ausstattung vom Spätmittelalter bis zur Säkularisation*, Francfort-sur-le-Main 1994.
- Schmidt Günter, Erik, « Samuel von Brukenthal – Gubernator von Siebenbürgen », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, p. 152–156.
- Schmidt, Peer, „Die Reiche der Spanischen Krone. Konflikt um die Reichseinheit in der frühneuzeitlichen spanischen Monarchie“, in Becker, Hans-Jürgen, *Zusammengesetzte Staatlichkeit in der europäischen Verfassungsgeschichte*, Berlin 2006, pp. 171–196.
- Schmittmann, Isabella, « Maron, Anton von », in Beyer, Andreas, Savoy, Bénédicte, Tegethoff, Wolf (dir.), *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 87: Mandelstamm – Matielli, Berlin 2015, p. 274.
- Schmittmann, Isabella, *Anton von Maron (1731–1808). Leben und Werk*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Volume 90, Munich 2013.
- Schmuttermeier, Elisabeth, « Franz Anton Palko – Zwei Repräsentationsbilder der Habsburger », in *Alte und Moderne Kunst*, 176 (1981), pp.2–6.



- Schnettger, Matthias, « Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga: Eleonora die Ältere und Eleonora die Jüngere », in Braun, Bettina, Keller, Katrin, Schnettger, Matthias (dir.), *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Vienne 2016, pp. 117–140.
- Schoch, Rainer, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich 1975.
- Schramm Percy, Ernst, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16. Jahrhundert*, 3 vol., Stuttgart 1954–1956.
- Schreiden, Pierre, « Jacques van Schuppen 1670–1751 », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35 (1982), pp. 1–106.
- Schreiner, Klaus, *María. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Munich 1994.
- Schulte, Regina, « Der Körper der Königin – konzeptionelle Annäherungen », in Schulte, Regina, Arenfeldt, Pernille, Kohlrausch, Martin, Tippelskirch, Xenia von (dir.), *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Francfort-sur-le-Main 2002, pp. 11–23.
- Schulze, Stefan, « Auerbach, Johann Gottfried (Johann Gotfried; John Gottfried) », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 5 : *Ardos – Avogaro*, Munich 1992, p. 619.
- Schulze, Stefan, « Auerbach, Johann Karl (Carl; Carolus; Jan Karel; Johann Carl; Karl) », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 5 : *Ardos – Avogaro*, Munich 1992, pp. 619–620.
- Schulze, Winfried, « Hausgesetzgebung und Verstaatlichung im Hause Österreich vom Tode Maximilians I. bis zur Pragmatischen Sanktion », in Kunisch, Johannes, Neuhaus, Helmut (dir.), *Der dynastische Fürstenstaat. Zur Bedeutung von Sukzessionsordnungen für die Entstehung des frühmodernen Staates*, Berlin 1982, pp. 253–271.
- Schumann, Jutta, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.
- Schütz, Ilse, « Der Österreichische Erzherzogshut », in Holubar, Karl, Huber Wolfgang, Christian (dir.), *Die Krone des Landes*, Klosterneuburg 1996, pp. 55–62.
- Schütz, Karl, « Anton von Maron (Vienne, 1731 – Rome, 1808). Marie-Thérèse veuve », in Posselle, Laurence (dir.), *Marie-Antoinette. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mars – 30 juin 2008*, Paris 2008, pp. 324–326.
- Schütz, Karl, « Martin van Meytens. Stockholm 1695 – 1770 Wien. Die kaiserliche Familie 1764/65 », in Adriani, Götz (dir.), *Die Künstler der Kaiser. Von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez. Aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien*, Baden-Baden 2009, pp. 184–185.
- Schwarzenberg, Karl, *Die Sankt Wenzels-Krone und die böhmischen Insignien*, Vienne 1960.
- Schwarzenberg, Karl Fürst von, Hlobil, Ivo, Kesner, Ladsilav, Muschka, Ivan, Vleck, Tomas, *Der Hradschin: die Prager Burg und ihre Kunstschatze*, Vienne, Bâle, Fribourg: Herder, 1992.
- Scott Hamish, M., « Reform in the Habsburg Monarchy, 1740–1790 », in M., Scott Hamish (dir.), *Enlightened Absolutism. Reform and Reformers in Later Eighteenth-Century Europe*, Basingstoke 1990, pp. 145–187.
- Seedoch, Johann, « Die Urbarialregulierung Maria Theresias », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 84–89.
- Seitschek, Stefan, « Die Pragmatische Sanktion », in Seitschek, Stefan, Hutterer, Herbert, Theimer, Gerald (dir.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des 'letzten'*

- Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs*, Vienne 2011, pp. 235–239.
- Seitschek, Stefan, « Adel und Genealogie in der Frühen Neuzeit », in Ammerer, Gerhard, Lobenwein, Elisabeth, Scheutz, Martin (dir.), *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, Innsbruck 2015, pp. 55–90.
- Serfőző, Szabolcs, « 'Männlich' und mächtig. Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträts », in Iby, Elfriede, Mutschlechner, Martin, Telesko, Werner, Vocelka, Karl (dir.), *Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Vienne 2017, pp. 107–111.
- Serfőző, Szabolcs, « Themen und Formen der Repräsentation Maria Theresias in Ungarn », in Telesko, Werner, Hertel, Sandra, Linsboth, Stefanie (dir.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Vienne 2020, pp. 311–322.
- Serfőző, Szabolcs, « „A kétfejű sas szárnyainak oltalmában“. A Habsburg uralkodók reprezentációja a kora újkori Sopronban », Galavics Géza 80. születésnapjára baráti köszöntéssel, in *Hit, hűség és művészet a 16–18. században*, 2020, pp. 294–344.
- Shek Brnardi, Teodora, « Modalities of Enlightened Monarchical Patriotism in the Mid-Eighteenth Century Habsburg Monarchy », in Trencsényi, Balázs, Zászkaliczky, Márton (dir.), *Whose Love of Which Country? Composite States, National Histories and Patriotic Discourses in Early Modern East Central Europe*, Leiden 2010, pp. 631–661.
- Simić, Vladimir, « 'Gnädiger Kaiser' und 'treuer Untertan'. Dynastic Patriotism and Orthodox Subjects in the Eighteenth-Century Habsburg Monarchy », in Heppner, Harald, Posch, Eva (dir.), *Encounters in Europe's Southeast. The Habsburg Empire and the Orthodox World in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Bochum 2012, pp. 25–43.
- Slavíček, Lubomír, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck? K autorství skupinových portrétů císařovny Marie Terezie a císaře Josefa II. z letního refektáře premonstrátského kláštera v Louce u Znojma », in *Bulletin Moravské Galerie v Brně*, 50 (1994), pp.32–41.
- Slavíček, Lubomír, « 'Schöne Sammlung von trefflichen Gemälden und gehaltvollen Kupferstichen'. Prameny k měšťanským sbírkám obrazů a grafiky v Praze 1820–1870 », in *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis – Series F: Opuscula Historiae Artium*, 48 (2004), pp.73–142.
- Smetáčková-Čížinská, Helena, « Der Kaisersaal im Schloss Troja in Prag », in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28 (1974), pp.145–161.
- Smíšek, Rostislav, « Uherská korunovace Josefa I. jako prostředek symbolické komunikace », in *Český časopis historický*, 112 (2014), pp.624–654.
- Soler del Campo, Álvaro (dir.), *The Art of Power. Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, Madrid 2009.
- Speck, Dieter, « Freiburg – eine (vorder-)österreichische Universität », in Becker Irmgard, Christa, Büchner, Dieter et al. (dir.), *Vorderösterreich nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten*, Stuttgart 1999, pp. 237–251.
- Speck, Dieter, « Fürst, Räte und die Anfänge der Freiburger Universität », in Lorenz, Sönke, Auge, Oliver, Becker, Nicola (dir.), *Attempo – oder wie stiftet man eine Universität. Die Universitätsgründungen der sogenannten zweiten Gründungswelle im Vergleich*, Stuttgart 1999, pp. 55–111.
- Steeb, Christian, « Der Orden vom Goldenen Vlies », in Stolzer, Johann, Steeb, Christian (dir.), *Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996, pp. 68–89.

- Steeb, Christian, « Kaiser Franz I. und seine ablehnende Haltung gegenüber der Stiftung des königlich ungarischen St.-Stephans-Ordens », in Dikowitsch, Hermann, Stangler, Gottfried, Stolzer, Johann (dir.), *Barock – Blütezeit der europäischen Ritterorden. Veranstalter Land Niederösterreich und Österreichische Gesellschaft für Ordenskunde. Ausstellung Schallaburg, 29. April bis 29. Oktober 2000*, St. Pölten 2000, pp. 35–40.
- Steeb, Christian, « Die Hausorden », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : *Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen*, Vienne 2019, pp. 105–113.
- Stehlíková, Dana, *Le couvent de Břevnov et ses alentours*, Prague 1994.
- Steiner, Stefan, *Rückkehr unerwünscht. Deportationen in der Habsburgermonarchie der Frühen Neuzeit und ihr europäischer Kontext*, Vienne 2014.
- Stoichita Victor, I., « Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), pp.165–189.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, « Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Forschungsperspektiven – Thesen », in *Zeitschrift für historische Forschung*, 31 (2004), pp.489–527.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806*, Munich 2006.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, Munich 2008.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Rituale*, Francfort-sur-le-Main 2013.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, Munich 2017.
- Strohmeyer, Arno, « Höfische und ständische Geschichtsschreibung », in Pauser, Josef, Scheutz, Martin, Winkelbauer, Thomas (dir.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Vienne 2004, pp. 881–897.
- Strohmeyer, Arno, « Von Vätern und Köpfen: Anthropologische Dimensionen landesfürstlich-ständischer Kommunikationsräume in habsburgischen Territorien (16./17. Jahrhundert) », in Ammerer, Gerhard, D., Godsey William jr., Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 45–67.
- Strong Roy, Colin, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres 1977.
- Strunck, Christina, « The ‘Two Bodies’ of the Female Sovereign: Awkward Hierarchies in Images of Empress Maria Theresia, Catherine the Great of Russia and Their Male Consorts », in Watanabe-O’Kelly, Helen, Morton, Adam (dir.), *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800*, Londres 2017, pp. 64–83.
- Süttő, Szilárd, « Der Dynastiewechsel Anjou-Luxemburg in Ungarn », in Pauly, Michel, Reinert, François (dir.), *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8. – 10. Juni 2005*, Mayence 2006, pp. 79–87.
- Szabo Franz, A. J., *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753–1780*, Cambridge 1994.
- Székely, Zoltán, « Egy későbarokk kolostor élete a tárgyak tükrében : a csornai premontrei prépostság 1786-ban », in *Soproni Szemle*, 55 (2001), pp.383–410.
- Szijártó István, M., « The Diet: The Estates and the Parliament of Hungary, 1708–1792 », in Ammerer, Gerhard, D., Godsey William jr., Scheutz, Martin, Urbanitsch, Peter, Weiss

- Alfred, Stefan (dir.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Vienne 2007, pp. 151–171.
- Szinyei Merse, Anna (dir.), *Die ungarische Nationalgalerie*, Budapest 1993.
- Telesko, Werner, « Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts », in *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 14/1 (2003), pp.70–89.
- Telesko, Werner, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Cologne, Weimar 2006.
- Telesko, Werner, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Cologne, Weimar 2008.
- Telesko, Werner, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Vienne, Cologne, Weimar 2012.
- Telesko, Werner, « Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation. Zur Porträtkultur Maria Theresias », in Kernbauer, Eva, Zahradnik, Aneta (dir.), *Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)*, Berlin 2016, pp. 37–48.
- Thomas, Christiane, « Die Problematik einer dynastischen Geschichtsschreibung (1526–1700) », in Wolfram, Herwig, Pohl, Walter (dir.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Vienne 1991, pp. 159–164.
- Thomasberger, Edith, « Joseph und Anton Hickel. Zwei josephinische Hofmaler », in *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 80/81 (1992/1993), pp.5–133.
- Thommes, Jacqueline, « Bildnis der Kaiserin Maria Theresia in Witwentracht », in Hanzl-Wachter, Lieselotte, *Schloss Hof. Prinz Eugens Tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie*, Vienne 2005, pp. 138–139.
- Timmermans, Felix, « Het museum van Lier », in *De Stad Antwerpen*, 6 (1993), p. 1219.
- Tobner, Paul, *Lilienfeld 1202–1902. Zur Erinnerung an die Feier des 700jährigen Jubiläums*, Vienne 1902.
- Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, 2 vol., Prague 1947–1950.
- Tóth, Endre, « La Sainte Couronne du royaume hongrois », in *Hungaria Regia 1000–1800. Fastes et défis*, Turnhout 1999, pp. 26–28.
- Tóth, Endre, « The Holy crown and coronation insignia », in *A Thousand Years of christianity in Hungary*, Budapest 2001, pp. 37–40.
- Tóth, Endre, Szelényi, Karoly, *The Holy Crown of Hungary. Kings and Coronations*, Budapest 1996.
- Trapp, Oswald, *Maria Theresia und Tirol. Ausstellung, Hofburg – Innsbruck 1958*, Innsbruck 1958.
- Trier, Dankmar, « Glunck (Glung; Klung), Johann Baptist », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 56 : Glandorf – Goepfert, Munich 2007, pp. 262–263.
- Trogan, Rosine, Földi-Dózsza, Katalin (dir.), *Un château pour un royaume. Histoire du château de Budapest. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, 15 juin – 16 septembre 2001*, Paris 2001.
- Tropper Peter, G., « Abt Gottfried Bessel (1714–1749) », in Lechner Gregor, Martin (dir.), *900 Jahre Stift Göttweig 1083–1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur. Jubiläumsausstellung, Stift Göttweig, 29. April bis 26. Oktober 1983 im Kaiser- und Fürstentrakt mit Prälatur, Furth bei Göttweig 1983*, pp. 644–686.
- Turba, Gustav, *Die Grundlagen der Pragmatischen Sanktion*, 2 vol., Leipzig 1911–1912.
- Turba, Gustav, *Die Pragmatische Sanktion. Authentische Texte samt Erläuterungen und Übersetzungen*, Vienne 1913.

- Učnicková, Danuta, *Historický portrét na Slovensku. Zo zbierok 13 múzeí (16. – 18. Storočia)*, Bratislava 1980.
- Učnicková, Danuta, *Portréty Márie Terézie a jej rodiny*, Bratislava 1991.
- Uhlíř, Dušan, « Kaunitz und die böhmischen Länder », in Klingenstein, Grete, A. J., Szabo Franz, Begusch, Hanna, Raffler, Marlies (dir.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz 1996, pp. 489–495.
- Vácha, Štěpán, « Repräsentations- oder Krönungsornat? Zum Ursprung und zur Funktion des Zeremonialgewands Ferdinands IV. aus dem Jahre 1653 », in *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, 54 (2006), pp.229–239.
- Vácha, Štěpán, « 'Mutatio vestis' v korunovačním ceremonálu českých kráľů z rodu Habsburků v 16. až 18. století », in *Folia Historica Bohemica*, 22 (2006), pp.251–266.
- Vajda, Marie-Françoise, « Les comitats hongrois sous Marie-Thérèse : de la politique à la police? », in Garrigues, Jean, Anceau, Eric et al. (dir.), *Assemblées et parlements dans le monde, du Moyen-Âge à nos jours. 57<sup>e</sup> Conférence de la Commission Internationale pour l'Histoire des Assemblées d'État*, vol. 1, Paris 2010, pp. 438–451.
- Vajdai, Agnes, Varga, Kálmán, *Maria Theresia in Gödöllő*, Budapest 2001.
- Van Gelder, Klaas, « The Investiture of Emperor Charles VI in Brabant and Flanders: A Test Case of the New Austrian Government », in *European Review of History*, 18 (2011), pp. 443–463.
- Varga, Kálmán, *Grassalkovich Kastély Gödöllő, Gödöllő* 1997.
- Varga, Kálmán, *Nikolaus I. Fürst Esterházy, „Der Prachtliebende“ und seine Zauberwelt*, Budapest 2009.
- Varga, Kálmán, *Esterházy 'Fényes' Miklós és tündérvilága*, Budapest 2009.
- Várkonyi Ágnes, R., « Der König und der Fürst. Franz II. Rákóczi, Joseph I. und das Gleichgewicht der europäischen Mächte von 1676 bis 1711 », in Fazekas, István, Ujváry, Gábor (dir.), *Kaiser und König 1526–1918. Eine historische Reise: Österreich und Ungarn 1526–1918. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 8. März – 1. Mai 2001*, Vienne 2001, pp. 55–66.
- Vašicek, Edmund, *Abt Gottfried Bessel von Göttweig. Ein Lebensbild*, Vienne 1912.
- Vavra, Elisabeth, « Martin Johann Schmidt und Stift Seitenstetten », in Brunner, Karl, Stangler, Gottfried, Arco-Zinneberg, Ulrich (dir.), *Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Niederösterreichische Landesausstellung, Stift Seitenstetten, 7. Mai – 30. Oktober 1988*, Vienne 1988, pp. 327–338.
- Verniers, Louis, *Un millénaire d'histoire de Bruxelles. Depuis les origines jusqu'en 1830*, Bruxelles 1965.
- Vilain, Jacques, « Peintures de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *La Revue du Louvre et des musées de France*, 22 (1972), pp.349–354.
- Vilímková, Milada, Preiss, Pavel, *Ve znamení břevna a růží. Historicky, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Prague 1989.
- Vlček, Tomáš, « Die Burg », in M., Bühner Emil (dir.), *Der Hradschin. Die Prager Burg und ihre Kunstschatze*, Fribourg-en-Brisgau 1992, pp. 45–112.
- Vlnas, Vít, « Litoměřičtí biskupové jako mecenáši a sběratelé barokního umění », in Slaviček, Lubomír (dir.), *Z pokladů litoměřické diecéze*, vol. 2 : *Barokní umění. Galerie výtvarného umění Litoměřice*, 6. října – 13. listopadu 1994. Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří, 1. prosince 1994 – 30. dubna 1995, Prague 1994, pp. 17–19.
- Vocelka, Karl, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Vienne 1981.

- Vocelka, Karl, « Das Ringen um Positionen in Italien. Die Habsburgermonarchie und die italienischen Staaten 1683 bis 1790/1796 », in Chiarini, Paolo, Zeman, Herbert (dir.), *Italia – Austria. Alla ricerca del passato comune*, Rome 1995, pp. 221–234.
- Vocelka, Karl, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*, Vienne 2001.
- Vocelka, Karl, « 1713 – Pragmatische Sanktion : Die Kontroverse zwischen Maria Theresia und Friedrich II. sowie die Modernisierung der Habsburgermonarchie », in Scheutz, Martin, Strohmeyer, Arno (dir.), *Von Lier nach Brüssel. Schlüsseljahre österreichischer Geschichte (1496–1995)*, Innsbruck 2010, pp. 135–151.
- Vocelka, Karl, Heller, Lynne, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz 1997.
- Vogel, Juliane „Die doppelte Haut. Die Moden der Kaiserinnen im 19. Jahrhundert“, in Schulte, Regina, Arenfeldt, Pernille, Kohlrausch, Martin, Tippelskirch Xenia von (dir.), *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Francfort-sur-le-Main 2002 pp. 216–235.
- Von Aretin Karl Otmar, *Heiliges Römisches Reich 1776–1806. Reichsverfassung und Staatssouveränität*, 2 vol., Wiesbaden 1967.
- Von Hagen, Bernt, « Ensembles und Einzeldenkmäler. Stadt Augsburg », in Von Hagen, Bernt, Wegener-Hüssen, Angelika, *Denkmäler in Bayern*, série VII, vol. 83 : *Stadt Augsburg. Ensembles – Baudenkmäler – Archäologische Denkmäler*, Munich 1994, pp. 1–490.
- Voreaux, Gérard, « Ducreux, Joseph (III) », in Meissner, Günter, Kasten, Eberhard et al. (dir.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 30 : *Dua – Dunlap*, Munich 2001, pp. 226–228.
- Vovelle, Michel, *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*, Gallimard 1996.
- Vozár, Jozef, « Der Bergbau in der Slowakei während der Regierungszeit Maria Theresias », in Mraz, Gerda, Schlag, Gerald (dir.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloß Halbturn, 15. Mai – 26. Oktober 1980*, Eisenstadt 1980, pp. 96–106.
- Vozár, Jozef, « Die Anfänge des Hochschulunterrichts der Bergbauwissenschaften im Habsburgerreich », in *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, 10 (1984), pp. 171–182.
- Wagner, Benedikt, « Der Kremser Schmidt und das Stift Seitenstetten – Eine Dokumentation », in J., Mayrhofer Laurentius (dir.), *Meister des Hell und Dunkel. 'Kremser Schmidt' 1718–1801*, Seitenstetten 2001, pp. 107–130.
- Wagner, Hans, « Das Geheime Kammerzahlamt und die Pensionszahlungen Maria Theresias », in Koschatzky, Walter (dir.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg 1979, pp. 170–175.
- Wagner, Walter, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Vienne 1967.
- Wagner-Rieger, Renate, « Pläne zur Neugestaltung der Wiener Hofburg unter Maria Theresia », in G., Plaschka Richard, Klingenstein, Grete et al. (dir.), *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien, 20. – 23. Oktober 1980*, vol. 2, Vienne 1985, pp. 653–661.
- Waissenberger, Robert, *Schausammlung Historisches Museum der Stadt Wien*, Vienne 1984.
- Walter, Friedrich, *Die österreichische Zentralverwaltung*, partie 2 : *Von der Vereinigung der Österreichischen und Böhmisches Hofkanzlei bis zur Einrichtung der*

- Ministerialverfassung (1749–1848)*, vol. 1/1 : *Die Geschichte der österreichischen Zentralverwaltung in der Zeit Maria Theresias (1740–1780)*, Vienne 1938.
- Walter, Friedrich, *Maria Theresia. Briefe und Aktenstücke*, Darmstadt 1982.
- Walzer, Michael, « On the Role of Symbolism in Political Thought », in *Political Science Quarterly*, 82 (1967), pp. 191–204.
- Wandruszka, Adam, « Maria Theresia und der österreichische Staatsgedanke », in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 76 (1968), pp. 174–188.
- Wandruszka, Adam, « Die Epoche der Sukzessionskriege », in Furlani, Silvio, Wandruszka, Adam, *Österreich und Italien. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, Vienne 1973, pp. 25–47.
- Wandruszka, Adam, « Das Zeitalter der Reformen », in Furlani, Silvio, Wandruszka, Adam, *Österreich und Italien. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, Vienne 1973, pp. 49–70.
- Wandruszka, Adam, « Italienische und österreichische Aufklärung », in Furlani, Silvio, Wandruszka, Adam, *Österreich und Italien. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, Vienne 1973, pp. 71–104.
- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne 1985.
- Warnke, Martin, « Das Bild als Bestätigung », in Busch, Werner (dir.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, vol. 2, Munich 1987, pp. 483–506.
- Warnke, Martin, « Politische Ikonographie », in Beyer, Andreas (dir.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, pp. 23–28.
- Weissenhofer, Anselm, « Martin de Meytens und der Wiener Hof », in *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 4 (1923), pp. 45–57.
- Whaley, Joachim, « Die Habsburgermonarchie und das Heilige Römische Reich im 18. Jahrhundert », in Brauneder, Wilhelm, Höbelt, Lothar (dir.), *Sacrum Imperium. Das Reich und Österreich 996–1806*, Vienne 1996, pp. 288–318.
- Wiesflecker, Peter, « Stationen einer 'unangenehmen Reise'. Der Aufenthalt des Wiener Hofes in der Steiermark im Juli 1765 », in *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, 29 (2015), pp. 189–204.
- Wiesner Merry, E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge 1993.
- Wild, Martin, « Die Äbte von Rein », in Rappold, Paulus, Amon, Karl, Mezler-Andelberg, Helmut, Müller, Norbert, Schwarzkogler, Ileana (dir.), *Stift Rein 1129–1979. 850 Jahre Kultur und Glaube. Festschrift zum Jubiläum*, Rein 1979, pp. 48–62.
- Winkelbauer, Thomas, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, 2 vol., Vienne 2003.
- Winkelbauer, Thomas, Knoz, Tomáš, « Geschlecht und Geschichte. Grablagen, Grabdenkmäler und Wappenzyklen als Quellen für das historisch-genealogische Denken des österreichischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert », in Bahlcke, Joachim, Strohmeier, Arno (dir.), *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*, Berlin 2002, pp. 129–177.
- Winkelbauer, Thomas, « Die Bedeutung des Privilegium maius für die Erzherzöge von Österreich in der Frühen Neuzeit », in Just, Thomas, Kininger, Kathrin, Sommerlechner, Andrea, Weigl, Herwig (dir.), *Privilegium maius. Autopsie, Kontext und Karriere der Fälschungen Rudolfs IV. von Österreich*, Vienne 2018, pp. 321–338.
- Winkelbauer, Thomas, « Dynastische Erbfolgeregelungen und länderspezifisches Thronfolgerecht », in Hochedlinger, Michael, Maťa, Petr, Winkelbauer, Thomas (dir.),

- Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, vol. 1 : Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltungen, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen, Vienne 2019, pp. 83–98.
- Winkler, Hubert, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg*, Vienne 1993.
- Wolfiger, Lukas, « Das Privilegium maius und der habsburgische Herrschaftswechsel von 1358. Neue Beobachtungen zum Kontext und zur Funktion altbekannter Fälschungen », in Just, Thomas, Kiningir, Kathrin, Sommerlechner, Andrea, Weigl, Herwig (dir.), *Privilegium maius. Autopsie, Kontext und Karriere der Fälschungen Rudolfs IV. von Österreich*, Vienne 2018, pp. 145–172.
- Wunder, Heide, *‘Er ist die Sonn’, sie ist der Mond’. Frauen in der Frühen Neuzeit*, Munich 1992.
- Yonan Michael, E., « Conceptualizing the Kaiserinwitwe : Empress Maria Theresia and Her Portraits », in Lévy, Allison (dir.), *Widowhood and Visual Culture in Early Moderne Europe*, Aldershot 2003, pp. 109–125.
- Yonan Michael, E., « Modesty and Monarchy : Rethinking Empress Maria Theresa at Schönbrunn », in *Austrian History Yearbook*, 35 (2004), pp.25–47.
- Yonan Michael, E., *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park 2011.
- Zedinger, Renate, « Kaunitz und Johann Karl Cobenzl. Zu den Zentralisierungstendenzen des Staatskanzlers im Wiener Verwaltungsapparat der Österreichischen Niederlande, 1753–1757 », in Klingenstein, Grete, A. J., Szabo Franz, Begusch, Hanna, Raffler, Marlies (dir.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, Graz 1996, pp. 197–217.
- Zedinger, Renate, *Die Verwaltung der Österreichischen Niederlande in Wien (1714–1795). Studien zu den Zentralisierungstendenzen des Wiener Hofes im Staatswerdungsprozeß der Habsburgermonarchie*, Vienne 2000.
- Zedinger, Renate, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch – Manager – Mäzen*, Vienne 2008.
- Zeeden Ernst, Walter, « Die Freiburger Philosophische Fakultät im Umbruch des 18. Jahrhunderts. Von der thesesianischen Reform bis zum Übergang des Breisgau an Baden (1805). Ein Stück Universitätsgeschichte », in Bauer, Clemens, Zeeden Ernst, Walter, Zmarzik, Hans-Günter, *Beiträge zur Geschichte der Freiburger Philosophischen Fakultät*, Fribourg-en-Brisgau 1957, pp. 9–139.
- Zelenka, Aleš, « Troyer, Ferdinand Julius Graf von (1698–1758) », in Gatz, Erwin, M., Janker Stephan (dir.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, pp. 526–527.
- Zeri, Federico, Rozman, Ksenija, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Ljubljana 1997.
- Zervan, Marian, « 271. D. Schmidelli: Portrét Márie Terézie, 1742 », in Rusina, Ivan (dir.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998, p. 482.
- Ziegler, Hendrik, « STAT SOL. LUNA FUGIT. Hans Jacob Wolrabs Josua-Medaille auf Kaiser Leopold I. und ihre Rezeption in Frankreich », in Kampmann, Christoph, Krause, Katharina, Krems, Eva-Bettina, Tischer, Anuschka (dir.), *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Cologne 2008, pp. 166–181.
- Ziegler, Hendrik, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.
- Zöllner, Erich, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Vienne 1988.



### Mémoires universitaires

- Holzer, Irene, *Franz Christoph Scheyb (1704–1777). Leben und Werk. Ein Beitrag zur süddeutsch-österreichischen Aufklärung*, Dissertation, Université de Vienne 1975.
- Landais, Benjamin, *Nations, privilèges et ethnicité à l'époque des Lumières. L'intégration de la société banataise dans la monarchie habsbourgeoise au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg 2013.
- Mraz, Simon, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds*, Diplomarbeit, Université de Vienne 2007.
- Schmitt-Vorster, Angelika, *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Dissertation, Université de Munich 2006.
- Übelleitner, Margot, *Die Tugenden Maria Theresias. Ladislav Csapodis « Theresias » und Franz Christoph von Scheybs 'Theresiade' als Beispiele allegorisierender Herrscherpanegyrik*, Diplomarbeit, Université de Vienne 2000.

# Index des noms de lieux

- Académie de Vienne 57, 61, 65, 75, 83, 249  
Adamovce (château d') 166  
Aix-la-Chapelle (paix d') 123, 178  
Albertina (musée de l') 89, 97, 111  
Allemagne 25, 28, 32, 152, 264–265, 307, 309, 339–340, 377  
Ambras (château d') 256  
Antol ou Anton (musée, château d') 165  
Anvers 61  
Aragon 5  
Arolsen 181, 184, 309  
Augsbourg 72, 83, 181, 371, 377  
Augustusburg 181  
Autriche antérieure 12, 107, 151–153, 194
- Bad Saulgau 153  
Baden 152, 236, 311  
Bade-Wurtemberg 153  
Balassagyarmat 115, 170  
Bamberg 182, 265, 377  
Banat 149, 174–175, 248  
Banská Štiavnica (Schemnitz en allemand) 113, 117, 165, 189, 192, 194, 232–233  
Banská Bystrica (Neusohl en allemand) 189  
Basse-Autriche 102, 104, 107, 153, 188, 190, 221–222, 225–227, 235–237, 245–246, 265, 277, 309, 311, 342, 344, 373, 384, 395  
Bavière 1, 10, 18, 27, 91, 153, 155, 157, 181–184, 226, 231–232, 330, 338, 340, 353, 367, 389, 396  
Belgique 32, 97, 175, 177  
Belvédère 259, 399  
Bernolákovo (château de) 166, 231  
Bešenovo (monastère de) 175  
Bohême (royaume de) 4, 7, 10–11, 12, 14–15, 18, 22, 30, 84, 88, 99, 101, 105, 107–108, 139–140, 148, 153–158, 160–162, 179, 186–187, 189, 197–198, 207, 211, 220, 226–228, 231, 238, 242–243, 256, 261, 264, 303–305, 308–309, 322–323, 326, 328–329, 336, 339, 341–342, 345, 348–357, 359–360, 364–365, 367–368, 370, 376–381, 385, 390, 394, 396, 418, 424, 430, 433  
Bojnice (musée et château de) 112, 165–166, 238, 339, 342, 346, 409  
Bologne 51  
Bolzano (Bozen en allemand) 100, 152, 243, 245, 335, 339, 354  
Brabant (duché de) 120, 176, 214, 241, 268, 401, 404  
Breslau 107, 263  
Břevnov (abbaye de) 84, 158, 187, 220, 227, 265, 353, 390–391  
Brno (Brünn en allemand) 107, 160  
Bruchsal (château de) 181, 266, 314, 371, 377  
Bruck (château de) 277  
Bruges 44, 61–62, 95, 118, 123–124, 127–128, 130, 176–177, 203, 239, 241–242, 360–361  
Brühl (château de) 181, 183, 217, 340  
Brukenthal (musée) 279–280, 337, 371  
Bruxelles 32, 61–62, 80, 118–120, 122–123, 128, 130, 177, 235, 239–241, 267–268, 302, 361, 402–403, 405–406  
Buda (Budapest, Ofen) 32–33, 84, 91, 115, 164, 170, 188, 191, 193, 228–230, 238, 255–256, 260, 267, 275, 337, 339, 346, 385, 418  
Burgenland 139, 164, 275–276, 309
- Carinthie 101, 151, 153, 245  
Carniole (duché de) 151, 153–154, 326  
Castello Sforzesco (château des Sforza) 126, 179  
Cekínov Grad (Leopoldsrue en allemand) 326  
Celje 105, 154, 307  
Červený Kameň (musée et château de) 33, 165–166, 234, 314–315, 348, 422  
Český Krumlov 159  
Číčov (château de) 166, 315  
Cologne 76, 183–184, 211, 396  
Corvey (abbaye et château de) 181, 265

- Croatie 11, 32, 164, 187  
 Csekleszar (château de) ou Bernolákovo 231  
 Csorna (abbaye des Prémontrés de) 168
- Eckartsau (château d') 352  
 Eggenberg (château) 154, 214, 372–373  
 Eisenstadt 275, 277, 307, 309  
 Enns 152  
 Esterháza (palais d') 263–264, 276, 346  
 Esztergom 109, 115, 193
- Feldsberg (château de) 90  
 Fertőd (palais de) 113, 161, 238, 264, 346  
 Flandre (comté de) 120, 123, 145, 176, 214, 240, 361  
 Florence 56, 60, 71, 88–89, 97, 126, 177–178, 245, 394, 403  
 France 6, 10, 20, 56, 58–59, 85, 93, 127, 172, 179, 211–212, 239, 247, 297, 304, 329, 363, 384, 390, 411  
 Francfort-sur-le-Main 183, 226, 242, 262, 377  
 Franconie 180  
 Fribourg-en-Brisgau 106–107, 130, 153, 191, 194–195, 249
- Gand 118, 123, 176–177, 203, 214, 239, 241–242, 360–361  
 Gênes 71  
 Genève 302  
 Gödöllő (château de) 161, 228–230, 261, 263, 272, 337, 339, 342, 346, 395  
 Gorizia 126–127, 151, 246–247, 335  
 Göttweig (abbaye de) 187, 219–221, 371, 377  
 Grande-Bretagne (Angleterre) 5, 10, 73, 211, 400  
 Graz 114, 152, 154, 214, 235, 262, 373  
 Gripsholm (château de) 97  
 Győr 168, 346
- Hajós (château de) 170  
 Haute-Autriche 1, 151, 153, 187, 190, 205, 221, 265, 389  
 Haute-Hongrie 116, 150, 164, 170–172, 189, 194, 315, 412, 422  
 Heilbronn 181  
 Hlohovec (château de) 166
- Hofburg (Vienne et Innsbruck) 87, 113, 258, 339, 345, 385, 394, 413, 417  
 Holič (château de) 166, 190  
 Hongrie 4, 7, 10–11, 12, 15, 18, 22, 29–30, 32–33, 59, 83–84, 98–99, 101, 103, 105, 107–109, 111–113, 115–116, 118–119, 125, 127, 139–140, 148–150, 155–157, 161–165, 167–168, 170–175, 179, 184, 186–187, 189, 192–193, 197–198, 202, 211, 228–234, 237–238, 242, 261, 263–264, 275–276, 291, 303, 305, 307–309, 315, 319, 322, 324, 326, 328–342, 345–346, 348–350, 352, 354, 356–357, 359–360, 362, 364–365, 367, 370–371, 373, 376–377, 379–381, 385, 394–396, 412, 416–418, 424, 430, 433–434  
 Hopovo (monastère de) 175  
 Hradčany (Hradschin) 376, 413  
 Hradisko (couvent prémontré de) 228
- Innsbruck 87, 93, 104, 113, 153–154, 188, 191, 195, 202, 214, 235, 243, 245, 255–260, 262, 339, 345, 385, 394, 410–411, 413, 417  
 Italie 32, 56, 60, 71, 73, 85, 88, 97, 108, 126–127, 177–178, 196, 243
- Kalocsa 169, 327  
 Karlobag (monastère de) 187  
 Karlowitz 161, 174–175, 268  
 Keszthely 161, 272  
 Kežmarok (château et musée de) 116, 118, 172, 397, 412, 422  
 Klagenfurt 98, 101, 152, 235, 245, 262  
 Klosterneuburg (abbaye de) 187, 222, 359  
 Komárno (ou Komáron) 113, 130, 170, 238  
 Konopiště (château) 158, 394  
 Košice 173, 194, 412  
 Kremnica (Kremnitz en allemand) 165, 189  
 Krems 102, 152, 309–310, 339–340  
 Kroměříž (Kremsier en allemand) 107, 160, 220  
 Krušedol (monastère de) 175  
 Kunsthistorisches Museum (Musée des Beaux-Arts, Vienne) 33, 84, 88, 90, 298, 345, 379, 417–418

- Lambach 103, 227  
 Levoča 173, 412  
 Lier 97, 122, 177, 242  
 Lilienfeld (abbaye de) 107, 187, 204, 219,  
 224–225, 373  
 Linz 152–153, 205, 227, 235, 262  
 Litoměřice (Leitmeritz en allemand) 158–159,  
 198  
 Litomyšl 158–159, 341  
 Ljubljana (Laibach en allemand) 105, 154,  
 326, 328  
 Lombardie 127, 178–179, 396  
 Lunéville 276  
 Luxembourg 32, 119, 176–177, 245, 405
- Madrid 403  
 Mantoue 91–92, 126, 177–178, 191, 196, 249  
 Melk (abbaye de) 98–99, 103–104, 153, 187,  
 205, 218–219, 221, 225–227, 265,  
 326–327, 373, 384  
 Milan 60, 64, 71, 82, 88, 126, 128, 177, 179,  
 196, 202  
 Mirbach (palais) 33  
 Mohács (bataille de) 156, 276  
 Moravie 11, 107, 148, 158, 160, 187,  
 197–198, 220, 227–228, 231, 373, 396  
 Musée du Louvre 297  
 Musée lorrain de Nancy 120, 122, 402,  
 404–405
- Namur 177  
 Nancy 120, 122, 402, 404  
 Nelahozeves (château de) 158  
 Neuwaldegg (château de) 399  
 Newby Hall (château de) 211  
 Nová Baňa (Königsberg en allemand) 189  
 Novi Sad 273  
 Nuremberg 181–182, 363–365, 367, 371,  
 375, 377–379, 430
- Offices (Galerie des) 97, 403  
 Olomouc (Olmütz en allemand) 109,  
 157–158, 160–161, 198, 217, 220, 228,  
 339, 368, 373  
 Olténie 174  
 Opočno 158–159, 377
- Osseg 158  
 Ostende 119, 123, 177, 239
- Palais Pitti (Florence) 97  
 Pannonhalma (abbaye de) 167–168, 187,  
 371, 377  
 Pardubice 159  
 Paris 56–59, 61, 71, 297, 405  
 Parme 61, 89, 178–179  
 Passarowitz (paix de) 174  
 Passau 184, 266  
 Pavie 92, 196  
 Pays-Bas autrichiens 12, 45, 60–61, 75, 97,  
 118–119, 122, 126–127, 175, 179, 181,  
 189, 198, 239–240, 242, 360, 401, 403,  
 405–406, 412, 434
- Pest 115  
 Pfullendorf 153  
 Pitti (palais) 394  
 Prague 32–33, 84, 88, 155–158, 160,  
 187–188, 202, 205, 207, 220, 226–228,  
 231–232, 236, 255–257, 260, 262,  
 264–265, 319, 335, 342–344, 353–354,  
 367–369, 376, 385, 390–391, 409, 413  
 Presbourg (Bratislava, Pozsony,  
 Pressburg) 32–33, 42, 81–83, 88, 93,  
 107, 110–115, 130, 162, 165, 168,  
 170–171, 188, 192, 194, 202, 228, 230,  
 235, 237–238, 255–256, 259, 262, 274,  
 276, 280, 291, 330, 334, 337–342, 344,  
 351, 354, 376, 389, 401, 412, 416  
 Prusse 10, 41, 144, 180–182, 330  
 Ptuj 154, 423
- Rastatt (paix de) 175, 178  
 Rein (abbaye de) 215  
 République tchèque 32–33, 101, 309, 339, 394  
 Rhénanie 180  
 Rohrau (château de) 277  
 Rome 46, 56, 60–61, 64, 71, 85–86, 88–92,  
 140  
 Roumanie 164, 279, 337  
 Rychnov 158–159
- Saint-Pétersbourg 71, 92  
 Salzbourg 91, 103, 139, 152

- Sankt Blasien (abbaye de) 153  
 Sankt Florian (abbaye de) 83, 104, 187,  
 204–205, 219–221, 227, 265, 267, 363,  
 367, 372, 416  
 Sankt Pölten 152, 339, 409  
 Šaštín-Stráže (Schlossberg) 190  
 Saxe 10, 27, 71, 81, 120, 158–159, 182, 233,  
 256  
 Schlägl (couvent prémontré de) 187  
 Schönbrunn (château de) 72, 75–76, 86,  
 188, 215, 223, 259, 312, 361, 392, 394,  
 399, 417, 420–421  
 Schwäbisch Hall 181  
 Seehof (château de) 181–182, 265, 377  
 Seitenstetten (abbaye de) 102–103, 187,  
 369, 384, 391  
 Serbie 32, 174  
 Sibiu (Hermannstadt en allemand) 279–280,  
 371  
 Silésie 10–11, 107, 155, 160, 177, 231, 241,  
 323, 350, 401  
 Slovaquie 29, 32–33, 101, 105, 112, 164–166,  
 170, 173, 189, 232, 276, 315, 342, 348,  
 412, 422  
 Slovénie 32, 105, 423  
 Smolenice (château de) 166, 314  
 Sopron 238  
 Spire (Speyer en allemand) 181, 266, 314,  
 371, 377  
 Sremski Karlovci 175  
 Steyregg 227  
 Stockholm 74  
 Strahov (abbaye de) 158, 160, 187  
 Styrie 105, 151, 154, 190, 215, 423  
 Suède 5, 71, 97, 400  
 Svatý Kopeček (chapelle du) 228  
 Sarmie 273  
 Tallós 192, 202, 231, 276  
 Tatras 117, 171  
 Temesvár 174–175, 248  
 Teplá (monastère) 158, 160, 187, 377  
 Toscane 90, 126, 178, 256, 396  
 Transylvanie 164, 174, 279, 371  
 Trautson (Palais) 76, 85, 218  
 Trieste 126, 177  
 Turin 71  
 Tyrnau (Trnava, Nagyszombat) 93, 170, 191,  
 193, 338  
 Tyrol 12, 104, 151–152, 243, 339, 359  
 Uhrovec (château de) 112  
 Vác 228, 230, 263  
 Valtice (château de) 107, 158, 187, 396  
 Veltrusy (château de) 157–158, 231, 261,  
 264, 377  
 Venise 61, 71, 107, 212  
 Versailles 5, 138, 394  
 Vizovice (château de) 158, 309, 339  
 Vorarlberg 152  
 Vršac 175  
 Wiener Neustadt 152  
 Znojmo 107, 187, 220  
 Znojmo, Louka u Znojma (Klosterbruck en  
 allemand, couvent) 107, 187, 220  
 Zsira (château de) 167

# Index des noms de personnes

- Aachen (Hans von) 352  
Anne de Hongrie et de Bohême 156  
Anton Raphael Mengs 64  
Arcimboldo 41, 387, 394  
Artner (Léopold) 238  
Auerbach (Johann Gottfried) 69, 83–84, 327, 379  
Auerbach (Johann Karl) 42, 44, 83–84  
Auersperg (famille) 218
- Balassa (Ferenc) 171  
Barkóczy (Ferenc comte) 345  
Bartenstein (Johann Christoph baron de) 83, 216  
Batthyány (famille) 131, 166, 345  
Batthyány (Lajos, palatin) 345  
Bessel (Gottfried) 220–221  
Bogdanović 273  
Bonaventura (Ferdinand comte Harrach) 78, 298, 309  
Botta-Adorno 240  
Bourbon (dynastie) 167, 178  
Bourbon-Orléans (Élisabeth-Charlotte de) 167  
Brühl (comtesse) 217  
Brukenthal (baron Samuel von) 270, 273, 278–280, 337, 371
- Catherine de Russie 72, 400  
Charles Albert de Bavière (ou Charles VII) 1, 18, 153, 155, 157, 182–183, 226, 231–232, 330, 340, 353, 367  
Charles de Lorraine 61, 90, 118–119, 127, 167, 177, 239–240, 402, 406  
Charles Quint 5, 19, 41, 51–53, 295, 299, 301, 403  
Charles VI 7, 10–11, 12, 13, 16, 18, 20–22, 29, 45, 58–59, 69–70, 72, 79–80, 83, 91, 97, 112, 120, 142, 155, 159, 170, 177, 181–183, 219, 222, 226, 246, 265, 278, 319, 325, 327, 333, 338, 352, 354, 356, 363, 367, 369, 378–379, 383–384, 403, 433  
Chotek (famille) 138, 158, 198, 231, 377  
Chotek (Rudolf) 157, 231, 264  
Christine de Suède 5, 400
- Clément Ier Auguste de Bavière 183  
Cobenzl (famille) 61, 76–77, 119  
Cobenzl (Karl, comte) 47  
Colloredo (famille) 158–159, 377  
ColloredoColloredo (famille)-Waldsee (Rudolf Joseph comte de) 373  
Csapodi (László) 338  
Cseklészi (comte) 263  
Czernin (famille) 158
- Daun (famille) 76  
Derichs (Sophonias de) 63, 74, 181  
Descamps (Jean-Baptiste) 120  
Desmarées (Georges) 340  
Dick (Anton van) 403  
Dietrichstein (Edmunda) 415  
Doffy (Jérôme ou Hieronymus) 121–122, 240, 242, 268  
Dollenstein (Johann Joseph) 75, 204  
Ducreux (Joseph) 93, 130, 411  
Dürer (Albrecht) 41, 299
- Eisen (François) 44, 120, 122, 405  
Éléonore de Gonzague 414  
Élisabeth Christine 72, 159, 170, 211, 221, 265, 319, 352, 383, 409  
Élisabeth lère 400  
Enzenberg (comtesse) 259  
Erdődy (famille) 166  
Erizzo (Andreas Nicolo) 212  
Esterházy (famille) 14, 35, 109, 113, 115, 131, 136, 138, 161, 165–167, 188, 197, 230, 263–264, 270, 275–278, 283, 307, 309, 315, 345  
Esterházy (Franz ou Ferenc, comte) 231, 345, 416  
Esterházy (Imre) 332  
Esterházy (Miklós Ier) 276  
Esterházy (Miklós II) 276  
Esterházy (Pál II Antal) 167, 270, 275–276, 307  
Eugène de Savoie ou Prince Eugène 13, 174
- Fekete (György) 167  
Félibien (André) 100

- Ferdinand I<sup>er</sup> 11, 156, 209, 350, 356  
 Ferdinand III 236, 409, 414  
 Festetics (famille) 161, 167, 272, 279  
 Festetics (Pál) 272  
 François I<sup>er</sup> (François Étienne) 10, 18, 22, 28, 88, 92, 119, 181, 184, 211–212, 220–221, 236, 252, 266, 275, 314, 370, 373–374, 377–378, 389  
 Frédéric II de Prusse 41, 180, 236, 330, 363
- Glunck (Johann Baptist) 113, 238, 346  
 Gran (Daniel) 102  
 Grantham (Lord) 211  
 Grassalkovich (Anton ou Antal) 167, 229, 255  
 Grassalkovich (famille) 138, 161, 167, 198, 228–229, 233, 255, 263, 270–271, 279, 329, 410  
 Greiffenegg (Hermann von) 194
- Hamilton (Johann Georg) 81  
 Hamilton (Philipp Ferdinand von) 42, 44, 69, 80, 90, 337  
 Harrach (famille) 35, 76, 78, 131, 136, 188, 270, 277–278, 283, 298, 308, 398  
 Harrach (Friedrich August) 78, 308  
 Hatzfeld (Karl Friedrich comte de) 345  
 Haugwitz (comte) 14, 140, 164, 348  
 Hautefort (Emmanuel marquis d') 212  
 Hauzinger (Joseph) 42, 93, 113, 193, 204, 238  
 Henrart (peintre de Lier) 97, 122  
 Hesse-Darmstadt (famille) 181  
 Hesse-Darmstadt (Joseph de) 181  
 Hesse-Kassel (Charles de) 79  
 Hickel (Joseph) 42, 69, 78, 84, 86, 88–89, 91, 130, 277, 410, 419, 422–423  
 Hirsch (Carl) 337  
 Hohenzollern (famille) 144, 321  
 Hongrie 330, 334  
 Hörnigk (Philipp Wilhelm von) 374  
 Horváth (Sámuel) 44, 84, 115, 170  
 Hutten (Franz Christoph von) 181, 266
- Joseph II 10, 18, 22, 29, 45, 84, 88, 90–92, 106–107, 113–114, 116, 159–160, 168, 171–174, 181, 184, 186, 194–196, 238, 246, 250, 256, 265–266, 277, 345, 358, 365, 374, 377, 396, 416, 428  
 Joseph I<sup>er</sup> 57–58, 79–80, 142, 162, 236, 332
- Kálnoky (famille) 166, 315  
 Kaunitz (Wenzel Anton, prince) 47–48, 53, 61–62, 64–67, 91–92, 109, 140, 155, 164, 175, 181, 193, 241, 348–349, 358, 374, 393, 425–426, 428–429  
 Khevenhüller (famille) 1, 36, 76, 217  
 Khevenhüller (Johann Joseph) 36  
 Khevenhüller (Ludwig Andreas comte) 389  
 Kinsky (Philipp) 351  
 Kobler (Peter) 42–44, 69, 78, 82–83, 104, 181, 204, 217, 221, 277, 372  
 Kolowrat (famille) 158  
 Königsegg (Karl Ferdinand, comte de Rothenfels-Erps) 75, 232  
 Kremer (Joseph) 44, 98–99, 104–105, 129, 226, 327  
 Kuefstein (famille) 76  
 Kupetzky (Johann) 79
- Lamberg (famille) 154  
 Lamberg (Johann Friedrich) 218  
 Lamberg (Léopold) 326  
 Lampi (France-Francesco) 127, 247  
 Léopold (archiduc, futur empereur Léopold II) 88, 178, 214, 243  
 Léopold I<sup>er</sup> 20–21, 58, 142, 172–174, 224, 226, 297, 356, 409  
 Leszczynski (Stanislas) 384  
 Leuthner (Johann Ehrenreich Gottlieb) 112  
 Liechtenstein (famille) 76–77, 89–90, 131, 138, 158, 160, 188, 270, 274, 277–278, 383, 399, 414, 418  
 Liechtenstein (Johann Wenzel) 278  
 Ligne (Charles prince de) 119  
 Lilienfeld (abbaye de) 224  
 Liotard (Jean-Étienne) 31, 42, 52, 74, 85, 93–95, 100–101, 124, 130, 224, 230, 302, 306, 411  
 Lobkowitz (famille) 158  
 Löbl (Benno) 220  
 Lomazzo (Giovanni Paolo) 295  
 Loo (Louis Michel van) 403

- Louis XIV 5–6, 20, 51, 73, 138, 297, 363  
 Louis XV 178, 304, 384  
 Louis XVI 304  
 Lunati-Visconti (Marie-Anne Louise de) 167, 270, 275–276, 307
- Manderscheid (Johann Moritz Gustav comte de) 155, 157, 207, 231–232  
 Manyoki (Adam) 325  
 Marian (Pittreich, abbé de Rein) 215  
 Marie de Bourgogne 416  
 Marie-Amélie (impératrice) 79, 90, 179, 325, 340  
 Marie-Antoinette (archiduchesse et reine de France) 90, 93, 304, 394  
 Marie-Caroline (archiduchesse) 90, 179  
 Marie-Christine (archiduchesse) 81, 90–91, 120, 233, 256, 399  
 Marie-Élisabeth (archiduchesse, gouvernante des Pays-Bas autrichiens) 120, 177, 239  
 Marie-Josèphe de Bavière 181, 184, 396  
 Marie-Louise (infante) 214, 243  
 Marie-Thérèse-Félicité (duchesse de Savoie) 414  
 Maron (Anton von) 34, 42, 46, 50, 53, 64, 66, 68–69, 84–86, 88, 90–91, 97, 101, 115, 130, 410–411, 413, 419–423, 428  
 Mattei (Gabiello) 44, 96, 126  
 Matthias II 352  
 Maulbertsch (Franz Anton) 114, 249  
 Maurer (Hubert) 42, 53, 64, 66, 69, 91–92, 130, 196, 272, 410  
 Maximilien François (archiduc) 179  
 Maximilien I<sup>er</sup> 41, 387, 416  
 Médicis (Claudia de) 243  
 Médicis (Jean Gaston de) 178  
 Médicis (Marie de) 406  
 Mengs (Anton Raphael) 64  
 Messerschmidt (Franz Xaver) 78, 91  
 Messmer (Franz) 346  
 Meytens (Martin van) 31, 35, 41–42, 44–45, 47–48, 50–52, 58–59, 62–63, 66–79, 81–85, 88, 90–91, 93–105, 107, 110–112, 115, 117–118, 123–131, 181, 184, 188, 204, 211, 214–215, 223, 226, 235–236, 241, 245–247, 249, 256, 268, 274, 277, 280, 291, 298, 302, 309, 311, 315, 319, 325–326, 328, 335, 337–340, 342, 344, 352–354, 360–361, 367, 373, 378, 387, 392–393, 395, 398–399, 409–410, 414–415
- Michel (Jacob) 44, 98, 101, 105, 245–246  
 Migazzi (Christophe Antoine) 228  
 Millé (Jean-Baptiste) 44, 120, 122, 130, 240, 401  
 Millitz (Johann Michael) 91, 418  
 Moll (Balthasar Ferdinand) 347  
 Möller (Andreas) 42, 44, 69, 79–80, 93, 96, 325, 391  
 Montagna (Léopold von) 265  
 Moro (Antonio) 299, 313
- Namur 177  
 Neny (baron de) 46, 53, 85–86  
 Néri (Pompéo) 179  
 Nostitz (famille) 159
- Pacassi (Nicolas) 259  
 Palatinat-Neubourg (Éléonore Madeleine Thérèse du) 409  
 Pálffy (Charlotte) 110  
 Pálffy (famille) 76, 112, 131, 138, 165–166, 230, 263, 270, 314, 332, 383, 398–399  
 Pálffy (Miklós, comte d'Erdőd) 399  
 Palko (Franz Anton) 42, 44, 107–108, 130, 204, 224, 396
- Paris 56  
 Patarcic (Gábor ou Gabriel II Herman) 169, 327  
 Peckensdorfer (Dominique, abbé) 224  
 Pencini ou Bencini (Antonio) 90  
 Pergen (Johann Anton comte de) 374  
 Perlas (François/Ferenc, marquis de Rialp) 174, 248  
 Pessina (Pietro Paolo) 44, 101, 126, 179  
 Philippe II 19, 299, 403  
 Philippe le Bon (Bourgogne) 416  
 Philippe V 298, 403  
 Pierre le Grand 71  
 Piles (Roger de) 296–297  
 Pliemel (Adrian, abbé de Melk) 153, 226–227  
 Podewils (Otto Christoph von) 41  
 Pohl (Wenzel) 44, 75, 345–346  
 Pšilepy 309



- Rákóczi (Ferenc) 165, 172  
 Rigaud (Hyacinthe) 5–6, 41, 51, 73, 297–298  
 Rimanoczy 167  
 Rodolphe II 41, 142, 156, 173, 278, 375–376, 379  
 Rodolphe IV 358, 363  
 Rösch (Franz Joseph) 106, 130, 195  
 Rosenberg (comte) 46  
 Rosenthal (Theodor von) 358  
 Rubens (Pierre Paul) 299, 403, 405, 407
- Saint Odile (baron de) 46, 53, 85–86  
 Salles (Étienne) 213, 302  
 Sambach (Christian) 64  
 Sattler (Johann Michael) 92  
 Sauvage (Jean-Pierre) 44, 119, 127, 245  
 Saxe-Teschen (Albert de) 81, 120, 233, 256  
 Saxe-Zeit (Moritz Adolf de) 158–159, 271  
 Scheyb (Franz Christoph von) 67, 70, 297, 338, 385  
 Schmidelli ou Schmidely (Daniel) 42, 44, 59, 110–114, 119, 130–131, 204, 237, 338–340, 346  
 Schmidt (Johann Martin) ou le Kremser Schmidt 42, 44, 47, 102–103, 129–130  
 Schmuzer Joseph (ou Schmutzer) 79  
 Schönborn (Damian Hugo von) 266  
 Schönborn-Buchheim (Friedrich Karl, comte) 183  
 Schuppen (Jacob van) 57–59, 93, 102  
 Schwarzenberg (famille) 35, 76–77, 78, 131, 136, 156, 159, 188, 197, 270, 274, 277, 283, 383, 398–399  
 Schwarzenberg (Joseph Adam, prince) 77, 274  
 Seckendorff (famille) 182, 371, 377  
 Seckendorff (Friedrich Heinrich von) 182  
 Seisenegger (Jacob) 299, 301  
 Silva-Tarouca (comte et ministre) 214  
 Sinzendorf (famille) 73, 298  
 Sinzendorf (Philipp Ludwig von) 298  
 Sizzo-Norris (famille) 166  
 Slawata (famille) 159
- Sonnenfels (Joseph de) 64–65, 67, 193, 297, 388, 426, 428  
 Sperges (Joseph baron) 92, 249  
 Starhemberg (Maria Theresia) 218  
 Stefanović (Gajin) 273  
 Strigel (Bernhard) 387  
 Strudel von Strudendorff (Peter) 57–58, 298
- Tarouca (famille) 76  
 Thun (Joseph Maria von) 266  
 Thurn-Valsassina (famille) 154  
 Tiganity (Georg Johann von) 273  
 Titien 19, 41, 51–53, 70, 299, 301, 403  
 Trautson (Maria Anna) 218  
 Troger (Paul) 93, 102–103  
 Troyer (Ferdinand Julius comte) 109, 160, 220  
 Tusch (Johannes) ou Dusch 42, 64, 66, 69, 89, 130, 410, 418
- Ürményi (Joseph) 192
- Velázquez (Diego) 41, 299, 403  
 Visch (Matthias de) 44, 61–62, 95, 101, 118, 123–124, 126–127, 130, 241, 361  
 Voltaire 389
- Waldeck (famille) 184, 307, 309, 339  
 Waldstein (famille) 158–159  
 WaldsteinWaldstein (famille)-Wartenberg (Georg Christian von) 158, 160  
 Werschowitz (famille) 159  
 Wiesmayr (Johann Georg) 221  
 Winckelmann (Johann Joachim) 64, 68  
 Wittelsbach (famille) 157, 181, 338
- Zay (famille) 112  
 Zedler (Johann Heinrich) 254  
 Zichy (famille) 166  
 Zimmerle (Simon Tadeas Josef) 228  
 Zinzendorf (Karl, comte de) 102  
 Zollinger (Johann) ou Zolliger 69, 114