

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISBN 9788897317906

ISSN 2035-794X

numero 15 n.s., dicembre 2024

**La duchesse de Berry, veuve royale et porteuse d'espoir,
entre tradition et innovation**

**The Duchess of Berry, royal widow and bearer of hope, between
tradition and innovation**

Matthieu Mensch

DOI: <https://doi.org/10.7410/1739>

**Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.cnr.it>**

Direttore responsabile | Editor-in-Chief

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione | Editorial Office Secretary

Idamaria FUSCO - Sebastiana NOCCO

Comitato scientifico | Editorial Advisory Board

Luis ADÃO DA FONSECA, Filomena BARROS, Sergio BELARDINELLI, Nora BEREND, Michele BRONDINO, Paolo CALCAGNO, Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Antonella EMINA, Vittoria FIORELLI, Blanca GARÌ, Isabella IANNUZZI, David IGUAL LUIS, Jose Javier RUIZ IBÁÑEZ, Giorgio ISRAEL, Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Germán NAVARRO ESPINACH, Francesco PANARELLI, Emilia PERASSI, Cosmin POPA-GORJANU, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Eleni SAKELLARIU, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Przemysław WISZEWSKI.

Comitato di redazione | Editorial Board

Anna BADINO, Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Angelo CATTANEO, Isabella CECCHINI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Francesco D'ANGELO, Alberto GUASCO, Domenica LABANCA, Maurizio LUPO, Geltrude MACRÌ, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Rosalba MENGONI, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Giampaolo SALICE, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Giulio VACCARO, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI.

Responsabile del sito | Website Manager

Claudia FIRINO

© **Copyright: Author(s).**

Gli autori che pubblicano con *RiMe* conservano i diritti d'autore e concedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione con i lavori contemporaneamente autorizzati ai sensi della

Authors who publish with *RiMe* retain copyright and grant the Journal right of first publication with the works simultaneously licensed under the terms of the

**“Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0
International License”**



Il presente volume è stato pubblicato online il 30 dicembre 2024 in:

This volume has been published online on 30 December 2024 at:

<http://rime.cnr.it>

CNR - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Via Giovanni Battista Tuveri, 130-132 — 09129 Cagliari (Italy).
Telefono | Telephone: +39 070403635 / 070403670.
Sito web | Website: www.isem.cnr.it

Special Issue

**Las mujeres de las monarquías europeas II.
Reinas, damas y sirvientas (Siglos XI-XIX)**

**Women in European monarchies. II. The Modern Age.
Queens, ladies and servants (11th-19th centuries)**

A cargo de / Edited by

Ángela Muñoz Fernández - Diana Pelaz Flores

RiMe 15 n.s. (December 2024)

Special Issue

Las mujeres de las monarquías europeas II. Reinas, damas y
sirvientas (Siglos XI-XIX)

Women in European monarchies. II. The Modern Age. Queens, ladies
and servants (11th-19th centuries)

A cargo de / Edited by

Ángela Muñoz Fernández y Diana Pelaz Flores

Table of Contents / Indice

Ángela Muñoz Fernández - Diana Pelaz Flores
Introducción / *Introduction*

5-8

Ágnes Máté <i>Queens and Queenship in Premodern Hungary: Research Problems and State of the Art in 2023</i>	9- 36
Silvia Mantini Rompere paradigmi: intersezioni politiche e soggettività nelle forme di governo di Margherita d'Austria (1522-1586)/ <i>Breaking paradigms: political intersections and subjectivity</i>	37-60
Matthieu Mensch La duchesse de Berry, veuve royale et porteuse d'espoir, entre tradition et innovation / <i>The Duchess of Berry, royal widow and bearer of hope, between tradition and innovation</i>	61-104
Natalia González Heras y Gloria Franco Rubio La autoridad de las subrepticias: Las Camareras officiosas de Isabel de Farnesio y María Amalia de Sajonia / <i>The authority of the surreptitious: The unofficial chambermaids of Isabella Farnese and Maria Amalia of Saxony.</i>	105-129
Verónica Gallego Manzanares Criadas, damas y señoras. La presencia española en Nápoles a través del servicio doméstico (1580-1640) / <i>Maids, dames and ladies. The Spanish presence in Naples through domestic service (1580-1640)</i>	131-152

La duchesse de Berry, veuve royale et porteuse d'espoir, entre tradition et innovation

The Duchess of Berry, royal widow and symbol of hope, between tradition and innovation

Mathieu Mensch

(Université de Strasbourg)

Date of receipt: 04/05/2023

Date of acceptance: 24/01/2025

Résumé

Cet article analyse comment la grossesse inattendue d'une princesse qui n'est ni dauphine, ni veuve du roi porte tous les espoirs de la dynastie des Bourbons. La duchesse de Berry, enceinte au moment de l'assassinat de son époux, est placée, par la propagande royale, au centre d'un cycle allant de la mort de son époux à son accouchement. Devenue à la fois une héroïne douloureuse et courageuse, elle est aussi inscrite dans la lignée des souveraines veuves. La Restauration, au travers de la figure de la princesse, s'inscrit dans le temps long de la monarchie et entretient une forme de sentimentalisme autour de la dynastie.

Mots-clefs

Réginalité; Monarchie; Restauration; Grossesse; Veuve.

Abstract

This article analyses how the unexpected pregnancy of a princess who is neither dauphine nor widow of the king carries all the hopes of the Bourbon dynasty. The Duchess of Berry, pregnant at the time of her husband's assassination, was placed by the royal propaganda at the centre of a cycle from the death of her husband to his delivery. She became both a painful and courageous heroine and was also included in the line of widowed sovereigns. The Restoration, through the figure of the princess, takes its place in the long history of the monarchy and maintains a form of sentimentality around the dynasty.

Keywords

Queenship; Monarchy; Restauration; Pregnancy; Widowhood.

1. Une veuve douloureuse. - 2. Représenter une veuve royale qui n'est pas reine. - 3. Une grossesse royale atypique et mise en scène. - 4. Bibliographie citée. - 5. Curriculum vitae.

En 1814, après la chute de Napoléon, les Bourbons remontent sur le trône de France. Le fils de Louis XVI, éphémère Louis XVII, mort en prison au Temple en 1795, permet à son oncle, le comte de Provence, frère de Louis XVI, de devenir le roi Louis XVIII. Étrange règne que celui d'un homme qui arrive au pouvoir sans reine. En effet, son épouse, Marie-Joséphine de Savoie est morte en exil, en 1810. Le roi comprend, avant même son retour à Paris, que le manque d'une image féminine à ses côtés peut lui porter préjudice, d'autant qu'il a quitté la France en 1791 et que ses sujets ne le connaissent que peu ou pas. Celle qui est chargée d'assumer le rôle d'une presque reine est Marie-Thérèse Charlotte de France, duchesse d'Angoulême, fille survivante de Louis XVI et de Marie-Antoinette (Buquet, 2012). Elle est mariée à son cousin et héritier du trône¹. Cette union des deux branches Bourbons doit permettre à leur futur fils de "renouer la chaîne des temps" (Charte constitutionnelle du 4 juin 1814). Cependant, la princesse faillit à son devoir principal, celui de donner un héritier à la couronne. Si son prestige de martyre de la Révolution l'auréole de respect, il n'en reste pas moins que cette absence de prince menace les Bourbons. L'avenir de la famille royale repose sur le plus jeune fils du futur Charles X, le duc de Berry. Il faut donc lui trouver rapidement une fiancée.

Le soin que Louis XVIII met au choix de la future duchesse de Berry illustre l'ampleur des enjeux politiques, dynastiques et symboliques de cette union. La future duchesse de Berry doit incarner à la fois la légitimité, le prestige dynastique et l'avenir des Bourbons. La mère du futur roi de France se doit de répondre à bien des critères: catholique, en âge de procréer, d'une famille illustre et en bonne santé. Le roi s'interroge sur la meilleure candidate et dans une lettre à son ministre Talleyrand, datée du 18 décembre 1814, il pose un premier postulat non négociable:

la duchesse de Berry, quelle qu'elle puisse être, ne franchira les frontières de France que faisant profession ouverte de la religion catholique, apostolique et romaine (Pallain, 1881, p. 187).

Le roi, revenu en France "dans les fourgons de l'étranger" (Goujon, 2012, chap. I) n'ignore pas qu'il doit son trône au soutien des armées coalisées et notamment russes. C'est alors que se dessine l'idée d'un mariage entre le duc de Berry et la sœur du tsar Alexandre Ier. La grande-duchesse Anna est orthodoxe, mais cela ne

¹ Louis-Antoine d'Artois, duc d'Angoulême (1778-1844), fils du comte d'Artois, futur Charles X.

constitue pas d'emblée une raison de rejet². Cependant, Louis XVIII, dans sa correspondance privée avec ses ministres, ne fait pas mystère du mépris que lui inspire la famille impériale de Russie, bien indigne, selon lui, d'un Bourbon. En réponse, Talleyrand tente de nuancer cette approche,

que la Maison de Bourbon s'allie avec des maisons qui lui soient inférieures, c'est une nécessité pour elle, puisque l'Europe n'en offre point qui lui soient égales [...] quand la Maison de Bourbon en honore une autre de son alliance, il vaut mieux que ce soit une Maison qui s'en tienne pour honorée, que celle qui prétendrait à l'égalité (Pallain, 1881, p. 245).

Il semble incongru pour les Bourbons de compter au sein de leur famille une Romanov qui les placerait

de la sorte dans des rapports de parenté fort étroits avec une foule de prince placée dans les dernières divisions de la souveraineté (Pallain, 1881, p. 245).

C'est finalement pour une querelle de religion que la grande-duchesse est poliment écartée, comme le souligne le comte d'Artois:

ce qui arrête c'est cette chapelle dont il paraît que l'on ne veut pas se départir³.

Le roi se tourne alors vers une alliance familiale. Sur le modèle initié par Marie-Thérèse d'Autriche, les Bourbons cherchent à créer un maillage familial européen, un nouveau pacte de famille, entamé dès le règne de Louis XV avec l'union de sa fille aînée Elisabeth et de l'infant Charles, fondant ainsi la dynastie des Bourbons-Parme. Talleyrand évoque la nécessité pour les Bourbons restaurés de faire front uni:

il me paraîtrait conforme à la grandeur de la Maison de Bourbon, surtout à l'époque où toutes ses branches, battues par une même tempête, ont été relevées en même temps, de ne chercher que dans son sein les moyens de se perpétuer. J'entends parler avec beaucoup d'éloge d'une jeune princesse de Sicile, fille du prince royal (Pallain, 1881, p. 247).

² Anna Pavlovna (1795-1865), fille de Paul Ier et Sophie-Dorothee de Wurtemberg, future reine des Pays-Bas.

³ Pallain, 1881, p. 188, propos rapporté par Jaucourt à Talleyrand dans une lettre du 9 novembre 1814.

Il fournit également au roi une liste complète des princesses pouvant prétendre à cette union (Pallain, 1881, p. 248-249). Le choix se porte sur Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, fille aînée du prince héritier, futur François Ier, et de sa première épouse, l'archiduchesse Marie-Clémentine d'Autriche. Si elle remplit l'ensemble des critères énoncés plus haut, cette union permet également aux Bourbons de réaliser un geste politique fort. En effet, une princesse royale "ne peut pas être étudiée en dehors de ses connexions dynastiques"⁴. Ce mariage entre les Bourbons de France, chef de la famille, et les Bourbons de Naples, permet d'affirmer leur retour sur leurs trônes respectifs, après la débâcle napoléonienne.

En 1816, le mariage par procuration a lieu à Naples et il est suivi de l'embarquement de la princesse pour Marseille où elle est remise aux autorités françaises, avant de débiter le trajet qui la conduit vers Paris. C'est donc une princesse porteuse des espoirs des Bourbons qui arrive à la cour des Tuileries. Si elle tombe rapidement enceinte, deux premiers échecs commencent à faire douter des capacités de la princesse à assurer son rôle⁵. Enfin, en 1819, un enfant viable vient au monde, mais c'est une fille, la princesse Louise. En février 1820, au sortir d'une soirée à l'opéra, le duc de Berry est poignardé sous les yeux de son épouse. Après une longue agonie en présence de toute la famille royale, le prince annonce que son épouse est enceinte. Ainsi, les espérances des Bourbons ne sont pas encore totalement perdues et s'ouvre pour la duchesse de Berry une période nouvelle. Celle qui jusqu'alors animait la cour et soutenait les artistes, devient le point de mire de tous les espoirs politiques et dynastiques français.

La duchesse de Berry présente alors un cas des plus inédits, elle n'est pas reine, ni reine douairière, ni dauphine et ne peut prétendre au statut de reine régente. La mort prématurée de son époux la prive de tout espoir de porter l'un de ses titres. Et pourtant, elle est bien l'unique princesse de la Maison de Bourbon qui peut devenir la mère du futur roi de France. Comment les Bourbons vont mettre en scène cette grossesse et ses suites et quelle place peut être laissée à une femme au statut inédit qui ne semble que dévolue à un rôle de ventre? En s'appuyant sur les riches sources iconographiques, sur les textes et apologues publiés au cours de l'année 1820, on

⁴ "can not be studied in isolation from her dynastic connections", Campbell Orr Clarissa (dir.), (2004), *Queenship In Europe, 1660-1815, the role of the consort*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1.

⁵ Une première fille vient au monde dès le 13 juillet 1817 mais meurt après deux jours et le 13 septembre 1818, un fils prématuré ne survit que quelques heures.

pourra analyser le scénario qui se met en place, assignant d'abord à la princesse le rôle de veuve douloureuse, puis l'exploitation de cette image pour la replacer dans une filiation réginale dynastique et enfin la mise en scène d'une grossesse inattendue et d'une naissance miraculeuse.

1. Une veuve douloureuse.

L'assassinat du duc de Berry fait partie de ces instants politiques qu'il convient d'exploiter, aussi bien par l'écrit que par l'image. Tous deux contribuent à répandre l'information et à mettre en scène l'actualité et ses acteurs (Duccini, 2003, p. 12 et p. 57). Tout de suite après la mort de son mari, la douleur de la princesse est exploitée par des auteurs royalistes comme Chateaubriand et Jean Lions qui cherchent à mettre "en scène un temps affectif"⁶. En montrant que la princesse pleure tout comme pleurent les Français, on construit l'image d' "une douleur intime" (Chateaubriand, 1820, p. 82). La plupart des élégies publiés à cette occasion réservent un couplet à la douleur de la veuve, voire à celle de la famille royale au complet. Comme celle de Noël de Quersonnières:

Ma main, pour esquisser cet affligeant tableau,
Des pleurs du désespoir humecte son pinceau:
En la veuve je vois Andromaque éperdue [...]
En Louis, en Monsieur, le désolé Nestor
Embrassant Pisistrate au moment de sa mort;
Et d'Angoulême en pleurs est l'image frappante
Du frère d'Hippias qui déplore Phalante.
(Quersonnières, 1820)

En utilisant la duchesse de Berry, les auteurs élégiaques, d'images ou de textes, peuvent présenter une transformation pour le moins favorable: la jeune princesse

⁶ Chateaubriand François-René de, (1820), *Mémoires, lettres et pièces authentiques touchant la vie et la mort de S. A. R. monseigneur Charles-Ferdinand d'Artois duc de Berry*, Le Normant; Lions Jean, (1820), *Histoire de S. A. R. Mgr le duc de Berry, assassiné dans la nuit du 13 février 1820, avec tous les détails de la procédure, l'interrogatoire et les réponses de Louvel, auteur de cet horrible attentat, son jugement et son exécution, suivie de la relation de l'assassinat de Henri III, de Henri IV et de Louis XV*, Lyon, Savy; Legoy Corinne, (2010), *L'enthousiasme désenchanté, éloge du pouvoir sous la Restauration*, Paris, Société des études robespierristes, p. 79.

insouciant est subitement propulsée dans la violence et le sang. Princesse, elle était prédestinée à une vie faite de bonheur, mais la voilà plongée dans le sang et le malheur. La duchesse de Berry jouit de sa propre chronologie au cœur des événements qui la placent sur le devant de la scène. Dans un premier temps, les ouvrages retraçant l'évènement et publiés à sa suite, la présentent comme une princesse joyeuse et amoureuse profitant d'"une nuit de folle gaité" (Coriolis, 1820, p. 6). Comme pour souligner encore plus l'effroi de cette soirée, Victor Hugo évoque ce moment qui se voulait enchanté, "sous ces lambris, frappés des éclats de la joie"⁷. La transition entre l'insouciance et le malheur est particulièrement exploitée :

Devais-tu donc, princesse, en touchant ce rivage,
Voir sôt succéder le crêpe du veuvage
Au chaste voile de l'hymen? (Hugo, 1858-1859, p. 56)

La duchesse de Berry devient alors une femme éplorée, courageuse et à la grandeur d'âme insoupçonnée, une mère en devenir et enfin une héroïne de tragédie. Ce qui se traduit par la référence antique à Andromaque. De la sorte, la duchesse de Berry se voit dotée de son alter-ego mythologique, elle aussi veuve suite à l'assassinat de son époux par Achille. La plainte funèbre d'Andromaque développée dans la pièce et sa cruelle douleur en font le symbole de la veuve inconsolable (Petite, 2006, p. 167-168). Le nom même de la princesse est plein de sous-entendus, "celle qui combat contre les hommes" (Pomeroy, 1975, p. 16-19). On peut comprendre cette allusion comme faisant de la duchesse de Berry celle qui combat les hommes qui cherchent à affaiblir la monarchie, comme ce 'monstre', l'assassin de son mari: Louvel (Lions Jean, 1820, p. 37). Sa grossesse, la force dont elle fait preuve et son dévouement font d'elle une combattante contre ces hommes de l'ombre. À cette comparaison, il faut aussi ajouter la vision d'Andromaque, modèle de l'épouse, de la mère et de la femme obéissante⁸. Elle brode un manteau pour son époux et lui prépare son bain pour le retour de la bataille⁹. Et quelques scènes de son histoire peuvent servir tout à fait à propos à illustrer ce que vit la duchesse de Berry. En disant adieu à son époux qui part pour la bataille, la princesse

⁷ Hugo Victor, "La mort du duc de Berry" in Hugo Victor, (1858-1859), *Odes et ballades*, Paris, Hachette, p. 55.

⁸ Voir: Keller Albert Galloway, (1913), *Homeric Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

⁹ Voir: Homère, *L'Iliade*, XXII, 440-6.

lui tend leur fils, Astyanax, afin que le prince l'embrasse avant de le rendre à sa mère, façon de reconnaître sa position¹⁰. En reproduisant le même rituel avec leur fille, la princesse Louise, le duc de Berry, sur son lit de mort, légitime l'autorité de la duchesse sur leurs enfants. Andromaque fait partie des premières personnes à se précipiter sur le char ramenant le cadavre son époux et se jette sur lui, ne pouvant qu'embrasser la tête sans vie d'Hector. Enfin, face à la solitude, Euripide lui prête ces mots (vv.524-5): "O mon époux! Que n'ai-je l'appui de ton bras et de ta lance, fils de Priam!"¹¹. On peut également penser que cette comparaison fait sens dans la réalisation d'une médaille. Répondant à un évènement, l'analogie n'a de sens que dans l'instantanéité de cet évènement. Elle ne peut donc tenir sur le long terme.

Rapidement, une autre analogie s'impose entre la princesse et Valentine Visconti, duchesse d'Orléans. Toutes deux sont italiennes, veuves jeunes suite à l'assassinat de leur époux et considérées comme des figures de courage et d'abnégation face au malheur¹². L'histoire de la duchesse Valentine reste un sujet connu et exploité au XIXe siècle (Bann, Paccoud, 2014, p. 109). Il inspire notamment les peintres¹³. Une dame lyonnaise anonyme propose des 'Stances élégiaques' mises en musique par Spontini et les intitule: 'Nouvelle Valentine'. Elle y fait parler la duchesse de Berry à la première personne qui peut alors s'approprier la devise de la duchesse d'Orléans: "plus ne n'est rien, rien ne m'est plus". La duchesse de Berry, elle-même, se l'approprie dans sa correspondance avec son père, dans une lettre du 31 mars 1820: "Ma devise est à présent, Plus ne m'est rien, rien ne m'est plus" ¹⁴. Elle accompagne cette lettre d'une élégie anonyme *La Nouvelle Valentine* où l'auteur, la faisant parler, la compare à la duchesse d'Orléans:

Je répète à mon tour ta plainte douloureuse
 "Plus ne m'est rien, rien ne m'est plus"
 Veuve désespérée à peine je suis mère
 Je te fuis! Elisée! où pour lui je vécus!

¹⁰ Voir: Homère, *L'Iliade*, VI, 6,666-483.

¹¹ Cité par Portulas Jaum , (1988), "*L'Andromaque* d'Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne", in *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 3-1-2, p. 283-304.

¹² Valentine Visconti, 1368-1408, est fille du duc de Milan Jean Galéas Visconti.

¹³ Voir les œuvres de François Richard, copié et diffusé à grande échelle en gravure par Augustin Fauchery, ou de Marie-Philippe Coupin de La Couperie.

¹⁴ "la mia divisa e ora ...", in ASN, Archivio Borbone, 499: Lettere della famiglia di Francia, anno 1820.

Pour lui [son fils] parler de toi, pour l'aimer, pour l'instruire
Résignée à mon sort j'aurais cessé de dire
Plus ne m'est rien, rien ne m'est plus
(ASN, Archivio Borbone, 499)

Cette chute vertigineuse du bonheur au drame est un élément indispensable du discours des auteurs. Elle rend le meurtre encore plus odieux et place la duchesse de Berry comme l'image vivante de cette souffrance qui bouleverse son mode de vie.

Et ma brillante vie, à peine à son matin,
Du jeune âge apportant l'heureuse imprévoyance,
Je revois tous les biens, hélas! que j'ai perdu.
Quel revers a suivi cette trop courte ivresse!
(*Nouvelle Valentine*, Lions, 1820, p. 144)

L'image d'une princesse courageuse devant la douleur et l'agonie de son époux est largement exploitée:

L'infortunée princesse a témoigné à la fois la plus profonde douleur et la plus vive énergie; elle s'est dépouillée précipitamment de ses parures, et s'est consacrée aux soins les plus pénibles et les plus touchants. Étrangère à tout ce qui l'entourait, elle secondait les hommes de l'art, prodiguait les attentions les plus tendres à son auguste époux; et ses douces paroles sont les premières que le prince a entendues en reprenant connaissance. (*Gazette de France*, 15 février 1820)

Cela permet de présenter la princesse comme victime, au travers de son chagrin mais aussi du sang versé. Sang qui macule sa robe évidemment blanche. Sang de son époux, sang de la royauté étalé sur le blanc de la monarchie française: "dans un instant ses habits de fêtes furent couvert de sang" (Chateaubriand, 1820, p. 229). Ce sang reste un élément marquant, car il est celui des Bourbons, celui de la légitimité qu'elle devait perpétuer, elle doit en être le réceptacle, or ici il signe la fin de sa race.

C'en est fait; la duchesse accourt en pâlisant;
Son bras soutient Berry, qu'elle arrose de larmes,
Et qui l'inonde de son sang (Hugo, 1858-59, p. 57)

Les auteurs cherchent à élaborer "un temps édifiant et instrumentalisé" et pour ce faire, on hypertrophie le présent et on le fixe, afin d'obtenir "un présent éternisé" (Legoy, 2010, p. 79-80) et par la même, l'image exemplaire et éternelle d'une jeune

princesse couverte du sang de son mari assassiné mais aussi image de la monarchie recouverte de son propre sang.

Puis, la duchesse de Berry devient la femme éplorée et perdue. Ce faisant, les auteurs peuvent créer un sentiment partagé, celui de la douleur. La duchesse est comme les Français, elle souffre. Tandis qu'en 1814-1815 la monarchie sentimentale était principalement fondée sur les sentiments partagés entre le peuple et le roi ou la duchesse d'Angoulême, elle se fonde ici sur les sentiments partagés entre l'ensemble de la famille royale, duchesse de Berry en tête, et le reste de la France,

le peuple dans sa propre douleur comme dans son rôle de spectateur fait partie de ce drame formant une seule communauté sentimentale avec les Bourbons (Scholz, 2007, p. 196).

Cette douleur permet de forger l'image d'une princesse accessible. La propagande royaliste se sert de cet événement et de la duchesse pour créer un sentiment partagé, celui de la douleur:

Vertueuse princesse que le malheur accable
La France entière en deuil, partage tes douleurs¹⁵

Cette image tend à se confondre avec celle d'une femme pleine de courage, qui continue d'assister son époux malgré le chagrin, malgré la robe tâchée de sang. On la présente alors comme une infirmière qui arrache

sa ceinture pour servir de bandage et d'appareil. Elle seule avait conservé sa présence d'esprit dans ce moment affreux et déployait un caractère au-dessus des âmes communes. (Chateaubriand, 1820, p. 233-234)

Ce courage permet de renforcer l'image d'un couple uni. Au prince qui s'inquiète de la savoir à son chevet, les auteurs lui prêtent cette réponse: "je suis là, je ne vous quitterai jamais" (Chateaubriand, 1820, p. 234). Bel exemple d'abnégation conjugale sinon d'amour. "Ta femme! ses douleurs égalent sa vertu!" (de Piis, 1820, p. 2), sans doute parle-t-on ici de ses vertus d'épouse et de mère qui n'abandonne pas son poste. Mais aussi ses vertus chrétiennes, car son courage n'est pas uniquement physique, il est aussi moral. Loin de sombrer dans l'inaction, elle ne quitte pas son

¹⁵ M. B., (1820), *Les Vœux de la France à la duchesse de Berry*, Marseille, Imprimerie de Guion, p. 2.

époux, ne s'effarouche pas à la vue du sang; "elle était beaucoup plus précieuse en tant que symbole de la bravoure des Bourbons"¹⁶. Elle est un modèle de courage, au même titre que son époux, une vertu prônée par la dynastie des Bourbons. Ce courage permet également de mettre en valeur la famille royale dans son ensemble.

Arrive enfin le point culminant de cette soirée effroyable: l'annonce de sa grossesse, qui offre un retournement de situation romanesque et place désormais tous les espoirs de la dynastie dans la princesse. Elle se doit d'assumer une image nouvelle, plus lourde politiquement. Elle endosse pour la dernière fois et sans certitude, quant au sexe de l'enfant à venir, le rôle qui lui a été confié et qui a été chanté par les auteurs:

Cet hymen, fécond en prodiges,
Va multiplier nos Bourbons.
Quand l'amour assortit deux tiges,
On est bien sûr des rejetons.
(Lefranc, 1832)

Ce nouveau rôle est lui aussi rapidement mis en image, comme dans une estampe de mai 1820 (Fig. 1). On y voit la duchesse dans une pièce tendue de noir, signe de deuil, à genoux sur un prie-Dieu, devant une console portant un crucifix, surmonté de trois chandelles. Au fond, à gauche, on distingue un buste du duc de Berry. La princesse porte une robe noire, un long voile de deuil retenu par un diadème, le regard levé vers la croix.

Telle une suppliante, la duchesse fait le vœu d'avoir un fils. Sa grossesse est évoquée par un léger ventre arrondi sur lequel repose sa main droite. La lettre confirme d'ailleurs cette impression: "Dieu de bonté! exauce ma prière". Cette scène évoque tout à la fois la veuve, la future mère et la tutelle bienveillante de l'époux disparu.

En quelques heures, la duchesse troque son image légère pour jouer un nouveau rôle: celui de veuve et de porteuse des espoirs de la France et de la dynastie. Un élan de douleur lui fait alors dire à Louis XVIII: "je vous demande la permission de retourner en Sicile, je ne puis vivre ici après la mort de mon mari" (Chateaubriand, 1820, p. 2018). La demande n'est pas si incongrue. Il existe à la cour de France

¹⁶ "she was far more valuable as a symbol of Bourbon bravery", in Skuy David, (2003), *Assassination, politics and miracles: France and the royalist reaction of 1820*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, p. 161.

quelques précédents de reines veuves ayant quitté la cour après la mort de leur époux. Ainsi Marie Tudor, regagne la cour de son frère Henri VIII, à la mort de Louis XII en 1515. Marie Stuart regagne l'Écosse six mois après le décès de François II, en 1561. Élisabeth d'Autriche quitte la France l'année suivant la mort de Charles IX. Cependant, toutes ces princesses ont une chose en commun: aucune n'avait donné de fils à la couronne et aucune n'était enceinte à la mort de son époux, à l'inverse de la reine Clémence de Hongrie, qui accouche cinq mois après la mort de Louis X. Pour être sûr qu'elle ne porte pas d'enfant, Marie Tudor, dernière épouse de Louis XII, est mise en quarantaine, afin de faire les vérifications d'usage sur ordre de François Ier¹⁷.

La seule à avoir un enfant, une fille, la reine Élisabeth, est contrainte de la laisser à Paris pour ne plus jamais la revoir. Il est évident que le roi, même si elle est formulée sous le coup de l'émotion, ne peut accéder à cette requête. La princesse est alors reconduite aux Tuileries dans son appartement.

Commence alors le dernier acte de la tragédie donnant, à la duchesse de Berry, toute son aura dramatique. Moment où un poète lui fait dire: "ombre de mon époux sois ma seule compagne" (La Villénié, 1820).

Tout comme Homère décrit la coiffe d'Andromaque qui se dépouille de tous ses attraits, ou comme la pleureuse antique qui s'arrache les cheveux de douleur, la duchesse de Berry décide elle aussi d'abandonner ses cheveux¹⁸. L'ensemble des biographes et des rapporteurs de l'évènement s'en font l'écho.

La princesse coupa ses cheveux de sa propre main; et sur les représentations qu'on se permit de lui faire: Non, dit-elle, je n'ai plus besoin de cette parure que mon pauvre Charles aimait tant. (Lions, 1820, p. 53-54)

Geste théâtral qui présente la duchesse comme renonçant à toute forme de séduction à présent que son époux est mort. En abandonnant sa chevelure, symbole d'une forme de sensualité, la duchesse renonce aussi symboliquement à sa vie de plaisir, pour prendre ses responsabilités. En mettant en scène cet épisode, le discours monarchique semble vouloir conserver un rappel à l'Antiquité, dans la continuité royale bourbonnienne.

La sociologue allemande Frigga Haug rappelle que:

¹⁷ Voir: Barillon Jean, (1897-1899), *Journal de Jean Barrillon, secrétaire du chancelier Duprat, 1515-1521*, Paris, Renouard.

¹⁸ Voir: Homère, *L'Iliade*, XXII, 468-72.

les cheveux ont d'une certaine manière toujours été associés à la sexualité; des allusions et des suppositions sont faites quant à des qualités cachées que les cheveux des femmes révéleraient. Les cheveux peuvent être provocateurs, ils sont perçus comme transmettant une information¹⁹.

Le signal envoyé par la princesse est celui de la fin de l'insouciance, pour se muer en mère du potentiel futur roi de France. Les cheveux contribuent d'une certaine manière à 'faire' la femme, comme le rappelle Michelle Perrot, "la femme est apparence" (Haug, 1987, p. 105) et les cheveux en sont une partie constitutive, un atout de beauté et de séduction évident. Il faut également rappeler le statut prit par les cheveux dès le XVIIIe siècle, mais encore plus au XIXe. Enfermés dans un bijoux ou une boîte, ils sont souvent pensés comme des reliques ou des cadeaux offerts aux êtres chers et représentent une part de l'amour immortel que l'on voue à l'autre (Haug, 1987, p. 65). En les abandonnant, la duchesse de Berry abandonne une part d'elle-même.

Fait rarissime, une princesse Bourbon met en scène sa douleur pour la partager avec son peuple. En effet, cet épisode connaît un tel succès, qu'il est repris par les graveurs. On compte au moins six versions de l'évènement (Fig. 2). Ces représentations, qualifiées "d'images démultipliées"²⁰ indiquent qu'une même scène peut connaître, en raison de sa popularité ou de l'intérêt qu'elle suscite, une représentation renforcée²¹. Cela montre aussi la volonté des graveurs de conserver, au travers de l'imprimé, "pour l'éternité les traces"²² des événements passés. Michel Melot évoque une "image aggravée" (Melot, 2008, p. 24) au sujet de l'estampe, on peut ici comprendre cette notion comme 'dramatisée'. En mettant en image, le graveur, tout comme l'auteur, donne à la scène un ton plus grave propre à susciter l'émotion. Il est nécessairement interprète puisque qu'aucun des graveurs n'a assisté à ce moment, ils en livrent une vision de seconde main, totalement mise en scène.

¹⁹ "hair somehow always appeared in association with sexuality; allusions were made and suppositions expressed as to hidden feminine qualities (passion, seductiveness) which were seen to be expressed in hair. Hair could be provocative, it was seen to act as a signal", in Haug Frigga (dir.), (1987), *Female sexualization: A Collective Work of Memory*, London, Verso, p. 105.

²⁰ Melot Michel, Griffiths Anthony, Field Richard S. et Béguin André (dir.), 1981, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 38.

En publiant et en décrivant ces scènes, les auteurs mettent en lumière une douleur privée qui devient immédiatement publique et se retrouve partagée avec l'ensemble de la France, qui assiste impuissante, à l'émotion de la duchesse de Berry et au chagrin de l'ensemble de la famille royale. Cela est encore plus frappant dans la mise en image qui est faite de l'évènement en lui-même, car si l'assassinat du duc en est le sujet, il présente l'ensemble des Bourbons réuni autour de l'un des leurs. "Vous n'êtes plus des Rois, vous pleurez comme nous" (d'Espinousse, 1820, p. 12) écrit Coriolis d'Espinousse, dans un poème dédié à la duchesse de Berry. On place sur le même niveau la famille royale et son peuple, on gomme la ligne de séparation qui fait de la majesté royale une chose inaccessible. On peut alors évoquer une légitimation dynastique de la monarchie diminuée par cette mise en image (Scholz, 2007, p. 198).

2. Représenter une veuve royale qui n'est pas reine.

Dans un premier temps, la princesse n'existe plus que comme veuve royale. Si sa grossesse ne fait pas de doute au sein de la famille royale, certains questionnent cette grossesse trop miraculeuse et l'image de veuve tend à véritablement s'imposer. Elle doit permettre de capitaliser sur un lien entre la princesse et les Français, lien affectif qui doit rejaillir sur l'ensemble des Bourbons. En tant que veuve, elle est une sorte de 'victime collatérale' de l'assassinat de son époux. La période de deuil des reines et dauphines est codifiée et si la princesse n'est ni l'une ni l'autre, elle est pourtant soumise au même protocole. Si à l'origine ce délai permet de s'assurer que la princesse n'est pas enceinte, cette précaution est ici inutile. Pourtant, elle est isolée pendant quarante jours au château de Saint-Cloud, dans une chambre totalement fermée, toute drapée de noir, aux miroirs occultés et uniquement éclairée par des cierges. Cette pratique ne s'était plus vue depuis le veuvage de Louise de Vaudémont à la mort d'Henri III.

Sa représentation comme veuve s'inscrit aussi dans cette politique de mémoire en lien avec les souveraines du passé. Elle n'est bien entendu pas unique et les représentations de souveraines en tenue de deuil sont importantes. Chez les Valois, nous disposons de nombreuses représentations de Catherine de Médicis, Marie Stuart, ou Élisabeth d'Autriche, en grand deuil, mais aussi chez les Bourbons avec Marie de Médicis, Anne d'Autriche ou Marie-Antoinette ([Fig. 3](#), [Fig. 4](#), [Fig. 5](#), [Fig. 6](#), [Fig. 7](#), [Fig. 8](#)). La duchesse de Berry est donc placée à dessein dans cette filiation réginale française.

On évoque les reines blanches, même pour celles vêtues de noir, "à cause des voiles blancs qu'elles portaient durant leur viduité" (Duchesne, 1609, p. 588). La question soulevée par ces deux couleurs du deuil royal entraîne aussi celle de la place de la veuve. Le deuil blanc serait réservé aux princesses sans enfants mâles: "comme qui diroit Reines en blanc et sans autorité" (de Riez, 1672, p. 181). Comme le souligne Fanny Cosandey, sans fils, une reine ou une dauphine voit son poids politique largement diminué, ce qui conduit le plus souvent à un retour dans leur famille (Cosandey, 2000, p. 233-234). D'où l'hypothèse que les deux types de représentations de la duchesse de Berry, en deuil blanc et en deuil noir, seraient le reflet de la temporalité du deuil. Le blanc intervient dans le dernier temps du deuil, soit six mois après le décès, c'est une forme assouplie prévue par l'étiquette (Dupont-Logié dir., 2007, p. 115). Mais il peut aussi s'agir d'un message politique. En effet, le deuil blanc est souvent associée à Blanche de Castille et rappelle "une honorable mémoire tirée du bon gouvernement de cette sage princesse" (Duchesne, 1609, p. 587). Cette dernière a assumé pendant plus de huit ans, la charge de régente, au nom de son fils Louis IX²³. Le fait d'adopter le deuil blanc, qui se termine quelques semaines avant la naissance du prince, permet d'affirmer que la duchesse se tient prête à assumer un rôle de régente, sinon de mère du roi.

Mais l'image la plus associée à la duchesse de Berry, et la plus diffusée, reste celle de la veuve en noir, avec pour seule touche de blanc le bonnet de dentelle. Elle est semblable au deuil prit par Marie-Antoinette au Temple et à la Conciergerie. La mort de l'époux royal signifie, pour une princesse, un changement de position. D'épouse, elle devient douairière, régente ou mère des héritiers du trône. La place de la duchesse de Berry est presque inédite. Son mariage ne lui confère ni le titre de reine, ni celui de dauphine. Sa situation ne peut non plus se comparer à Marie-Josèphe de Saxe, qui une fois veuve du dauphin, conserve son rang de dauphine tout en étant la mère de trois fils. La duchesse conserve donc son titre intact et reste porteuse d'espoir jusqu'à sa délivrance. Cette titulature ambiguë, cette position inédite, peut aussi être une piste pour expliquer l'association quasi-systématique du duc de Berry sur les images représentant sa veuve. Avant de devenir mère, elle n'existe que comme épouse. La référence à son époux, puis à son fils sont autant de moyens de justifier et de rappeler sa position au sein de la famille royale. Son statut de veuve lui permet cependant d'occuper "la fonction sociale de son époux défunt" (Margadant, 1998, p. 417) et d'occuper une scène plus large qu'auparavant.

²³ De 1226 à 1235.

L'image de veuve est soigneusement orchestrée par le pouvoir royal qui commande à cet effet différentes toiles de la duchesse de Berry. Celle qui sert presque de prototype à toutes les représentations suivantes est l'imposante œuvre, (2.20 x 1.69 m), de François-Joseph Kinson ([Fig. 9](#))²⁴. Nommé en 1819 peintre de la cour de Louis XVIII et du duc d'Angoulême, il commence son tableau dès 1820 et l'expose au Louvre l'année suivante. Il connaît un succès immédiat, fixant l'image à la fois de la veuve, de la mère et de la porteuse des espoirs de la dynastie:

ce beau portrait qui fut offert aux regards du public dans le courant de l'année dernière et dans le salon même du Musée, y exciterait encore aujourd'hui le plus vif intérêt²⁵.

Ce portrait montre "*la sollicitude de la mère retenant les larmes de l'épouse*"²⁶. Kinson choisit de présenter la duchesse de Berry avec sa fille. Son vêtement noir tranche avec l'extrême blancheur de son visage et avec le bonnet en gaze blanche des veuves. "Une mélancolie touchante se peint dans ses traits et son maintien"²⁷ et un détail vient quelque peu atténuer cet aspect de tristesse générale: on distingue clairement le ventre arrondi de la princesse, signe de l'espoir dont elle est porteuse. Ce portait dans les signes qu'il utilise et l'image qu'il propose rappelle cependant une autre composition. Peu de temps après la mort de Marie-Antoinette, en 1793, Anne-Flore Millet, alors en exil à Londres, réalise un portrait de la reine: 'Portrait de Marie-Antoinette au Temple' ([Fig. 10](#)). Sur ce tableau, la reine est représentée assise, en grand deuil: robe noire, coiffe en dentelle blanche et long voile noir. Elle porte, autour du cou, un médaillon avec les profils de Madame Royale et du Dauphin. Sur la table à droite, on remarque un buste de Louis XVI et le testament de la reine. La tenue est donc presque identique et si la reine ne peut être représentée avec ses enfants, son rôle de mère est évoqué par le médaillon. De même, le buste de son époux, rappelle son statut, à la fois de souveraine et de mère de l'héritier. Le portrait connaît également une diffusion *via* la gravure par John Murphy, en 1795. Il n'est

²⁴ Le tableau faisait partie des collections du comte de Chambord, il est vendu avec la collection du château de Frohsdorf en 1942, avant d'être acheté lors d'une vente à l'hôtel Drouot pour 5830 francs le 22 novembre 1945. Il fait son entrée à Versailles le 11 janvier 1946, où il est toujours conservé.

²⁵ *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Salon de 1822*, Paris, Imprimerie Royale, 1822, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

pas impossible d'attribuer la postérité de l'œuvre de Kinson au modèle élaboré par Millet.

Les estampes reprennent et exploitent cette imagerie, offrant au public à la fois une veuve pathétique mais dont la grossesse puis l'accouchement, d'un prince, la transforme en héroïne, dont la souffrance semble transcendée par un bonheur inattendu. Ces images proposent une vision romancée et dramatisée de la princesse. Elle s'inscrit de la sorte véritablement dans le "roman" bourbonien, devenant ainsi, non plus une simple actrice secondaire, mais un premier rôle.

Une première thématique exploitée par les estampes permet à nouveau de renforcer le lien dynastique en l'inscrivant dans la mythologie familiale. La duchesse de Berry devient une seconde Jeanne d'Albret. La reine de Navarre est l'ancêtre de tous les Bourbons, c'est de son union avec Antoine de Bourbon que naît Henri IV. La reine est une femme forte, une "femme d'exception" (Pascal, 2004, p. 243-257).

La référence à Jeanne d'Albret peut aussi avoir une autre signification: la plus évidente est celle de la mère du futur roi, mais on peut aussi y voir une vision à plus long terme. Politiquement, on peut alors préparer l'idée d'une régence avec l'image d'une femme qui a prouvé "*que la fermeté et la bravoure ne sont pas réservées aux hommes*" (Bost, 2004, p. 441-456). Pierre Bayle n'hésite d'ailleurs pas à comparer la reine de Navarre à Penthesilée, reine des Amazones (Bayle, 1734, p. 321-332). Ce faisant, Bayle souligne dans son article combien la reine est un modèle politique et militaire. Eugénie Pascal en analysant ses écrits publiés dès 1568-1569 montre que la reine se définit comme une femme et à ce titre comme mère d'un héritier:

ce qui incitoit plus ma conscience estoit mon fils, la voyant desja grand, et sinon pour porter les armes, au moins pour devoir estre à l'escole militaire, je vous diray que ce scrupule ne m'a jamais laissée en repos que je ne l'aye rendu où il est pas la grace de Dieu. (Berton, 1570, p. 221).

Ainsi, elle est mère avant tout, mais éducatrice et formatrice d'un futur roi sans sombrer dans le sentimentalisme.

C'est l'enveloppe seule de la fonction maternelle qu'elle revêt, vidée de toute substance subjective, au profit de son statut de reine et de la position de son fils. (Pascal, 2004, p. 254)

À cette vision, les lithographies de la duchesse de Berry accordent un aspect plus sentimental, plus en rapport avec la mort violente du duc de Berry. Remettre en

avant la nécessité pour la duchesse de Berry d'être une éducatrice, pour faire de son fils, le digne héritier d'Henri IV.

Une éducation bien comprise et les sages leçons de sa mère, la ferme et vaillante Jeanne d'Albret firent vite de lui un homme solide et vigoureusement trempé (Calvet, 1894)

Le rôle de guide de la mère envers son fils et héritier de la couronne est analysé par Christian Desplat. Il affirme que sous la Restauration, "les mères n'avaient aucune place dans la généalogie des héros" (Desplat, 2004, p. 457-499), ce que cette mise en image semble contredire. C'est en effet oublier les multiples références à la filiation entre Henri IV et les princesses et occulter l'existence de ces gravures, qui placent la duchesse de Berry comme l'héritière, dynastique et spirituelle, de Jeanne d'Albret. La duchesse doit être conforme à un modèle esquissé dès le XVIIIe siècle, celui d'une "vertueuse compagne, elle donna une excellente éducation à son fils, l'instruisit" (Saint-Simon, 1880-1893, p. 329). Sous la Restauration, Maizony est un des premiers à mettre en avant la filiation féminine d'Henri IV et de mettre en lumière la duchesse de Berry, elle aussi héritière de ces souveraines: Jeanne d'Albret bien entendu, mais aussi Blanche de Castille, "Mme la duchesse de Berri, comme une autre Blanche de Castille, fit la première instruction de son fils" (Maizony, 1824). Chez les Bourbons, comme dans toutes les familles royales, il y a de glorieux ancêtres dont il convient de suivre l'exemple. Déjà Marie de Médicis se voyait comparée à Blanche de Castille dans l'éducation qu'elle donnait au futur Louis XIII:

c'est la mesme instruction que la Royne Régente donne à son fils que souloit donner Blenche de Castille à S.Louys âgé de douze ans.²⁸

Quelques gravures opèrent un rapprochement entre la duchesse et la reine²⁹. Sans doute publiée fin 1820, 'La nouvelle Jeanne d'Albret' (Fig. 11) par Jean-Dominique-Étienne Canu reprend à l'identique, mais de manière plus simple, le tableau de Kinson. On peut y voir la tentative de "s'approprier une part de l'aura des vrais originaux" (Van Miegroet, 2008, p. 47-64). Cette copie touche sans doute un plus

²⁸ (1614), *Libre discours sur les derniers mouvements de la France et particulièrement du Poitou*, s.l., p. 26.

²⁹ Voir également: Jean-Marie Guadin, *Jeanne d'Albret, Reine de Navarre, conduisant son fils Henry IV au tombeau de son Père*, d'après un tableau d'Henriette Lorimier exécuté en 1806, Fig. 179.

large public et il est évident que "*l'estampe facilite la copie*"³⁰. La scène est globalement la même: la duchesse en tenue de deuil tenant sur ses genoux Mademoiselle tournée vers le buste de son père. Canu ajoute un berceau enveloppé dans le manteau royal bordé d'hermine (bleu ou rouge selon la version) et dans lequel repose le duc de Bordeaux paré du cordon bleu. À ses pieds, un chien, symbole de fidélité.

La lettre est très fournie. Tout d'abord, elle rappelle que l'estampe a été présentée à la duchesse de Berry par son auteur. Puis s'ajoute un poème:

Sous la garde de la fidélité
Illustre enfant de Thérèse et de Caroline,
Repose avec sécurité.
Gage certain de la faveur divine
Précieux rejeton de tant d'illustres rois
Commence à sourire à ta mère
Après tant de périls, après de si longs mois
Elle attende ce tendre salaire;
Bientôt brillera l'heureux jour
Où près du buste de ton père
Elle t'enseignera les vertus et l'amour.

Une seconde thématique plus classique reprend l'image de la veuve royale, en s'inspirant le plus souvent de l'imagerie de Kinson dans l'attitude et les vêtements de la duchesse. On constate que cette représentation finit par devenir l'image type de la duchesse de Berry en veuve³¹. Elle en fixe les attributs contribuant à construire une image standardisée de la princesse dans les années 1820 - 1822.

La grossesse de la princesse apparaît comme le dernier rempart avant l'effondrement de la dynastie. En ce sens, on ne note pas de véritable rupture, le temps étant suspendu à son accouchement qui devient le centre d'attention et des représentations. Le prolongement de ces représentations est la construction de l'image de veuve de la duchesse de Berry, largement empruntée à Kinson et popularisée par les nombreuses estampes. Un second événement, indissociable de l'assassinat du duc de Berry car il en est son heureuse conclusion, est l'accouchement de la duchesse de Berry.

³⁰ Melot Michel, Griffiths Anthony, Field Richard S. et Béguin André (dir.), *op.cit.*, p. 68.

³¹ Voir également l'estampe de Ludwig Rullmann, éditée chez Ostervald, Editeur, rue Pavée saint André N° 5, à Paris, en 1820, Fig. 182.

3. Une grossesse royale atypique et mise en scène.

La duchesse de Berry semble pleinement consciente de son rôle reproducteur essentiel à la dynastie, comme le rapporte son médecin accoucheur, le docteur Deneux: "Monseigneur a fort à cœur que je devienne grosse promptement; j'ai aussi le plus grand désir de remplir ma promesse"(Deneux, 1881). En effet, les devoirs royaux féminins "sont en fait une vocation, dans le sens où il y a des responsabilités à accomplir comme être une épouse, une mère [...]" (Beem, 2019, p. 1).

La grossesse de la princesse et la ferme certitude qu'elle va mettre au monde un garçon complète cette image de veuve royale. Si elle peut s'inscrire dans cette lignée des reines de France veuves et douloureuses, elle doit, tout comme elles, s'assurer de donner un héritier au trône. Des moyens presque inédits sont mis en œuvre pour assurer une publicité maximale autour de cette grossesse, dernier espoir de la dynastie.

À l'inverse de beaucoup d'autres reines et princesses, l'iconographie se saisit de l'image de la duchesse enceinte. Une image corrigée, fantasmée, voire glorifiée, mais il n'en reste pas moins vrai que cette grossesse est mise en scène. Il y a une rupture, sans doute due à la circonstance particulière. La reine ou la princesse représentent un idéal de beauté et de grâces. La grossesse avec ses différents désagréments physiques n'appelle donc pas à la représentation, il ne s'agit pas d'un modèle qui flatte les qualités physiques supposées de la souveraine (Berthiaud, 2016, p. 144). Les portraits des reines ou dauphines enceintes sont rares sinon presque inexistantes, cet état n'étant pas destiné à être représenté. Seule Anne d'Autriche pose pour Charles Beaubrun pendant sa première grossesse (Fig.12). Cette exception peut s'expliquer par le caractère quasi miraculeux d'un évènement que l'on attendait plus. La reine, souvent associée à la Vierge, dans les fonctions et les couleurs, ne doit pas laisser la grossesse brouiller cette image de "mère déssexualisée" (Berthiaud, 2016, p. 144). Cette réticence à montrer la souveraine enceinte peut aussi s'expliquer par le caractère incertain de l'évènement: aussi bien dans son diagnostic que dans sa finalité (Berthiaud, 2012, p. 93-108). Pour la duchesse de Berry, cette grossesse surprise donne lieu à de l'espoir et permet d'entretenir un autre, celui d'un prince. Mais c'est aussi une perspective d'avenir pour la duchesse elle-même, car "le devoir de maternité n'est pas un vain mot: la venue d'un enfant est la seule véritable garantie, pour la reine, d'une incorporation totale et définitive à la monarchie" (Cosanday, 2005, p. 69-90). Les peintres se risquent donc à montrer le ventre arrondi

de la princesse. Masquer cette grossesse serait en masquer les attentes. L'enjeu est trop important pour les Bourbons.

La duchesse cherche à reprendre les gestes et les traditions qui présidaient à la naissance d'un fils. C'est pourquoi, elle organise un pèlerinage à Notre-Dame de Liesse, sanctuaire particulièrement vénérée par les souveraines. Il a vu passer Louise de Lorraine, Marie de Médicis, Anne d'Autriche ou Marie-Thérèse d'Autriche. Anne d'Autriche s'y rend pour demander la naissance d'un fils tant attendu. Monseigneur de Bombelles, aumônier de la duchesse, est envoyé au sanctuaire, en son nom, pour demander un fils. À la suite de son accouchement, la princesse décide d'aller en personne, en mai 1821, remercier la Vierge d'avoir exaucé son vœu. Son séjour est relaté par M. Brayer, dans sa 'Relation du voyage de SAR Madame la duchesse de Berry et de son pèlerinage à Notre-Dame-de-Liesse', la princesse laisse au sanctuaire "une lampe en vermeil d'un grand prix et d'un travail achevé"³².

Avant même sa naissance, l'enfant de la duchesse de Berry est déjà un miracle: miracle de cette grossesse inespérée, il devient 'l'enfant du miracle' pour les auteurs comme Lamartine ou Chateaubriand³³. La duchesse de Berry est consciente de devenir la "Mère de l'Espoir des Bourbons"³⁴. Elle affirme à Louis XVIII avoir fait un rêve dans lequel elle voyait Saint Louis, accompagné de Mademoiselle, lui présenter un fils. Ses propos sont rapportés, entretenant ainsi l'espoir. Monsieur qui cherche à la préparer à la naissance d'une fille se serait vu répondre: "Mon père [...] Saint Louis en sait plus que vous là-dessus"³⁵. Après la naissance du prince, la presse reprend cette anecdote devenue réalité:

Auguste enfant, ta naissance fut révélée à ta mère, elle seule au milieu de l'anxiété générale, s'est montrée constamment calme et confiante (*Le Moniteur*, 1er octobre 1820).

³² Brayer M., (1821), *Relation du voyage de SAR Madame la duchesse de Berry et de son pèlerinage à Notre-Dame-de-Liesse*, Paris, p. 48. Pour la mise en image de la cérémonie, voir: *La Royale Pèlerine ou La Duchesse de Berri à Notre Dame de Liesse*, Fig. 184.

³³ Sur le sujet voir: Counter Andrew J., (2013), 'La naissance du duc de Bordeaux, ou la Restauration s'attendrit', in *Romantisme*, vol. 159, no. 1, p. 109- 122.

³⁴ 'Mother of the Bourbon Hope', Aali Heta, (2021), *French royal women during the Restoration and July Monarchy. Redefining women and power*, Palgrave Macmillan, p. 51.

³⁵ (1820), *Le berceau de lys ou fastes poétiques de la naissance de SAR le duc de Bordeaux*, Paris, Louis Janet, p.35.

Le sexe de l'enfant à venir devient alors un sujet de représentation. La duchesse de Berry veuve ne peut avoir une autre chance. Princesse Bourbon de naissance, elle descend tout à la fois d'Henri IV et de Saint Louis et l'iconographie le rappelle, pour encore une fois inscrire cette princesse dans une lignée royale française dont elle devient l'ultime garante. Ce rêve, que l'on peut qualifier de micro-événement est pourtant considéré comme suffisamment important pour être retranscrit: "Le songe prophétique sert ici à accentuer la dimension miraculeuse d'une naissance." (Legoy, 2010, p. 83). On compte au moins trois versions différentes directement inspirées du songe, et deux autres qui peuvent s'y rattacher ou tout du moins le compléter (Fig. 13). L'image sert tout d'abord à entretenir l'espoir, à rappeler la filiation avec l'ancêtre saint: Louis IX et à continuer de capitaliser sur l'image de mère de la princesse, veuve soutenue à la fois par son époux et par le saint patron des rois de France.

Pour accorder encore plus de crédibilité à ce songe prophétique, le docteur Deneux rapporte l'échange qu'il a eu avec la princesse à ce sujet:

Cette nuit j'étais à l'Elysée; je tenais par la main mes deux enfants, ma fille et un jeune Prince: j'ai vu alors très distinctement St Louis; il voulait couvrir de son manteau Royal Mademoiselle, je lui ai aussi présenté mon fils et le Saint Roi nous a enveloppés tous les trois dans son manteau, nous a bénis et a couronné mes enfants (Deneux, 1881)

Ce rapport tend à crédibiliser encore un peu plus le mythe entourant la naissance du prince. La duchesse elle-même contribue à la diffusion de ce songe, puisqu'elle envoie à son père, dans une lettre du 10 juin 1820, un poème, 'Songe, récit historique':

Rayonnant de clarté Saint Louis m'apparais (sic)
 C'est lui j'ai reconnu sa tête vénérable
 Près d'elle (Louise) un jeune enfant tranquillement sommeille
 Et toute à mon bonheur, je cours mère orgueilleuse
 Présenter au saint roi ma charge précieuse
 De son auguste main le couronne lui-même
 Cher époux voit ton fils! vois le nouveau Bourbon³⁶.

L'ensemble de ces représentations vise plusieurs objectifs: entretenir l'intérêt autour de la grossesse de la princesse, en faire comprendre les enjeux et peut-être

³⁶ ASN, Archivio Borbone, 499: Lettere della famiglia di Francia, anno 1820.

aussi entretenir, sinon développer la popularité dont jouit la duchesse de Berry, et par ricochet l'ensemble de la famille royale. L'accouchement de la duchesse devient alors la pièce centrale et finale de ce moment-clé de la Restauration bourbonnienne.

Il est scruté avec attention en raison de toute la charge symbolique qu'il véhicule. Si les accouchements des princesses de la maison royale sont publics, celui-ci se doit de l'être encore plus, car c'est de lui que dépend l'avenir même de la famille royale. Aucun soupçon de substitution ne doit être toléré. Cela explique les nombreuses relations qui sont faites de la naissance du duc de Bordeaux, allant de la plus médicale, celle de l'accoucheur le docteur Deneux, aux versions plus ou moins piquantes des mémorialistes. Cette scène devient un passage obligé pour tous les biographes de la princesse, intérêt qui ne se dément pas, jusque dans les ouvrages les plus récents.

La princesse qui ne va pas pouvoir "mettre en scène une famille royale" va tout de même, au travers de cette grossesse puis de sa propre maternité mettre en scène l'espoir et la Providence (Kosior, 2019, p. 139). Cette grossesse, qui ne peut être que la dernière, est donc placée sous haute surveillance. La princesse est traitée comme un objet précieux, à tel point que les voyages en voiture qui ne peuvent être évités, sont sécurisés à l'extrême. Elle se déplace sur un matelas, "pour faire dans la voiture un lit de repos sur lequel SAR a été placée" (Deneux, 1881). Son accoucheur ajoute qu'il est formellement interdit pour la princesse de monter les escaliers et qu'elle est maintenue couchée la plupart du temps. Ces précautions ne sont pas inédites pour les reines, dauphines ou princesses faisant fonction. La duchesse de Bourgogne est interdite de danse et ne marche presque plus, se voyant même octroyer une petite chaise à porteurs d'intérieur pour passer les marches sans se fatiguer. Il convient de protéger au maximum l'enfant à venir et de prévenir tout risque de fausse-couche.

La naissance à venir est un acte de la vie curiale, encore plus dans ce cas particulier d'une naissance posthume. Elle doit être contrôlée, encadrée et suivre le rituel prévu à cet effet. Un ensemble de gestes, de phrases et de personnes donnent corps à cette cérémonie (Fogel, 1989, p. 18). "Il y a un usage politique de la répartition des corps dans l'espace, de la distance ou à l'inverse de la proximité entre les corps" (Brambilla, 1996, p. 2016). Un premier élément de cette organisation est le lieu: la duchesse de Berry devenue veuve ne peut accoucher à l'Élysée, résidence qu'elle partageait avec son époux. Il est donc décidé qu'elle accouchera dans son appartement du pavillon de Marsan, aux Tuileries. Pour la duchesse de Berry, la nécessité d'avoir des témoins irrécusables se fait sentir. Louis XVIII choisit le maréchal Suchet, duc d'Albufera, maréchal d'Empire et gouverneur des Invalides,

et le maréchal de Coigny, pair de France alors âgé de 83 ans, pour assurer cette tâche et ces derniers sont priés de loger aux Tuileries jusqu'au terme de la princesse. En effet, son personnel ne peut suffire et peut prêter à caution en raison de sa fidélité à sa maîtresse.

L'accès à la chambre est gardé afin de prévenir toute accusation de substitution³⁷. Doivent également être présents à l'accouchement, le roi, les membres de la famille royale, les princes du sang et la gouvernante des Enfants de France, Madame de Gontaut. Ils forment le premier cercle autorisé à assister à l'évènement. Pascale Mormiche récuse la notion d'accouchement public pour les reines et princesses, car ne sont présents véritablement dans la chambre que les personnes, dont le rang à la cour, l'autorise. Mais cette distinction ne porte que sur la notion de public. Il n'est pas quantifié, et finalement peu importe le nombre et la qualité des personnes présentes, un accouchement royal se fait bien devant témoins, dans la mesure où il ne relève pas de la stricte intimité. L'ensemble des mesures prises par le roi vise aussi à prévenir un accouchement rapide. En effet, la duchesse de Berry est connue pour accoucher très promptement, ce que son médecin confirme:

comme toutes les Italiennes mariées en France, il est rare que l'accoucheur arrive près d'elle assez tôt pour recevoir l'enfant. (Deneux, 1881)

L'accouchement de la duchesse de Berry devient presque une scène de pièce de théâtre tant il est rocambolesque. La source principale reste le récit du docteur Deneux, très détaillé et émaillé de nombreuses précisions techniques et médicales. La crainte du docteur s'est avérée fondée, la princesse a accouché en pleine nuit si vite que personne n'a pu arriver à temps pour y assister. Cette naissance rapide et nocturne bouleverse l'étiquette et oblige la duchesse à improviser:

"Accourez vite, nous avons un Prince, je suis accouchée en deux douleurs, je suis bien, ne vous occupez pas de moi, soignez mon enfant" et le prince allant bien "en ce cas, dit la Princesse, ne coupez point le cordon; je veux qu'on voie l'enfant tenant encore à moi et qu'il est bien le mien. Qu'on aille bien vite chercher Monsieur le Duc d'Albufera". (Deneux, 1881)

³⁷ Voir: Archives de Vathaire, fond privé, cité par Hillerin Laure, (2010), *La duchesse de Berry, l'oiseau rebelle des Bourbons*, Paris, Flammarion.

Le récit pourrait s'arrêter là, et l'étiquette reprendre ses droits, mais les témoins officiels n'arrivant pas, la duchesse de Berry décide de faire entrer dans sa chambre les soldats en faction dans le couloir:

Elle se mit tout à nud (sic) des pieds à la tête en écartant même les cuisses pour qu'on pût voir le cordon jusque dans les parties [...] la Princesse qui peut-être aussi s'aperçut de la surprise qu'ils éprouvaient de voir qu'une femme de son rang osât en présence de tant de monde, s'affranchir de toutes les lois de la pudeur, leur dit: "Ne craignez rien, Messieurs, approchez et voyez si c'est bien un garçon". (Deneux, 1881)

Si la duchesse cherche à faire reconnaître de manière indiscutable qu'il s'agit bien de son enfant, cette exposition inédite pour une femme de la famille royale fait jaser. À l'arrivée du duc d'Albuféra, la duchesse de Berry l'apostrophe:

"Voyez, lui dit-elle, il tient encore à moi, le cordon n'est pas encore coupé et ne le sera que quand vous en aurez la certitude", on peut enfin couper le cordon et "cette opération a été faite en présence de Monsieur le Maréchal, de MM. Les gardes nationaux, de MM. Baron et Bougon" (Deneux, 1881).

Ce n'est qu'avec l'arrivée de Louis XVIII que cet acte officiel reprend une forme de solennité³⁸. La princesse s'exclame tout de même face au souverain: "je n'ai pas fait la carpe pâmée mais peu s'en est fallu" (Deneux, 1881). Le corps de la duchesse de Berry perd alors toute forme de majesté et se trouve ramené "à la condition banale d'une femme confrontée à un péril extrême" (Perez, 2019, p. 362). La princesse a accompli sa mission, mais son corps n'en sort pas glorifié, mais plutôt ridiculisé.

La princesse est largement remerciée et son corps fécond ne passe pas au second plan. L'étiquette, ou tout du moins une forme de mise en scène, est alors théâtralisée par le roi. Lui seul est autorisé à soulever l'enfant, indiquer son titre, celui de duc de Bordeaux et c'est ce geste qui permet de présenter le prince à l'ensemble des courtisans et de l'intégrer immédiatement dans le système de représentation curiale (Mormiche, 2016, p. 64). Le nom du prince est un symbole: Henri, le reliant au fondateur de la dynastie, l'appelant à s'inscrire dans les pas de son illustre ancêtre. Aucun prince héritier n'avait plus porté ce nom depuis la mort d'Henri IV.

³⁸ On retrouve les détails et les relations des témoins dans le long extrait des registres de l'état-civil de la maison royale, publié dans le *Moniteur* du 30 septembre 1820.

C'est d'ailleurs cette scène, bien plus digne et conforme aux usages que les illustrateurs se proposent de représenter, suivant en cela la tradition iconographique des naissances royales et bien plus en phase avec les représentations précédentes de veuves courageuses et dignes. La mise en image de cette naissance privilégie l'aspect familial de la scène en mettant en avant l'ensemble des membres de la famille royale. Cette naissance permet de rejoindre les idéaux d'une image familiale telle que la pense le premier XIXe siècle. Il s'agit tout à la fois de présenter une scène domestique, propre à la plupart des familles: la naissance d'un enfant, sans pour autant lui ôter totalement sa dimension dynastique. La Restauration cherche ici à allier les deux aspects de cet événement et on peut alors reprendre l'interrogation de Nathalie Scholz: 'La monarchie sentimentale: un remède aux crises politiques de la Restauration?' (2007). L'iconographie officielle se montre plus prude que les rapports écrits, puisque la comtesse de Boigne souligne combien "les gazettes furent, pendant quelques jours, d'une si dégoûtante indécence qu'on n'osait pas les laisser sur la table" (Boigne, 1907-1908, p. 60). Le tableau de Jean-Charles Tardieu présente l'ensemble des codes officiels, sorte de condensé de toute cette iconographie: une princesse en tenue de veuve, soutenue par la France et la Religion, présentant son fils à Dieu, à son père et à ses glorieux ancêtres royaux ([Fig.14](#)).

La duchesse de Berry est une figure à part dans la monarchie française. Son rang et son statut est bien plus ambigu qu'il n'y paraît. Si elle se doit de devenir la mère de l'héritier du trône, elle ne pourra jamais assumer une quelconque fonction usuellement réservée à la mère d'un dauphin. Elle ne sera jamais reine, jamais dauphine et les espoirs d'une régence sont plus qu'hypothétiques. Son image se trouve encore modifiée par la mort de son époux. Elle devient alors l'héroïne tragique et courageuse, le discours royaliste lui construisant une image attendrissante propre à émouvoir. Ses maternités et finalement la naissance du fils qu'on attendait d'elle, fixe définitivement une image maternelle et porteuse d'avenir qu'elle est la seule à pouvoir incarner au sein de la famille royale. Cependant une fois son fils venu au monde, quelle place peut-elle occuper? Si son veuvage et sa grossesse l'ont rattaché à la lignée des reines passées, sa maternité ne peut que la renvoyer dans l'ombre car elle ne pourra mobiliser aucunes des prérogatives attachées à la mère d'un futur roi. L'image de la princesse est donc travaillée pour répondre aux besoins politiques et dynastiques du moment et peut donc être amenée à évoluer en fonction des réalités. Là où une reine devenue mère voit son statut à la cour se raffermir, la duchesse de Berry voit le sien se diluer pour la renvoyer à ses occupations de princesse des modes et des arts.

4. Bibliographie citée.

- (1614) *Libre discours sur les derniers mouvements de la France et particulièrement du Poitou*, s.l.
 - (1820) *Le berceau de lys ou fastes poétiques de la naissance de SAR le duc de Bordeaux*, Paris, Louis Janet.
 - (1820) *Le Moniteur*.
 - (1822) *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, Salon de 1822*. Paris: Imprimerie Royale.
- Aali, Heta (2021) *French royal women during the Restoration and July Monarchy. Redefining women and power*. Palgrave Macmillan.
- Bann, Stephen – Paccoud, Stéphane (2014) *L'Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802-1850*, t. 2. Paris: Musée des Beaux-Arts de Lyon – Hazan.
- Barillon, Jean (1897-1899) *Journal de Jean Barrillon, secrétaire du chancelier Duprat, 1515-1521*. Paris: Renouard.
- Bayle, Pierre (1734) *Dictionnaire historique et critique*, t. 4, Cinquième édition. Amsterdam: Compagnie des libraires.
- Becquet, Hélène (2012) *Marie-Thérèse de France. L'orpheline du Temple*. Paris: Perrin.
- Beem, Charles (2019) *Queenship in Early Modern Europe*. London: Bloomsbury.
- Berthiaud, Emmanuelle (2012) 'Le vécu de la grossesse aux XVIII^e et XIX^e siècles en France', in *Histoire, médecine et santé*, 2, p. 93-108.
- (2016) 'La représentation des reines et des princesses enceintes', in Pascale Mormiche et Stanis Perez (dir.), *Naissance et petite enfance à la cour de France, Moyen-Age – XIX^e siècle*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Berton, Barthélemy (1570) *Histoire de nostre temps*. La Rochelle.
- Boigne, Adèle d'Osmond, comtesse de (1907-1908) *Mémoires, récits d'une tante*, t. II. Paris: Plon-Nourrit.

- Bost, Hubert (2004) 'Jeanne d'Albret, amazone de la Réforme', in Berriot-Salvadore, Évelyne - Chareyre, Philippe - Martin-Ulrich, Claudie (dir.) *Jeanne d'Albret et sa Cour. Actes du colloque international de Pau (17-19 mai 2001)*. Paris: Champion.
- Brambilla, Elena (1996) *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*. Paris: L'Harmattan.
- Brayer, M. (1821) *Relation du voyage de SAR Madame la duchesse de Berry et de son pèlerinage à Notre-Dame-de-Liesse*. Paris.
- Calvet, C. (1894) *Manuel d'Histoire de France, Cours élémentaire*. Paris.
- Campbell Orr, Clarissa (dir.) (2004) *Queenship In Europe, 1660-1815, the role of the consort*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chateaubriand, François-René de (1820) *Mémoires, lettres et pièces authentiques touchant la vie et la mort de S. A. R. monseigneur Charles-Ferdinand d'Artois duc de Berry*. Paris: Le Normant.
- Coriolis, Charles-Louis-Alexandre de (1820) *La mort du duc de Berry: poème à Son Altesse Royale madame la duchesse de Berry*. Paris: Boucher Imprimeur-Libraire.
- Cosandey Fanny, (2000), *La reine de France, symbole et pouvoir*, Paris, Éditions Gallimard.
- (2005), 'Puissance maternelle et pouvoir politique. La régence des reines mères', *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 21, p. 69-90.
- Counter, Andrew J. (2013) 'La naissance du duc de Bordeaux, ou la Restauration s'attendrit', *Romantisme*, vol. 159, no. 1, p. 109- 22.
- Deneux, Louis-Charles (1881) *Quatrième grossesse de la duchesse de Berry*. Paris: A. Delahaye et E. Lecrosnier.
- Desplat, Christian (2004) 'Jeanne d'Albret: un modèle d'éducation maternelle?', in Berriot-Salvadore, Évelyne - Chareyre, Philippe - Martin-Ulrich, Claudie (dir.) *Jeanne d'Albret et sa Cour. Actes du colloque international de Pau (17-19 mai 2001)*. Paris: Champion.
- Duccini, Hélène (2003) *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*. Seyssel: Champ Vallon.

- Duchesne, André (1609) *Les Antiquités et recherches des Villes et Châteaux de France les plus remarquables*. Paris.
- Dupont-Logié, Cécile (dir.) (2007) *Entre cour et jardin, Marie-Caroline, duchesse de Berry*. Musée de l'Ile-de-France: Sceaux.
- Espinousse, Coriolis d' (1820) *La mort du duc de Berry, poème à son Altesse Royale Madame la duchesse de Berry*. Paris.
- Fogel, Michèle (1989) *Les cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Goujon, Bertrand (2012) *Monarchies postrévolutionnaires, 1814-1848*. coll. 'L'univers historique, Histoire de la France contemporaine'. Paris: Seuil.
- Haug, Frigga (dir.) (1987) *Female sexualization: A Collective Work of Memory*. London: Verso.
- Hillerin, Laure (2010) *La duchesse de Berry, l'oiseau rebelle des Bourbons*. Paris: Flammarion.
- Hugo, Victor (1858-1859) *Odes et ballades*. Paris: Hachette.
- Keller, Albert Galloway (1913) *Homeric Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kosior, Katarzyna (2019) *Becoming a queen in Early Modern Europe*. Palgrave and MacMillan.
- La Villénié (1820) *Elégie aux mânes de Charles*. Paris: Dentu.
- Lefranc, Alexandre-Emile (1832) *La Duchesse de Berri en dix-sept tableaux*. Paris: Imprimerie de G.A. Dentu.
- Legoy, Corinne (2010) *L'enthousiasme désenchanté, éloge du pouvoir sous la Restauration*. Paris: Société des études robespierristes.
- Lions, Jean (1820) *Histoire de S. A. R. Mgr le duc de Berry, assassiné dans la nuit du 13 février 1820, avec tous les détails de la procédure, l'interrogatoire et les réponses de Louvel, auteur de cet horrible attentat, son jugement et son exécution, suivie de la relation de l'assassinat de Henri III, de Henri IV et de Louis XV*. Lyon: Savy.
- M. B. (1820) *Les Vœux de la France à la duchesse de Berry*. Marseille: Imprimerie de Guion.

- Maizony de Lauréal, J.F.S. (1824) *La petite Henriade*. Paris: Pillet l'Aîné.
- Margadant, Jo Burr (1998) 'La Monarchie impossible revisitée: les mères royales et l'imaginaire politique sous la Restauration et la Monarchie de juillet' in Le Bozec, Christine et Wauters, Éric (dir.) *Pour la Révolution française*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen. p. 411-419.
- Melot, Michel – Griffiths, Anthony – Field, Richard S. – Béguin, André (dir.) (1981) *L'estampe*. Genève: Editions d'art Albert Skira.
- Melot, Michel (2008) 'Introduction', in Raux, Sophie – Surpierre, Nicolas - Tonneau-Ryckelynck, Dominique (dir.) *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Mormiche, Pascale (2016) 'De la grossesse à la naissance: le calendrier et le cérémonial', in Mormiche, Pascale – Perez, Stanis (dir.) *Naissance et petite enfance à la cour de France, Moyen-Age – XIXe siècle*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pallain, Georges (préface) (1881) *Correspondance inédite du Prince de Talleyrand et du roi Louis XVIII pendant le congrès de Vienne*. Paris: Plon.
- Pascal, Eugénie (2004) 'Lettres de la Roynne de Navarre, avec une ample déclaration d'icelles: autoportrait d'une femme d'exception', in Berriot-Salvadore, Évelyne – Chareyre, Philippe - Martin-Ulrich, Claudie (dir.) *Jeanne d'Albret et sa Cour. Actes du colloque international de Pau (17-19 mai 2001)*. Paris: Champion.
- Petite, Jacques (2006) 'La plainte d'Andromaque', in *InfoKara*, vol. 21, no. 4.
- Perez, Stanis (2019) *Le corps de la reine, engendrer le prince, d'Isabelle de Hainaut à Marie-Amélie de Bourbon-Sicile*. Paris: Perrin.
- Portulas, Jaum (1988) 'L'Andromaque d'Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne', in *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 3-1-2.
- Piis, Chevalier de (1820) *Stances élégiaques sur la mort de son Altesse Royale le duc de Berri*. Paris.
- Pomeroy, Sarah B. (1975) 'Andromaque: un exemple méconnu de matriarcat', in *Revue des Études Grecques*, 88-419-423.

- Quersonnières, Noël de (1820) *Elégie sur l'assassinat de SAR Monseigneur le duc de Berry / Elegy on the murder of his royal highness Monseigneur the duke of Berry*. London: E. Harrison.
- Riez, Balthazar de (1672) *L'incomparable piété des tres-chrétiens (sic) Roys de France*, Paris.
- Saint-Simon, Claude Henry de (1880-1893) *Ecrits inédits*. Publiés par P. Faugere, Paris: Hachette.
- Scholz, Natalie (2007) 'La monarchie sentimentale: un remède aux crises politiques de la Restauration?', in Scholz, Natalie – Schröer, Christina (dir.) *Représentation et pouvoir: La politique symbolique en France (1789-1830)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Skuy, David (2003) *Assassination, politics and miracles: France and the royalist reaction of 1820*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press.
- Van Miegroet, Hans J. (2008) 'Copies-fantômes et culture de l'imitation au début de l'époque moderne en Europe', in Raux, Sophie – Surpierre, Nicolas - Tonneau-Ryckelynck, Dominique (dir.) *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Zvereva, Alexandra (2008) 'La beauté triomphante de la reine endeuillée: les portraits de Marie Stuart', in Crépin-Leblond, T. (dir.) *Marie Stuart. Un destin français*. Paris: RMN.

5. Curriculum vitae.

Matthieu Mensch est chercheur associé au sein du laboratoire ARCHE de la Faculté des Sciences Historiques de l'Université de Strasbourg. Il a soutenu sa thèse: *Construction et réappropriations de figures royales féminines. Les cas de la duchesse d'Angoulême et de la duchesse de Berry (1778-2020)*, sous la direction d'Isabelle Laboulais (Université de Strasbourg) et Anna-Maria Rao (Université Federico II, Naples), en 2021. Il a publié en 2024, *Les femmes de Louis XVIII* chez Perrin.

6. Figures

Figure 1



Figure 1. Teynier, Dieu de bonté ! exauce ma prière, 1820, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, De Vinck, 10661

Figure 2



Figure 2. Pierre Langlumé et Lacroix de Nismes, *Alors sa main coupe...*, 1820, Bibliothèque nationale de France, De Vinck, 10602.

Figure 3



Figure 3. François Clouet, *Catherine de Médicis*, Vers 1560, P2127, Musée Carnavalet, Paris, CC0 1.0.

Figure 4



Figure 4. François Clouet (Atelier), *Marie Stuart en costume de deuil blanc*, vers 1560, P55, Musée Carnavalet, Paris, CC0 1.0.

Figure 5



Figure 5. Jakob de Monte, Erzherzogin Fig. 14. Jean-Charles Tardieu, *Allégorie sur la naissance de S.A.R. Mgr le Duc de Bordeaux*, huile sur toile, 1821, 1821.1, Musée des Beaux-Arts de Rouen, © Musées de la Ville de Rouen Elisabeth, Königin von Frankreich in Witwentracht, Gemäldegalerie, 3273, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Bilddatenbank.

Figure 6



Figure 6. Pierre-Paul Rubens, Marie de Médicis, 1662, P001685, Musée du Prado, Madrid, ©Museo Nacional del Prado.

Figure 7



Figure 7. Henri et Charles Beaubrun, *Anne d'Autriche, reine de France (1601-1666) en habit de veuve, régente du Royaume*, 1650, MV 7074, Musée des châteaux de Versailles et des Trianons, © RMN-GP (Château de Versailles) / © Gérard Blot

Figure 8



Figure 8. Alexandre Kucharski, *Marie-Antoinette au Temple*, 1815
, huile sur toile, P 1457, Musée Carnavalet, Paris,CC01.0

Figure 9



Figure 9. François-Joseph Kinson, *Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry et sa fille Louise-Marie-Thérèse*, 1821, MV 7091, Musée des châteaux de Versailles et des Trianons, © Château de Versailles, Dist. RMN / © Christophe Fouin

Figure 10



Figure 10. Anne-Flore Millet, *Portrait de Marie-Antoinette au Temple*, 1793, P 2172, Musée Carnavalet, Paris, CC01.0

Figure 11



Figure 11. Jean-Dominique-Étienne Canu, *La nouvelle Jeanne d'Albret*, 1820, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Hennin, 14182

Figure 12



Figure 12. Charles Beaubrun, *Anne d'Autriche enceinte de 8 mois du futur Louis XIV*, 1638, Sherborne Castle, photo privée.

Figure 13



Figure 13. Ludwig Rullmann, *La vision maternelle*, 1820, Paris, BNF, département Estampes et photographie, De Vinck, 10664.

Figure 14



Fig. 14. Jean-Charles Tardieu, *Allégorie sur la naissance de S.A.R. Mgr le Duc de Bordeaux*, huile sur toile, 1821, 1821.1, Musée des Beaux-Arts de Rouen, © Musées de la Ville de Rouen

Periodico semestrale pubblicato dal CNR

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Roma n° 183 del 14/12/2017